

Slovník světových literárních děl 2



M
Z

2

Slovník
světových
literárních
děl

ZPRACOVAL
KOLEKTIV AUTORŮ
ZA VEDENÍ
VLADIMÍRA MACURY

Odeon

Recenzovali

PhDr. Vladimír Forst, CSc.

akademik Miloš Tomčík

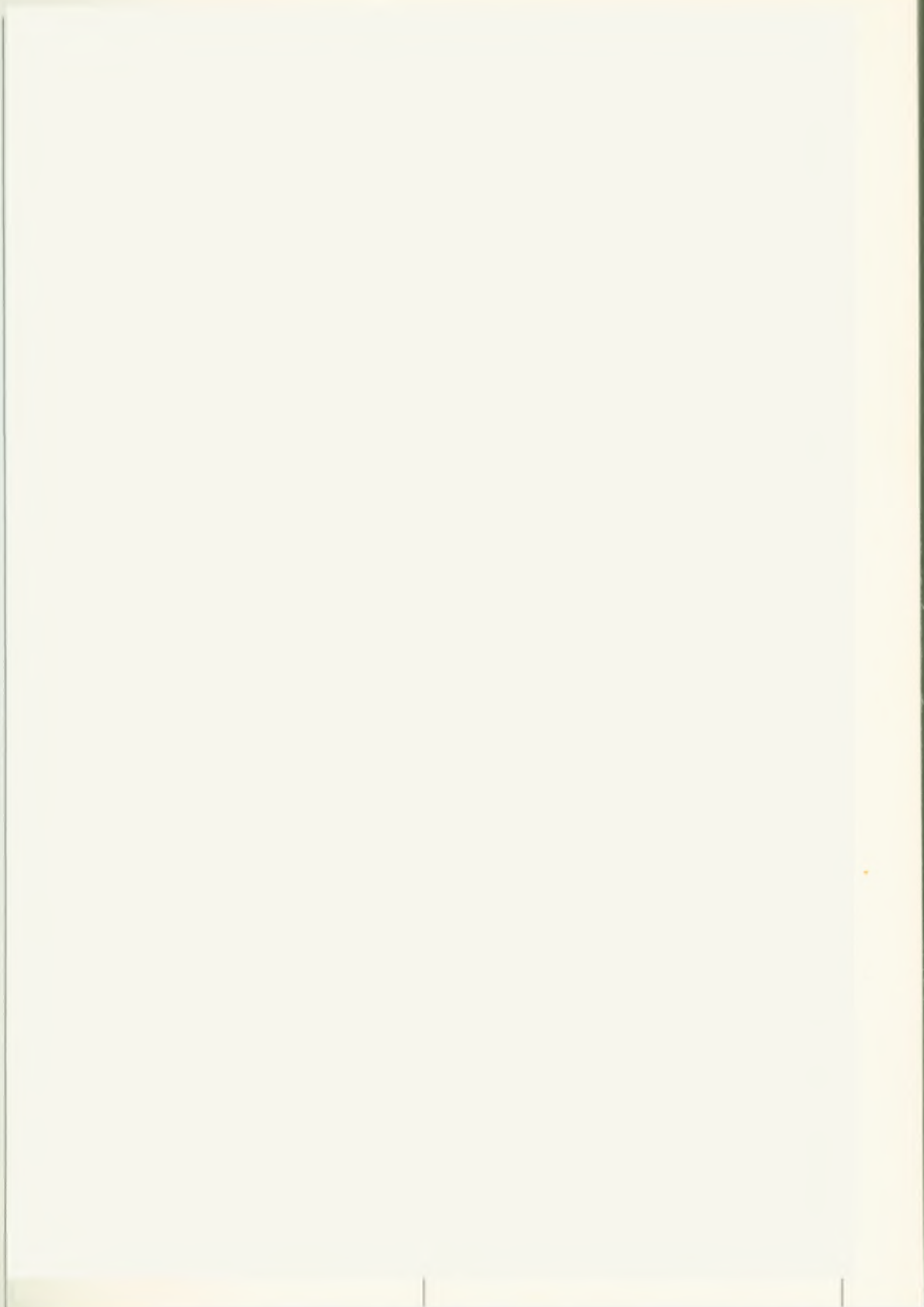
PhDr. Slavomír Wollman, CSc.

Slovník
světových
literárních
děl

2/ M-Ž







Historisch
rechnerisch
über

S-M-C

MABINOGIION

*2. pol. 11. stol. — konec 13. stol.

Nejznámější svod velšských pověstí a báji.

M. představují 3 „cykly“ (v souhrnu 11 vyprávění v próze), z nichž nejstarší bývá označován jako *Mabinogi* a dělí se na 4 tzv. větve (každá končí formulí „A tak se končí tato větev Mabinogi“). I. vypráví o Pwyllvi, vládci dyvedském, o tom, jak získal za manželku krásnou Rhiannon, o narození jejich syna Pryderiho, jeho zmizení a objevení. II. líčí trag. osud Branweny, dcery Llyrovy, která se stala příčinou kruté války mezi Velšany a Iry. III. *Manawyddan, syn Llyráv* a IV. *Math, syn Mathonwyúv* se vracejí k Pryderimu a líčí jeho další příběhy. 2. „cyklus“ — tvoří jej *Sen římského císaře Maxena Wlediga a Setkáni Lhudova s Llevelysem* — reaguje již na některé události z dějin Británie a Walesu (řím. okupace). 3. „cyklus“, v němž se jednou z hl. postav stává polomýt. král Artuš, lze rozdělit na 2 části. I. část tvoří *Kulhwch a Olwen* (či *Jak Kulhwch dostal Olwen*) a *Sen Rhonabwyúv*. Artuš zde ještě nevystupuje jako hrdina-vykupitel Keltů, jak je znám z pozdějších zpracování, ale spíše jako bájná bytost, ovládající kouzelnou mocí přírodu. II. část, od všech částí M. nejodlišnější, obsahuje 3 „romány“ — *Owen a Lunet*, *Peredur z Evrawcu*, *Gereint a Enid*, tematikou, postavami aj. se spíše přibližující franc. dvorskému románu „breton. látky“ z 12. stol. (Chrétien de Troyes), avšak vycházející zřejmě ze starších franc. prozaických verzí.

I.—IV. větve se odlišují od dalších částí rudimentárním podáním, prostou následností dějů a jednoduchým líčením, přibližujícím tradiční způsob vyprávění a starší typ kelt. skladeb, zahrnujících pravděpodobně řadu mýtů, které se postupně smísily. Oproti tomu následující části obsahují barvitá líčení plná epizod, detailní popisy, zázračná dobrodružství, skloubená pevnější epickou linií, opírající se zvl. o následnost motivů lhot a zkoušek, a výtřibenějším, „ozdobným“ liter. stylem. Jednotl. části, které se váží především k fantastickým příběhům, jsou ponejvíc spojeny specifickými poetickými rysy kelt. imaginace. Složky básnických obrazů jsou zpravidla od sebe velmi vzdálené, avšak přibližované se zarážející samozřejmostí. V tomto příznačném pojetí obraznosti sehrála snad i úlohu tradice učení druidů — spirituální pociťování jednoty veškeré přírody s člověkem, složité převtělování aj. —, jež se ve slovesné tvorbě mohla projevat ve vytvoření a udržování určitého typu orální poetiky. M. vyjadřuje snahu uchopit realitu v totalitě, již však neprostupuje svět koutel a neustálých metamorfóz, tajemných a neznámých sil. Dědicství pohanství — důvěrný vztah k přírodě, ale i k výtvorům lidských rukou (předměty mají vlastní jména), soužití světa živých a mrtvých — se zde prolíná s křesťanstvím.

Název Mabinogion byl nejrůzněji vykládán a jeho vztázení na celý svod zůstává nadále sporné. Slovo „mabinog“ znamenalo pravděpodobně uchazeče o hodnost barda, tj. pěstitel básnictví; souhrn učení, která musel ovládnout, se podle jedněch výkladů nazýval „mabinogion“ (podle jiných toto slovo vzniklo písařským omylem a nemá, kromě funkce tradičního titulu svodu, žádný význam). Slovo „mabinogi“ snad označovalo vyprávění, která „mabinog“ musel znát zpaměti. Dva nejdůležitější rukopisné prameny M., díla anonymních autorů, jsou tzv. Červená kniha hergestská (většina textů, z nichž M. tvoří jen část, sahá do 14. stol.), z níž čerpal Ch. Guestová při svém sporném, ale prvním úplném překladu M. do angličtiny (1838—49; krit. vydání až 1887), a tzv. Bílá kniha Rhydderchova (krit. vyd. 1907), jejíž část obsahující fragmenty a varianty M. je převážně z konce 13. stol. Nejstarší liter. redakce M. lze vymezit obdobím mezi 2. pol. 11. stol. a 1. pol. 12. stol.; zakládaly se však na starším orálním materiálu a fabuli epických částí.

Překlady 1944 (1949, 1965, Jan Vilikovský, *Mabinogi. I—VIII; 1. a 2. vyd. bibliofilské*).

Literatura J. Loth, *Les Mabinogion du Livre Rouge de Hergest avec les variantes du Livre Blanc de Rhydderch*, Paris 1913. D. Rhys Phillips, *Lady Charlotte Guest and The Mabinogion*, Carmarthen 1921. — J. Konůpek (poznámka k 1965).

zh

MACLENNAN, Hugh:

DVĚ SAMOTY

(Two Solitudes) — 1945

Anglokanadský román nastolující téma hledání podstaty kanadského národního charakteru.

Filozof. východisko románu vyjadřuje moto z básně R. M. Rilkeho *Dvě samoty*, která reflektuje otázku osamělosti člověka a předjímá tutéž představu z hlediska národní izolovanosti. Athanase Tallard, franc. Kanadčan, se dostane do konfliktu s farností a jejím franc. katolickým nacionalismem, protože chce zavedením průmyslu do dosud zemědělského kraje v provincii Quebec spolupůsobit k odstranění rozdílu a nepřátelství mezi oběma kanad. národnostmi. Nepochopen odchází z vesnice a zklamán umírá. Athanasův mladší syn Paul chápe kanad. národnostní problematiku už jinak: jako otázku předsudků a legend o dvou rasách a jeho vlastním problémem se stává, jak být sám sebou. Porozumění nachází Paul u angl. dívky Heather a bere si ji za ženu. Řešení histor. národního problému se tak přesouvá do sféry osobní.

Témata národního uvědomování a současné sebeuvědomování jednotlivce konkretizuje autor v problému angl. a franc. národnosti v Kanadě. Hrdinové jsou individualizované postava-

vy, ale zároveň zosobňují hl. společen. síly země a představují vyhraněné typy franc.-kanad. nacionalismu. Psychologickou a filozof. analýzu společnosti, člověka a dobových myšlenkových proudů doplňuje panoramatický obraz různých prostředí, od franc. katolického venkova po Montreal. Všude si hrdinové intenzivně uvědomují sílu okolí, které vytváří dobový kanad. životní pocit. Románový děj nesleduje myšlenkový vývoj hrdinů v jednom časovém celku, ale ve složitější kompozici čtyř úseků, počínaje a konče nadnárodními souvislostmi 1. a 2. svět. války.

40. léta, v nichž byly D. s. napsány, znamenala nový rozkvět kanad. románu po krizi 30. let. Důležitou okolností bylo uvědomění národní totožnosti po 2. svět. válce. Dílo MacLennana a dalších soudobých autorů (M. Richler, R. Davies, E. Wilson, M. Callaghan) vytvořilo důležitý prozaický proud a dosáhlo v kanad. liter. vývoji dosud nebývalé úrovně tím, že spojilo analýzu skutečnosti s imaginací a symbolismem. Společným hl. tématem se stala povaha kanad. společnosti a obecná otázka, jak žít. MacLennan z nich byl prvním, který přinesl téma hledání národní totožnosti a také se pokusil definovat charakter „kanadčanství“. Týž zájem o společen. analýzu charakterizuje kromě MacLennanových románů i jeho eseje *Křížem krázem* (1949, Cross-Country), které se často vážou k tématům nastoleným v románech.

Výpisky „*Něhl to jenom fyzický stav nervů; byla to vlastnost mysli, vytvářející vlastní druh osamělosti. Knihy, psané vojáky o válečných zážitcích, mluvily o téže věci: ne tolik o stísněnosti z blízkého nebezpečí jako o nutnosti zamknout uvnitř sebe dveře a zabránit, aby uniklo to, co je cenné. Měl jsi na vybranou: nechat to zmizet, předstírat, že to neexistuje, nebo to hlídat a chránit a trpět s tím. Po prvních dvou možnostech jsi byl hotov. Stal ses prázdnou nádobou bez obsahu*“ (1948, 267).

Překlady 1948 (*Marie Polenská*), 1984 (*Michal Breznický, sl. Dve samoty*).

Literatura *H. Boeschstein, H. MacLennan, ein kanadischer Romancier, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 8, 1960. *A. L. McLeod, The Commonwealth Pen, Ithaca—New York 1961.*

bh

MACPHERSON, James: BÁSNĚ OSSIANOVY

(The Works of Ossian, the Son of Fingal. In Two Volumes. Translated From the Galic Language) — 1765

Souborné vydání zpěvů legendárního keltského barda z 3. stol. n. l. Ossiana; literární mystifikace skotského básníka, která hluboce ovlivnila evropskou kulturu na přelomu 18. a 19. stol.

Souborné dvojdílné vydání vzniklo spojením 2 předchozích svazků připsaných Ossianovi a Macphersonem „přeložených“ — *Fingal, starobylý epos o šesti knihách spolu s několika dalšími básněmi* (1762, Fingal, An Ancient Epic Poem, in Six Books: Together with Several Other Poems...) a *Temora, starobylý epos v osmi knihách spolu s několika dalšími básněmi* (1763, Temora, An Ancient Epic Poem, in Eight Books: Together with Several Other Poems...). Zákl. děj. osnovu **B. O.** tvoří dvojí tažení skot. krále Fingala do Irska, poprvé na pomoc poručníku nezletilého krále Cormaka Cuchullinovi proti lochlin-skému (skandinávskému) králi Swaranovi (*Fingal I—IV*), podruhé proti Cairbarovi, jenž se po Cuchullinově smrti neprávem zmocnil vlády (*Temora I—VIII*). Drobnější lyrickoepické skladby toto temat. pásmo doplňují dalšími epizodami s motivy válečnými a milostnými, v nichž vystupují jako hl. postavy kromě Fingala zvl. jeho syn, hrdina a bard Ossian a vnuk Oscar (I. sv. — *Comala, Válka s Carosem, Válka inisthonská, Bitva na Lofe, Conlath a Cuthona, Carthon, Smrt Cuchullinova, Dar-thula, Temora, Carric-thura, Zpěvy selmské, Calthon a Colmal, Lathmon, Oithona, Croma, Berrathon*; II. sv. — *Cathlin z Cluthy, Sul-malla z Lumonu, Cath-loda, Oina-morul, Colna-dona*). Text byl provázen komentářem, 2 pojednáními od J. Macphersona a H. Blaira a konečně i ukázkou z galského „originálu“ 7. knihy *Temory*.

Epická tkáň **B. O.** je značně oslabena, děj je zatlačen do pozadí exklamacemi a reflexi, sama děj. akce bývá mnohdy jen napovězena pomocí úseků nedějových (promluvy postav, popisy). Komentář k básním a zpěvům pak slouží nejen potřebám mystifikace — dodává totiž publikaci zdání serióznosti, ale pomáhá i zvnějšíku dopovědět zámlky, o které se opírá poetické „opracování“ příběhů. Tento zámlkový styl těsně souvisí s umělé vyvolanou fragmentaritou mnoha oddílů **B. O.**, jež měla vzbuzovat iluzi plně nedochovanosti a tedy starobylosti podvrhu, ale stala se současně svěbytným estet. činitelem, jenž tvořil později zákl. součást romant. slohu. Epičnost byla oslabena i tím, že jednotlivé epizody byly přifazovány bez vzájemné gradace jako stejnorodé „pamětihodné události“. Čin v nich nesměřuje k nezvratným změnám v okolním světě, jeho cílem je výlučně manifestace slávy hrdinů, a proto paradoxně vyžaduje návrat zákl. situace, znovu a znovu otevírající hrdinům prostor k aktivitě. Ossianovský svět je tak v zásadě nehybný, vytržený z času, současně je však nahlížen jako svět hynoucí, v čase pomíjivý, ba dokonce jako svět, jenž popínl. Mluvčím tohoto vědomí, které pro Macphersonovy současníky vyplývalo již přímo z konfrontace vyvolané představy starověkého života se souč. realitou, se v **B. O.** stává sám Ossian.

Obraz minulosti je tak prostoupen nostalgií a světobolem, jenž podbarvuje dokonce i jedinou nadějí, nabízející se v B. O. k překonání definitivy smrti — totiž slavný čin a paměť o něm v poezii, ve zvěčňujícím slově barda.

B. O. sice využívaly některých motivů ze zlomků staré kelt. poezie, ve svém celku však dovršily mystifikační činnost Macphersonovu, započatou *Zlomky starověké poezie* (1760, *Fragments of Ancient Poetry...*). Byl jimi na sklonku 18. stol. geniálně vysloven nový životní pocit nastupujícího romantismu (steskl, vědomí zmarněné velké minulosti, nedosažitelnosti ideálu, víra v sílu poezie), navíc v objeveném uměl. tvaru, kterému podvrh propůjčil okamžitě podobu trvalé hodnoty. Již za Macphersonova života vznikly zejména v Anglii pochybnosti o pravosti — po jeho smrti pak postupně nabyly vrchu. Evropa však B. O. přijala jednoznačně nadšeně (z nejvýznamnějších překladů — franc., něm., ital. ještě v 18. stol.). B. O. silně ovlivnil nejen evrop. literaturu, zejména tvorbu generace Sturm und Drang v Německu (zlomek B. O. se stal součástí i Goethova Utrpení mladého Werthera), ale i dobový společen. život (srov. např. vlnu ossianovských křestních jmen Malvina, Selma, Fingal). Odhalení mystifikace inspirovalo v Evropě obdobné mystifikační pokusy, které zvl. u rozvíjejících se evrop. malých národů měly uměle dotvářet chybějící tradici (čes. RKZ, tzv. slovan. „vědy“, eston. Faehlmannovy legendy aj.). První čes. překlady z B. O. pořídil již F. Palacký v Prvotinách pěkných umění 1817. B. O. znamenaly mimořádný podnět v rozvoji čes. prózy (J. Linda, *Záře nad pohánstvem*, 1818).

Výpisky „*Mládi naše jest jako sen lovce na pahorku vřesném*“ (1903, 125) — „*Zpěv stoupá jako slunce v duši mé! Citím plesy časů zaslých*“ (1903, 125).

Překlady 1827 (*Josef Hollmann, výběr Ossianovy básně*), 1903 (*Josef Baudiš, výběr*).

Literatura O. L. Jiriczek (ed.), in: *Macpherson, Ossian, Heidelberg 1940. P. v. Tieghem, Ossian et l'ossianisme au XVIII^e siècle, in: Le Prérromantisme I, Paris 1948.* — J. Baudiš (předmluva k 1903), J. Hanuš, in: *Rukopisové zelenohorský a kralodvorský, Památka z XIX. věku, Praha 1911.*

mc

MACUO BAŠŮ → BAŠŮ

MADÁCH, Imre: TRAGÉDIE ČLOVĚKA

(Az ember tragédiája) — 1862, insc. 1883
Veršované filozofické drama hledající odpověď na otázky po smyslu lidských dějin a poslání člověka jako jedince; jedno z nejvýznamnějších dramát maďarské literatury.

Kompozičně netradiční stavba rámcového dramatu o 15 obrazech ztvárňuje v klíčových histor., alegorických, mytol. a utopických symbol. výjevech z dějin lidstva příběh sázky o duši praotce Adama. Minulost, přítomnost a budoucnost vývoje lidského potomstva prožívá Adam v histor. převtěleních provázen Evou a Luciferem jako snovou cestu boje za velké ideje. Chronologie uzavřených scén, v nichž se střídá boj se zdánlivým odpočinkem (obrazy z dějin starověkých Athén, Egypta, Říma, Cařihradu) je přerušena v tzv. „pražské scéně“. Tehdy Adam jako učelec Kepler usíná (sen ve snu), jako jakobin Danton prožívá za Franc. revoluce svůj konflikt s Robespierrem a probouzí se opět do rudolfínské Prahy. Po výjevech z buržoazní Anglie (scéna u Toweru) a vizi budoucnosti (svět fourierovských falanstér) Lucifer Adama vynese do vesmíru. Navrácen na Zemi, nyní už jen mrznoucí planetu, se chce Adam — ze sna již probuzený — zbavit odpovědnosti za osud lidstva skokem do propasti. Výkřik Evy „Já budu matkou... Adame!“ ho zadrží. T. č. končí povzbuzením z úst Stvořitele: „Človče, věš si, bojuj, vytrvej!“

T. č. uzavírá vyzrálou dram. formou řadu děl, která od 18. stol. přistupovala k filozof. interpretaci dějin lidstva použitím histor. a mytol. obrazů a legend (A. de Vigny, A. de Lamartine, Z. Krasínski, V. Hugo). T. č. (vzniklá 1856—60 po pádu velkých idejí „jara národů“) předjímá i budoucí plody klíčícího ideového kvasu 50. let. Zároveň je i prvním článkem v řadě polemik s filozofií pesimismu v 2. pol. 19. stol. (F. M. Dostojevskij). Vliv Schopenhauerovy filozofie je zde zřejmý, přestože s ní Madách nejednou polemizuje. Dílo, připomínající Goethova Fausta (biblický rámeček, Lucifer, scéna u Toweru = reminiscence setkání Fausta a Markétky), vykazuje však rysy podstatně odlišné svým soustředěním k osudu lidstva jako celku. Dram. konflikt je budován na 2 protagonistech — Adamovi (dobovým zobrazení světa jako víry v nezadržitelnou sílu pokroku) a Luciferovi (duchu negujícím). T. č. vyznívá optimisticky: Adam, hrdina z řady romant. titánů (G. G. Byron), chce po všech nezdarech bojovat dál. Dáblovy argumenty, jeho skepse jsou nezřídka přesvědčivější než Adamova víra. Gigantický souboj rozumu a citu, života a zániku, naděje a zoufalství, materialismu a idealismu, dialektické pojetí jednotl. epoch, zahrnujících v sobě svou negaci i zárodek epochy příští, nemůže vyřešit božská útěcha. Není totiž Adamovi o mnoho účinnější pomoci než d'ábluva naděje. V tomto souboji sil, či spíše v jejich argumentaci, působí jako katalyzátor Eva. Vytvářením nového ráje překonává nostalgii po ráji ztraceném a je v díle nositelem zákl. lidského postoje.

Záměr T. č., nastolující velké otázky lidstva,

pojál Madách v 50. letech. Knižní vydání 1862, po úpravě J. Aranyem, ho rázem proslavilo. Více než čtyřhodinová hra je od 80. let 19. stol. součástí maď. slavnostního repertoáru. Svět. ohlas — avšak až v 90. letech (inscenace ve Vídni 1891, Hamburk 1892) — dal podnět i k pokusu o čes. překlad J. Vrchlického (přes němčinu). Ke vzniku úplného překladu z originálu dochází za spolupráce F. Brábka. První čes. inscenace 1892 v Národním divadle v Praze se stala i významnou polit. událostí: po opětovných manifestacích radikálního studentstva (pozdější Omladiny) při „pražské scéně“ (Marseillaisa) jsou další představení policejně zakázána. „Madáchovská móda“ se projevila i literárně (parodie O. Schäferera Komédie člověka). T. č., přeložená do více než 24 jazyků (něm. asi 10×, čes. 2×, rus.), vzbuzuje dodnes hojně diskuse.

Výpisky „Vždyť co je vlastně cíl? / Být u cíle, toť konec slavných bojů! / V cíli je smrt. Kdo žije, bojuje, / ba smyslem života je sám ten boj!“ (1960, 251) — „Nesvitá, protože snad kohout zpívá, / on zpívá proto, že se rozednívá“ (1960, 126)

Překlady 1893 (1904, František Brábek—Jaroslav Vrchlický), 1931 (Pavol Ország Hviezdoslav, sl. in: *Preklady z maďarských básníkov*), 1960 (Kamil Bednář—Ladislav Hradský).

Inszenace 1892 (František Kolár, Národní divadlo, Praha), 1904 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1905 (Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň), 1905 (František Laciná, Národní divadlo, Brno), 1909 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1986 (Miloš Hynšt, Divadlo pracujících, Gottwaldov).

Literatura sb. Imre Madách — *The Tragedy of Man, Essays about the ideas and the directing of the drama. The Hungarian Centre of the International Theatre Institute, Budapest 1985.* — K. Krejčí, *Tragedie člověka a epopée lidstva*, in: *Dějiny a národy, Praha 1965.* P. Rákos (předmluva k 1960).

mh

MAETERLINCK, Maurice: MODRÝ PTÁK

(L'Oiseau bleu) — rusky 1908, 1909

Symbolická pohádka francouzsky písícího vlámského autora.

Prozaická dram. pohádka je členěna do 5 jedn. a 10 obrazů. Mezi prvním a posledním, situovaným do reálného prostředí chalupy chudého dřevorubce, se v 8 fantastických obrazech vydávají dřevorubcovy děti, malá Mytyl a její bratr Tytyl ve snu na cestu za modrým ptákem, který v sobě skrývá „velké tajemství podstaty věci a štěstí“. Díky magickému diamantu od kouzelnice Beryluny, která je poslala modrého ptáka hledat, poznávají děti skrytou, skutečnou podstatu věci a jevů. Na svém putování jsou doprovázeni oživlými dušemi každodenních předmětů (chléb, mléko, cukr atd.) a zhmotněnými ab-

strakcemi (světlo). Navštíví zemi vzpomínek, kde se setkávají se zesnulými příbuznými, noc jim ve svém paláci odhaluje svá kouzla, v lese jsou napadeny oživlými stromy a antropomorfovanými zvířaty. V paláci štěstí poznávají radosti, které mohou nalézt i doma, budou-li je umět a chtít vidět. Zavítají i do království budoucnosti, říše dosud nenarozených dětí. Nikde však modrého ptáka nenajdou. Ráno je budí matka ze spánku. Sousedka Berlingotová (snová kouzelnice Beryluna) přichází pro oheň a Tytyl jí dává pro nemocnou dcerku svou — nyní modrou — hrdličku. Děti vidí svůj domov zářivější a šťastnější, sen dal jejich vidění novou dimenzi. Vytoužený modrý pták není nedostupný, ale přítomný v každodenním všedním životě.

Pohádková alegorie o hledání štěstí je umocněna dětsky okouzlěným pohledem. Je zklidnělou a laskavou oslavou harmonie života, tichých a prostých půvabů samozřejmého M. p. je prolnut panteistickou myšlenkou o duchovní podstatě veškerého bytí a o kontinuitě života, který zahrnuje minulost, přítomnost i budoucnost do jediného, nepřerušovaného celku. Ve hře převažují výpravné, scénicky efektní vizuální obrazy, jejichž barvitá nádhera převládá nad slovem. M. p. navazuje na výpravné renesanční hry, alegorická mystéria a miráky a dram. pohádky C. Gozziho. Žánr výpravné pohádky nabízel pro sdělení symbolicky pojatého tématu — oslavy radosti a krásy vnitřního, skutečného života — autorovi vhodnou formu. Maeterlinck se vyhnul dram. ztvárnění na živé materii lidských osudů. Nenarušitelný a hodnotově hierarchizovaný řád lidského bytí a jeho jistot, představovaný personifikovanými abstrakcemi, ctnostmi a neřestmi, je představován více obrazově epicky než dramaticky. I do této pohádky vnesl autor svou symbol. poetiku. Výrazněji se uplatňuje v prosazení tematicko-myšlenkového obsahu než ve využití formálně strukturálních prostředků. M. p. ztvárňuje zákl. Maeterlinckovo téma: postihnout podstatu skutečnosti, existující za její jevou stránkou. Nedosahuje zde však intenzivní vnitřní dramatictosti za zdánlivě statickým povrchem bytí. Rovněž panteistická filozof. orientace — která vystřídalala dosavadní tragičnost Maeterlinckových dram., v nichž stále přítomná nevyhnutelnost smrti a tíha neznámých osudových sil neviditelně, leč neúprosně drtila člověka — *Vetřelkyně* (1890, L'Intruse), *Slepici* (1890, Les Aveugles) a *Vnitřek* (1894, L'Intérieur) — přispěla k oddramatizování hry.

M. p. byl poprvé uveden 1908 K. S. Stanislavským na jevišti moskevského MCHAT (jeho rus. překlad v Petrohradě — *Literaturno-chudožestvennyj almanach VI* — byl prvním otiskem díla vůbec). Obraz světa a člo-

věka, který i v M. p. tvoří Maeterlinck z barev a tónů, ovlivnil nejen konkrétní inscenační práci, ale zapůsobil šífeji na vývoj divadelního stylu; soustředění k niternému prožívání světa otevřelo cestu celé vlně dram. literatury (např. P. Claudel, T. S. Eliot, J. M. Synge atd.). Zfilmováno 1975 (USA—SSSR, G. Cukor). Autor nositelem Nobelovy ceny (1911).

Překlady 1911 (1921, Marie Kalašová), rozm. 1962 (Dagmar Hubená), 1963 (Svatava Bartošová).

Inscenace 1912 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha).

Literatura G. Compère, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck, Bruxelles 1955*. M. Lecat, *Maurice Maeterlinck et son œuvre, Bruxelles 1950*. — V. Tille, *Maurice Maeterlinck, Praha 1910*.

šrm

MAHÁBHÁRATA

(dosl. Velké vyprávění o Bharatovcích)

*4. stol. př. n. l.—4. stol. n. l.

Rozsáhlý soubor sanskrtských mýtů, legend, lidových vyprávění a nábožensko-filozofických pojednání, zasazených do rámce staroindického hrdinského eposu.

Rozsahem zhruba 100 000 dvojverší představuje M. zřejmě jednu z největších epických básní světa: řada vedlejších epizod, hrdinských příběhů a mravoučných výkladů však byla k epickému jádru připojena dodatečně a má s hl. děj. linií jen málo společného. Jako námět M. posloužila pravděpodobně skutečná histor. událost — bratrovražedná válka mezi spřízněnými rody Kuruovců a Pánduovců, odvozuujícími svůj původ od legendárního krále Bharaty (snad na poč. 1. tisíciletí př. n. l.). Tradičně je M. rozčleněna do 18 knih, jejichž délka se pohybuje asi od 100 do 14 000 dvojverší, misty prokládaných prózou. Jako pozdější dodatek byla k M. připojena *Harivaṇša* (dosl. Rodokmen Hariho), rodopisná skladba k oslavě Kršny, jednoho z vtělení boha Višnu, která je obsahem i stylem blízká svodum starých mytol. vyprávění, zvaným purány. M. se dochovala ve 2 zákl. recenzích, severní a delší jižní, jež se vzájemně liší řadou detailů. Hl. hrdiny eposu jsou slepý král Dhrtarástra se svými sty syny, Kuruovci, a jeho mladší bratr Pándu, otec Pánduovců — Judhišthiry, Ardžuny, Bhímy, Nakuly a Sahadévy. Po Pánduově smrti se měl následníkem stát nejstarší Judhišthira, avšak úklady bratranců v čele se lstivým Durjódhanou Pánduovce příměry opustit zemi. Po čase je Dhrtarástra povolal zpět a rozdělil říši mezi ně a vlastní syny. Kuruovci se však s tímto řešením nechtěli smířit; vlákali Judhišthiru do falešné hry v kostky a ten postupně prohrál nejenom celé království, sebe a své čtyři bratry, ale i společnou manželku Draupadí. Nakonec bylo rozhodnuto, že Pánduovci odejdou na 13 let do vyhnanství a poté jim bude říše vrácena. Když se ale po návratu z exilu domáhali práv, Durjódhana nehodlal slovu dostát

a obě strany započaly s válečnými přípravami. V boji trvajícím 18 dní pak zahynuli všichni vojevůdci obou nepřátelských armád kromě pěti Pánduovců a jejich spojence Kršny. Judhišthira se stal správaným vládcem země Kuruů a moudře ji spravoval s bratry po mnoho let. Když jim pak vypršel vyměněný čas, odebrali se Pánduovci provázeni Draupadí do Himálaje, kde vstoupili do říše bohů.

Ve své nejstarší podobě M. zřejmě představovala typický výtvar staroind. bardské poezie o zkáze Bharatovců. Zároveň se však k původnímu příběhu připojovaly zlomky dalších hrdinských zpěvů a cyklů, jakož i veršovaných genealogických přehledů, které z pokolení na pokolení předávali potulní pěvci a dvorští panegyrici (sútové). O ústním původu těchto částí eposu svědčí mj. i skutečnost, že sestávají téměř výhradně z dialogů, ať už mezi bardem a jeho posluchači (rámcový příběh) anebo mezi jednotliv. hrdiny vyprávění. Pro tuto starou bardskou poezii je příznačná i vysoká míra stylizace postav, stejně jako užívání konvenčních líčení a ustálených výrazových prostředků. Nechybí jí však ani epická šíře, schopnost vcítit se do lidského nitra a smysl pro tragiku. Obliba těchto hrdinských zpěvů na druhé straně vedla k tomu, že se M. zmocnili bráhmánští kněží, kteří ji přetvořili v nástroj k šíření svých názorů (vložené didaktické traktáty, texty nábožensko-filozof. charakteru, např. Bhagavadgíta, mytol. příběhy a rituální návody, mravoučné příběhy, bajky a podobenství).

Za autora M. považuje tradice legendárního žrce Kršnu Dvaipájanu, zvaného též Vjása (= Uspořadatel), jemuž je připisováno rovněž autorství 4 védů a rozsáhlé puránové literatury. V nynější podobě ovšem M. rozhodně nemůže být dílem jediného autora ani výsledkem jednotné redakce. Lze ji považovat spíše za soubor literatury své doby; vyrostl kolem starého válečného eposu, který pravděpodobně existoval v 5. stol. př. n. l., zásluhou početných generací bardů byl obohacen o další epické motivy (epizoda o Nalovi a Damajantí, příběh krále Dušjanty a jeho choti Šakuntaly, stručná verze Rámájany apod.) a posléze se v rukou bráhmanských teologů, komentátorů a opisovačů přeměnil ve volně nakupení materiálů různého stáří, ideového zaměření a původu, jež nezřídka postrádají nejenom vnitřní souvislost, ale vyložené si protřečejí. Na mnoha místech však tato umělecky a myšlenkově neujednocená masa textů skrývá pasáže nesporně liter. hodnoty, stejně jako ponaučení plná životní moudrosti. M. je v Indii dodnes živá jako pokladnice světské i náboženské tradice i jako nevyčerpatelný zdroj námětů a inspirace pro veškerou pozdější liter. a uměl. tvorbu. Vznikla řada překladů a uměl. parafrází M. či

jejich jednotl. epizod do novoind. jazyků a stejně tak látky z M. zdomácněly i v zemích jihovýchodní Asie (Barmě, Thajsku, Kambodži a Indonésii) jako vědné téma liter. i výtvarných děl.

Překlady čas. 1851 (1852, August Schleicher, epizoda Nal a Damajanti, 1. zpěv s Františkem Šohajem, ČČM), 1924 (Vincenc Lesný, epizoda Nalah a Damajanti), 1957 (Václav Vážný, epizoda O králi Nalovi a princezně Damajanti), 1977 (Vladimír Miltner, epizoda Nala a Damajanti), 1922 (J. Voborník — upravil J. Roubal, epizoda Sávitrí. Vítězství velké lásky), 1949 (Oldřich Friš, epizoda Soucitná smrt), čas. 1949 (Oldřich Friš, epizoda Potopa světa, Nový Orient, č. 2 až 3, Dušan Zbavitel, epizoda Muž ve studni, Nový Orient, č. 1) aj.

Literatura E. W. Hopkins, *The Great Epic of India*, Yale 1920. H. Oldenberg, *Das Mahabharata, Seine Entstehung, sein Inhalt, seine Form*, Göttingen 1922. V. S. Sukthankar, *Critical Studies in the Mahābhārata*, Bombay 1944. — J. Zubatý, *O Mahābhāratě*, ČČM 1892.

jf

MAHFÚZ, Nagib: SKANDÁL V KÁHIŘE

(Fadīha fi-'l-Káhira) — 1945

Realistický román současného egyptského autora, první z řady jeho sociálně kritických próz, rozšířených a ceněných v arabském světě.

Románový příběh se odehrává 1935 v Káhíře. Jeho protagonistou je bezohledný sobec Mahgúb Abdaddá'im, který programově odmítá jakékoli morální zábrany v honbě za vysokým společen. postavením. Svou cynickou životní filozofii shrnuje do pohrdlivého paušálního soudu — „blbost“. Krátce před dokončením studia na filozof. fakultě se dostává v důsledku otcova onemocnění do vážné finanční tísně. V dobových poměrech je totiž téměř nemožné získat jakékoliv slušné zaměstnání jinak než pomocí protekce nebo úplatků. Za této situace Mahgúb přijme nenadálou nabídku slibné kariéry na ministerstvu, spojené s povinností oženit se s milenkou vysokého úředníka. Dívku Ihsán, s níž pak prožívá týdny v blahobytu ve stínu „zlatých parohů“, znal shodou okolností již dříve jako snoubenku svého spolužáka. Před vlastními živořícími rodiči svůj sňatek i prudký společen. vzestup tají. Skandální základ nenadálé kariéry se nakonec provalí na veřejnost intrikami podobné amorálního a ctižádostivého úředníka, který Mahgúbovi zprvu pomohl, ale sám se pak z jeho strany nedočkal požadované podpory pro vlastní postup. Kontrast k těmto bezzávadovým egoistům představují Mahgúbovi kolegové ze studií, ztělesňující odlišné vyhraněné typy mladých egypt. intelektuálů tehdejší doby: Alí Táhá (původní snoubenec krásné Ihsán), zanícený pro vědu a ideje socialist. představby společnosti, Ma'mún

Radwán, který vidí všelék v reformně chápaném islámu, a bystrý pozorovatel a komentátor novinář Ahmad Badír.

Příběh se opírá o podrobnou znalost nálad a postojů káhírských středních vrstev předrevol. doby, z nichž autor sám pochází. Je zasažen historicky konkrétně do počátku 30. let. Přesvědčivě ukazuje, že i Mahgúbovy záporné vlastnosti do značné míry vyrůstají docela přirozeně z tehdejších společen. poměrů a vztahů a Mahgúb sám je spíše obětí než viníkem. Ve chvílích pochyb a rozpaků tento trag. hrdina projevuje ostatně občas i sympatickou lidskou stránku. K psycholog. prokreslení se v díle bohatě využívá vnitřního monologu.

S. — v dalších vydáních byl román přejmenován na *Novou Káhíru* (Al-Káhira al-džadída) — zahájil tzv. sociální etapu v díle N. Mahfúze. Početné romány z této tvůrčí fáze balzakovsky plodného autora zachytily v širokém záběru kriticky způsob života významné vrstvy egypt. společnosti až do revoluce, která se s řadou naznačených problémů začala prakticky vypořádávat. Typy postav a fabulační motivy ze S. se v řadě těchto románů v obměnách opakují. Mahgúbovy romány sociální i pozdější „filozof.“ etapy vycházejí v arab. zemích stále ve velkých nákladech. Mnohé z nich byly v Egyptě zfilmovány.

Výpisky „Čest je smyčka, která láme vaz jen chudákům“ (1968, 95) — „Společnost je jako rozmarná žena: zjistí-li, že její milenec ji kritizuje, pustí ho k vodě“ (1968, 155).

Překlady 1968 (Jaroslav Oliverius).

Literatura J. Oliverius (doslov k 1968).

lk

MACHADO, Antonio: KASTILSKÉ PLÁNĚ

(Campos de Castilla) — 1912, rozšířeno 1917
Sbírka španělského básníka „generace 1898“.

K. p. jsou souborem lyrickoepických a lyr. básní z let 1907—17, zahrnujícím 57 čísel (1. vyd. 1912 obshovalo 17 čísel). Zvláštní celek tvoří prvních 40 básní — uvedených programní b. *Podobizna* — se třemi vzájemně propojenými temat. okruhy: kastilská krajina, osud Španělska a láska. V nejrozsáhlejší 1. části stojí v popředí evokace drsné krásy nehoštinného kraje, do níž proniká motiv úpadku Španělska (*Chudobinec* aj.) a jeho zašlé velikosti (*Sorijské pláně*), nejšíte rozvedený do kontrastu historie a přítomnosti v b. *Na březích Duera*. Tuto scenerii zalidňují venkované formovani a deformovani zápasem s neúrodnou zemí, charakterizovani motivem Kainova stínu v b. *Na hroudě Španělska* a v baladicky laděné rozsáhlé romanci *Zem Alvara Gonzáleze*. Intimní lyrika básní inspirovaných smrtí Machadovy mladičké ženy je spojena s první částí motivem kastilského kraje. Následující básně rozvíjejí téma

úpadku Španělska, umístěné v b. *Olivy* do autorovy rodné Andalusie, kam po smrti ženy odjel, či bez krajové lokalizace v satirách na provinční smetánku, reprezentovanou donem Guidem a typem omšelého šviháka z b. *Z mívivé minulosti*. V závěru tohoto celku, v b. *Mívivý zítřek*, ústí ironizace špan. přítomnosti do motivu naděje na obrodu. Odlišnou polohu Machadovy tvorby představuje řada krátkých básní v cyklech *Príslovi a zpěvy* a *Paraboly*, jejichž filozofující sentence a aforismy jsou zaměřeny na obecné problémy lidské existence. Závěrečný oddíl *Pocty* obsahuje řadu příležitostných holdů špan. básníkům a myslitelům, které mají jen dobovou hodnotu, a tři básně (*Z mého zákoutí*, *Mladé Španělsko a Španělsko v míru*) věnované přítomnosti i budoucnosti země a obměňující motivy b. *Mívivý zítřek*.

Krajinná lyrika v K. p., často s výrazným epickým prvkem, navozuje „přímým“, prostým a sugestivním výrazem prožitek drsné krajiny, vyprahlé chudé země, „tak smutné, že má duši“. Oduševnělá kastilská krajina zosobňuje životní tíhu i lásku v nadčasové rovině a se symbol. neurčitostí. Zároveň ztělesňuje „duši“ Španělska, heroickou minulost a tíživě pociťovaný úpadek země. Odmítavý postoj k přítomnosti je pak politicky vyhocen v občanské lyrice, v níž kontrastuje s nadějí do budoucna, nalezenou navzdory skepsi vůči bezprostřednímu zítřku. V pozdějších básních dochází také k posunu v pesimistickém vidění obyvatele Kastilie směrem ke společen. kritice vyšších vrstev, zatímco verše I. části vyjadřovaly morální degradaci venkovana, deterministicky odvoзованou z vlivu prostředí. Ten má v *Zemi Alvara Gonzáleze* podobu osudového sepětí s metafyzicky pojatou půdou, určujícího i motiv kainovství, které zde přestává být jen rysem národní povahy. V příběhu otcovraždy ze ziskuchtivosti na pozadí biblic. mýtu a v dram. duchovní atmosféře kastilské krajiny básník proniká k „elementárně lidskému“, k nadčasovému „záhadám člověka i světa“: schopnosti zla v člověku, zmaření možnosti štěstí, vztahu člověka a přírody stojících proti sobě i vzájemně spjatých, smrti jako spravedlivého trestu, věčné součásti kosmu i hrůzyplné nevyhnutné konečnosti života. S trag. monumentálností básní kastilského kraje kontrastuje intimní vidění krajiny ve verších utrpení nad smrtí milované bytosti. Bolest i něha k zesulé ženě je v nich s nesnadnou prostotou naznačena motivy její nepřítomnosti neustále přítomné v obraze kastilské či andaluské přírody, tvořícími komorní obměnu prolnutí krajiny a lidské duše.

K. P. jsou v Machadově básnickém vývoji odvratem od melancholické introspekce jeho prvotiny *Samoty* (1903, Soledades). Svěbytné využití útvarů lidové poezie v *Zemi Alvara*

Gonzáleze předznamenává jeho následující sbírku *Nové písně* (1924, Nuevas canciones). V linii *Príslovi a zpěvů* pokračuje stejnojmenný oddíl *Nových písní* i autorova pozdější reflexivní poezie i próza. Sbírkou K. p., jedním z vrcholných děl špan. poezie, se Machado sblíží se spisovatelem „generace 1898“, které „bolelo Španělsko“ (M. de Unamuno, Azorín, P. Baroja aj.). Po dvou a půl stoletích stagnace (v nichž trvalé básnické hodnoty vytvořili pouze J. Espronceda a G. A. Bécquer — na oba, zvl. na Bécquerův oproštěný jazyk, Machado navazoval) pozvedl A. Machado, spolu se svým současníkem J. R. Jiménezem, špan. poezii znovu k svět. úrovni. Odlišné pojetí básnického výrazu vedlo u avantgardních básníků k přehlížení Machadovy tvorby, k níž se vrací špan. básníci poválečné doby.

Překlady 1937 (*František Nechvátal, jen b. Země Alvarogonzálezova*), 1962 (*Jan Vladislav, výběr*.)

Literatura *O. Macri, Poesie di Antonio Machado, Milano 1969. R. Paoli, Machado, Firenze 1971. R. de Zubiria, La poesia de Antonio Machado, Madrid 1959. — K. Uhlíř (předmluva k 1962).*

ah

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria:
POSMRTNÉ PAMĚTI BRÁSE CUBASE
(Memórias póstumas de Brás Cubas) — čas. 1880, 1881

Psychologický román nejvýznamnějšího brazilského spisovatele 19. stol.

Dílo sestává ze 160 číslovaných kapitol, z nichž některé nezabírají ani celou stránku, ale všechny jsou opatřeny názvem. Text je psán v I. osobě jakožto životní paměti, které po své smrti sepsal někdejší zámožný riodejaneirský občan. Začíná vylíčením své smrti, k níž došlo v důsledku zápalu plic v srpnu 1869 v jeho 64 letech. Pak vypráví o předcích a příbuzných a teprve potom přejde k svému narození, dětství a univerzitním studiím v Coimbre, které byly důvodem jeho devítiletého pobytu v Evropě. Valnou část vzpomínek zabírají jeho lásky: krásná Španělka Marcela, která ho málem zruinovala, kulhavá Eugénia, kterou opustil, Eulália, jež v 19 letech zemřela, ale především Virgilia, žena jeho přítele, s níž dlouhá léta udržoval společensky pohoršlivý poměr. V řadě kapitol vypráví o svém svérázném příteli, filozofu Quincasu Borbovi, který ho, ještě než propadl choromyslnosti, podnítil, aby se pokusil prosadit v politice. Toto úsilí mu získalo pověst opozičníka, ale nemělo dlouhého trvání. Brás Cubas se pak věnoval dobročinnosti a vynalezl „antihypochoondrickou náplast“, v jejímž zdokonalení a výrobě mu však zabránila smrt. Zemřel vcelku s vyrovanou životní bilancí — jen ho trápilo, že neměl děti.

Záměrem románu je psychol. zkoumání především postavy ústřední, která je pro svou společnost zvlášť typická. Vyprávění v I. oso-

bě zvyšuje autentičnost pohledu, a „posmrtnost“ paměti vytváří nejen časový, ale i filozof. odstup. Tato situace však zároveň přímo vyvolává i jistý poněkud černý humor a umožňuje široké uplatnění ironie, která v některých pasážích přechází až ve společen. satiru. Přesto však těžiškem zůstává problematika individuální, z největší části milostná, přičemž vynívá jako paradox, že hl. hrdina zůstal starým mládcem. V životě ostatně nevyužil ani svých nadprůměrných vlastností a schopností intelektuálních. Je tedy dalším paradoxem, že tento román, který opývá humorem a vtípnými postřehy, dospívá k tesknému, ba až pesimistickému závěru. Autor jím nepochybně vyjádřil svou kritiku vedoucí společen. vrstvy za tzv. 2. brazil. cisařství, k níž jako syn mulatského natěrače a portugal. pradleny sám nepatřil, i když v ní nakonec jako úředník a literát zaujal významné postavení.

P. p. jsou jedním z prvních realist. románů nejen v tvorbě Machada de Assis, ale v celé brazil. literatuře, a zároveň i nejlepším. Psychol. zobrazením příznačného jedince je charakterizována i jeho společnost, aniž se přitom zabředá do dokumentaristické popisnosti, čemuž ostatně brání i zvláštní forma drobných kapitolek, které vyžadují stručný a hutný způsob vyjadřování. Přes svou dobovou a sociální vázanost je hrdina nahlížen především z hlediska obecně lidského, a proto také toto dílo přesáhlo hranice své národní literatury i své doby. Svým lidským typem připomíná Brás Cubas Gončarovova Oblomova; bezprostřední vliv na spisovatele měl však především realist. i naturalistický román francouzský (G. Flaubert, É. Zola). Velikost Machada de Assis je nicméně právě v tom, že si z těchto vzorů dovedl vybrat jen to, co odpovídalo jeho uměl. naturelu. V **P. p.** najdeme i zárodky některých jeho dalších románů, především r. *Quincas Borba* (1891).

Literatura R. Magalhães Jr., *Ao redor de Machado de Assis, Rio de Janeiro 1958.* A. Meyer, *Machado de Assis, Rio de Janeiro 1958.* M. Tati, *O mundo de Machado de Assis, Rio de Janeiro 1961.*

eh

MACHIAVELLI, Niccolò: **MANDRAGORA**

(Mandragola) — kolem 1520

Komedie italského humanistického politika a spisovatele, největší dílo renesanční italské dramatické klasiky.

V prologu a 5 jedn. je realisticky zobrazen mikrokosmos florentské renesanční měšťanské domácnosti s řadou zápletek, které vyvolává neschopnost letitého zámožného advokáta Trhloty (Nicia) mít dědice. Mladý šlechtic Kallimach, milující mladou

Trhlotovu ženu Lukrecii, podporován vychytralým dohazovačem Ligurem, využije advokátovu slepou víru v moc šarlatánů a mastičkářů k tomu, aby si zajistil volný vstup do ložnice Trhlotovy manželky. Bigotní Lukrecie nechce být nevěrná, nechá se však nakonec přesvědčit svým zpovědníkem, prohnáním a za peníze všeho schopným mnichem Timotejem. V závěru **M.** jsou spokojeni všichni: starý advokát se raduje z nasazených parohů, Kallimach se stává trvalým domácím přítelmem, neboť cudná Lukrecie se po jediné noci změnila v cílevědomou nevěrnici, taškář Ligor a příživnický mnich se těší z tučné odměny, kterou jim vyplatí jak Trhlot, tak Kallimach.

M. je ostrou společen. satirou, která vyjadřuje renesanční humanistické popření církevního učení o světu jako slzavém údolí a vyzdvihuje novou víru v život, v jeho krásu a přirozenost. Kallimachovo jednání nepostrádá sice amoralnosti, ale dobově uvolněná morálka si cení práva jedince na co nejbohatší využití více než formálního práva posvěceného manželského svazku. Současně Machiavelli, veden renesančním racionalismem, zesměšnil přežívající pověřivost svých současníků: víru v nebeské zázraky, všemocnost souč. pavěd (astrologie, alchymie) a vtípem zpochybnil i přehnané sebevědomí lékařského šarlatánství. Zatímco v postavách Trhloty, Ligura, Kallimacha aj. použil komické nadsázky, ve fráterovi Timotejovi věcně a s odstupem postihuje výrazný dobový typ. Přesto právě zde dosáhl nejostřejšího satir. účinku — nemilosrdně odsoudil zasahování církve a mnišstva do záležitostí občanského života. Útok proti ohlupující moci mnišů a proti jejich neřestnosti tvoří jednu z hl. linií Machiavelliho dram. i beletristického díla. V této souvislosti je třeba mnicha Timoteje chápat a jako jedno z východisek antiklerikálně zaměřených satir, o jejichž tradici se opřel např. Molière v kresbě *Tartuffa*.

M. patří k žánru nazývanému komedie erudita (vzdělaná) — na odlišení od lidové improvizované komedie dell'arte, vzniklé o něco později. V klasické eruditě, jež se rozvíjela zhruba po celé 16. stol., se mísí vlivy starověkých dram. předloh (Plautus, Terentius) a ital. novelistů (G. Boccaccio). **M.** přinesla skutečně pravdivě zobrazení soudobého života, i když ani její autor není bez závislosti na předlohách: ve volbě jmen, charakterových typů (např. spojení role příživníka s rolí mazaného otroka — pánova pomocníka a důvěrníka), ale i v kompozici dramatu (autorův prolog, epizující expozice apod.). Na rozdíl od ostatních autorů erudity, kteří psali spíše zdramatizované novely než dramata, však Machiavelli vycházel při rozvíjení zápletky výhradně z vůle jednajících postav. **M.** se řadí také k prvním dobovým tendenčním komediím, neboť podle

Machiavelliho je cílem komedie „nastavovat zrcadlo soukromému životu“. V dějinách erudity zaujímá M. postavení první plně divadelní komedie založené na psychologicky prokreslených charakterech a realisticky věrně, byť ve vypouklém zrcadle satiry, zobrazující soudobou skutečnost; pro tyto kvality tvoří dodnes živou součást klasického divadelního repertoáru.

Překlady 1928 (Miloslav Novotný), 1956 (Jaroslav Pokorný).

Inscenace 1929 (Emil František Burian, Studio Národního divadla, Brno), 1955 (Vítězslav Bartoš, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové), 1965 (Jiří Menzel, Cínoherní klub, Praha), 1971 (Jan Zajíc, Státní divadlo, Ostrava), 1978 (Kristina Tabery, Jihočeské divadlo, České Budějovice), 1983 (Jiří Holecěk, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1984 (Michael Tarrant, Krajské divadlo, Kolín), 1987 (Jan Borna, j. h., Severomoravské divadlo, Šumperk).

Literatura E. Levi, *La Mandragola di Machiavelli, Il Convegno* 1927, 1–2. M. Marazzani, *Appunti per un approfondimento della Mandragola, Civiltà moderna* 1931, 2. — J. Pokorný (předmluva k 1956).

jp

MACHIAVELLI, Niccolò: VLADAŘ

(Il Principe) — *1513, 1532

Pozdně renesanční italský traktát o absolutistické monarchii.

Ve V. Machiavelli pojednává ve 26 kapitolách o jednotlivých aspektech vlády, typech vládařství, vlastnostech vladaře apod. Při líčení své představy o ideálním knížeti a monarchii se dovolává příkladů z historie. Rázi tu požadavek nezávislosti politiky na etice a náboženství; mnohé z názorů, které z něho vyplynuly (zásada, že účel světí prostředky, úspěch ospravedlňuje konání), byly později ve zvláště zarážející podobě shrnuty pod pojem „machiavelismu“.

V. byl chápán jako „kodex“ tyranie, odtržený od histor. situace, v níž vznikl. Machiavelliho ideální kníže měl být však prostředkem k obnově národa, chápané především jako obnova jeho svědomí, rehabilitace pozemského života a znovuvytvoření niterných sil; člověku měla být vrácena jeho důstojnost a činnost. Machiavelli proklíná kníza, odnímající národům svobodu podvodem či násilím; je-li však stát už utvořen, sděluje jim, jakým způsobem se musí udržovat. Cílem přitom je nepřímou obranou vlasti, která souvisí s udržením knížete. Tím, že kníže pečuje o sebe samého, pečuje de facto o stát: zájem veřejný je jeho zájmem osobním. Kníže sice nemůže dát svobodu, ale může dát dobré zákony, zajišťující občanům život, čest a majetek. Může se snažit získat si přízeň lidu tím, že bude držet na uzdě

šlechtu a neklidné společen. živly. Má spravovat poddané nikoli tím, že by je pobíjel, ale že je bude zkoumat a pokusí se jím porozumět — „jimi nezklamán, však je klamaje“. Jelikož lidé se spokojují zdáním, má si kníže opatřit veškeré dobré zdání; nechce-li být nábožný, dobrý, laskavý, nakloněn uměním a vědám, musí se takovým aspoň jevit. Nemusí se obávat, že bude demaskován, protože lidé jsou od přírody prostomyslní a důvěřiví. Největší účinnost má strach, proto má kníže usilovat, aby byl spíše obáván než milován, neprobouzet však k sobě nenávisť či opovržení. Nesmí si klást otázku, je-li jeho počínání dobré či krásné, nýbrž je-li rozumné či logické a jsou-li prostředky úměrné cíli. Zatímco ve středověkých knížecích zrcadlech (*specula principum*) byl panovník stavěn do perspektiv absolutna, je ve V. jeho zrcadlem veskrze svět vezdejší a panovník tu stojí tvář v tvář proměnlivému osudu; právě na jeho schopnosti přizpůsobovat se a podrobovat skutečnosti závisí jeho úspěch, jeho morálku nediktuje Bůh, ale svět. Zákl. motivem díla je motiv člověka, který se nespolehá na boží prozřetelnost, ale především na vlastní síly. Machiavelli je ve svých názorech zásadně protipapežský, proticísařský, protifeudální — zastává stanovisko moderní — občanské a demokratické. Jeho krutý svět má hlubokou logiku, založenou na studiu člověka a přírody. Z nejhlubší zkaženosti a úpadku nevidí jiného úniku než v diktatuře (tanula mu přitom zřejmě na mysli osobnost Cesara Borgii, 1475–1507, knížete Romagni, syna papeže Alexandra Borgii; spisek měl do jisté míry memoárový charakter). V liter. ohledu znamenal machiavelismus, jak se prezentuje i ve V., osvobození historie a politiky od prvků fantastických, citových, metafyzických a jejich kultivací formou rozumovou, obrat k pozitivnímu studiu člověka i přírody, očistu myšlení i řeči od teologických a ontologických spekulací a školského mechanismu. Machiavelliho próza se objevuje uprostřed přebujelého rétorismu a expanze básnické prózy jako předzvěst suché, přesné, strohé prózy moderní.

V. zastínil ostatní Machiavelliho spisy, z nichž je nejproslulejší kom. → *Mandragora*. Skicou na podobné téma byl *Život Castruccio Castracaniho z Lukky* (1520). La vita di Castruccio Castracani di Lucca. Právě pro dílo typu V. byly neobyčejně podstatné okolnosti, za nichž vzniklo. Machiavelli, který vykonával diplomatické poslání v Itálii a v cizině, psal V. 1513, když se stal — otec čtyř nezaopatřených dětí — obětí msty medicejského restaurovaného režimu, byl zatčen pro podezření z účasti na republikánském spiknutí a mučen. Věnoval jej Lorenzovi Medicejskému ve snaze získat

zaměstnání u bývalých pánů (stává se historio-
grafem státu). Volá po spasiteli, poněvadž Itálie
upadala, volá po vladaři, který by ji podoben
antickému Kyrovi pozdvihl a uspořádal. Žánr, k
němuž se V. řadí, který měl už svou tradici v
renesanci a i později byl dále rozvíjen, se vždy
pohyboval na pomezí beletrie a literatury učené,
výchovného románu a traktátu-příručky. Proslulým
dílem antickým tohoto typu je Xenofontův spis
O Kyrově výchování (po 360 př. n. l.), v renesanci
největší ohlas získal Dvořan B. Castigliona (1528;
jeho svérázným „překladem“ je L. Górnického
Polský dvořan, 1666) a Galateo od G. della Casa
(1555). V Čechách se k žánru knižecích zrcadel
řadí román M. Vieria Christoslaus (1689).

Výpisky „Člověk, který chce být za všech okolností
dobrý, zcela určitě pohoří mezi ostatními, kdo
dobří nejsou. Je proto nezbytné, aby se vladař pro
vlastní spásu naučil, že nemusí být vždycky dobrý,
ale podle potřeby někdy ano, někdy ne“ (1969, 70).

Překlady 1873 (Bedřich Pacák, Kniže), 1900 (Josef
Želízko, Kniže), 1940 (Jaroslav Zaorálek), 1969 (Adolf
Felix), 1987 (Josef Hajný, in: Úvahy o vládnutí a
vojenství).

Literatura A. Gramsci, *Note su Machiavelli, sulla
politica e sullo Stato moderno*, Torino 1966. F. Chabod,
Scritti su Machiavelli, Torino 1964. L. Russo,
Machiavelli, Bari 1966. — Z. Kalista (doslov k 1969).
J. Polišenský, in: *Machiavelli, Florentské letopisy*, Praha
1975. G. Prezzolini, *Život Niccola Machiavelliho,
učitele vladařů*, Praha 1940.

dh

MAILER, Norman:

NAZÍ A MRTVÍ

(*The Naked and the Dead*) — 1948

Americký román o druhé světové válce.

Zákl. děj pásmo románu rozčleněného do 4 částí
(*Vlna, Hlina a tvar. Rostlina a přízrak. Brázda*) je
prokládáno 1. retrospektivními pasážemi, týkajícími
se minulosti postav, které vytvářejí kolektivního
hrdinu díla (*Stroj času*), a 2. úryvky stylizovanými jako
dram. text (*Chór*), jež svým tvarem (přímá řeč plus
„scénické poznámky“) prostředkují románovému
sdělení jakoby větší autenticitu. Zákl. příběh se
soustřeďuje k jedné z válečných operací 2. svět. války
na tichomořském ostrově Anopopei, již se účastní
průzkumný oddíl seržanta Crofta. Po řadě činností,
které neodpovídají bojovému zařazení, jsou členové
oddílu posláni generálem Cummingsem na průzkum
do japon. týlu v druhé části ostrova. Jako velitel
je jim přidělen poručík Hearn, bývalý generálův
pobočník. Po namáhavém přesunu na druhou část
ostrova narážejí na Japonce, jeden z vojáků je zraněn,
část skupiny se s ním vrací. Ostatní pokračují
v cestě, přestože Croft ví o přítomnosti Japonců. Při
srážce s nimi je Hearn zastřelen, ostatní se pokoušejí
přejít horský vrchol a splnit rozkaz. Jsou napadeni

sršní (jim už nejsou s to čelit) a vracejí se polomrtví
do tábora. Vojenské operace jsou mezitím dávno
skončeny pro naprostou vyčerpanost japon. jednotek.

Roztříštěná kompozice románu (množství
zorných úhlů, z nichž jsou jednotlivé postavy
nazírány, prolínání časové roviny přítomnosti
s minulostí a budoucností, tvarová zvláštnost
pasáží *Stroj času* a *Chór*) se bezprostředně
zapojuje do významové výstavby díla: „zobrazuje“
chaotičnost světa, do něhož jsou postavy
vrženy, a zároveň je prostředkem celistvého
postížení člověka v mezní situaci. Ostrov Anopopeia
se stává zmenšeným obrazem světa. Tato metafora
se přitom opírá o vztahy v organismu armády:
generál Cummings je v onom symbol. plánu
ztělesněním oficiální politiky, autority, poručík
Hearn představuje radikální opozici, vojáci
Croftova oddílu dezorientované masy. I v jádru
tohoto podobenství stojí člověk, jeho psychologie
i pohyb dějinami, člověk bezradný až k čiré
bezmocnosti, přesto však mající jisté meze,
za něž ani v nezdravé společnosti dohnán
být nemůže. V tomto ohledu přesahuje Mailerův
román rámec konkrétní válečné problematiky
a aktuálně zasahuje do současnosti.

Literárně inspirován technikou Dos Passosovy
trilogie USA a do jisté míry souvisí i s reportážní
a publicistickou činností autorovou zařadil se
román N. (čerpající mj. z dvouletého Mailerova
válečení na Filipínách a v Japonsku) brzy po
svém vydání mezi amer. bestsellery (přispěla
k tomu i jeho filmová verze 1958 — R. Walsh)
a byl označen (spolu s později vzniklými r.
Hlava XXII J. Hellera, ...až navěky J. Jonese
a Velká válka A. Myrera) za nejlepší román
o 2. svět. válce. Postupem času, též na základě
interpretace autora samého, v době, kdy začal
být čten jako podobenství o amer. společnosti,
v němž „pesimismus zhrzeného demokratického
ideálu nachází svůj nejnplnější výraz“, budil
spíše znepokojení. Vzbuzovala je i autorova
(umělecky nicméně slabší) další tvorba, v níž
se metaforický obraz člověka nuceného hledat
v změti protikladných společen. a polit. sil
odpověď na otázku po smyslu bytí jedince i
lidstva, např. r. *Americký sen* (1965, *American
Dream*) nebo *Proč jsme ve Vietnamu?* (1967,
Why Are We in Vietnam?), opírá o realie
souč. Ameriky.

Výpisky „S údivem a leknutím si uvědomoval,
že člověk je vlastně nesmírně křehká věc“ (1969,
170) — „Na člověku jistě není nic zvláštního,
když dovede po smrti takhle smrdět“ (1969,
171).

Překlady 1957 (1969, 1986, Jiří Mucha).

Literatura H. Goldstone, *The Novels of N. Mailer*,
English Journal 1956. R. C. Healey, *Novelists of
the War*, in: H. C. Gardiner (ed.), *Fifty Years of the Ame-*

rican Novel, New York 1951. J. J. Waldmeir (ed.), *Recent American Fiction*, Boston 1963. — J. Hornát (dосlov k 1969).

am

MAJAKOVSKIJ, Vladimír: MYSTÉRIE-BUFFA

(Misterija-buff) — 1918, přepr. 1921

Ruská sovětská veršovaná dramatická poéma, která formou revoluční revue představuje „heroické, epické a satirické zobrazení naší epochy“.

Obsah hry o 6 jedn. s prologem tvoří soudobá alegorická podoba biblického příběhu o potopě světa, před níž poslední zbytky obyvatel zeměkoule hledají záchranu na severním pólu, kam voda zatím ještě nedosáhla. Jde o 7 párů „čistých“, kteří jsou reprezentanty buržoazie (Habešský negus, Indický rážza, J. B. Clemenceau, Ruský spekulant, Lloyd George, Peršan, Číňan, Američan, Pop aj.) a 7 párů „nečistých“, tj. proletářů (Lampář, Šofér, Havíř, Tesář, Kovář, Švadlena, Pradlena atd.). Šanci na přežití nabízí nakonec zase archa — postaví ji „nečistí“. Mír však nepanuje ani zde, na palubě se střídají společen. formace od absolutistické monarchie až po demokratickou republiku, dokud archa dokáže držet pohromadě. Zápas končí v poslední chvíli revol. zvratem, při němž „čistí“ jsou svrženi z paluby, zatímco „nečistí“ usilují o vybudování komuny. „Nečistí“ na své cestě procházejí peklem i rájem a rozvracejí je svou pozemskou aktivitou. Také zemi musí začít budovat na troskách způsobených válkami a revolucemi, nejdříve je třeba se vypořádat s destrukcí. Teprve pak stojí na prahu nové budoucnosti, na prahu komuny. Hra končí apoteózou svobodné práce.

Majakovskij v M. nevytváří pouze parodickou rekonstrukci příběhů a motivů Starého či Nového zákona (potopa světa, stavba archy, prorok, kázání na hoře, hledání Araratu aj.), objevuje v nich především alegorický obraz nové se tvořící epochy a hledá její nový revol. mýtus. Symbol. nelehké putování 7 párů „nečistých“ zrcadlí v podobenství jak histor. zkušenost rus. revoluce, tak naplnění naděje a odvěké touhy lidí. Biblické motivy zbavuje autor pochopitelně religiozity, z ideového hlediska je dokonce záměrně travestuje a dává jim nový společen. obsah v parodijně karikaturním klíči polit. satiry (např. při zobrazení „čistých“). Záměr dovršuje v paradoxním spojení mystérie s buffonádou, jímž ve stylu heroikomického patosu evokuje zánik starého a zrod nového světa (revoluce — „svatá pradlena“ je připodobněna k potopě světa, „čistí“ jsou v přímém i ironickém slova smyslu zástupci buržoazie, „nečistí“ představiteli proletariátu, zatímco osobami zaslíbené země — komuny — jsou alegorické postavy: Kladivo, Srp,

Stroje, Chléb, Sůl, Bota, Reostat atd.). M. je svým pojetím dram. struktury výrazem žánrového synkretismu své doby, nově citěný žánr se v revuálním stylu hry prostupuje se satir. pamfletem, moralitou, tradicí rus. lidového divadla (např. jarmareční bouda) i novodobou formou davové polit. hry. Pojetím M. jako „divadla světa“ Majakovskij postavil do středu děje ne individuální hrdinu, ale alegorický pohyb davu, srážku tříd a idejí.

Premiéra M. se konala v listopadu 1918 na počest 1. výročí VŘSR v režii V. Mejercholda, který akcentoval agitační i satir. podobu hry, jež vyzněla jako „divadelně poetický manifest Ríjna“. Oba avantgardní tvůrci zde zahájili vzájemnou spolupráci, usilující vyjádřit nové společen. ideje novými inscenačními prostředky, jejichž „futuristicko-formalistický obal“ zůstával ovšem na dlouhou dobu překážkou k docenění hry. 1921 vytvořil Majakovskij její novou variantu, která představuje vlastně polit. aktualizaci původního textu. Režiroval ji opět Mejerchold a byla mj. v Moskvě hrána i německy v prostorách Prvního státního cirkusu na počest III. kongresu Kominterny. M. inspirovala v Rusku vznik dalších masových divadelních forem.

Výpisky „Už nechcem se žít božím slovom, chceme do žitého chleba zakrojit“ (1957, 217).

Překlady 1957 (rozmn. 1961, Jiří Taufer; vyd. 1957 in: *Spisy II*).

Inscenace 1960 (Evžen Sokolovský, Státní divadlo, Brno).

Literatura A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959. — K. Martinek, *O první inscenaci Mystérie-buffy Vladimira Majakovského*. Divadlo 1959, 2. J. Taufer (předmluva k 1957). vkn

MAJAKOVSKIJ, Vladimír: OBLAK V KALHOTÁCH

(Oblako v štanach) — 1915
Básnický tetraptych, který na základě poetiky ruského futurismu vyjádřil nové, odsentimentalizované vidění skutečnosti a prudké odmítnutí měšťanských společenských hodnot.

Zákl. témata poémy formulovaná s provokující vyroceností v aforistických obrazech *Prologu* byla v jednotl. zpěvech rozvinuta v široká, poměrně samostatná a místy epizovaná pásma, jejichž společným jmenovatelem je vzpoura lyr. hrdiny, básníkovy dvojníka, proti svazujícím a umrtvujícím společen. konvencím a normám. V 1. zpěvu je zavrženo banální rozřešení milostného trojúhelníku okázalým přitakáním lásce velké a zraňující, titánské. Obraz básníka jako titána se pak stává nositelem sebevědomého odporu nejen vůči „starému“ v umění, proti němuž je kladen futuristický ideál poezie ulice

(v textu jsou připomínány recitační večery futuristů „v Moskvě, Kyjevě, Oděse, Petrohradě“ a objevují se i drobné portréty přátel-futuristů, D. Burljuka a I. Severjanina), ale i vůči „starému“ ve smyslu sociálním. Nihilistické odmitavé gesto („Já nad vše, co stvořeno, / piši nihil“) přerůstá ve věstecké vize bližší se revoluce („v trnové koruně revolucí / zabouří šestnáctý rok“). Ve 4. *zpěvu*, jenž návratem k milostné tematice celou poému vlastně rámcuje, se básník-titán setkává s Bohem „svým otcem“, a hrozi mu zničením. Na místě božím v závěru vyrůstá obraz vesmíru tiše odpočívajícího na vlastní tlapě „s tisíci klišáty hvězd“.

Důrazem na postavu lyr. hrdiny a básníka (básník propůjčuje hrdinovi i své vlastní jméno) a hojným, většinou rouhavým využíváním biblických, zejména novozákonních motivů nabývá první autorova poéma podoby jakéhosi apokryfu (srov. i „biblické“ jméno básníkovy milenky Marie Dénisovové). Novodobý básník-titán je jakoby několikanásobně křížován na Golgatě měšťanské lásky, kultury, společen. řádu, nepřijímá však utrpení s trpnou pokorou, ale jako znamení vlastní síly a schopnosti zbavit se tísnivých pout. Velikost se stává zákl. atributem lyr. hrdiny a hyperbola nejběžnějším nástrojem jeho charakteristiky („Děťátko! / Neboj se, že s býčích plecí mých se mokrá hora zpocených ženských těl sklání...“). Hyperbola jej tak povyšuje nad hodnoty tradičně pocíťované jako velké, které jsou zde naopak v konfrontaci s obrazem básníka přímo či nepřímo „zdrobňovány“ („Já myslí, že jsi bůh všemohoucí, a zatím — tys břídil, bůžek malinký“, „tichá lástička“ atd.), ale na druhé straně mu nachází spojence ve stejně hyperbolizovaném světě města jakožto semeníšti příští živelné sociální bouře („Jděte vy hladem vycenění, propocení, pokofení...“).

Majakovského titán paradoxně navozoval na obdobně hyperbolizované postavy Věštců a Démonů, které v přetvořené podobě přejal z romantismu v některých projevech evrop. symbolismu. Tato návaznost však znamenala především polemiku: postulovala ideál básníka jako titána nového typu, hromotluka s ocelovými svaly, který se neodvrací od světa, ale otevírá jeho lebku boxerem a hledá živý zdroj inspirace „v hluku fabrik a laboratoří“. Bouřlivácké odmítnutí „paséistické minulosti“ přitom překročilo původní meze programové futuristické estetiky a předjalo aktuální společen. potřebu: vytvořilo jednoho z prvních lyr. hrdinů porevol. poezie. V díle Majakovského se tento typ vyvíjel dále přes poému *Člověk* (1918, *Čelovek*) až k „lidohusu“ z *V. internacionály* (1922, *Pjatyj internacional*) nebo *Ivanu ze* → *150 000 000*. Tato stylizace básníka spolu s hyperbolizační obrazností, důmyslnou, až

excentrickou zvukovou organizací verše, nápadným deklamačním patosem feči (podtrženým grafickým členěním veršů do schůdků) značně ovlivnila další vývoj sovět. poezie (V. Lugovskoj, S. Kirsanov, L. Martynov, N. Asejev, A. Vozněsenskiĭ, J. Kross aj.). Revol. patos poémy a výrazná antireligiozita vyvolaly zásah carské cenzury, která nepřipustila původní název *Trináctý apoštol* a text v 1. vyd. na několika místech značně porušila. V plném znění vyšel O. až 1918, po revoluci. Do povědomí nerus. čtenářů vstupoval mnohem později, kdy se už Majakovskij stal klasikem rus. sovět. poezie.

Výpisky „*Jak dovolujete si básníkem se zvat, / vy, kdo jak křepelka šedě pěpenězi? / Dneska / je třeba / se podívat / boxerem, co světu v lebce vězí!*“ (1956, 201) — „*Hej, vy! / Nebe! / Smekněte čepici! Já jdu!*“ (1956, 211).

Překlady 1947 (1953, 1956, Jiří Taufer, též in: *Výbor z díla ve dvou svazcích, Spisy I*), 1967 (Lubomír Feldek, sl. *Oblak v nohavičích*).

Literatura I. *Mašbic-Verov, Poemy Majakovskogo, Moskva 1963. Z. Papernyj, O masterstve Majakovskogo, Moskva 1957. Týž, Poetičeskij obraz u Majakovskogo, Moskva 1961. — Z. Mathauser, Umění poezie, Praha 1964.*

mc

MAJAKOVSKIJ, Vladimír:

SPRCHA

(Banja) — 1929

Sovětská porevoluční satirická komedie, která groteskní kabaretní formou vyjadřuje aktuální společenská témata.

Drama o 6 dějstvích představuje vynálezce Čudakova, který pracuje na svém objevu, jimž má být sestaven stroj času, a nestará se o malichernosti zdánlivě důležité, ve skutečnosti však problematické polit. strategie. Do jeho sklepní laboratoře přichází na exkurzi cizinec Pont Kič, provázený překladatelkou Mesaliancovou, pracovníci Všesvazové společnosti pro kulturní styky s cizinou. Čudakov je plně zaujatý prací, v níž dosáhl už první úspěchy. V téže domě žije také soudruh Pobědonosikov, přednosta Nejvyššího úřadu pro udělování povolení. Jeho úřad je pochopitelně obklopen dlouhou řadou žadatelů, které přijímá sekretář Optimistěnko. Také Čudakov sem přichází jako žadatel, ale díky své přímocharosti je zamítnut. Pobědonosikov se má ze své funkce vyslovit také k divadelnímu představení, které právě odhaluje lhostejný poměr jeho úřadu k Čudakově práci. Odmítá samozřejmě satiru i Čudakovovo snilkovství a klade režisérovi jako ideál práci Velkého divadla, které „pěstuje krásno“. Čudakov zatím skuteční pokus se strojem času a na scéně se objeví delegátka roku 2030. Pobědonosikov se oportunně znovu chápe své polit. role a domáhá se okamžitého přednostního přijetí ve výběrové stanici

pro transport do komunist. věku, kde se ovšem kritériem vstupu stalo to, jestli účastníci budou mít ještě za 100 let co říci. Když stroj času vystartuje do budoucnosti, pochopitelně vyvrhne nejen Pobědonosikova, ale i Mesaliancovou, Ponta Kiče, Optimistěna aj., prostě ty, které budoucnost nepotřebuje.

Majakovskij založil dram. konflikt S. na kontrastu dvou životně odlišných prostředí, ztělesněných neúnavným vynálezcem Čudakovem (čudak = podivín) a představitelům tuhé byrokracie, ironicky nazvaným Pobědonosikov (poběda = vítězství). Organicky — např. ve srovnání s předchozí hrou *Štěnice* (čas. 1929, Klop) — využil fantastického motivu, s fabulí hry zde úzce souvisí motiv zázračného stroje času, který může nejen regulovat životní tempo, ale také učinit z času proměnnou veličinu. Majakovskij nepojal stroj času pouze jako vynález, ale alegorizoval jím současné i tvořivou energii dělnické třídy. Obě děj. roviny Majakovskij výrazně propojuje, a přesto, že se tu objevuje delegátka roku 2030 (Fosforskující žena), aby pomohla kladným silám, děj není přenášen do budoucnosti, ani lacině neuniká od dobové problematiky. Společn. kritičnost Majakovskij vyvažuje zaniceným patosem, jeho publicističnost vychází z postupů agitačního divadla. Majakovského nezajímá psychol. analýza dram. postav, autor v nich exponuje vědomě pouze příznačné rysy. V poetice S. se výrazně uplatňují prvky jarmarečního balagánu a rus. buffonády, obsahující výrazné rysy lidové zábavy, pantomimu, taneční výstupy, grotesku, ohňostroj atd. Konstruktivistický divadelní názor se zde promítá do pojetí dram. textu — prostředky kabaretních forem a simultaneita dění dávají předpoklad ke vzniku palčivě aktuálního, masového divadla.

Mejercholdovo divadlo, pro které Majakovskij psal (premiéra S. tu byla 1930), přispělo výrazně do vývoje divadelního umění 30. let, třebaže později zesilující tlak kultu osobnosti znemožnil další plány realizovat. Majakovského dramatika měla pro V. Mejercholda klíčový význam, satir. texty, které vyvracely koncepci divadla jako mechanické nápodoby životní skutečnosti, účočily nelitostně na staronové se formující měšťáctví v svět. společnosti a navazovaly osobitě na rané Majakovského divadelní práce, zvl. → *Mysterii-buffu*. S. se neomezila už jen na kritiku byrokratismu, ale svou sžíravou satirou předváděla celý systém byrokratických postupů, které si vytvářely vlastní stát pro sebe a pozorovaly všechno z hlediska účelnosti právě pro úřední aparát. Motiv stroje času vyplýval současně z dobových diskusí, které vycházely z Einsteinova objevu teorie relativity. Koncepce „divadla

zvětšovacého skla“ zápasila důrazem na anti-iluzivnost s nebezpečnými přežitky ve spojení. vědomí, bojovala proti formalismu ve jménu tvořivé energie člověka. Majakovského sebevražda byla tragédií i Mejercholdova divadla, které v složité situaci první poloviny 30. let nemohlo najít autora, který by mohl pokračovat v realizaci zvoleného programu.

Výpisky „*Mesaliancová*: ...umění musí obřádit život, ale krásný život, krásných živých lidí. Ukazujte nám krásné, aktivní lidi v krásných krajinách — a vůbec rozklad buržoazie. A má-li to agitační smysl, prosím, třeba i takový břišní tanec...“ (1961, 27).

Překlady 1954 (Vladimír Horáček, *Horká lázeň*), rozmn. 1961 (*Frida a Luboš Pistoriovi, Horká lázeň*), rozmn. 1963 (*Frida a Luboš Pistoriovi; upravili Karel Novák—Helena Šimáčková—Ilja Racek*).

Inszenace 1948 (*Luboš Pistorius, DISK, Praha*), 1962 (*Evžen Němec, Divadlo P. Bezruče, Ostrava*), 1963 (*Karel Novák, Divadlo E. F. Buriana, Praha*), 1984 (*Petr Kracik, DISK, Praha; úprava P. Kracik a Andrea Vojtová*).

Literatura A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg, Moskva 1958. V. N. Pluček, Na scene — Majakovskij, Moskva 1962. M. Mikulášek, O nekotorych osobnostjach satiričeskich komedij V. Majakovskogo „Klop“ i „Banja“; Sb. brněnské univerzity 10, 1961/D/, 8.*

vkn

MAJAKOVSKIJ, Vladimír:

150 000 000

1921

Ruská sovětská poéma, novodobý epos socialistické revoluce.

Tématem poémy, jejíž jednotl. oddíly jsou uváděny krátkým epigramatickým vstupem, je grandiózní pochod hladového Ivana, gigantického ztělesnění revol. Rusi. „k pastvištím Ameriky“ v ústrety stejně olbrímimu Wilsonovi, vládci Chicaga a celého světa, groteskni alegorii souč. kapitalismu. Pouť Ivana k protivníkovi rozděluje svět — lidi, zvířata i věci. Do Ivana se vleává všechno utlačované, ponižované, mladé a revoluční, do Wilsona vstupuje vše utlačující, reakční, staré, luxusní, posluhují mu „Lincolnové všelijací“. Whitmanové, Edisoni, Adelina Patti, Longfellow, světovi dekadenti, na stranu Ivana se stavějí „futuristů železně písné“. Zápas, „šampionát světového třídního boje“, končí Ivanovým vítězstvím. Poému uzavírá vize budoucnosti jako doby neomezených možností, v níž je jednou provždy zrušen předěl mezi reálnem a fantazií — histor. svátku na „zelené louce, Saharou zvané kdysi“ se např. účastní i „Marťané velkohlavi“. Je adresována všem, jimž je v nelehké přítomnosti mladého sově. Ruska dáno protřpět se a probit k zítřku.

Obdobně jako dr. → *Mysterie-buffa* je poéma pokusem o uměl. obraz revol. epochy, v němž se prostupuje heroicko-epická složka

s groteskně komickou a satirickou, a přes svůj proklamovaný antitradicionalismus je tak vlastně oživením tvaru směšnohrdinského eposu. Tato polarita je zfetelná jak v nižších složkách výstavby díla (jazyk, verš kolísající mezi patosem — v úvodu jednotl. částí blízkým až antikizující stylizací — a telegraficky rozdrobeným, dynamickým tvarem), tak v tematicce. Zápas Ivana a Wilsona je zápasem titánů, jakousi novou Gigantomachií, ale současně i „šampionátem“. Oba soupeři jsou alegorickým ztělesněním střetu dvou histor. epoch, ale i komicky naivní realizací této alegorie v naprosté doslovnosti. Závěrečná slavnostní vize budoucnosti z rodu nového revol. chiliasmu je načrtnuta humornými tahy parodujícími žánr science-fiction. Histor. zápas sovět. Ruska o nový svět je v básni nerozlučně spjat s dobovými liter. spory a polemikami atd. Ve sváru vysokého a nízkého se tak současně jakoby po svém obráželo hl. téma zápasu dvou světů a pronikalo do všech vrstev díla, stávalo se bezprostředním faktem jeho výstavby. Sepětí heroického s groteskním a satirickým (promítala se sem i Majakovského zkušenost ze spolupráce s tiskovou agenturou ROSTA 1919—22) tak přímo symbolizovalo vzešlé lidového živlu k moci a přitom naplňovalo program orientace tvorby k masám dělnického publika. Rozrušením „kanonického“ tvaru mýtu a eposu (odkazy k Iliadě a Odysseji) mimovolně epos i mýtus navracelo k původním zdrojům lidového vyprávění a zábavy. Poéma — v souladu s programovou estetikou rus. avantgardy pojatá jako „atrakce“ — v sobě propojovala funkce poezie, polit. agitace za věc revoluce i groteskního humoru a představovala tak svého druhu scénář velkolepé lidové podívané. Ne náhodou tematicky blízká Majakovského agitka *Šampionát světového třídního boje* (1920, Čempionát vsemirnoj klas-sovoj bor'by) byla přímo napsána ve tvaru cirkusové klauniády.

Majakovskij začal psát *150 000 000* v roce 1919, o rok později předal rukopis, pro nějž počítal postupně s názvy *Bylina* o Ivanovi čili *Vůle miliónů* a *Ivan, bylina*, epos revoluce, Státnímu nakladatelství (Gosizdat). Tehdejší prudké boje na liter. frontě zvl. mezi avantgardou (označovanou často souhrnně jako „futuristé“) a proletkultovci se nejen odrazily v samém textu básně, ale měly vliv i na průtahy s vydáním, ke kterému došlo přes doporučující dopis LITO Lidového komisariátu osvěty, příznivý postoj A. V. Lunačarského a opakovaně urgence autorovy až 1921. Poéma se stala výrazem uměl. i společen. postoje rus. avantgardy (manifestačně se k ní přihlásili např. sibiřští futuristé v Čitě, kteří ji ještě před publi-

kací uvedli do programu místního dělnického klubu), jež se současně pokoušela vyjádřit svou představu o harmonii vlastní poetiky s politikou Října i institucionálně (např. 1919 a 1921 pokusy o založení Kolektivu komunistů-futuristů, tzv. Komfutu). Význam báseň ovšem značně přesáhla úzké meze programové estetiky skupiny. Na přání autora vyšla poprvé anonymně („150 000 000 je jméno mistra, jenž psal tyto rýmy“), nicméně ve veřejnosti nebylo o autorství pochyb, takže v dalších vydáních bylo od anonymity upuštěno. Již 1925 bylo *150 000 000* vydáno u nás v převodu B. Mathesia jako 1. knižní překlad z Majakovského a vyvolalo značně rozdílné postoje čes. kritiky od obviňování z partajnického křiklounství, vnitřní prázdnoty (O. Štorch-Marien) a z urážky Československu nakloněného amer. prezidenta W. Wilsona (J. Vodák) po první projevy porozumění a pokusy o správné histor. zařazení (J. Hostovský). Stalo se kmenovou součástí repertoáru proletářského recitačního sboru Dědrasbor.

Výpisky „*Veteš rozboříme / v útoku obrovitěm. / Svět rozboříme / novým mýtem*“ (1957, 158).

Překlady 1925 (1945, 1950, 1975, *Bohumil Mathesius*; vyd. 1975 in: *Týž, Zpěvy modravé Rusi*), 1957 (1972, *Jiří Taufer*, 1. vyd. in: *Spisy II*).

Literatura B. Jangfeldt, *Majakovskij and the Publication of „150 000 000“*, *New Materials, Scando-Slavica*, 21, *Copenhagen* 1975. — *J. Jiša, Česká poezie dvacátých let a básníci sovětského Ruska*, *Praha* 1956. *K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů*, *Praha* 1964. *Náš Majakovskij*, *Praha* 1951.

mc

MAJAKOVSKIJ, Vladimír: VLADIMÍR ILJIČ LENIN

(Vladimír Il'jič Lenin) — 1925

Ruská sovětská poéma 20. let usilující postihnout lidský i dějinný význam vůdce socialistické revoluce.

Skladba věnovaná Ruské KS je otevřena osmiveršovým předtaktim, zdůvodňujícím potřebu po Leninově smrti vyrovnat se s jeho odkazem. Leninovo narození a smrt člení poému do 3 částí. Do protikladu ke kultu zvěčnělému v nehybném monumentu mauzolea klade Majakovskij váhu činu, lidského zá-sahu do dějin. Načrtává v groteskní stylizaci „portrét i rodokmen kapitalismu“ od doby, kdy ještě „notoval si Marseillaisu“ a svlékal „trikot feudální“, přes povraždění komunardů v Paříži, porážku rus. revoluce 1905, krvavá jatka 1. svět. války až po VŘSR. V básnickém ztvárnění histor. a životopisného přehledu je dotčena řada histor. osobností (K. Marx, G. V. Plechanov, N. K. Krupská, J. V. Stalin, L. D. Trockij, dále A. F. Kerenskij, představitelé kontrarevoluce aj.). Závěrečný zpěv zachycuje atmosféru XI. sjezdu sovětů, kde M. I. Kalinin oznámil Leninův skon, a líčí pochmurný obraz pohřbu.

Přestože poéma směřuje k syntetickému po-
stizení Leninovy osobnosti, stojí v jejím po-
předí výrazný, vnučující se a nepřehlédnutel-
ný lyr. hrdina, kterému je velké společen. téma
příležitostí k nastolení otázky osobního vztahu
k době a zcela konkrétně k revoluci. Pod mas-
kou letopisce ve zkratce podávajícího dlouhou
svět. prehistorii VŘSR neustále prosvítá tvář
básníka, který miluje prudké zvraty od vzruše-
ného patosu ke grotesce a mezalianci lyr. vý-
povědi s publicistikou. Právě tato postava —
výrazně osobní — sjednocuje rozbíhavý materi-
ál histor. a životopisných parafrází, citací do-
kumentů, dobových narážek politických
i uměleckých (i na této úrovni se projevuje
vliv dobových teorií literatury faktu). Dovoluje
sjednotit hl. linii leninského tématu s volnými
odbočkami (např. s dobovým exotismem
poznávaným oddilem „africkým“ v I. zpě-
vu). Téma „Lenin“ je tak zákonitě pojato jako
téma vnitřní očisty a proměny („Já sebe očis-
tím pod jménem Leninovým“), které je u Ma-
jakovského — srov. b. *O tom* (1923, Pro eto)
— ovšem vždy pevně spjato s představou pro-
měny společenské. Proti kanonizovanému,
monolitnímu obrazu proletářského vůdce
a mechanismům jeho zbožštění (a tím také
ustrnutí) je kladen obraz Lenina jako člověka
(srov. i osobní posedlost tématem lidství, jež je
pro Majakovského příznačná, a vlastní sebe-
projekci do tohoto tématu), jehož hodnota je
v reálném činu, ne v jeho zmytizované reflexi.
Toto napětí určuje i polaritu básnické výpově-
di poémy, která je dána rozporem mezi odmí-
táním jakékoliv — i literární — fetišizace Le-
ninovy osobnosti a jejího odkazu a nutnosti
ztvárnit ji v básni, a tedy nutně „literárně“.
Daný rozpor je v linii Majakovského poetiky
řešen pojetím básnické výpovědi jako v pod-
statě neestetického slova, které — rušic faleš-
né normy estetické — má šanci navázat s reali-
tou bezprostřední, nezciuzující vztah.

Myšlenka napsat poému vznikla již 1923,
jak naznačuje poznámka v Majakovského au-
tobiografii; kratší básně věnované Leninovi se
v Majakovského tvorbě objevovaly již dříve
(b. *Vladimire Iljiči!*, 1920; b. *Lenin*, později s ti-
tulem *Nevěřime!*, čas. 1923). Leninova smrt
(21. 1. 1924) a osobní Majakovského účast na
pohřbu na Rudém náměstí ho v této myšlence
ještě utvrdila (na Leninovo úmrtí zareagoval
přímo v b. *Komsomolská*). Poému, psanou
v Moskvě i na cestách (Oděsa, Kyjev, Němeco-
ko, Leningrad, Krym, Novorossijsk, Tbilisi),
dokončil autor v říjnu 1924, kdy ji veřejně re-
citoval a časopisecky z ní otiskl první úryvky
(knižně vyšla v únoru 1925). V dobové kritice
nevyvolal L. příznivý ohlas. Teprve v pol. 30.
let, kdy byl spor o Majakovského odkaz uza-

vřen redakčním článkem Pravdy se Stalino-
vým výrokem o Majakovském jako o „nejlep-
ším, nejtalentovanějším básníku“ sovět. epo-
chy (prosinec 1935), byl básník plně rehabili-
tován a vzápětí přímo absolutizován. Součas-
ně byl L., vydávaný nicméně od 30. let až do
1957 v okleštěné podobě, stejně jako některé
další Majakovského skladby pozdějšího obdo-
bi, kladen nedialekticky proti jeho dílům ra-
ným jako dílo teprve plně socialistickoreali-
stické, „typizující“ apod. Poéma silně inspiro-
vala sovět. poezii zvl. v pojetí leninského té-
matu (A. Vozněnskij: b. Longjumeau, Leni-
nova sekvoj aj.).

Překlady čas. 1929 (*Jiří Weil, úryvky in: Lenin; vy-
šlo jako součást Jachontovy montáže, Rudé právo* č.
17—18), 1945 (1950, 1953, *Ján Poničan, sl.; vyd. 1945
a 1950 Lenin, vyd. 1953 Vladimír Iljič Lenin*), 1947
(1950, 1950, 1953, 1957, 1960, 1966, 1987, *Jiří Taufer;
vyd. 1950 b in: výb. Z díla, vyd. 1953 in: Výbor z díla
ve dvou svazcích, vyd. 1966 in: Spisy VI*), 1970 (*Jiří
Taufer—Ján Poničan, zčásti in: Lenin; text montován
z navazujících pasáží z originálu, čes., sloven., pols.,
něm., bulhar. a maď. překladu*), 1973 (1980, *Lubomír
Feldek, sl. Vladimír Iljič Lenin*).

Literatura V. Percov, *Majakovskij, Žizn' i tvorčestvo I—III, Moskva 1957—1965.* — Z. Mathauser, *Umění poezie, Praha 1964.* M. Mikulášek, *Vladimír Majakovskij, Praha 1982.*

mc

MALAMUD, Bernard: SPRÁVKAŘ

(The Fixer) — 1966

Román současného amerického spisovatele,
který se ve svých dílech zaměřil na problémy
menšin v americké společnosti.

Tématem románu je problém nespravedlnosti,
proti níž nemůže jedinec hojovat ani ji uniknout.
Příběh Židov. chudáka v carském Rusku, křivě obvi-
něného z rituální vraždy křesťanského dítěte, je
obrazem utrpení i lidského zrání. Žid Jakov Bok
opouští tajné ghetto, aby v dalekém Kyjevě našel
práci a třeba i vysněné bohatství, především však
aby unikl fyzickému i psychickému živoření v rodné
vesnici. Podstupuje odvážnou hru — v carském
Rusku, kde jsou Židov. pogromy něčím samozřej-
mým a kde Židé žijí bezprávně, vystupuje jako křes-
ťan. Skutečně do Kyjeva dorazí a najde si práci.
Jeho nenápadný život je však brutálně rozvrácen
událostmi kolem vraždy křesťanského dítěte, kdy je
odhalena Jakovova pravá totožnost a on je z vraždy
načten na základě velice vágních dohodů a pře-
devším předsudků. Jeho pobyt ve vězení a čekání na
proces je vylicím nejen zbytečného lidského utr-
pení, ale i zmoudření a nalezení vlastní důstojnosti.
Jakovova horečnatá vize jeho rozhovoru se samot-
ným carem, kterou se román uzavírá, je dokladem
hrdinovy proměny v člověka znalého vlastního prá-
va i hodnoty.

Téma osamělého jedince ubíjeného nepřátelskými společen. silami, před nimiž není úniku, zcela zapadá do kontextu dosavadní Malamudových tvorby. Zatímco však většina Malamudových hrdinů nepřekročí hranice své duševní izolace, výsledkem uvědomovacího procesu v hrdinovi Jakovu Bokovi je zpolitizování a společen. zaktivizování. Gradace utrpení vede k postupnému hrdinovu uvědomování vlastní role v životě a k pocitu vzájemné odpovědnosti jedince a společnosti. Realist. metoda se misty blíží až k dokumentu, a přesto přerůstá v moderní alegorii s hlubokým symbol. podtextem o růstu nevědomého a izolovaného človíčka, jehož typ krystalizoval nikoliv bez souvislosti s tradicí židov. (jidiš) literatury v důstojného představitele aktivního lidství.

Při přípravách S. Malamud nejprve uvažoval o černošském hrdinovi, posléze o případu justiční vraždy Sacca a Vanzettiho, až si zvolil skutečný příběh židov. dělníka Mendela Beilise, který byl pro obvinění z rituální vraždy dítěte zatčen 1911, vězněn a po procesu 1913 propuštěn pro nedostatek důkazů. S. vznikl v neklidných 60. letech, kdy válečné akce ve Vietnamu ovlivňovaly vnitřní život amer. společnosti stejně jako studentské bouře a stále silící nepokoje černošské menšiny. S. je zřejmým ohlasem těchto událostí. Byl kladně přijat a dodnes si udržuje zájem široké čtenářské veřejnosti, stejně jako další Malamudovy prózy, zvl. r. *Smolař* (1952, *The Natural*), *Příruční* (1959, *The Assistant*), *Nájemníci* (1971, *The Tenants*) aj. Byl oceněn Národní knižní cenou a Pulitzerovou cenou. Patří mezi díla amer. autorů zabývajících se problematikou tzv. menšin v USA, na jejímž pozadí jsou často kladeny obecnější otázky po smyslu i způsobu života jednotlivce i kolektivu v třídně rozdělené společnosti.

Překlady 1985 (Zuzana Mayerová).

Literatura U. Riese, *Zwischen Verinnerlichung und Protest*, Berlin 1982. — M. Jindra (doslov k 1985). pm

MALAPARTE, Curzio:

KAPUT

(Kaputt) — 1944

Rozsáhlá italská románová freska, jedna z prvních umělecky závažných výpovědí o druhé světové válce.

K. nemá souvislý děj. Je sérii mnoha rozmanitých, vzájemně se prostupujících příběhů, promluv a zvl. dialogů, které společně podávají drastický, groteskní, ale současně mnohostranný obraz války, krutosti Němců a morálního rozvratu jimi ovládaných území tak, jak to naznačuje již motto — heslo z něm. slovníku: „Kaput (z hebrejského koppároth. oběť, nebo z francouzského capot, vyřízený) zničen.

rozbit.“ V pevný celek pak K. spojuje jednak ich-forma, ve které je autorský vypravěč se značnou dávkou autostylizace představen jako jakýsi enfant terrible volně se pohybuující válečnou Evropou a setkávající se i s nejvyššími fašistickými pohlaváry, jednak promyšlený způsob rámcování, jenž tu umožňuje asociativně vázat velké množství rozmanitého materiálu: Kniha je rozdělena do 6 zákl. částí, z nichž každá z několika úhlů rozvíjí symbol. paralelu mezi osudy a jednáním lidí a emblémem zvířete, podle něhož je pojmenována (*Koně, Krysy, Psi, Ptáci, Sobi, Mouchy*). Každá část je situována do konkrétní atmosféry jednoho či několika evrop. měst (Stockholm, Krakov a Varšava, Helsinky, Postupim, Rovaniemi, Řím a Neapol), přičemž první 4 části jsou budovány jako paradoxní záznam lehké konverzace, v níž autor shromážděné společnosti vypravuje válečné zážitky a jeho protihráčem se vždy stává některá určitá histor. osobnost (švéd. princ Eugen, něm. guvernér v Polsku Frank, špan. vyslanec ve Finsku hrabě de Foxá, prus. princezna Luisa). V posledních 2 částech tento postup ustupuje přímé autorské výpovědi.

K. je výrazem stětu 3 protikladných světů: světa odumírající předválečné Evropy, která je tu představována především kulturou aristokratických rodů, tradic a sídel; světa vševládnoucích, agresivně barbarských, tupě pompézních a „zženštilé“ bestialních Němců; světa nové humanity (spíš tušené než reálné), jež je tu zastoupena např. postavou zajatého Tatařa — sovět. vojáka. Zákl. významovou rovinu K. tvoří jak autorova znalost poměrů v jednotliv. zemích, tak také silná vrstva jeho osobních zážitků hlavně z doby válečného pobytu na Ukrajině, v Rumunsku, Polsku, Jugoslávii, Finsku a Laponsku. Malaparte se však nespokojuje s běžným reportážním záznamem — jeho vypravěč hledající integritu jedince, etický odstup od nelidského světa fašismu tím více, čím více je s ním spjat, směřoval k expresivnímu umocnění empirie. Se značnou dávkou intelektuální hravosti spontánně reagující na drtivý tlak bezprostředních zážitků se vzdává obvyklého časoprostorového klíče a primárním prostředkem své výpovědi činí mluvený dialog — jazykový prostředek usnadňující nejen gradaci výpovědi jejím rozehráním skrze různorodé mluvčí, ale také vytvářející napětí mezi tím, o čem se hovoří, jak se hovoří, kdy a kdo hovoří. Ačkoliv autor vyprávění důsledně a okázale autentizuje co nejširším využitím dokumentaristických metod (do děje jsou včleňovány reálné osoby, fakta a události), současně jeho empirickou vrstvu spontánně hyperbolizuje a nechává přerůst až ve scény, děje a situace drasticky, groteskně nadsazené. Charakteristické přitom je, že nelze nalézt hranici faktu a fikce, neboť i tam, kde tušíme fabulaci, není

nikdy překročena mez pravděpodobnosti. Válečná realita se tak v Malapartově provokativním a výsměšném zpodobení stává realitou, v níž se kruté stává směšným a směšné krutým, v níž se absurdní prolíná s reálným, krásné s ošklivým a v níž je apelováno na svrchovanou hodnotu života, která je sama o sobě účelem a jejíž porušení je neospravedlnitelné.

Cesta k interpretaci K. může vést také přes bohatý životopis autora. Malaparte pocházející z německo-ital. rodiny (vl. jménem Kurt Suckert) patřil v předválečné Itálii k prominentním, ne však vždy k nejukáznějším postavám režimu. Od 1929 byl dokonce šéfredaktorem turínského deníku Stampa. Postupně se však dostával do stále většího konfliktu s fašistickými vůdci. Byly mu mj. vyčítány jeho styky s antifašisty i cesta do SSSR — reportáže *Leninova moudrost* (1930, *Intelligenza di Lenin*). 1931 byl za vysoké odbytné propuštěn z místa a usadil se v Paříži, kde mj. napsal knihu *Technika státního převratu* (1931, *Technique du coup d'état*). Po návratu do Itálie byl zatčen a odsouzen k 5 letům nuceného pobytu. Po 2 1/2 letech byl propuštěn, stále však zůstal pod policejním dozorem, nicméně publikoval. Za války byl válečným zpravodajem na východní frontě; jeho reportáže se však dostávaly do rozporu s oficiální propagandou. Načas pobýval v neutrálním Švédsku. V červenci 1943 byl v Itálii zatčen. Po příchodu spojeneckých vojsk se stal v Neapoli styčným důstojníkem. V té době také zveřejňuje K., který podle předmluvy začal psát už 1941 v ukrajin. vsi Peščanka. K. je tak jednou z prvních a nejbezprostřednějších reakcí na válečný rozvat hodnot, tematicky naň navázal r. *Kůže* (1949, *La pelle*).

Výpisky „*Strašná nemorálnost té zdi není jen v tom, že brání židům vycházet z ghetta,“ odpověděl jsem, „nýbrž v tom, že jim nebrání vcházet dovnitř“* (1965, 180). — „*My jsme tady v Neapoli taky bojovali proti mouchám. Vedli jsme s mouchami opravdickou válku. Už tři roky válčíme s mouchami!“* „*A jak to, že je v Neapoli ještě tolik much?“* „*Inu, pane, mouchy to vyhrály!*“ (1965, 431).

Překlady 1947 (1965, 1969, Josef Heyduk; vyd. 1947 a 1965 jako Karel Jangl).

Literatura G. Grana, *Malaparte, Firenze 1968*. G. Martelli, *Curzio Malaparte, Torino 1968*. F. Vegliani, *Malaparte, Milano—Venezia 1957*. — J. Fučík (doslov k 1965).

pj

MALLARMÉ, Stéphane: FAUNOVO ODPOLEDNE

(L'Après-midi d'un Faune) — 1876

Básnická skladba vůdčího představitele francouzského symbolismu.

V básni nesoucí podtitul *Ekloga* je Faun trápen živou nejistotou, zda dvojice nymf, kterých se měl podle „vzpomínky“ zmocnit, byla jen výplodem jeho „báživých smyslů“, anebo skutečnosti. Faunův průběžný lyricko-reflexivní monolog v „přítomnosti“ na jedné straně obsahuje otázky individuálního bytí, univerza, absolutna i nicoty, na druhé straně pak lyr. zhodnocení pochybnosti, jež přetváří Faunovu tělesnou exaltaci v exaltaci duchovní — v sicilské krajině. „vyprazdněné“ zpochybněnou vzpomínkou či nenaplnitelností touhy, Faunův vzpomínku-sen melodizuje, vytváří „novou krajinu“ schopnou přijmout jeho citovou expanzi ve hře zvětšující touhu („... a hrát tak úžasně, až láska přijme modul“) i metaforizující nekonečnost aktu tvoření. Ve F. o., tvořeném typograficky i stylisticky odlišnými, volně připojenými celky (mj. využito i některých kompozičních prvků antické poezie), převažují alexandriny s četnými nepravidelnostmi a přesahy, střídané méněslabičnými verši.

Mytol. námět s postavou tradičně ztělesňující smyslovost i s charakteristickým časoprostorem „sicilské eklogy“ se ve F. o. stává tématem s novým, symbol. významem, jakousi básnickou scénou, na níž je konkrétně předvedena proměna obsahu a funkce poezie. Faun, poznamenán „kousnutím vznešených fezáků“, tj. právě „poezií“ (jejíž téma je úzce vázáno na stále se objevující, i když symboly zašifrované atributy života: „touhu“, „lásku“, „tvorbu“), symbolizuje autorovu představu o poměru mezi vnější skutečností a „vyšší realitou“ vnitřního světa, která nabývá totalizující schopnosti a účinku, jestliže je proměněna ve „zvučící... vlnu“ lyr. výpovědi. Objekty, jichž se zmocňuje, pak jako by ztráceli hmotnost (mění se např. v „lehký rumělec“, „těžký sen“) a existovaly jen na pomezí reality a snu. Rozpolcenost subjektu v nejednoznačné situaci je chápána jako znak bytí a jejím bezprostředním odrazem je slovo a verš, prostřednictvím tvaru však souběžně vzniká celistvost zvláštního druhu — básnického díla jako autonomního prostoru. Funkci slova je příkládána důležitost jednak v intelektuálně metafyzické rovině, kde je považováno za absolutní, neměnnou hodnotu, hypostázi ve smyslu novoplatonských idejí, s jejíž pomocí básnická tvorba usiluje mj. i o odkrývání podstaty univerza. Jeho působivost ovšem neméně spočívá i ve schopnosti zprostředkovávat impresionistické „odrazy“, složitými analogiemi věci spíše sugerovat než označovat, průběžně vystupovat v podobě „simultánně“ nečekaně působících metafor. Důraz kladený na „imaginaci slov“ (Mallarmé: „nechat iniciativu slovům“), na efekty vyvolané jejich vzájemnými „dotyky“, vede k tomu, že nová básnická „gramatika“ rozbíjí logické větné a veršové členění,

přeskupuje slovní kategorie ve smyslově obtížně dešifrovatelné, avšak vnitřně jednotné, harmonické celky.

Se vznikem F. o. souvisejí dvě dosti odlišné verze, *Faunův monolog* (*1865, Monologue d'un Faune), původně určený pro scénickou realizaci, *Faunova improvizace* (*1875, Improvisation d'un Faune), i fragment „faunovské tematiky“ *Faunovo probuzení* (Réveil d'un Faune) — publikované až 1944—46. Báseň, v rámci autorova nerozsáhlého díla obvykle považovaná za ústřední, vyšla v bibliofilském vydání (195 výtisků) s ilustracemi É. Maneta. K jejímu napsání snad autora podnítily v Londýně spatřené obrazy F. Bouchera Pan s pišťalou a heroická komedie Th. de Banville Diana v lese (insc. 1863, 1864). Inspirovala C. Debussyho k symfonické skladbě Preludium k Faunovu odpolední (1892). Ovlivněn parnasistní poetikou, od níž se však postupně vzdaloval (1875 nebylo F. o. přijato do 3. sborníku Současného Parnasu), Ch. Baudelairem i dílem E. A. Poea, jehož básně překládal od 1863, autor důsledně směřoval k hermetické poezii, omezením sdělovací funkce jazyka záměrně zneprístupňované „člověčímu stádu“ a určené jen „žiznivcům azuru“, tj. za jeho života nepočtenému okruhu obdivovatelů. Větší vliv na symbol. poezii mělo F. o. a Mallarméovo dílo vůbec po 1893, kdy začalo postupně zasahovat širší oblasti franc. poezie, v níž se stalo zdrojem její jedné linie, v přímé posloupnosti vyznačené poetikou P. Valéryho, a ovlivňovalo moderní proudy od surrealismu až po lettrismus. K nám byl autor, spolu s dalšími „prokletými básníky“, uváděn od 90. let v překladech J. Vrchlického a A. Procházky.

Překlady 1919 (*Emanuel Lešehrad, ukázka in: Relikviář Stéphane Mallarméa*), 1922 (*Arnošt Procházka, Odpoledne Faunovo*), 1931 (1982, *Vítězslav Nezval, in: Poesie; 2. vyd. in: V. Nezval, Dílo XXXV*), 1948 (*Emanuel Lešehrad, in: Dílo*), 1974 (*Vladimír Mikeš, in: sb. Francouzský symbolismus*), 1977 (*Ota Nechutová, in: Souhlas noci*).

Literatura J. Gengoux, *Le symbolisme de Mallarmé, Paris 1950*. Mallarmé, *Yale French Studies*, 54, 1977. Ch. Mauron, *Mallarmé par lui-même, Paris 1964*. H. Mondor, *L'Histoire d'un Faune, Paris 1946*. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris 1961*. — J. Pechar (*předmluva k 1977*).

zh

MALRAUX, André:

LIDSKÝ ÚDĚL

(*La Condition humaine*) — 1933

Francouzský román pojímající účast v revoluční akci jako dočasně východisko z metafyzické úzkosti individua v odcizeném světě.

Histor. pozadím L. ú., členěného do 7 kap., je proletářské povstání v Šanghaji 1927. Povstání je krvavě potlačeno po zradě Cankajška, generála armády Kuomintangu, jenž v rozhodující chvíli uzurpuje moc státním převratem, podřizuje se požadavkům domácí buržoazie i cizích mocností (ztělesněných zde postavou předsedy Francouzsko-asijského konsorcia Ferrala) a tvrdě zasahuje proti proletariátu. V popředí události (získání zbraní, pokusy o atentát na Cankajška, zatýkáni povstalců, represálie a popravy) se střídají ústřední postavy revolucionářů, přistupujících k revoluci z různých pozic — komunistů Kyo, bojující jménem nejubožejších vrstev, rus. revolucionář Katow, ztělesňující internacionalistické citění, terorista Čen atd. Kompozice L. ú., připomínající filmový scénář, spočívá ve volném řetězení děj. pasáží, rozložených do kratších časových „střihů“ umocňujících napjatou revol. atmosféru, a rozvláčnějších pasáží reflexivních, v nichž protagonisté vyjadřují formou úvah či dialogů své životní tápání a snahu nalézt únik z trag. pocitu osamění a marnosti individuálního lidského osudu.

Motivace revol. aktivity postav se rozdvouje: na jedné straně si uvědomují histor. zákonitost revoluce, na straně druhé však je jejich angažovanost pokusem řešit svůj osobní vnitřní konflikt, pojatý nehistoricky jako neměnné drama člověka stojícího tváří v tvář osudové perspektivě smrti. Tato metafyzická úzkost vede hrdiny k revoltě proti lidskému údělu prostřednictvím účasti v revol. hnutí, v jehož obrodné a životadárné (ale i smrtící) síle spatřují šanci na zdůvodnění vlastní existence. Jednotl. postavy jsou osvětlovány úzce se zaměřením na jejich zákl. rozpor, který se každá z nich pokouší řešit jiným způsobem (Kyo se stává obhájcem poniženého lidství hladovějících mas; jeho žena May nachází důstojnost v roli rovnocenné spolubojovnice svého muže; Kyův otec, marxistický teoretik Gisors, hledá únik před vědomím vlastní pasivity v opiových snech atd.). Konkrétní histor. pozadí, jež revol. akce představuje, včleňuje individuální osudy do širších souvislostí vývoje lidstva a naplňuje tak jejich existenciální prázdnotu dočasně uspokojivým obsahem. V situacích na rozhraní života a smrti je sice bariéra lidské individuality překonávána (pocit sounáležitosti, dobrovolné sebeobětování za ostatní apod.), lidský úděl tím však není zbaven své tragiky, neboť hrdinům chybí bytostně ztotožnění s věcí revoluce: jejich zájem nesaží dál, než končí revol. hrdinství. Histor. rámeček L. ú. se tedy porážkou revoluce uzavírá, zatímco plán metafyzický zůstává otevřen: životní obsah se znovu vyprazdňuje a osamocené „já“ se navrácí ke své „prvotní“ úzkosti.

L. ú., vyznamenaný 1933 Goncourtovou cenou, představuje část volné trilogie s r. *Doby-*

vatelé (1928, *Les Conquérants*) a *Královská cesta* (1930, *La Voie royale*), jejichž pojítkem je společný inspirační zdroj — Malrauxova cesta do Východní Asie a jeho účast v čín. revol. hnutí. Z autorovy metafyzické koncepce lidského údělu se částečně vymykají romány pocházející z období Malrauxovy antifašistické aktivity — *Čas pohrdání* (1935, *Le Temps du mépris*), tematicky zachycující pronásledování komunistů v Německu, a r. *Naděje* (1937, *L'Espoir*) ze špan. občanské války, které se autor osobně zúčastnil. Z pozdějšího období, kdy Malraux vykonával funkci gaullistického ministra kultury a postupně zcela přešel na antikomunistická stanoviska, pocházejí kromě memoárové prózy četné estet. eseje, v nichž osmyslující roli revol. hrdinství přejímá umění jako nesmazatelný čin přežívající svého tvůrce. V meziválečném období vypjatých polit. bojů a hledání nových adekvátních hodnot literatury se Malrauxova tvorba svým rozporuplným řešením vztahu člověk — společnost stala předmětem četných polemik a diskusí. Její pojetí člověka jako osamocенého individua, zbaveného víry v Boha i sebe sama, v lecčems předznamenalo východiska existencialismu a jeho vliv v různých individualistických tendencích trvá dodnes — např. C. Detrez, *Tráva na spálení* (1978).

Překlady 1935 (1967, *Josef Heyduk*).

Literatura B. T. Fitch, *Les deux univers romanesques d'A. Malraux*, Paris 1964. L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964. — J. Felix (doslov k 1967). K. Konrad, *Malrauxův Lidský úděl, Panorama 1934*. V. Stupka, *A. Malraux a čínská revoluce, Listy pro umění a kritiku 1935*.

nam

MANAS

* 9.—18. stol. ?

Kirgizský hrdinský lidový epos o stejnojmenném legendárním hrdinovi.

Dílo je trilogií, 1. část pojednává o Manasovi, 2. o jeho synu Semetejovi a 3. o Manasovu vnuku Sejtejovi. Manas spolu se svou družinou osvobodí zemi od dobyvatelů, aby se kirgiz. kmeny mohly vrátit domů. Obsahem díla je líčení jednotliv. tažení proti nepřátelům, mezi nimiž jsou i pohádkové bytosti — obří. Nejslavnější epizoda, tzv. *Velký pochod*, v závěru 1. části pojednává o tažení nikoliv obranném, ale dobovačném, které Manas podnikl navzdory varování svých druhů a při němž zahynul. 2. a 3. část pojednává většinou o bojích o moc mezi kirgiz. cháný a obsahuje více milostných historií.

M. patří nesporně k nejrozsáhlejším národním eposům. Úplné záznamy zákl. části, tj. vlastního *Manase* od lidových pěvců Sagymbaje Orozbekova a Sajakbaje Karalajeva, čítají každý přes 200 000 veršů; *Semetej a Sejtej*

opět v podání Karalajevové celkem asi 250 tisíc veršů. O době vzniku existují různé hypotézy; M. Äuezov aj. tvrdí, že nejstarší vrstva eposu se vztahuje k době, kdy Kirgizové, zmiňovaní již ve staroturec. nápisech (viz Kül Teginův nápis z 8. stol.), žili v Mongolsku a na Jeniseji a později porazili ujgurský stát a založili vlastní říši. Jiné hypotézy kladou počátek eposu do doby pozdější. Dílo narůstalo během staletí, v 2. a hlavně v 3. části se mění jeho hrdinský ráz a dostává romant. nádech. Až do 20. stol. neměli Kirgizové psanou historii, proto je epos chápán jako výraz histor. vědomí národa, někdy též jako histor. pramen; skutečně se v něm odrážejí změny sociálních vztahů v různých dobách. Dílo bylo udržováno a rozšiřováno o další části výhradně lidovou tradicí, teprve v 19. stol. byly některé jeho verze zapsány. Ve fondech kirgiz. akademie věd je sebráno 18 variant od různých manasčů. Epos byl přednášen po částech melodickým, výrazně rytmizovaným recitativem bez doprovodu hudebního nástroje. Specializovaní vypravěči se nazývali manasčyové, semetejčyové. Posloupnosti jejich jmen uchovává lidová tradice po několik století. První zápisy části M. pořídil etnograf Č. Č. Valichanov (1856) a V. V. Radlov (1862, 1869).

Literatura M. I. Bogdanova a kol., *Kirgizskij geroičeskij epos Manas*, Moskva 1961. — V. M. Žirmunskij, *O hrdinském eposu*, Praha 1984 (bibl.).

lh

MANDELŠTAM, Osip: KÁMEN

(Kamen') — 1913, přepr. 1916

Sbírka lyrických básní významného ruského básníka, jednoho z hlavních představitelů akméismu.

Podle tradičního dělení by bylo možné zařadit K., nebo alespoň většinu básní sbírky, mezi tzv. poezii reflexivní. Předmětem básnických úvah tu je člověk tvář v tvář prostoru a času, člověk ve vztahu k přírodě i k jiným lidem, jeho pocitový svět — i zcela konkrétní vztah k jednotl. skutečnostem, které jej obklopují, zejména (hlavně v básních vzniklých v relativně pozdějším, již ryze „akméistickém“ období) k výtvorům lidského ducha i rukou, k výtvorům kultury. Před čtenářem vyvstává Petrohrad — jako grandiózní pomník díla svých stavitelů, ale i jako místo současného nepřilíš utěšeného života; svět staré Anglie, viděný prizmatem Dickensových románů, a především a stále znovu: Řím — s celou kulturní tradicí antickou i křesťanskou, slunečná metropole, putování k níž se stává i symbolem vysvobození z „domácího smutku“, z těžkého údělu rus. lidu (b. *Hul*).

Básnickova reflexe není nikdy pouhým vyslovením úvahy; vždy je více či méně „ukryta“

v tom, co je pro danou sbírku nejcharakterističtější: v lyr. záznamu určitého okamžiku, v zachycení jeho atmosféry. Týká se to i větší-
nou básni z nejranějšího období, kde jde většinou o zážitek přírodní; i zde se již setkáváme s důrazem na jedinečnost dané chvíle, která je jakoby vytržena z proudu času, poznamenána svou takřka nezachytitelností. Básník „nenávidí svit jednotlivých hvězd“; zpodobuje bleskové přelety ptáků, obrysy stromů na pozadí stmívajícího se nebe, momenty, kdy se „tíše sváří... nastupující soumrak s dohořívajícím paprskem“, tvary ztrácející se v mlze — vše to, co činí „život podobný snu“. Obdivuje záblesk světla na křišťálové váze i štihlou prstů lámajících zákusek; právě tato vnímavost vůči drobnému detailu dodává působivosti i jeho slavným městským scénériím. Zároveň je podstatnou součástí básnickovy filozofie: obráží se v ní odpor ke všem předem daným nazíráním a hodnotícím schématům, snaha o vidění věci v jejich nasycenosti mnoha různými, i navzájem protikladnými významy (tato protikladnost proniká i do citového světa, viz např.: „já každému tajně závidím / a každého tajně miluji“, nebo: „Tam — nemiloval jsem. / Tady — mám z lásky strach.“). I sám „kámen“ byl za klíčový motiv zvolen nejen pro svou „pevnost“, svázanost se zemí, s hmatatelnou realitou, a nejen pro svůj význam „staviva“, ale i pro vnitřní protikladnost tíhy a lehkosti kamenných výtvorů: „Kameni, krajkou buď, / pavučinou se staň: / nebeskou pustou hrud / nejtenčí jehlou raň!“ Svět. kultura tu není pouze předmětem obdivu; právě ona je tím, co svými věky utvářenými významy prosycuje souč. svět. Proto také její výtvořiny opouštějí svou původní sféru: „Ale jen jednou v roce bývá rozlita / v přírodě rozlehlost, jak v metrice Homéra. / Jakoby cézurov zeje tento den...“. Významové bohatství jevů tu ovšem má jiné kořeny a cíle než mnohoznačnost symbolistická, usilující vyslovit nevyslovitelné, přiblížit iracionální. Zde jsou cílem zobrazení především věci samy, ve své smyslově konkrétní podobě; ta by však nutně zůstala plochou, „jednorozměrnou“ bez jejich zařazení do syntetického, vnitřně bohatého a rozmanitého kontextu historického a kulturního, celého kontextu lidského prožívání světa.

K. je první básnickovou sbírkou. Nejranější verše v ní obsažené se datují 1908. Poprvé vyšel K. 1913, v druhém, rozšířeném a přepracovaném vydání 1916, potřetí 1923. Kritikou byl přijat kladně; nadšení vzbudil zvl. v Čechu básníků, jenž vznikl 1912 při čas. Apollon; zde bylo centrum básnického směru zvaného akmeismus (podle řec. *akmé* = vrchol, květ),

který měl být polemickou protiváhou předchozího symbolismu a který se programově zaměřil na smyslově konkrétní realitu, na její jasné a zřetelné zobrazení (O. Mandelštam a A. Achmatovová). V K. vyjadřují ducha akmeismu zejména básně psané po 1912; v tvorbě dřívější se ještě uplatňuje zřetelný vliv symbolismu. — Neobyčejně vyzrálá prvotina (někdy bývá považována za nejlepší autorovu knihu) svým stylem v mnohém předznamenává celé další básnickovo dílo.

Překlady čas. 1965 (1982, 1986, Václav Daněk — Jan Zábřana; vyd. 1965 zčásti in: *SvLit* 1965, 3. a 4.; vyd. 1982 a 1986 in: *Verše*), 1967 (Václav Daněk, zčásti in: *výb. Kolo inspirace*).

Literatura J. Honzík (předmluva k 1982 a 1986). Z. Mathauser (doslov k 1967). V. M. Žirmunskij, *Poetika a poezie*. Praha 1980.

MANJÓŠŮ → SBÍRKA DESETI TISÍC LISTŮ

MANN, Heinrich:
PROFESOR NEŘÁD

(Professor Unrat) — 1905

Román německého autora, satirická studie typu gymnaziálního profesora, která zároveň nekompromisně obnažila morální rozklad maloměstské „elity“ vilémovského Německa.

Román, uvedený podtitulem *Konec tyрана*, se soustřeďuje k postavě profesora latiny a řečtiny Raata, celým městem s výsměchem a opovržením nazývaného Neřád (Unrat). Za léta působení na místním gymnáziu v Neřádu zbytněly despotické sklony. Při slídění za mravnostně nepřipustnými spády tří studentů oktávy (von Ertzum, Kieselack, Lohman) objeví hostince Modrý anděl a v něm zpěvačku nejnižší kategorie, „umělkyni Fröhlichovou“. Stane se každodenním návštěvníkem její šatny, kde se vášnivě oddává sebeponižující lokajské služebnosti i absurdním majetnickým extázím. Skandální situace, v níž Neřád zaujme postoj zvrácené anarchistické vzpoury, vrcholí veřejným soudním přelíčením se studenty, kteří na podnět šantánové zpěvačky zničili pohanskou mohylu. Neřád však opět propadá své vášni, s „umělkyní Fröhlichovou“ se dokonce ožení a učiní z ní nástroj nenasytné pomstychtivosti. Jejich dům se stane lákadlem pro pány z kruhů městské honorace, jsou zde provokováni k hazardním hrám a títí se nezadržitelně do zkázy spolu s hostiteli. Orgiím je učiněna přítrž zásahem policie povolane Neřádovým úhlavním nepřitelem — aristokraticky povýšeným a lhostejně přihlíživým žákem Lohmanem.

P. N. je pojat jako výrazně typizovaný, k velké míře obecnosti směřující portrét, založený na groteskně trag. nadsázce. Naplňuje

krit. záměr demaskovat podobu vyhraněného sociálně patologického jevu. Postava profesora Neřáda reprezentuje přesně vymezený a dobově příznakový rys a děj tvoří pouze osnovu k jeho důslednému epizovanému rozvedení. Analýze je tu podroben zvláštní druh zvrhlé tyranie, kterou autor objevil v něm. povaze a která se mohla rozvinout právě v podmínkách zkostnatělého, bezduchého a císařské moci sloužícího školského systému jako kompenzace malosti, zbabělosti a služebnosti. Pro profesora Raata je škola jediným světem a on v něm zažívá roli despoty („poslal-li někoho do ‚pelechu‘, bylo mu jako samovládcí, který opětovně posílá houf rozvratníků do trestanecké kolonie...“). K zvláštní proměně jeho tyranství dochází prostřednictvím vztahu k šantánové zpěvačce. Vášeň k nízkému, až velkolepá ve své absolutnosti, vyprovokuje vzpuru proti zkonvencionalizovaným mravům, proti společen. přetvářce, a tyran se sebestvrzuje gestem nezávislosti. Svou pozici posiluje i tím, že k svému „trůnu“ pozvedá ženu opovrhovanou, ženu bez jakékoliv morálky. Rozsah vlády pak rozšiřuje na celé město. Oddanost státní moci se tak zvrhne v poddanství monstrem kramářské sexuality, jímž je „Neřád“ bičován k sebezníciujícímu ukájení pomstychtivostí, přestává respektovat morálku i zákon. Prostřednictvím své ženy jako návnady strhává s sebou zároveň příslušníky městské „elity“, čímž je obnažována zvrácená morálka celé společen. vrstvy. Mannův maloměstský tyran není tedy postihován s realismem žánrové povahokresby, ale jako realisticky motivovaný symbol značného významového rozpětí. Kromě nadsázky a grotesknosti je stylová příznakovost P. N. založena především na karikujícím užití jazyka, čerpajícího z dobové studentské mluvy. V promluvách hl. postavy je v parodované formě uplatněna ustrnulá, nepřirozeně působící latinská perioda a absurdně archaický slovník.

P. N. náleží k nejoblíbenějším a nejkritičtějším dílům H. Manna. Jeho vydání vyvolalo prudkou vlnu nevole v kruzích něm. buržoazie, především pak u občanů města Lübecku, kteří správně pochopili, že sloužilo jako předloha pro dějiště. H. Mann, který se zde narodil jako syn senátora a velkoobchodníka a prožil první studentská léta, vycházel ze své osobní zkušenosti. Prvním bezprostředním podnětem k napsání P. N. byla, jak sám uvedl, novinová zpráva o profesorovi, jež styky s dámou od kabaretu přivedly na scestí. Typizace zvrácených rysů v povaze něm. měšťáka, předjímající pozdější proces fašizace, patří k nejsilnějším stránkám i jiných Mannových děl, jimiž se zadíval k proudu krit. realismu 20. stol. — V *ze-*

mi hojnosti (1900, *Im Schlaraffenland*), *Poddaný* (* 1914, *Der Untertan*), *Chudáci* (1917, *Die Armen*), *Hlava* (1925, *Der Kopf*). P. N. byl zfilmován 1930 pod titulem *Modrý anděl* v režii J. von Sternberga, s E. Janningsem a M. Dietrichovou v hl. rolích, 1959 v režii E. Dmytryka (USA).

Překlady 1930 (*Pavel Eisner*), 1954 (1958, 1964, *Jaroslava Vobrubová-Koutecká*).

Literatura M. Hahn, *Das Werk Heinrich Manns, Von den Anfängen bis zum Untertan, 1885—1914*, Leipzig 1965. H. König, H. Mann, *Dichter und Moralist, Tübingen* 1972. K. Schröter, *Anfänge Heinrich Manns, Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks, Stuttgart* 1965. — P. Eisner, *Profesor Neřád, Rozpravy Aventina* 5, 1929/30, 431. A. Kantorowicz (*doslov k* 1954).

mm

MANN, Thomas: BUDDENBROOKOVI (Buddenbrooks) — 1901

Románová prvotina německého autora zabývající se vztahem praktických životních schopností a estetických sklonů.

Obsáhlý román, opatřený podtitulem *Úpadek jedné rodiny* a rozdělený do 11 oddílů, se soustřeďuje na osudy 4 generací obchodnické rodiny Buddenbrooků v severoněm. městě v letech 1835—76. Rozmach rodinné firmy, jehož vnějším projevem je slavnostní otevření nového domu, kterým je román uveden, se zastavuje již ve 2. generaci, za konzula Jana Buddenbrooka. Představitel 3. generace Tomáš Buddenbrook udržuje podnik už jen s nejtěšší silou. Tomášův bratr Kristián je hypochondrický slaboch, který se nakonec dostává do ústavu pro choromyslné; trvalým problémem sestry Tony jsou neúspěšná manželství. Když Tomáš v 50 letech zemře, dochází k likvidaci firmy. Tomášův nezletilý syn Hanno, který po matce zdědil okouzlení hubou a je zcela odvrácen od běžného života, se krátce nato stává obětí tyfu.

B. jsou vybudováni na tradičním románovém půdorysu: osudy několika pokolení jsou představeny v chronologickém pořádku, významné místo ve stavbě díla zaujímá popis atd.; zároveň ovšem román toto své zakotvení překonává tím, že v něm řada návratných motivů a opakovaných a obměňovaných promluv vytváří komplikovanou a propracovanou strukturu. Děj je jen málo rozvinutý, do popředí vystupuje nikoli posloupnost vnějších událostí, ale především subjektivita postav, introspekce. Zvláště prostřednictvím introspekce je postup úpadku rodiny Buddenbrooků předveden; jednotliv. členové rodiny jsou představiteli různých jeho stadií. Sociální podmíněnost rozkladu se přitom jeví pouze jako druhotný činitel (konzervativní měšťanstvo není

schopno konkurovat bezohledné dravosti nové buržoazie), především běží o jakýsi fatální biologicko-psychický proces: Životní postoj přímočaré akce a rozhodnosti je rozrušován narůstáním senzibility, jež s sebou přináší zpochybnění všech dosavadních hodnot; namísto praktického života nastupuje vnitřní estet. prožívání, které je svým zaměřením v podstatě životu nepřátelské, které život oslabuje a ničí. Zdůrazňuje se intimní spojení krásy a zániku (motiv wagnerovské hudby jako vábení smrti). Celkově lze tak hovořit o kulturním pesimismu Mannova románu, jako kladná hodnota se proti úpadkovému zduchovnění staví elementární, neproblematická životní zdatnost.

B., dílo, které T. Mann dokončil ve svých 25 letech a ve kterém využil fakta z historie vlastní rodiny, je nejedním poutem spojeno s realistickým a pozdějším naturalistickým románem (Ch. Dickens, T. Fontane, É. Zola; bezprostředním podnětem k jeho napsání byl údajně r. Renáta Mauperinová E. a J. Goncourtů), souvisí ovšem — jak svou výstavbou, tak nastolenými otázkami — i s novými uměl. snahami přelomu století a jejich filozof. inspirací (A. Schopenhauer, F. Nietzsche). **B.** se stali základem Mannova liter. úspěchu, do 1929, kdy Mann obdržel Nobelovu cenu, dosáhl román miliónového nákladu. Současně zde byla poprvé široce rozvinuta ústřední problematika celého Mannova díla (protiklad životní síly a estet. postoje, blízkost krásy a smrti, parazitní, ba až zločinný aspekt umění), která pak byla dále probírána v řadě novel z počátku stol. — zvl. *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903), *Smrt v Benátkách* (1913, *Der Tod in Venedig*), i v pozdějších r. *Lota ve Výmaru* (1939, *Lotte in Weimar*) → *Doktor Faustus*, *Zpověď hochštaplera Felixe Krulla* (1954, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) aj. **B.** byli zfilmováni G. Lamprechtem (1923) a A. Weidenmannem (NSR, 1959).

Výpisky „*Ach, to, čím jsme, co umíme a máme, se nám zdá ubohé, sedé, nepostačující a nudné; ale to, čím nejsme, co neumíme a nemáme, je právě to, nač hledíme s onou toužebnou závistí, jež se stává láskou, protože se bojí, aby se nestala nenávistí!*“ (1980, 451).

Překlady 1913–14 (*Bořivoj Prusík, Buddenbrookové*), 1930 (*Jaroslav Skalický*), 1950 (1950, 1951, 1955, 1956, 1971, *Pavel Eisner*), 1980 (1985, *Jitka Fučíková*).

Literatura *E. Hilscher, Thomas Mann, Berlin 1982*. — *A. Bagin, Traja majstri, Bratislava 1982*. *P. Eisner (doslov k 1950)*. *J. Fried (doslov k 1971)*. *N. Krausová, Rozprávač a románové kategorie, Bratislava 1972*. *A. Pešek (doslov k 1980)*.

mš

MANN, Thomas: DOKTOR FAUSTUS 1947

Německý román, vrcholné dílo autorova stáří, v němž T. Mann s využitím faustovské látky bilancuje svůj život i epochu.

V květnu 1943 začíná klasicky vzdělaný, předčasně penzionovaný gymnaziální profesor dr. Serenus Zeitblom vyprávět příběh svého přítele Adriana Leverkühna (*Život hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem* — tak zní podtitul románu). Uzavírá jej v květnu 1945. Tim je naznačena vnitřní souvztažnost mezi obdobím něm. dějin poznamenaným fašismem a životem neblaze výjimečného umělce. A. Leverkühn, který pochopil, že dějiny evrop. hudby se ocitly, podobně jako celá kultura, ve stadiu stagnace, je ochoten přistoupit na cokoli, jen dostane-li se mu tvořivé síly. I na nemoc, jejíž horečnaté stavy poslouží inspiraci, i na smlouvu s ďáblem. Její podmínkou je vyčlenění z lidského spolubytí: „Nesmíš milovat!“ V ledové samoizolaci ducha tvoří A. Leverkühn podivuhodná díla nových tvarů — atonální, disharmonická, která spějí k jedinému: popřít, co humanistického lidstvo dosud vytvořilo. Jeho poslední skladba, symfonická kantáta Dr. Fausti lkání a natikání, je vědomým protějškem Beethovenovy Deváté symfonie, je negací Schillerovy ódy Na radost. Po uplynutí smluvené lhůty propadá A. Leverkühn šilenství. Tragicky velkou postavou se stává v okamžiku zhroutení, kdy poznává — a uznává — svou vinu.

Víc než kterákoli jiná Mannova práce je tento román dilem básníka-myslitele, pro něhož intelektuální pohled není na újmu fantazii, a naopak vědecké postižení skutečnosti zůstává estet. citění a odkrývá pro ně nové možnosti. Symbol. diagnóza dehumanizace umělce a národa tvoří složité komponované významový a výrazový celek. Dvojím „zcizením“ — fiktivní vypravěč, který píše životopis fiktivního skladatele — získává T. Mann jak uměl. odstup, tak i možnost nechat vyprávění odvíjet v dvoji časové rovině, spojit polyfonně události, které otřásají písčím, zatímco píše, s oněmi, o nichž vypráví. V poslední kapitole končí kronika doby a životopis komponisty výhledem na zničené, ale osvobozené Německo. Teprve tímto propojením autentického románu doby a románové biografie nabývá životní dráha A. Leverkühna vlastního významu: stává se tu zřejmou histor. konsekvence pomýlení zdánlivě jen individuálního. A. Leverkühn nese rysy Fausta z lidové knížky z 16. stol., současně však jeho život prolíná tragédie F. Nietzscheho (zabudovány tu jsou, podobně jako v postavě Zeitblomově, i prvky autorovy vlastní biografie). A. Leverkühn je realizován v prostoru a čase, je pro autora „hrdinou naší doby“, který „nese břímě naší epo-

chy“, současně mu však představuje národní symbol. Promítnutí látky středověkých pověstí do naší doby, prolínání mýtu s moderním světem, pokus vytvořit román hudby — to vše si žádalo speciální techniku. T. Mann se snaží o to, aby se jeho kniha, jak výslovně říká, stala tím, o čem jedná, totiž „konstruktivní hudbou“. (Ve zvuku slov faustovského románu slyšíme hudbu A. Leverkühna. Mannovi se podařilo vytvořit slovesnou verzi partitury skladatelových symfonií a oratorií, vytvořit iluzi hudby protékající v čase.) Aby spojil různé prvky, z nichž budoval své dílo, použil princip montáže. Setkávání a prolínání fiktivního a autentického, filozof. eseje a exkursu do odborné literatury, to vše překryto uzavřenou konvenční románovou formou — takový je estet. princip románu.

„Tentokrát jsem věděl, co chci a co si ukládám: nic menšího než román své epochy, zahalený v příběh krajně povážlivého a hříšného života umělce,“ napsal T. Mann dva roky po dokončení *D. F.* v knize *Jak jsem psal Doktora Fausta* (1949, Die Entstehung des Doktor Faustus), díle vyrostlém z neutuchajícího vnitřního dialogu tvůrce a komentátora v jedné osobě. Celá Mannova tvorba je prostoupena otázkou umělce a jeho vztahu k životu, nyní se tato problematika koncentruje — a povyšuje. T. Mann ji zkoumá nejen na pozadí doby, ale ve vědomé souvislosti s řešením jejích palčivých otázek. V tom je také hl. rozdíl mezi původním záměrem napsat faustovské dílo, jak jej T. Mann zaznamenal už 1905. Tehdy pomyslel na další variantu uměl. problematiky — o půl století později se mu stává „paradigmatem pro něco mnohem obecnějšího“, pro knihu o Německu, jeho minulosti a budoucnosti. Je od samého počátku koncipována jako dovršení životního díla, jako závěť; je nejměchtější ze všech románů autora, který se právem pokládá za pozdního dědice goethovského odkazu (J. W. Goethe: Faust).

Překlady 1948 (1948, 1961, Pavel Eisner—Dagmar Eisnerová), 1987 (Hanuš Karlach).

Literatura G. Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus*, Tübingen 1974. K. Jonas, *Die Thomas-Mann-Literatur I—II*, Berlin (West) 1979 (bibl.). L. Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Doktor Faustus*, Tübingen 1976

kvh

MANN, Thomas: JOSEF A BRATŘÍ JEHO

(Joseph und seine Brüder) — 1933 1934 1936 1943, souborně 1948

Monumentální německá románová tetralogie, biblické podobenství o zrání člověka a národa.

T. Mann vypráví příběh ze Starého zákona (první kniha Mojžíšova, kap. 27—50), který pokládal už Goethe za „líbezný“ a hodný ztvárnění: Jak byl Josef, nejmilejší syn patriarchy Jákoba, jehož rod sahá přes Izáka až k hledačskému poutníku Abrahamovi, svými bratry svržen do jámy a jako otrok prodán do daleké egypt. země. Po dalším svržení do symbol. jámy (tentokrát je důsledkem Josefova odolávání milostným svodům Putifarovy ženy) se v dlouhém zápase se sebou a světem naučí tento původně zhýčkaný chlapec překonat egocentrismus a dospívá postupně k splnění svého velkého lidského poslání. Pochopí, že ani krása, ani moudrost sama nejsou pro lidstvo a jeho pokrok podstatné; mysl má jen aktivní působení k prospěchu všech. Jako první ministr faraónovy říše (pozval pak otce a bratry, aby ho následovali do nové vlasti) vládne s velkým pochopením pro národohospodářské a ekonomické otázky — stává se vpravdě „Josefem živitelem“. Jednotl. díly — *Příběhy Jákobovy* (Die Geschichten Jaakobs), *Mladý Josef* (Der junge Joseph), *Josef v Egyptě* (Joseph in Ägypten), *Josef Živitel* (Joseph, der Ernährer).

Ústřední myšlenkou převyprávění biblického příběhu je formování histor. „já“ člověka. Jedním z projevů posunu původního mýtu je autorův ironický až parodický vztah k některým ustáleným zkušenostem — archetypům (ironie se promítá i do odpatetizování obou hl. postav). Mann zlidští teorii archetypů, vypracovanou C. G. Jungem, i v tom smyslu, že osvobodil osobnost Josefa od propasti nevědomí. Svobodným lidským duchem překonává jeho Josef legendu (tedy původní systém ustálených archetypů). V esejistické předehře I. dílu *Cesta do pekel* stojí závazná věta: „Hluboká je studnice minulosti. Neměli bychom ji nazývat bezednou?“ Je v ní v zkratce obsažen autorův záměr překonáváním histor. hranic a jejich časových bariér poukázat na zákl. cíl: polidštění mýtu a člověka. Humanizovat mýtus znamenalo pojednat jej s humorem. Jen tak bylo možno přiblížit věci dávné jako pravzory lidského jednání, lidských problémů a konfliktů a zachovat k nim přitom odstup potřebný k tomu, aby se z poznání stalo sebepoznání. Vyprávění, které zobrazuje hl. etapy lidských dějin ze zorného úhlu rozvoje osobnosti a vztahu jedince a kolektivu, je v širším slova smyslu moderním vývojovým a výchovným románem. Po stránce stylistické a kompoziční je zajímavý vztah vypravěče k tématu: žije v přítomnosti a zároveň v historii a vede dialog se souč. čtenářem z pozic obou časových rovin.

Na J. pracoval T. Mann téměř 16 let, počínaje 1926. Po odchodu do exilu zůstal rukopis v jeho mnichovském domě, zapečetěném policii. Dcera Erika se tajně vrátila a rukopis pře-

vezla do Francie. Poslední díl vznikl na pobřeží USA. Svrchovaný poetický počín spočívá na systematické vědecké průpravě (literatura k předmětu, uchovaná v Mannově curyšském archivu, čítá víc než sto knih). Exaktnost byla Mannovi předpokladem a výchozím bodem, jeho citlivost však nemířila k historicky věrné rekonstrukci minulosti. V dopisech se o tetralogii zmiňoval jako o „svého druhu → *Buddenbrookových*“, kteří se tentokrát odehrávají v rovině nikoli měšťanské, ale všelidské. A především: „úpadek“ je tu překonán postavou Josefa živatele, který ztělesňuje všestranně, tvořivé lidství. Myšlenka takového lidství je u T. Manna vždy nerozlučně spojena s myšlenkou umění, tak i tentokrát. Vytváří hrdinu, který je zosobněním poezie, který umění „žije“. Nedává světu uměl. díla, ale jeho existence se umělecky, geniálně projevuje v jiné sféře. (Mnoho linií tu ukazuje od umělce Josefa k umělci Goethovi, jak ho chápal T. Mann.) Společensky konkrétní dosah díla v době jeho vzniku byl mimořádný a autor si toho byl plně vědom. Přetváří moderně viděnou biblickou látku v „antimýtus“, namířený proti Mýtu 20. století A. Rosenberga (1930). Říká o tom sám: „Mýtus se v této knize vzal z rukou fašismu a zhumanizoval se až po poslední slůvko. Jestli si potomci na něm všimnou něčeho pozoruhodného, pak to bude toto.“

Překlady 1934–37 (1936, 1959, Ivan Olbracht—Helena Malířová, I–III; vyd. 1936 I–II), 1951 (1959, Pavel Eisner, IV)

Literatura M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern—München 1972. K. Hamburger, *Thomas Manns Roman Joseph und seine Brüder*, Stockholm 1945. — S. Apt, *Thomas Mann*, Bratislava 1984.

kvh

MANN, Thomas:

KOUZELNÝ VRCH

(Der Zauberberg) — 1924

Román německého spisovatele, líčící duchovní zrání hrdiny v symbolickém prostoru alpského sanatoria.

Triadvacetiletý inženýr Hans Castorp, sirotek ze zámožné rodiny, vychovaný strýcem, odjíždí po studiích navštívit bratrance Joachima do plicního sanatoria ve švýcar. Davosu. Z hosta se stane pacient a stráví v Berghofu sedm „učednických“ let, během nichž se ocitá pod vlivem dvou protikladných osobností — humanisticky založeného Itala Settembrinoha a jezuitu Naphty. V sanatoriu, jehož mezinárodní společnost je sociálním a duchovním obrazem Evropy 2. desetiletí 20. stol., Castorp politicky i citově dospívá (milostný vztah ke Kláudii Chauchatové). Postupně zapomíná na svět dole, ztrácí pojem o čase, stává se milosrdným samaritánem u lože umírají-

cích, bratří se se svým sokem — Peeperkornem. Settembrini, který byl na počátku jeho průvodcem „podsvětím“, se jej nyní pokouší odtud vyvést a nabádá jej k činu. V předválečné atmosféře, jež se odráží v rostoucí podrážděnosti a hašteřivosti obyvatel Berghofu, se vyhrotil konflikt mezi Naphtou a Settembrinim, dojde k souboji (Settembrini vystřelili do vzduchu, Naphta spáchá sebevraždu). Dvoudílný román ukončuje Mann ve chvíli, kdy vypukne 1. svět. válka; Castorp opouští sanatorium a narukuje.

Už názvem odkazuje K. v. k pohádce: hrdina, typ prostáčka, se ocitá na začarovaném území, kde panuje zvláštní čas mezi životem a smrtí, jediná roční doba. Hrdina podniká jakousi pouť do říše snů, jejímž smyslem je zmoudření a spása duše, o kterou svádějí boj síly zosobněné Settembrinim a Naphtou (analogie boje Boha s ďáblem o duši Faustovu). Topos kouzelného vrchu navazuje na Parsifalův Mont Salvatsch (Wolfram z Eschenbachu), Faustův Brocken (J. W. Goethe), Tannhäuserovu horu Venušinu (R. Wagner). Hrdinův postoj k Berghofu má v K. v. dvě fáze: v první je Castorp „hostem“, přichozím zvenčí, který svým ozvláštňujícím pohledem popisuje sanatorijní řád, zvyky a „rituály“, ve druhé fázi se jako pacient stává součástí vnitřku, adaptuje se, přijímá daný mikrosvět za svůj, je jím pohlcen. Jako Odysseus očarovaný Kirke zbloudí Castorp v lásce k asiatské cizince („syn Západu“ podlehně sugesci barbarského Východu); jeho milostné dobrodružství vrcholí v karnevalové scéně o Valpuržině noci (faustovský motiv). Hrdina na „kouzelném vrchu“ symbolicky umírá na dobu sedmi let (zbloudí ve sněhu jako Perceval-Parsifal). Postupně v románu přibývají okultní momenty — objevuje se Naphta, v sanatoriu sílí vliv psychoanalytika Krokowského, sidličio v „analytické jeskyni“ ve sklepních prostorách a pořádajícího spiritistické seance. K. v. je podobenstvím bloudění ducha a zároveň evrop. společnosti, která od přelomu století prožívala hlubokou krizi svých duchovních hodnot, především humanismu, a ocitla se na scestí. Cesta z této krize, jak ji naznačuje Mann na konci románu, vede z umělého světa sanatoria na jatka 1. svět. války.

K. v., vznikající v období 12 let (1912–24), je výchovným románem (popř. bildungsrománem) s iniciačními rysy (sám Mann jej nazývá „hermetickým příběhem“), který měl v něm. literatuře dlouhou a významnou tradici (středověký epos Parsifal Wolframa z Eschenbachu, Goethův Vilém Meister, Novalisův Jindřich z Ofterdingen aj.); iniciace však u Manna ve svém konečném výsledku neznamená odpoutání od země, povznesení ducha do mimosvětských sfér — mystika a magie předsta-

vují jen určitou fází hrdinova vývoje k zmodření, po překonání magie (respektive pseudomagie v K. v.) následuje hrdinův příklon k pozemskosti. Tímto směrem se nevyvíjí jen Hans Castorp, ale i Josef z románové tetralogie → *Josef a bratři jeho*, kterou Mann začal psát po dokončení K. v. Román je jednou z variací faustovského mýtu, prosvítajícího řadou Mannových děl a plně se realizujícího v r. → *Doktor Faustus*. Svým využitím mýtu a podobentství, technikou návratných motivů a reminiscencí a jinými postupy se K. v. přimyká k zákl. dílům obrozujícím ve 20. stol. tradiční formu románu. Polemickou reakcí na K. v. je Fedinův r. Sanatorium Arktur. Zfilmoval H. W. Geissendörfer (NSR 1982).

Výpisky „Dobrodružství ducha a těla, která umocnila tvou prostotu, dala ti přežít duchem, co tělem sotva přežiješ“ (1958, II, 441).

Překlady 1930 (1935–36, 1958, 1975, Jitka Fučíková, 1. díl; Berta a Pavel Levitovi—Jan Zahradníček, 2. díl).

Literatura E. Heller, *Thomas Mann, Frankfurt 1975*. L. Leibrich, *Thomas Mann, Paris 1974*. H. Koopmann, *Thomas Mann, Göttingen 1975*. — A. Hofman, *Thomas Mann a Rusko, Praha 1959*. V. Jiráč, *Portréty a studie, Praha 1978*. G. Lukács, *Umění jako sebepoznání lidstva, Praha 1976*. H. Siebenschein (doslov k 1958).

dh

MANSFIELDOVÁ, Katherine: ZAHRADNÍ SLAVNOST

(The Garden Party) — 1922

Sbírka lyrizovaných, impresionisticky laděných povídek anglicky píšící spisovatelky novozélandského původu.

Úvodní p. *Zahradní slavnost*, V zátoce vycházejí — obdobně jako řada povídek ostatních — z autobiogr. zážitků a vracejí se do míst autorčina dětství na Novém Zélandě, do Karori a Wellingtonu, a ke členům autorčiny rodiny, snivé matce, praktickému otci a dvěma sestrám. V titulní povídce (z celkového počtu 15) prožívá malá Laura Sheridanová, okouzlená atmosférou zahradní slavnosti a pocitem společen. úspěchu, své první setkání se smrtí, která jí přináší poznání mnohostrannosti života v jeho kráse i truchlivosti a vědomí nicotnosti mnoha dosavadních radostí. Další povídky se často zabývají z různých zorných úhlů problémem osamělosti a psychologii lidí odstřežených svým okolím nebo zapomenutých, vytvářejících si svůj zmařený život z malých všedních událostí (*Slečna Brilllová, Cizinec, Ideální rodina, Moderní manželství, Komorná, Dcerušky nebožtíka pana plukovníka*). Častým námětem je citlivé zachycení povah a prožitků prvního štětu mladých dívek se světem dospělých (*Divenka, Její první bál, Cesta po moři*). Vedlejší linii sbírky tvoří povídky s otázkou po smyslu utrpení (*Bába Parkerová*), vý-

znamu života vůbec (*Bank Holiday*) a se sentimentálním románkem lásky (*Hodina zpěvu*).

HL. tématem je vystihnout myšlenkový a citový svět člověka a najít jeho identitu. Sotva postřehnutelné záchvěvy duše v reakcích hrdinů na různé životní situace jsou zobrazovány prostřednictvím vnitřního monologu a proudů vědomí, někdy v asociačním a symbol. sepětí s konkrétním detailem. Společným rysem všech postav je precitlivělost, velká představitost a schopnost simultánního vnímání světa. Přes nevelké časové rozpětí příběhů se ve vědomí hrdinů próz přítomnost rozšiřuje o dimenzi minulosti v neustálém prolínání obou časových rovin. Jako rovnocenný doprovod děje vystupují lyr. popisy přírody, charakteristické minuciózností a barvitostí výrazu, který přítom nepřechází k ornamentálnosti. Soustředění na zvláštní detail a miniaturu odpovídá dětskému způsobu pozorování, které si přibližuje svět v malém a v něm spatřuje jemně významové odstíny velkého. Zintenzivnění výrazu dosahují povídky bohatou představitostí a metaforičností, jež podtrhuje často jejich symbol. význam (motiv křídel, hmyzu).

Celé dílo Mansfieldové se od počátku vyznačuje stejným stylem. Ve všech povídkách se Mansfieldová projevuje jako „impresionistický malíř“: zobrazuje zářivými barvami prostředí a navozuje náladu okamžiku a místa. Současně se však snaží zachytit techniku vnitřního monologu a samohlavy především zvrstvení niterného prožívání hrdinů. Těmito rysy souvisí její uměl. výraz s rozvojem techniky psychologicky jemné analýzy v moderní angl. a evrop. literatuře na poč. 20. stol. a s tvorbou V. Woolfové, na niž také osobně působila. Vedle toho si vypracovala Mansfieldová svou stylovou osobitost v blízkosti poetiky A. P. Čechova, jehož pokládala za spřízněného spisovatele. Už od publikování druhé sb. p. *Blaho* (1920, Bliss) zaujala Mansfieldová významné místo v rozvoji anglicky psané povídky. Získávala široký krit. ohlas a vysoké ocenění v Anglii a USA, brzy také ve Francii, Švýcarsku a Německu. Ačkoli od 1903 žila v Anglii, je přední autorkou novozéland. literatury.

Překlady 1952 (*Hana a Aloys Skoumalovi, in: výb.*).

Literatura S. Berkman, *Katherine Mansfield, New Haven 1959*.

bh

MANUEL, Juan:

HRABĚ LUCANOR

(El Conde Lucanor) — * 1335

Soubor povídek, přísloví, aforismů a sentencí, nejvýznamnější dílo španělské středověké výpravné prózy.

H. L. — známý také pod názvem *Kniha příkladů hraběte Lucanora a Patronia* (Libro de los exemplos del Conde Lucanor et de Patronio) — má 4 různorodé části. Jejich jednotčím rámcem je rozhovor hraběte Lucanora s rádcem Patroniem. První, nejrozsáhlejší (4 pětiny textu) a literárně nejcennější část obsahuje 51 „příkladů“, tj. příběhů v podobě povídky s mravoučným závěrem. Každý je nadepsán příslušnou řím. číslicí a názvem, který stručně ohlašuje námět (*Příklad XXXIV. O tom, co se stalo jednomu slepci, který vedl jiného*). Jejich stavba se neměnně opakuje. Hrabě Lucanor se ptá, jak se má zachovat on sám nebo někdo z jeho rodiny, přátel či známých v určité obtížné situaci. Patronio odpovídá příběhem o tom, jak si počínal někdo jiný za podobných okolností. Autor v závěru shrne poučení, které z vyprávěného příběhu vyplývá, do dvouveršového poslání. V 2. a 3. části **H. L.** předkládá Patronio své rady ve formě přísloví a aforismů, ve 4. části jako ucelené pojednání o náboženství a morálce.

H. L. byl napsán se záměrem didaktickým a mravoučným. Výpravny prvek, který měl pouze „přístupnou a přitažlivou formou“ zprostředkovat poučení o tom, jak se chovat, však nakonec převážil a proměnil **H. L.** v dílo epické. Náměty povídek jsou různé. Ve středu vyprávěčova zájmu stojí chování člověka v rozmanitých životních situacích (*Příklad XV. O tom, co se stalo donu Lorenzu Suárezovi při obléhání; Příklad XLVII. O tom, co se stalo jednomu Maurovi s jeho sestrou, která se dělala velmi bázlivou*) a vztahy mezi lidmi (*Příklad I. O tom, co se stalo jednomu králi s jeho přítelem; Příklad XI. O tom, co se stalo jednomu děkanovi ze Santiaga s donem Yllanem, velmistrem v Toledu*). V temat. rozmanitosti povídek je nápadná nepřítomnost erotických motivů, která vyniká zvl. ve srovnání s obdobnými díly jiných evrop. literatur. Ctnosti, které Patroniovy příběhy chválí, a chyby a neřesti, před nimiž varují, v zásadě odpovídají obecným principům středověké křesťanské morálky a jejímu pojetí dobra a zla. Etika díla je nicméně výrazně pragmatická: vychází nikoliv z dogmatu, ale ze zkušenosti a má sloužit k praktickému použití. Na rozdíl od ostatních Manuelových spisů se **H. L.** neobrací pouze k rytířskému stavu, ale ke všem vrstvám kastilské společnosti. Tomu odpovídá mnohost a různost zobrazených prostředí i lidských typů a volba výrazových prostředků. Střídmý, hutný a sevřený jazyk, schopný tlumočit děj. dynamiku a usilující o přesnost popisu, názornost líčení i obecnou srozumitelnost, je jednou z hl. předností díla a zdrojem jeho originality.

Juan Manuel pocházel z nejvyšších vrstev kastilské aristokracie (byl synovcem proslulého učeného krále Alfonse X.) a významně se podílel na politických a vojenských zápasích

na Iberském poloostrově v I. pol. 14. stol. Jeho liter. dílo — *Kniha o rytíři a panoši* (* 1326, Libro del caballero et del escudero), *Kniha o stavech* (* 1332, Libro de los estados), *Kniha o lovu* (* 1337, Libro de la caza) aj. — bylo určeno rytířstvu a pojednávalo v podstatě naučnou formou o problematice jemu vlastní. **H. L.** tento úzký ideově politický a liter. rámeček daleko přesahuje. Námětově i kompozičně (cyklické řazení příběhů) čerpá z mnoha pramenů (k nejdůležitějším patří latin. soubor orientálních povídek *Disciplina clericalis* z pol. 12. stol. a špan. překlad Paňčatantry (Kalíla a Dimna), který v pol. 13. stol. pořídil z arabštiny Alfons X.). Přejeté podněty jsou však zpracovány osobitým způsobem a nesou pečeť autorovy doby a země. **H. L.** je vrcholným dílem výpravné prózy špan. středověku a významným mezníkem ve vývoji evrop. novelistiky. Předjímá Boccacciův Dekameron a Chaucerovy Canterburské povídky.

Překlady čas. 1903 (*Václav Tille, jen Strom lži a Švec trubadúr; Volné směry*), 1916 (*Bohuslav Kyseľ, jen Děkan a kouzelník, in: sb. Tisíc nejkrásnějších novel*), 1924 (*Karel Likař, Hrabě Lucanor, Příběhy a bajky; výb. pro mládež*), 1961 (*Luděk Kult*).

Literatura J. M. Blecua, *Obras completas de Don Juan Manuel*, Madrid 1983. M. Gaibrois de Ballesteros, *El principe don Juan Manuel y su condición de escritor*, Madrid 1945. A. Giménez Soler, *Don Juan Manuel, Biografía y estudio crítico*, Zaragoza 1932. — L. Kult (předmluva k 1961).

hv

MANZONI, Alessandro: SNOUBENCI

(I promessi sposi) — 1825—1827, přepr. 1840—1842

Historický román, stěžejní dílo italského romantismu.

Úvodem autor představuje dílo jako nalezený rukopis ze 17. stol., který ho údajně zaujal líčením histor. události, dobových zvyklostí a zaměřením na osudy prostých lidí (viz podtitul *Milánský příběh ze 17. stol., objevený a přepracovaný*). Příznačně dále uvádí, že mu klasicky stylizovaná řeč a sloh rukopisu připadaly „nesnesitelné“, proto text po jazykové a stylistické stránce upravil do podoby blízké a srozumitelné souč. čtenářům. Děj fiktivního rukopisu je časově určen 1628—30 a místně severoital. Lombardií. Na reálném histor. pozadí jsou líčeny osudy dvou mladých lidí, Lucie a Renza, vesničanů z okolí Lecca, jejichž chystaný sňatek překazí úklady slechtice dona Rodriga. Snoubenci, kteří jsou bezbranní proti zvlí mocných a nemohou dosáhnout svého práva, opouštějí rodný kraj a načas se rozcházejí. Každý z nich je vystaven mnoha zkouškám a osudovým protiventstvím, než je jim dopřáno konečně začít společný život. Kromě dvojice hl. hrdinů vystu-

puje v románu celá řada postav (historicky reálných i fiktivních, představitelů nejrůznějších společen. vrstev), kolem nichž se odvíjejí epizodické příběhy, dokreslující atmosféru doby a její vliv na utváření charakterů. Významnou úlohu hraje vyličení společen. situace v severní Itálii, která je v té době pod špan. nadvládou, je zmitána válkami a lidovými bouřemi a sužována bídou. Obraz krit. stavu tehdejší společnosti se naplňuje vyličením morové epidemie v Miláně 1630, jejíž hrůzy jsou zároveň i zkouškou pravé lidskosti.

S. představují programové popření uměl. východisek klasicismu a usilují o vytvoření nového románového stylu. Projevuje se zde žánrový synkretismus, vlastní romantismu, střídání tragiky a jemného humoru, vážnosti a ironie. Tok vyprávění, inspirující se především lidovým jazykem, přibližuje fakta se svědeckým zaujetím pro histor. realnost, která tvoří konkrétní dobový rámec lidských osudů. Prostřednictvím tohoto individuálního „prožívání“ skutečnosti získávají histor. fakta emocionální podbarvení a zvyšuje se tak jejich působnost na psychiku čtenáře, současně však je tímto způsobem odhalováno formování charakterů nikoliv jako konflikt abstraktních ctností a nectností v klasicistickém duchu, ale jako bezprostřední výraz společen. dění. To ovšem není objasňováno dynamikou hmotných společen. vztahů, ale zůstává pouhým objektem „vůle boží“, jejímž vykonavatelem je jednak nevypočitatelné fatum (morová epidemie), ale zároveň už i sami jednotlivci vzájemně se střetávající při prosazování svých zájmů. V protikladu k násilí a hanebnostem, jichž mocní užívají pro své sobecké cíle, jsou stavěny hodnoty kladné, především přirozený sklon k dobru a spravedlnosti, vlastní „prostým lidem“. I když individuální psychika, včleněná jako pevná součást histor. událostí, zde již získává nový prostor pro estet. uplatnění (člověk je odkrýván jako svěbytná hodnota v celé své rozpornosti a složitosti působení vnějších faktorů), myšlenková závažnost díla je vírou v harmonizující sílu prozřetelnosti otupována a nedosahuje revoltujícího, společensky nonkonformního gesta největších evrop. romantiků. Možnost boje proti zlu je spatřována v pevnosti morální, která nakonec uvede „spravedlivého“ zpět do smírného soužití s okolním světem (Renzo se po překonaných útrapách stává činným průmyslovým podnikatelem).

V kontextu děl svět. romantismu spočívá specifika románu především v novosti stylu a jazykové vytříbenosti, spjatých s etickou hloubkou, odkrývající možnosti pozitivního vývoje společnosti v člověku samém. Myšlenkově i formálně byl Manzoni ovlivněn franc.

romantismem (žil ve Francii 1805–10), jeho podněty však absorboval z hlediska domácího duchovního a uměl. kontextu, který se v mnoha ohledech od francouzského lišil. Společn. ideje, probuzené Franc. revolucí, byly v Itálii přenášeny především do roviny národnostní — motivovány úsilím o získání národní jednoty a svěbytnosti, přičemž uměl. odkaz klasiky, chápaný franc. romantiky jako cizí prvek národní kultury, tvořil v Itálii neoddělitelnou součást kulturního dědictví. Proto de facto i Manzoniho reakci na klasicismus lze chápat nikoliv jako absolutní popření, ale jako rozvíjení tohoto národního odkazu, přehodnoceného osvícenským myšlením 18. stol. Stejně tak i Manzoniho katolicismus postrádal chateaubriandovské akcentování psychologicko-estet. aspektů křesťanství a omezoval se na zdůraznění jeho hodnot morálně humanistických. U Manzoniho tak převládá více prostá střizlivost a zřetel k reálným lidským problémům bez příznačné romant. stylizace. Přestože S. položili v Itálii základ nového uměl. citění a nové podoby histor. románu, jejich slávu založil teprve obdiv Goethův, který spatřoval hodnoty díla především v jeho stylové rovině, umožňující značnou šíři společen. záběru. Několikrát zfilmováno v Itálii — 1913 (E. Rodolfi), 1923 (M. Bonnard), 1941 (M. Camerini), 1963 (M. Maffei) aj.

Překlady 1842–44 (Prokop Ondrák, *Zasnoubenci*), 1902 (Tomáš Korec), 1927 (Otakar Hink), 1950 (1951, 1957, 1966, 1973, 1985, Václav Čep; vyd. 1950 a 1951 pod pseudonymem Václav Diviš).

Literatura G. De Feo—V. V. Capone, *La lettura dei Promessi sposi, Antologia della critica manzoniana, Messina—Firenze 1965*. A. Perugini, *Analisi estetica dei Promessi sposi, Torino 1962*. G. Viti, *Guida a I Promessi sposi, Firenze 1964*.

jc—nam

MAO Tun: ŠEROSVIT

(Č'-jie) — 1933

Čínský sociální román 1. pol. 20. století.

Román líčí v monumentální fresce Šanghaj na jaře a v létě 1930. Po kontrarevol. puči 1927 musela Čankajškova vláda v Nankingu o své pozice neustále bojovat s militaristy a současně čelit rostoucímu lidovému odporu a náporům partyzánských oddílů pod vedením KS Číny. Román líčí tuto situaci prostřednictvím celé řady děj. linií, které umožňují uvést mnoho postav a osvětlit celou řadu dobových problémů čín. společnosti. Román je předznamenán symbol. smrtí otce hl. postavy románu, starého pana Wu, k níž došlo následkem přílišného rozčilení, když se stařec po příjezdu z venkova v Šanghaji střetl s takovým způsobem života, jaký by ve staré Číně byl nepřipustný. Po této nešťastné události po-

tkávají jeho syna — dravého podnikatele Wu Sun-fua — obchodní nezdar, až je nakonec donucen Šanghaj opustit. Vrstva městské velkoburžoazie přímořských měst, z níž Wu Sun-fu pochází, je v románu vyličená nejlépe, ať již její podnikatelské kruhy, rodinné poměry či lehká morálka zlaté mládeže. Jako protipól vystupují dělníci a dělnice Wuovy prádelny a na jejich pozadí mohutná revol. Šanghaj, zejména při demonstraci 30. 5. 1930. Je vyličená složitá situace v dosud nejednotném dělnickém hnutí, příčiny nezdaru stávek a zároveň odhodlání bojovat za změnu strašných životních podmínek, i úloha KS Číny v tomto zápase.

Klíčem k obrazu společnosti, jaký Š. předkládá, je sám autorův pseudonym — Mao Tun, tj. Rozpor. Š. postihuje nenormální společen. situaci, jak se utvořila v místě setkání dvou světů — evrop. kapitalismu a čín. tradiční společnosti. Zachycuje čín. feudální řád v poslední fázi rozkladu, kdy zmizela stará morálka a ideologie, stmelující společnost v dřívějších dobách, a zůstala jen hniloba a rozklad. Naléhavost proměny tohoto stavu podtrhují paralely přírodních a společen. dějů (např. motivy dusna, větru, deště, bouře aj.).

Š. je po trilogii *Zatmění* (1927—28, Š'), která vyjádřila zoufalství čín. inteligence nad dějemi zmařenými Čankajškovým pučem 1927 a postavila naráz Mao Tuna mezi nejpřednější čín. spisovatele, druhým vrcholem Mao Tunovy tvorby. V čín. literatuře není nikde vyličená předválečná společnost, a tím i příčiny pozdějších změn, v tak širokém záběru jako v dílech Lu Sünových a v Š. Původně měla být v románu zachycena i provinční města a venkov, ale v konečné verzi zůstal děj omezen v zásadě na Šanghaj. Struktura a líčení postav navazují na moderní evrop. román; ale množstvím postav, zápletek, intrik a příběhů vyjevuje román úzkou souvislost s klasickými čín. romány a s romány 19. stol.

Překlady 1950 (1958. Jaroslav Průšek).

Literatura M. Gálik, *Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*, Wiesbaden 1969. J. Průšek, *Three Sketches of Chinese Literature*, Praha 1969. — J. Průšek (předmluva k 1950).

ms

MARCO POLO → POLO

MARCUS AURELIUS Antoninus: HOVORY K SOBĚ

(Ta eis heauton) — * 70. léta 2. stol. n. l.

Řecky psané filozofické myšlenky římského císaře a filozofa.

V 1. knize (z celkového počtu 12) sepsané „v zemi Kvádů nad Granou“, tj. u sloven. Hronu, probírá Marcus Aurelius galerii postav, které se kladným způsobem zapsaly do jeho života. Kromě rodičů,

děda Marka Annia Vera a adoptivního otce císaře Antonina Pia vzpomíná zvl. na své učitele filozofie (Apollonia, Iunia Rustika a Sexta), gramatiky a retoriky (Alexandra, M. Cornelia Frontona). Druhou knihou začínají vlastní filozof. zápisky. V kratších či delších odstavcích jsou vykládány jednotlivé filozof. zásady, morální postoje a aforistická naučení. Jednotl. myšlenky se periodicky vrací, výklad není souvislý, ale jádro filozof. učení z něj lze vyvodit. Marcus Aurelius je přesvědčen o účelném uspořádání vesmíru, jehož částí je i člověk. Bůh je přítomen i v jednotlivci jako jeho vůdčí část — rozum. Řídí-li se člověk rozumem a nenechává se unášet klamnými představami, pak žije v souladu s přírodou. Tato forma života je zároveň životem ctnostným, jenž nalézá svůj smysl v naplňování dobra a odmítání zla. Kromě následování těchto zásad je vše ostatní nedůležité a zbytečné. Vnější vlivy nezasahují klid ctnostné duše, na jednání bližních hledí stoický myslitel shovívavě a s láskou. Chápe pomíjivost věcí, které přecházejí jedna v druhou, i pomíjivost vlastní. Zda se člověk rozpadne v atomy nebo v zákł. prvky, nehraje podstatnou roli. Důležité je, aby pochopil své místo ve světě a neotřesitelně je zaujal. Dovést lidi k tomuto názoru je nejdůležitějším úkolem filozofie.

Dělení díla na 12 knih je činem neznámého redaktora. Je otázkou, zda autor H. určil veřejnosti, či mu sloužily jako intimní deník, který sepsal za rušných chvíl svého tažení proti Markomanům a Kvádům. Žánrově lze H. ne snadno zařadit. Spadá do proudu pozdně filozof. písemnictví, jež se vyjadřovalo formou diatriby — kratší přednášky (Epiktetos), listu (Seneca) či dialogu (útvár obecně rozšířený už od Platona). Forma je částečně blízká i tzv. pestrému písemnictví, jež k sobě volně řadilo přejaté myšlenky, citáty a komentáře k nim (A. Gellius). Vývojově představuje dílo přechod mezi klasickým filozof. dialogem a jakýmsi „monodialogem“ se sebou samým, jež pro antiku dovršil Augustinus ve svých Vyznáních. Jeho kořeny lze hledat i v liter. druhu konsolace — útěchy, zpracovaném zejména Senekou. Kompozice díla je na první pohled chaotická. Střídají se zde delší uzavřené útvary s pevnější myšlenkovou osnovou a aforisticky vyostřené, krátké sentence. Tato chaotičnost je však narušována periodickým opakováním zákł. filozof. myšlenek autora, vrací se vždy s novou naléhavostí, jako by se tím čtenáři sugeroval vnitřní pohyb lidské duše, jež se vrací do sebe pro posilu z nejzákl. jistot své podstaty. Podobnou technikou pracuje i Augustinus. Styl H. je jasný a přehledný, autor si nelibuje v dlouhých periodách. Jeho jazykem je obecná řečtina (koíné). Filozoficky představuje Marcus Aurelius poslední vyznění tzv. mladší stoy s jejím sklonem k synkretismu

a pesimismu ve vztahu k vnějšímu světu. Je příznačné, že celé **H.** jsou hluboce prochnuty myšlenkou na pomíjecnost všeho včetně individuální existence. Úvahy o smrti určují zákl. polohu díla. Jediným přístavem, kam se lze kdykoliv utéci z rozbouřených vln světa, je pro Marka Aurelia jeho vnitřní svět, ovládaný rozumnou duší.

Myšlenky a forma **H.** zapůsobily nejen na křesťanské myslitele, jako byl Augustinus, ale i na pohanskou opozici, jež v nich hledala posilu a inspiraci (císař Julianus). Ve středověku zájem o dílo upadá a ožívuje se až s renesancí. V novověku se stává pramenem a vzorem sbírek sentencí (B. Pascal, F. La Rochefoucauld) a konfesí (J.-J. Rousseau). V jednotě panovníka a jeho díla byl hledán typ osvíceného vladaře (Fridrich Veliký). Forma první knihy je předobrazem moderní polit. memoárové literatury.

Výpisky „*Trvání lidského života je bod, jeho podstata — neustálé proudění; smyslové vnímání je kalné, složení celého těla náchylné k rozkladu, duše — čarovný kruh, náš osud — záhada, naše pověst — plod libovůle*“ (1975, 38) — „*Smrt je něco podobného jako zrození; tajemství přírody: sloučení prvků a jejich rozloučení, ale naprosto nic, zač by se kdo měl hanbit, neboť není v rozporu s přirozeností rozumného tvora ani se způsobem jeho vybavení*“ (1975, 50) — „*Co neprosívá roji, neprosívá ani včele*“ (1975, 86).

Překlady 1842 (*František Šír, Marka Aurelia, římského samovladaře, zápisky, které sobě samému snesl*), 1891–92 (*Karel Steinhäuser, výběr in: Výroční zpráva gymnasia Čáslav*), 1908 (*Emanuel Peroutka, Myšlenky*), 1943 (1941, 1947, 1948, 1969, 1975, *Rudolf Kuthan, vyd. 1934 a 1941 Hovory k sobě samému*).

Literatura A. Birley, *Mark Aurel, Kaiser und Philosoph*, München 1968. — L. Svoboda (*předmluva k 1975*).

jaj

MARINETTI, Filippo Tommaso: OHŇIVÝ BUBEN

(Il tamburo di fuoco) — 1922

Drama italského autora, zakladatele a nejvýraznějšího představitele futurismu.

Třiatková hra, neurčitě lokalizovaná kamsi do afric. kontinentu (podtitul: *Africké drama žaru, barev, hřmotu a vůní*), sleduje vzdělaného domorodce Kabanga, jehož cílem je osvobodit svůj lid z dosavadní temnoty poskytnutím civilizačního pokroku. Kabango prchá krajinou žhavých pouští a tajemných lesů před nepřáteli, symbolizujícími zpátečnické tmářství a duchovní malost. Provází ho milovaná Mabima, věrný, až psovsky oddaný divoch Bagamoio a zrádný Lanzirica, změkčilý estét, který s ním soupeří o Mabiminu lásku. Kabango vlastní svitek posvátných kůží Sinrun, do nichž je vepsán jak technický pokrok, tak zodpovězení zákl. filozof. otázek

bytí. Mabima žárí na Sinrun, symbol nadosobního Kabangova poslání. Poté, co Lanzirica zradí Kabanga a uchvátí Sinrun, oznamuje zvuk ohnivého bubnu příchod nepřátel. Bagamoio ztřeštá Lanziriku smrtí, Kabango se vydává všanc nepřátelům, spolu s ním se rozhodne zemřít i Mabima. Bagamoio získává od Kabanga Sinrun, aby ho nesl dál.

Provokativní autorovy požadavky, které formuloval ve futuristických manifestech, jednoznačně odmítaly dosavadní náměty a tvůrčí postupy (zvl. psychologii) starší literatury, proti níž vytyčily potřebu nové syntézy, rozlučku umění a životní skutečnosti, civilizační a technické náměty, zdůraznění síly jako nejvýznamnější životní hodnoty, rozbití syntaxe a její nahrazení stylistickou zvůlí ve znamení „osvobozených slov“. Tyto postuláty se prosadily zejména ve formální stavbě **O. b.** Sevřená mluva, převaha podstatných jmen a sloves, nepřirozená, umělá větná skladba, nadnesená expresivnost výrazu, naprostá nepřítomnost psychologismu charakterizují toto dílo. Jeho podtitul souvisí i se scénickými poznámkami a smyslovou atmosférou jazykové výstavby, které předznamenávají inscenační podobu hry vymezením podílu barev a zvuků na celkovém účinku díla. **O. b.** pracuje se symboly elementárních hodnot — činu, síly, odvahy, lásky, krásy a zrady, postavy jsou ztělesněním lidských prapů. Mabima představuje tresť poddajného milostného ženství, Bagamoio fyzickou přírodní nespoutanou silou, Kabango vůlí k činu a tvůrčí ideou, Lanzirikou vyjadřuje autor opovržení nad malátným estetstvím — proto mu přisuzuje úlohu básníka —, které zrazuje velké lidské ideály. I když tematickoideový základ o nezničitelnosti progresivních duchovních výbojů lidstva **O. b.** spíná s humanistickými tradicemi svět. literatury, zůstal úzce svázan s dobovým futuristickým kontextem a jeho dnešní význam přetrvává jen jako doklad liter. programu. Souvisí s modernistickými snahami 20. stol., usilujícími o autonomnost umění.

Výpisky „*Jsem běžec, který tvoří své cesty*“ (1922, 35).

Překlady 1922 (*Ugo Dadone—Josef Kociček*).

Inscenace 1922 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1924 (*Vladimír Gamza, cestující divadelní společnost České studio*).

Literatura A. Moretti, *Marinetti, Roma 1939. W. Vaccari, Vita e tumulti di F. T. Marinetti, Milano 1959*.

šrm

MARINKOVIČ, Ranko: KYKLOP

(Kiklop) — 1966

Román současného chorvátského spisovatele.

Děj K. má jednoduchou chronologickou linii, vedenou v rozpětí několika měsíců. Sjednocuje rozvětvenou psychol. kresbu postav z prostředí bohémo-intelektuální společnosti novinářů a divadelníků na pozadí zjištěné atmosféry Záhřebu těsně před přepadením Jugoslávie fašistickými armádami Osy (6. 4. 1941). Rozvíjí se ve 3 fázích a je spjat s problémem ústředního hrdiny Melkiora Tresice, mladého apolit. intelektuála a divadelního kritika. Drží hlavovku, aby se vyhnul vojenské službě; je sice odveden, ale pro naprostou astenii poslán do nemocnice a po krátkém čase vyreklamován. V den přepadení Jugoslávie, v době rozpadu armády se však jde hlásit jako dobrovolník na velitelství. Upadne v podezření z komunist. propagandy. Podává se mu utěci a vydá se napospas válečné pohromě. Druhý příběh je spjat s postavou Melkiorova duchovního patrona, bohéma staré generace zvaného Maestro, redaktora městské rubriky, racionálního zoufalce, který ukončí svůj život groteskně patetickým gestem — vymočí se z balkónu do drátů vysokého napětí. Jako Melkiorův protějšek je stylizován Hugo, nedostudovaný parazit těžící z Melkiorova básnického daru pro své milostné avantýry. Soused Atma, varietní chiro-mant, znepokojuje Melkiora stálou slídičskou přítomností. Ženské postavy jsou pojaty jako varianty principu ženství: Vivian je Melkiorův vysněný filmový ideál, šokující konkrétními projevy přízemní naivnosti. Enka, vdaná žena, kompenzuje hrdinovy komplexy nezastíraným, trochu zvráceným sexem bez potřeby citových vazeb. Ostatní postavy dokreslují atmosféru bohaté zalidněného prostředí.

K. je typ moderně budovaného psychol. románu; vztahy mezi postavami nejsou hlouběji motivovány, jsou realizovány převážně v konverzačních dialozích, jejich volný řetěz tvoří zákl. princip syžetové výstavby vedle vnitřních monologů hrdinových. Paradoxní vývoj hl. hrdiny od bytostného pasivního odporu k vojenskému drilu po stejné instinktivní akt dobrovolného připojení k obráncům země je motivován jeho důsledným humanismem, který určuje ideově estet. patos a vnitřní gradaci významového kontextu. Styl K. je specifikován intenzivní subjekt. účastí autora, projevující se v lyrismu, v technice asociativních odboček, montáží, namátkových vsuvek, stříhů i ve vedení vloženého příběhu prolínajícího hl. děj. plán a metaforicky umocňujícího významy primární. Neustálé nahlížení skutečnosti prizmatem hrdinovy hořké ironie a skeptického sarkasmu směřuje k nadsázce, paradoxu, perziflazi, grotesknosti, k výběru bizarních až patologických postav, k významové relativizaci střídáním úhlu pohledů, zasahováním mnohovýznamových náhod apod. Soubor těchto postupů vytváří sugestivní atmosféru neklidu a nervozity. Intelektualizaci významů zdůrazňují hojně liter. reminiscence na díla W. Sha-

kespeara, M. Cervantese, P. Corneille, J. W. Goetha, F. M. Dostojevského, na Bibli, ale i hra s liter. styly, vazba postav na obecné liter. typy (Vivian—Dulcinea, Atma—Mefisto aj.) a konečně zákl. odkaz románu titulem a děj. rámcem k Homérovi.

Marinkovičovo dílo opisuje až ke K. charakteristickou linii poválečné charvát. literatury od vesnické a regionální problematiky k prostředí moderního velkoměsta. Originalitou uměl. zpracování protiválečné tematiky jako jevu současně hluboce individuálního dosahu, modernosti stylových postupů řadí se K. mezi nejvýznamnější hodnoty charvát. prózy generace, která vstoupila do literatury těsně před 1941 (V. Kaleb, V. Desnica, P. Šegedin, N. Simič, I. Dončević aj.). Zfilmoval A. Vrdoljak (1982).

Překlady 1971 (*Ján Sirácky, sl.*), čas. 1973 (*Milada Černá, zčásti in: SvLit, 4*).

Literatura B. Popović, *Zemaljski krug perom, in: R. Marinković, Sabrana djela, Zagreb 1982.* — M. Černá (*předmluva k 1973*).

mč

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de: HRA LÁSKY A NÁHODY

(Le Jeu de l'amour et du hasard) — 1730
Nejslavnější z autorových komedií, tvořící přechod mezi francouzskou rokokovou dramatikou šlechtickou a sentimentální dramatikou měšťanskou.

Zápletka tříaktové komedie, psané prózou, je vybudována na technice převleků. Silvie, jež se má provdat za Doranta, kterého dosud nezná, se rozhodne vystupovat před svým nastávajícím jako služebná, aby ho — sama nepoznána — poznala v jeho pravé podobě. Týž nápad má i Dorant: vydává se za sluhu Harlekýna. Silviina komorná a Dorantův sluha Harlekýn představují své pány. Zdvojený převlek zůstává zúčastněným partnerům utajen, je s ním obeznámen pouze Silviin otec a bratr. V komplikované zápletce postavy poznávají své skutečné city, z nichž se významují bez ohledu na stavovskou příslušnost a strach z mezaliance. V závěru se převleková záměna odhalí a dvojice zamilovaných své city potvrdí.

Motiv maskování a převleku, stejně jako paralelní výstavba osudů dvojice pánů a sluhů je převzata z ital. komedie dell'arte. Oba tyto prvky vytvářejí prostor pro uplatnění komických charakterů (Harlekýn, Lizeta) a situací. Duchem rokoka živěný dialog je nesen v jiskřivé duchaplném tónu, v elegantně vyříděné galantnosti lichotného dvoření (tzv. marivaudage); účinně s ním kontrastuje trefná, jadrná mluva sluhů a humor pramenící z nápodoby vysokého stylu (Harlekýn v roli Doranta). Oproti galantní rokokové literatuře, s níž má

komedie společný jazyk, je v Marivauxově pojetí přiznána lásce hluboká citová vážnost. Opravdovost a upřímnost citu je podrobena zkoušce, v níž má partner obstát. Tato koncepce citu vyděluje komedii z nevázaného rokoka a předjímá sentimentální tendence pozdější měšťanské dramatiky. Stylově H. I. ovlivnila celou vlnu franc. salónní konverzační veselohry 19. stol. Vedle komedii Molièrových a Beaumarchaisovy Figarovy svatby patří k stále živému odkazu franc. komediografie.

Překlady rozmn. 1958 (Jiří Zdeněk Novák), 1963 (Jan O. Fischer).

Inscenace 1906 (Alois Sedláček, Národní divadlo, Praha; přel. Bohdan Kaminský), 1938 (Jan Škoda, Zemské divadlo, Brno; přel. Zdeněk Vavřík).

Literatura P. Lafleuriel. *Amour et marivaudage. Moulins 1934. C. Roy, Lire Marivaux. Paris 1947.* — J. O. Fischer (předmluva k 1963).
šrm

MARK TWAIN → TWAIN

MARLOWE, Christopher:

DOKTOR FAUST

(Doctor Faustus; The Tragical History of Doctor Faustus) — * asi 1592, 1604

Jedna z nejznámějších her Shakespearova předchůdce, předního anglického dramatika alžbětinské doby.

Doktor Jan Faust z Wittenbergu, jenž se vlastním úsilím vypracoval na slavného učenice, hledá naplnění své nezkrotné touhy po absolutním poznání, kráse i moci v magii. Odvrhuje dosažené školské vědomosti i morálku a rozmlouvá s ďáblem Mefistofilem, který však často jen s rozpaky odpovídá na nálehavé otázky týkající se podstaty bytí, nebe i pekla. Faust uzavírá smlouvu, podle níž mu bude Mefistofilis 24 let sloužit; po uplynutí této doby si jej může odnést do pekla. Brzy ale Faust poznává, že mu smlouva s ďáblem nepřináší očekávané naplnění žádostí a tužeb. Chce na Mefistofilovi ženu a ten mu poskytuje jen za nevěstku přestrojeného čerta, otázky podstaty existence a stvoření světa zůstávají nezodpovězeny a Mefistofilovo umění se naplňuje pouze ve fraškovitých žertech a eskamotérských čárech na papežově dvoře, u něm. císaře a vévody z Vanholtu. Faust se nechá zmámit, teprve když mu Mefistofilis zjeví krásnou Helenu Trojskou. Je varován Starcem a napomínán k lítosti a spáse Dobrým andělem, protihráčem Zlého anděla, jenž mu opět možnosti spásy vyvrací. Faust zavrhuje naději na vykoupení, novým úpisem poroučí duši peklu a definitivně opouští Boha. Jeho osud je zpečetěn a lhůta dovršena; Fausta si odnesou ďáblové.

V kompozici D. F. se projevuje protiklad mezi dram. ztvárněním liter. předlohy (zobrazení faktů Faustova života) a tradicí morality, podle níž je Faustova postava alegorií neřesti.

V rámci této tradice (alegorie Sedmi smrtelných hříchů aj.) je akcentováno téma hrdinova svědomí (návaznost na starší moralitu Konflikt svědomí) a Faustův charakter je pojat navíc i satiricky (paralelní fraškovité scény s Wagnerem a Klaunem). Z tradice moralit však vybočuje dynamické zobrazení hrdinova charakteru v jeho vývoji od tragického, prométheovského vzepětí tvůrčího ducha toužícího poznat podstatu světa a osvojit si smyslově jeho krásu, ke skepsi, smyslůstnosti a morálnímu úpadku. Tradičnímu pojetí se vymyká i postava Faustova protihráče Mefistofila, která vyjadřuje spíše trag. aspekty Faustova hledání a jeho tužeb. Z toho vyplývá i určitá ambivalentnost hry, kolísající ve svém etickém hodnocení mezi odsouzením hl. hrdiny a obdivem k jeho postoji.

Datum vzniku hry není bezpečně známo (* 1588—1593). Jde zřejmě o poslední Marlowovo dram. dílo; autor jej napsal na základě něm. lidové knížky o Faustovi (Historia von Doctor Johann Fausten, 1587), přeložené 1592 do angličtiny (History of the damnable life, and deserved death of Doctor John Faustus). Znění hry se zachovalo ve 2 podobách (text A 1604, text B 1616), které jsou pravděpodobně založeny na původním Marlowově textu, upraveném a doplněným W. Rowleyem, W. Birdem či T. Nashem. Otázka podílu těchto autorů, zvláště pokud jde o komické scény, není zatím s určitostí vyřešena: podle toho se také různí výklady a inscenace dramatu. Není známo ani přesnější datum prvního uvedení D. F., ví se však, že hru poprvé inscenovala herecká společnost hraběte z Nottinghamu. D. F. se stal jedním z nejúspěšnějších divadelních kusů alžbětinského jeviště a od té doby zaujímá též významné místo v dějinách evrop. dramatu a divadla. J. W. Goethe, autor světoznámého Fausta (1808, 1832), toto dílo znal a obdivoval Marlowovo umělecké a názorové pojetí. D. F., jakož i jiné Marlowovy divadelní hry, např. *Tamerlán Veliký* (insc. 1587, *Tamburlaine the Great*), *Maltský žid* (* 1590, *The Jew of Malta*), *Masakr v Paříži* (* 1593, 1600, *The Massacre at Paris*) či *Edward II.* (* 1593, 1594), nesou výraznou pečeť autorovy osobní tvůrčí i názorové orientace. V jeho tvorbě se odráží i styk s tzv. Školou noci, intelektuální a uměl. společností kolem W. Raleigha, kde se vedle věd, básnictví a ateismu pěstoval též okultismus a magie.

Překlady 1924 (1925, Stanislav Stuna, *Doktor Faust*), rozmn. 1969 (Vladimír Pražák, *Doktor Faustus*). 1978 (Alois Bejblik, in: *Alžbětinské divadlo I*).

Literatura D. M. Bevington, *From Mankind to Marlowe. Cambridge, Mass. 1962. J. Kleinstück, Un-*

tersuchungen zu Marlow's „Faust“, Iserlohn 1947. R. Weimann, Marlowe's „Doctor Faustus“, London 1969.

pr

MÁRQUEZ → GARCÍA MÁRQUEZ

MARSHALL, Alan: UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE (I Can Jump Puddles) — 1955

Autobiografický román současného australského autora.

Alan Marshall, syn cvičitele koní žijícího v osadě nedaleko městečka Balunga, onemocní v 6 letech obrnou šířící se na počátku století australské Viktorii. Po dlouhém léčení v nemocnici může chodit jen o berličích. Navzdory tomu se zapojuje do života a práce rodinného kruhu i do společenství místních dětí: loví s nimi králíky a zajíce, absolvuje rvačky, lezení po stromech, výlet do sopečného kráteru, týdenní pobyt v buši, naučí se — navzdory své bezvládné noze — plavat a jezdit na koni. Po skončení školy získá stipendium na obchodní koleji v Melbourne, kam se za ním stěhuje celá rodina, a rozhoduje se pro spisovatelskou dráhu.

Hledisko dítěte, které je v podání příběhu rozhodující a které je jen výjimečně, zvl. v úvahových pasážích doplňováno shrnujícími a zobecňujícími soudy dospělého autora (ztožnění autora s dětským hrdinou prozrazuje i fakt, že své postavě propůjčil vlastní jméno), nášší do děje lyr. prvky spjaté s bezprostředním citovým prožíváním okolního světa, zvl. australské přírody. V konfrontaci pohledu dítěte (věcného a nesentimentálního i v postojích k následkům obrny) s postojem některých postav soucitého společenství (zvl. s ponižujícím soucitem postav ženských) se zdůrazňují pozitivní charakterové vlastnosti dítěte, pramenící z jeho součinnosti s přírodou, z jistoty rodinného zázemí a solidarity dětského kolektivu. Zvl. pomocí otce a jeho přirozené výchovy se zmrzačený Alan formuje ve zdravě sebevědomou, vnitřně bohatou osobnost, jež cílevědomostí, úsilím a sebezapřením dokáže pokořit chorobu a dosáhnout tak prvního z lidí své životní cesty.

U. z., první část volné autobiogr. trilogie tvořené r. *To je tráva* (1962, *This Is the Grass*) a *V mém vlastním srdci* (1963, *In My Own Heart*), se spojením výrazně charakterizační zkratky a podání opfěného o principy lidového vypravěčství stejně jako svou sevřenou formou blíží stavebním principům povídky, za jejíhož zakladatele je Marshall, spolu s J. Morrisonem a G. Caseyem, v australské literatuře považován — sb. p. *Jak to jde Andyemu?* (1956, *How's Andy Going?*). Svou tvorbou, zaměřenou zvl. na problematiku australské venkova, na-

př. v črtách *To je můj lid* (1944, *These Are My People*), a věnovanou i otázkám domorodých obyvatel Austrálie, jejichž mytologií zachycuje soubor *Lidé vysněného času* (1952, *People of the Dream Time*), se řadí Marshall k hl. proudu australské literatury, usilujícímu prostřednictvím orientace na domácí látku a realist. metodou podání o vytvoření specificky australského národního umění v té podobě, jak je programově vytyčeno pro oblast liter. tvorby v čas. Bulletin 1880 a rozvíjeno zvl. hnutím Jindyworobak Club (1938). Zfilmoval K. Kachyňa (ČSSR, 1970).

Výpisky „Kdyby ti někdo zaplatil za knihu sto liber, tak se můžeš o všechno na světě vsadit, že mu přišla náramně vhod, ale kdyby před tebou za to, žes ji napsal, smekali všichni chudí a trpici, to by bylo něco jiného a opravdu by pak stála za napsání“ (1962, 214).

Překlady 1962 (1963, 1972, 1976, 1986, Zora Wolfová).

Literatura V. Palmer, Alan Marshall, *Overland 1956*, 8. J. Waten, Alan Marshall's Story, *Overland 1955*, 5. — Z. Wolfová (doslov k 1962).

bh—am

MARTÍ, José: PROSTÉ VERŠE

(Versos sencillos) — 1891

Sbírka lyrických, pozdně romantických básní kubánského spisovatele, myslitele a bojovníka za nezávislost své země.

Obsahuje 46 básní značených ří. číslicemi. Jsou uvedeny prologem, v němž autor vysvětluje okolnosti vzniku a vydání knihy, a dedikovány dvěma přátelům — Mexičanu M. Mercadovi a Uruguayci E. Estrazulasovi (korespondence s prvním z nich tvoří cennou část Martího liter. odkazu). Prolínající se náměty vlastenecké, milostné a přírodní ústi v reflexi o smyslu lidského života a poslání básníka a poezie. Básně jsou psány osmislabičným veršem, nejčastějším typem strofy je tzv. redondilla, tj. čtyřverší s rýmem abba, a dále tzv. cuarteta (abab, případně abcb).

Výrazným rysem P. v. je vypjatě subjektivní, misty až zpovědní tón. Lyr. subjekt sděluje své prožitky, vzpomíná na místa, jež poznal, na osoby, které miloval, vyznává se ze svých ideálů a tužeb, proher i vítězství, nadějí i zklamání. Častý výskyt zájmena „já“ — obvykle na počátku verše nebo celé strofy —, které ve španělštině, podobně jako v češtině, není nutnou součástí slovesné formy a používá se pouze při důrazu, podtrhuje afektivní, emfatický ráz výpovědi: »Já mezi horstvy horou zdám se / a v uměních jsem uměním.“ Lyr. subjekt se však současně cítí předurčen k utrpení, k životu v odříkání, k oběti. Život je cestou k smrti, je její předehrou. Smrt naopak je slavným závřením života, byl-li dobrý. Odtud plyne dů-

raz, který je kladen na etické hodnoty. Život každého člověka je především úkol. Tím největším a nejposvátnějším je služba vlasti, které je třeba obětovat vše — tedy i život sám. Vnitřní protikladnost tohoto mysticko-romant. pojetí života se projevuje v četných kontrastních motivech: život v porobě — hrdinská smrt v boji za svobodu; láska — povinnost; žena — vlast; tělo — duše; radost — utrpení; požitek smyslů — oběť. Lyr. subjekt glorifikuje smrt, ale zároveň dychtí po životě; posvěcuje čistnou moc utrpení, ale nafiká nad svým údělem štvance; staví povinnost nade vše, ale někdy klesá pod tíhou břemene; touží po svobodě národa, ale také po něze a lásce bytostí, od nichž ho služba vlasti odloučila. Tato rozpolcenost se promítá i do oblasti estetické. Základní poetiku sbírky, naznačenou titulem a rozvedenou autorovými slovy v úvodu — „... miluji prostotu a věřím, že cit je třeba vyslovit jednoduchou a upřímnou formou“ — výslovně stvrzují četné verše. Básnický akt je chápán především jako záležitost osobní, intimní. Verš je útočištěm básníka, který v jeho „milostném klínu“ může složit břemeno „bolestné lásky“, kterému je útechou i posilou. Avšak verš může být vedle osobní výpovědi také „smělou dýkou“; vedle jednolitě prostoty může působit i prchavou, křehkou nádherou: „Můj verš je hora a je těž / jak vějíř z peří vytvořený.“

P. v. byly vydány 1891 v New Yorku, kde žil Martí v exilu. Jsou zpodobě básníka nitra, rozbolavělého rozchodem s ženou a synem a zraňovaného neúspěchy a nejednotností kubán. osvobozeneců sil, a zároveň lidským i básnickým testamentem. Uzavírají liter. dráhu spisovatele, který následující léta plně věnoval přípravě a organizaci ozbrojeného boje za osvobození Kuby ze špan. koloniálního područí a padl v něm 1895. Nevelké básnické dílo (v rozsáhlé Martího tvorbě převažuje esejistická a publicistická próza) — tvoří je kromě P. v. ještě sb. b. *Ismaelillo* (1882), věnovaná básníkovu synkovi, a sb. b. *Volné verše* (* 1882, 1913, *Versos libres*) — je časově souběžné s formujícími se hispanoamer. modernistickým hnutími. I když Martího s modernistickým sblížení usílí o formální obnovu a jazykovou vytříbenost (zvl. cit pro barevnost, plastičnost a hu-debnost slova), rozchází se s nimi v bytostném sepětí s problémy Kuby a celého amer. kontinentu (modernisté se od něho vzdalovali do vysněných exotických krajů), v pojetí básnického slova jako nositele myšlenky a výrazu citu a v důrazu na prostotu a sdělnost formy (proti modernistické smyslovosti a ornamentálnosti a aristokratickému elitářství) i v odmítnutí franc. liter. vzorů. Zvl. v P. v. se výraz-

ně projevuje příklon ke špan. literární tradici — k lidové kastil. písni a lyrice zlatého věku i k postromantické, komorně laděné poezii G. A. Bécquera.

Výpisky „*Nedejte mi umřít ve tmě*“ (1958, 161).

Překlady 1953 (1958, 1970, 1985, *Vlastimil Maršiček*; vyd. 1953 in: *výb.*; vyd. 1958, *výb. in: Padají s nebe květy*; vyd. 1970, *výb. in: Raněný orel*, vyd. 1985, *výb. in: Moje Amerika*).

Literatura Q. *Franchella, La poesia di José Martí (1853—1895)*, Bari 1954. *J. Marinello, José Martí, escritor americano, México 1958*. *S. Nolasco, Martí, el modernismo y la poesia tradicional, Santiago de Cuba 1955*. *J. Sabourin, Amor y combate (algunas antinomias en José Martí)*, La Habana 1974. *M. Vitier, Martí, estudio integral, La Habana 1954*. — *J. Opatrný, José Martí, Praha 1975*. *T. Tománek (předmluva k 1958)*.

hv

MARTIALIS, Marcus Valerius: EPIGRAMY

(Epigrammata) — * asi 80—101 n. l.

Rozsáhlá sbírka krátkých příležitostných básní — epigramů od římského básníka hispánského původu.

Celek Martialova díla představuje 1561 básní utříděných do 15 knih. Svou publikační činnost začal autor v roce 80, kdy u příležitosti otevření říms. Kolosea napsal sb. *Knih podivných* (*Liber spectaculorum*), oslavující jednotl. atrakce cirkusu uspořádané pro říms. publikum císařem Titem. O svátcích Saturnálii bylo zvykem posílat známým dárky a rovněž podarovávat své hosty nějakou drobností. K tomuto zvyku se tematicky vážou knihy *Dárky* (*Xenia*) a *Dárky na cestu* (*Apophoreta*). Vlastní jádro Martialova odkazu představuje 12 knih básní tematicky velice rozmanitých. Menší část vyplňují příležitostné básně — epigramy náhrobní, věnovací a stolovní, reakce na veselí i smutné životní události, popisy uměl. děl. Převládají ovšem epigramy satir. rázu: verše o manželské nevěře a záletnicích, portréty „učených“ diletantů, šarlatánů, potulných felčarů, žvanivých „filozofů“, povýšenců, profesionálních hostů, pochlebníků, světáků, dotěrů, simulantů atd. Nemalé místo je věnováno liter. polemice.

S Martialovým dílem se dotváří typ epigramu, tak jak později přejde do svět. literatury a obecného kulturního povědomí: krátká, ostře vypointovaná a vtípná báseň satir. rázu. Antická tradice do Martiala rozuměla epigramem vlastně jakýkoliv příležitostný nápis. Satir. epigram vykrytalizoval v helénistickém období, ale plného rozviti se dočkal až na půdě Říma. Břítké a nevybíravé epigramy psal již Catullus (1. stol. př. n. l.), za Nerona se proslavil v Římě žijící Řek Lukillios, ale klasičtější podobu dal tomuto liter. žánru až Martial. Jeho epigram je formálně básní psanou

převážně v elegickém distichu, vyskytují se však i jiné rozměry (hendekasylab, cholijamb aj.), ale poměrně zřídka. Satira Martialových epigramů není szíravá a adresná, básník postupuje spíše metodou typizace: bystrým okem odhaluje charakteristické negativní jevy souč. společnosti a pranýřuje jejich původce. Vyhýbá se útokům na vyšší společen. vrstvy a také sféra polit. života je z jeho tvorby téměř vyloučena, odhlédneme-li od umělecky nejlabsších básní, pochlebujících mocným tohoto světa. Martialovy epigramy jsou nenapodobitelné ve svém umění na malé ploše podat charakteristiku dílčí skutečnosti v podstatných rysech, vyvolat v čtenáři jistě očekávání a naplnit je nečekanou, vtipnou pointou (acumen) nebo živě vykreslit směšnou postavu či situaci zachycením gesta, posunku nebo náznaku akce. K příznačným uměl. postupům autorovým patří parodie, nadsázka a gag. Jeho básně mají ještě dnes dar přiblížit dnešnímu čtenáři řím. skutečnost plastičtěji než dílo leckterého dějepisce.

Již v antice byla Martialova sláva velká. Aelius Verus ho nazýval svým Vergiliem a ve 3. stol. byla jedna z jeho básní vzata za vzor pro oslavu Alexandra Severa. Poté ho citují nejen gramatikové jako Charisius a Priscianus, ale také církevní otcové Hieronymus, Sidonius Apollinaris aj. Znalost jeho básní nezanikla ani ve středověku, cesta vede přes Isidora ze Sevilly a Jana ze Salisburý. V novověké literatuře nalezl celou řadu napodobovatelů: ve Francii C. Marot a N. Boileau, v Polsku J. Kochanowski aj. Nejvýznamněji se Martialův vliv obrazil v něm. literatuře. Teoretický i epigonský zájem věnoval jeho dílu G. E. Lessing, ohlasy najdeme u F. Grillparzera, A. Platena, F. Schillera a J. W. Goetha (Xenie). Zprostředkovaně i přímo působil i na formování čes. moderního epigramu v díle J. Jungmanna, F. L. Čelakovského, J. Kollára a hlavně K. Havlíčka-Borovského. Velkou zásluhu na přiblížení Martiala modernímu čes. čtenáři má živé a osobité přebásnění výběru z Martialových básní provedené R. Krátkým.

Překlady čas. 1808 (Jozef Rautenkranc, b. Na Větrožila a Daliborku; in: Hlasatel český), 1882 (... 1847 ..., František Ladislav Čelakovský, vyd. 1882 in: Smíšené básně, vyd. 1847 in: Spisů básnických knihy šestery), 1822 (Josef Vlastimil Kamarýt, b. Titvorovi, in: Smíšené básně), 1861 (čas. 1879, František Sušil, výbě. in: Anthologie z Ovidia, Katulla, Propertia a Muséa; čas. Květy 3), 1894 (Timothej Hrubý, výbě. in: Anthologie z básníků římských), 1912 (Josef Němec, Výbor epigramů M. Valeria Martiala), 1930 (Josef Dietrich, Básně), 1932 (Rudolf Kuthan, výbě. Epigramy), 1948 (V. Plis, Výbor z epigramů), 1965 (1983, Radovan Krátký, výbě. Posměšky a jizlivosti, vyd. 1983 kráceno).

Literatura K. Barwick, *Martialis und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin 1959. P. Nixon, *Martialis and the Modern Epigram*, New York 1963. O. Weinreich, *Studien zu Martialis*, Stuttgart 1928. — J. Nováková, *Devět kapitol o tak zvaném stříbrném věku římské slovesnosti*, Praha 1953.

jaj

MARTÍN-SANTOS, Luis: DOBA TICHÁ

(Tiempo de silencio) — 1962

Sociální román španělské poválečné prózy, který podává nekompromisní kritiku španělské reality v její podobě aktuální i dějinné.

Příběh se odehrává v Madridu na sklonku 40. let. Hl. postava, mladý adept lékařské vědy don Pedro, se zabývá výzkumem rakoviny v jednom madridském ústavu. Jeho práce je ohrožena nedostatkem pokusného materiálu — bílých laboratorních myši dovážených z USA. Sluha Amador zavede Pedra do barákové kolonie na okraji města. V jedné z chatrčí žije bývalý zaměstnanec ústavu Cuk (Muecas), který odcizil párek infikovaných myši a nyní je pěstuje s úmyslem prodávat je vědeckým pracovištím. Pedro je ochoten myši odkoupit. Den nato je přivolán zoufalým Cukem, aby pomohl jeho starší dceři Floritě. Děvče nezadržitelně krvácí po neodborně provedeném potratu, jimž se Cuk chtěl zbavit následků krvesmílného poměru s dcerou. Přes lékařovo úsilí dívka umírá. Pedro je zadržen policií, vyslýchán a uvězněn. Teprve po výpovědi Floritiny matky, která vyrazí pravého viníka, je propuštěn na svobodu. Majitelka penzionu, v němž Pedro bydlí, připraví na jeho uvítanou malé slavnostní pohoštění, které má být předehrou vytoužené události: zasnub dona Pedra s vnučkou Doritou. Pedro pozve snoubenku a její matku do kabaretu. Při návratu domů se zastaví na pouťové veselici. Předměstský frajer a rváč Patrona (Cartucho), který sleduje Pedra a chce se mu pomstít za Floritinu smrt (domnívá se, že Pedro byl jejím svůdcem), Doritu při tanci zabije. Pedrovi je odňato ústavní stipendium, odjíždí na venkov, kde se má — podle doporučení svého nadřízeného — věnovat nenáročné práci praktického lékaře. Román je rozdělen do 62 neoznačených úseků. Jejich malá vnitřní členitost, poměrně vzácné dialogy a velký podíl autorské řeči dávají vyprávění monolitický ráz.

Životní ztroskotání mladého badatele je symbol. obrazem „doby ticha“, jež nastalo ve Španělsku po Frankově vítězství. Množství reálií (počínaje vstupním motivem nedostatkových myši, který uvádí do pohybu celou zápletku) odkazuje ke konkrétní realitě hladových 40. let, kdy Španělsko jen pomalu překonávalo následky občanské války (1936—39) — rozvrácené hospodářství, nedostatek materiálních a finančních zdrojů, mezinárodní izolaci. Ale D. t. jde ve svém sondování špan. skuteč-

nosti dál a hlouběji. V četných autorských reflexivních pasážích nebo vnitřních monolozích hl. postavy se s nelítostnou ironií a sarkasmem ptá po kořenech souč. zla, zkoumá špan. národní povahu, duchovní a materiální dědictví minulých epoch. Pedrův příběh však není jen plodem těchto společensko-histor. okolností. Jeho osud je jakoby předem zpečetěn: události se kolem něj kupí a řetězí jaksi samovolně, bez jeho přičinění a zásahu, a strhávají jej osudově do svého proudu. Don Pedro je z rodu donkichotovských snílků, moudrých bláznů, kteří v doprovodu svých Sanchů Panzů a Amadorů kráčejí světem a zraňují se o jeho odvěkou malodušnost, proradnost a nespravedlnost.

D. t. je jediným dokončeným liter. dílem lékaře L. Martina-Santose — r. *Doba zkázy* (1975, *Tiempo de destrucción*) už zůstal torzem —, autora významných prací z psychiatrie, psychologie a filozofie. „Dialektický realismus“, jak Martin-Santos nazval svou tvůrčí metodu, znamenal kvalitativní posun ve vývoji špan. poválečné prózy. Neorealisticky a behavioristicky orientovaný sociálněkrit. román generace „z poloviny století“ (J. Goytisolo, R. Sánchez Ferlosio, J. García Hortelano aj.), založený na „fotografickém“, „magnetofonovém“ záznamu bezprostřední skutečnosti, vyčerpá na přelomu 50. a 60. let většinu svých možností. D. t. návratem k autorskému komentáři a racionální reflexi a významnou prací s jazykem (např. obohacením slovníku o vědeckou terminologii) naznačila nově možnosti epického uchopení souč. světa.

Výpisky „Žijeme v době ticha... Jak je to pohodlné být eunuchem, jak je to příjemné, i když jsi vykleštěn, dýcháš vzduch a přijímáš slunce, zatímco v tichu vysycháš“ (1966, 223—24).

Překlady 1966 (Josef Forbelský).

Literatura J. Corrales Egea, *La novela española actual, Madrid 1971*. E. Guillermo—J. A. Hernández, *La novelística española de los 60, New York 1971*. — J. Forbelský, *Martin-Santosův román Tiempo de silencio, Praha 1973 (dis.)*. — Týž (doslov k 1966).

hv

MASTERS, Edgar Lee: SPOONRIVERSKÁ ANTOLOGIE (Spoon River Anthology) — 1915

Cyklos básnických portrétů stylizovaných jako náhrobní nápisy, významné dílo tzv. chicagské básnické renesance v americké literatuře 2. desetiletí 20. stol.

Přes 200 (v definitivním uspořádání 244) volným veršem psaných monologických epitafů obyvatel fiktivního městečka Spoon Riveru v Illinois pohřbených na místním hřbitově sumarizuje uzavřené životy příslušníků několika generací a ze všech společ.

čen. vrstev, vesměs zmravnělé, tragické nebo založené na klamu. Jména jednotliv. mluvčích tvoří tituly básní. Cyklus otevírá b. *Návrsí* („Kde je Elmer, Herman, Bert, Tom a Charley, /kde je ten slaboch, silák, hulvát, ožrala a rváč?/ Všichni, všichni spí na návrsí“). V závěru je umístěn „zlomek“ směšnohrdinského eposu *Spoonniada* o žabomyších válkách před spoonriverskými volbami (za jehož autora je označen „spoonriverský dvorní básník“ Jonathan Swift Somers, jehož epitaf je součástí S. a.) a *Epilog* v podobě romaneskní dram. básně, v níž božské a ďábelské síly vedou alegorický zápas o člověka, uzavíraný hlasy Slunce a Nekonečných hlubin.

Zvolený žánr náhrobního nápisu se hlásí k antické tradici, která je ve S. a. zpřítomňována současně četnými motivy z řec. mytologie a odkazy k antické kultuře (Homér, Ovidius). Velikost a prestiž řec. umění povyšuje sondy do syrové prózy maloměstského života amer. Středozápadu v miniaturní osudové tragédii, stvrzuje tak jejich — dosud opomíjené — právo na ztvárnění básní. Současně však otevírá i možnost porovnání vznešenosti a univerzalizmu starověké kultury se zhoubným partikularismem maloměsta a malicherností všedních životů jeho obyvatel (zvl. b. *Spoonniada*). Už na této rovině se tak uplatňuje ironie, stavějící proti falešnému zdání, konvenční společen. masce nahý fakt, často pomocí konfrontace dvou monologů. Zájem o skutečnost v její autentické podobě a s ním spjatý odpor vůči konvenční dobové poezii uzavřené do literátské rutiny (b. *Báseň Petit*) našel odpovídající výraz v prozaizovaném volném verši — zčásti inspirovaném slabičnou volností antického metra, především však W. Whitmanem, souč. franc. poezií a Turgeněvovými básněmi v próze —, jehož nestylizovanost a všednost se stala novou estet. kvalitou. Kompozice S. a. míří od psychologicky citlivých (Masters byl A. Lowellovou označen za „Dostojevského ve verších“) nebo satir. portrétů životních ztroskotanců, opilců, bláznů, zničených existencí, podvodníků atd. až k monologům osvícených duchů, kteří odhalili tajemství života a spatřili „zášleh polnic nad hradbami času!“ Tato stavba od nízkého k vysokému — opakující gradaci Dantovy Božské komedie — znamená současně pokus překonat meze „žánrového“ realismu přihlášením k filozof. ideálu neměnného řádu Věčnosti, skrytému za pomíjivostí empirické skutečnosti.

Plán S. a. krystalizoval poměrně dlouho pod tlakem zkušenosti z advokátní praxe v Chicagu. Katalyzátorem se stala četba antologie řec. poezie (odtud pozdější název S. a.) a bezprostředním podnětem matčino vyprávění maloměstských historek, které autorovi oživily mládí strávené v Lewistownu a Petersburgu.

gu (Illinois). První básně S. a. Masters — zpočátku pod pseudonymem Webster Ford, je muž je věnován i závěrečný nápis cyklu — zveřejňoval pravidelně v čas. Reedy's Mirror vydávaném přítelem W. M. Reedym. Po dokončení práce se Masters vyčerpáním zhroutil. Obrovský úspěch s názvy skandálu (30 vyd. do března 1916) básníka rázem vynesl mezi čelné autory tzv. chicagské básnické renesance (C. Sandburg: Chicagské básně 1916; V. Lindsay: Kongo, 1914) a dovolil mu opustit advokátní praxi a věnovat se cele literatuře. Žádné z jeho dalších děl, ani *Nový Spoon River* (1924, *The New Spoon River*) však nedosáhlo většího liter. významu. S. a. nicméně vyšla do 1961 již zhruba v 70 vydáních a byla přeložena do řady jazyků (včetně čín., arab., korej.), její technika zobrazení makrokosmu mikrokosmem jednotl. lidských osudů je literárně využívána dodnes (M. Traat, *Haralské biografie* 1976). Ital. skladatel M. Peragallo složil 1947 podle S. a. operu *La collina* (Pahorek).

Výpisky „*Jazyk je možná nepoddajný úd — ale mlčení je jed duše*“ (1957, 67) — „*milovat život stojí život*“ (1957, 256).

Překlady 1957 (Jiří Kolář—Zdeněk Urbánek—Emanuel Frynta).

Literatura H. Hansen, *Midwest Portraits, New York 1923*. J. C. Powys, *Edgar Lee Masters, Bookman 1929*. — Z. Vančura (doslov k 1957).

mc

MATURIN, Charles Robert:

POUTNÍK MELMOTH

(Melmoth the Wanderer) — 1820

Román angloirského spisovatele uzavírající a dovršující vývoj anglického gotického románu a zároveň přesahující jeho tematická i formální omezení.

5 samostatných románů a novel (příběh Stantonova, Mončady, Imáli-Isidory, rodiny Guzmánů a příběh milenců) je spojeno a) postavami „věčného“ Poutníka Melmotha, který úmluvou s ďáblem získal možnost zjevovat se kdekoli na zemi po 150 let (1666 až 1816), a jeho posledního potomka, dublinského studenta Johna Melmota, pátrajícího po záhadě svého předka; b) motivicky — motivem „mezí situace“, momentu nejvyššího utrpení, v němž se Poutník zjevuje hrdinům příběhů; c) kompozičně — s výjimkou Stantonova příběhu, který má podobu rukopisného fragmentu, rámcuje každý předchozí příběh vždy příběh následující. — John Melmoth objevuje při návštěvě ve starém rodinném sídle portrét svého záhadného předka a poškozený rukopis (Stantonův příběh). Později se setkává se špan. šlechticem Mončadou, jenž mu vypráví své životní osudy. Rozsáhlé Mončadovo vyprávění je rámcem příběhu Imáli, který Mončada nalezl ve sbírce rukopisů starého židov. lékaře. Do příběhu Imáli jsou zasazeny 2 nove-

ly (příběh rodiny Guzmánů a příběh milenců), které vypráví sám Poutník Melmoth. Sled příběhů uzavírá symbol. vize Melmothův sen a epilog, v němž se John Melmoth a Mončada setkávají s Poutníkem těsně před jeho smrtí.

Titulní postava P. M., syntetizovaná na podkladě ahasverovského a faustovského mýtu, je hyperbolou bezvýchodnosti lidské existence, která se naplňuje a končí utrpením. Během 150 let svého bludného putování se Melmoth setkává s tragédii, jejich povaha vesměs není výjimečná, je dána společenskohistor. situací země a doby. Většina příběhů má společnou motivaci v majetkových rozporech a ve svém rozvoji odhaluje nelidskost souč. společnosti, v níž „prostředky k životu nejsou rozděleny rovnoměrně“ a „nadbytek a nouze... stojí nesmířitelně vedle sebe“. Vrcholným ideovým zobecněním a současně nejzávažnější částí P. M. je příběh Imáli, v němž Melmoth částečně vystupuje ze své alegoričnosti a je stylizován do přizračné faustovsko-mefistofelské podoby. Jeho láska k Imáli je bezvýsledným pokusem prolomit uzavřenost vlastního bytí. Konfrontace Melmotha, symbolizujícího bezmocnost osobnosti v „ukončeném“ a nelidském světě, jenž ztratil individuální tvář, v němž vládnou slepé „mechanické“ zákony, s Imáli, představující ideál člověka vychovaného přírodou a žijícího podle zásad citové přirozenosti, implikuje ve své tragičnosti zákl. ideově estet. rozpor přítomný v romantismu, vycházející z pocitu rozpadu celistvého a individualizovaného světa na zmenšující se svět možností a ideálů a stále více rozbuje svět chťičů a bezpráví.

Tematicky i kompozičně těží P. M. jednak z děle než padesátiletého vývoje angl. gotického románu (především r. Mnich M. G. Lewise, r. Záhady Udolfa a r. Ital A. Radcliffové), jednak z Maturinovy vlastní různorodé tvorby: hrůzostrašný r. *Osudná pomsta aneb Montoriové* (1807, *The Fatal Revenge or The Family of Montorio*), osudová tr. *Bertram* (insc. 1816), jednak z děl soudobých i starších spisovatelů a filozofů (Jeptiška D. Diderota, Goethův Faust, b. Věčný žid Ch. F. D. Schubarta, filozof. hrůzostrašný r. W. Godwina Sv. Leon, r. Korina Mme de Staël, Swiftovy Gulliverovy cesty). Syžetová výstavba P. M. vychází z impulsu, jímž bylo pro vznik nových rámcových vyprávění vydání pohádek Tisíce a jedné noci poč. 18. stol. (srov. r. Rukopis nalezlý v Zaragoza od J. Potockého). Ve světě byl jeho ohlas mnohem větší než v Anglii — v USA ho obdivoval E. A. Poe a M. Twain, který v něm snad našel inspiraci k r. Tajemný cizinec, ve Francii Ch. Nodier, V. Hugo, H. de Balzac (který se P. M. inspiroval k próze *Usmířený*

Melmoth), Ch. Baudelaire a surrealisté (A. Breton). V Rusku A. S. Puškin (zmiňující P. M. v Evženu Oněginovi mezi Taťaninou četbou), M. J. Lermontov, N. V. Gogol, F. M. Dostojevskij aj.

Překlad 1972 (Tomáš Korbař).

Literatura M. P. Alexejev in: Č. R. Met'jurin: *Mel'mot Skitalec*, Leningrad 1976. N. Idman, Charles Robert Maturin, London 1923. — J. Hornát (doslov k 1972).

pr

MAUGHAM, William Somerset: O ÚĎELU ČLOVĚKA

(Of Human Bondage) — 1915

Anglický vývojový román s četnými autobiografickými rysy, zachycující složitou světonázorovou a morální situaci generace přelomu století.

O ú. č. sleduje život Filipa Careyho od chlapec-kých let do středního věku. Osílení, život u poručníka, strohého a egoistického duchovního, studium na střední škole a na univerzitě v Heidelbergu, pobyt v Paříži mezi uměl. bohémou a studium malířství a medicíny, praxe v londýnské nemocnici, bankrot na počátku I. svět. války, dokončení studia a vstup na lékařskou dráhu jsou hl. body životní dráhy hrdiny postiženého tělesnou vadou (koňská noha), do jehož nitra směřuje citlivá sonda odhalující jeho duševní vývoj, poznamenaný skepsi, komplexem méněcennosti i osudovým a do značné míry nepochopitelným vztahem k morálně nestálé Mildred. Předmluva vysvětluje okolnosti vzniku a název románu.

Ideově temat. těžištěm románu je problém vztahu individuální a generační zkušenosti. V postavě hl. hrdiny se prolínají autostylizační a typizující postupy — jednotícím principem románu je (spíše než děj. motivy nebo zobrazení prostředí) položení důrazu na problém prakticko-duchovního osvojování světa (Filipovo hledání smyslu života: odvrát od uměl. bohémý a rozhodnutí pro lékařské povolání). Individuální i generační zkušenost tu spojuje především přístup ke smyslovosti, která je chápána jako něco vnějšího, existujícího v protikladu k přežilému teokratickému svět. názoru. Hledání nových kritérií pravdivosti, k němuž nutí Filipa a jeho generační druhy skepse, je jedním z výrazů tohoto přehodnocování smyslovosti a zároveň i životního pocitu generace, která dochází až k fatalismu a agnosticismu. Tento proces, umělecky zobrazený především v alegorických rysech postavy hl. hrdiny (korespondence tělesné vady, psychických potíží i názorové rozkolísanosti), je nazírán, jak ukazuje angl. název knihy, který překládá lat. titul jedné z kapitol Spinozovy Etiky — O lidské nesvobodě, z deterministické pozí-

ce protestantské morálky, vymežující lidskou svobodu ve vztahu vůle a afektů: „Nesvobodou nazývám slabost, kterou člověk ukazuje při mírnění a krocení afektů; neb člověk podobný afektům není sebe mocen, nýbrž je hříčkou náhody, již podléhá tak, že je nucen často jít za horším, ačkoli schvaluje lepší.“ S tímto hlubinným, problémovým zaměřením ideově temat. plánu pak kontrastuje detailnost popisu prostředí, autorova snaha o evokaci atmosféry pozdní viktoriánské éry a následujícího edwardovského a georgiánského období a života různých společen. skupin (uměl. bohéma, brlohy chudých).

Román plánoval Maugham již od svých 23 let, od doby lékařské praxe v nemocnici sv. Tomáše. (Původní název zněl „Umělecké založení Štěpána Careyho“, poté byl změněn na biblický citát „Krása místo popela“.) Představuje první a velice ambiciózní uměl. syntézu starších pokusů o naturalisticky laděný sociální r. *Líza z Lambethu* (1897, Liza of Lambeth), spřízněný s dílem Maughamových současníků G. Moora a G. Gissinga, a o psychologicky a někdy až filozoficky laděné povídky. Značný ohlas měl román v USA, který zde vyvolala recenze T. Dreisera. Později na něj navázaly dobově oblíbené romány o lékařích (r. Arrow-smith S. Lewis aj.). Podobně jako někteří jeho současníci — H. G. Wells, J. Galsworthy a A. Bennett — navazuje i Maugham na tradice realismu 19. stol., avšak v románě O ú. č. neobyčejně silně, jako v některých pozdních dílech, např. *Na ostří nože* (1944, *The Razor's Edge*), akcentuje problematiku psychologickou a světonázorovou, nehledá zde však východiska v orientálním postoji ke světu a mysticismu. Od O ú. č. vede vývojová linie i k umělecky nejintegrovanejšímu románovému útvaru — r. *Veselice aneb Kostlivec ve skříni* (1930, *Cakes and Ale; or The Skeleton in the Cupboard*) —, v němž se téma hledání pravdy téměř čapkovsky promítá nejen do ideově temat. zobecnění, ale i do kompozičního postupu.

Překlady 1964 (Jarmila Fastrová).

Literatura H. Papajewski, *Die Welt-, Lebens- und Kunstanschauung W. S. Maughams*, Köln 1952. R. Spence, *Maugham's Of Human Bondage*, Pennsylvania University Library Chronicle 17, 1951. — R. Nadadál (doslov k 1964).

bs—pr

MAUPASSANT, Guy de: KULIČKA

(Boule de suif) — 1880

Próza francouzského spisovatele, jednoho z tvůrců moderní novely.

Příběh K. se odehrává 1870 v Normandii. Skupina rouenských občanů získá za prusko-franc. války od prus. generála povolení, aby v dostavníku odecestovali z obsazeného města do Dieppe, kde se chtějí nalodit do Le Havru, který je dosud ve franc. rukou. S představiteli řádu a církve (velkoobchodník s vínem, majitel prádelny, hrabě — a jejich manželky; 2 jeptišky) a zkrachovaným synem bohatého cukráře, pověstným „demokratem“ a „vlastencem“ Cornudetem, netrpělivě očekávajícím nastolení republiky a teplé místo v nové správě, cestuje i prostitutka Alžběta Roussetová, známá pod jménem Kulička. Ta jediná neopouští Rouen ze zistných důvodů. Dostavník je zastaven prus. důstojníkem v Tôtes a je mu zabráněno v další cestě, dokud Kulička nebude důstojníkovi po vůli. První vlna vlasteneckého znechucení z cestujících brzy opadne a společným dvou denním nátlakem přimějí Kuličku, aby poskvřnila tělo i vlastenecké přesvědčení a odjezd jim umožnila. Když dosáhnou cíle, zahrnou poniženou Kuličku pohrdáním.

Vychodiskem úsporně až úsečně napsané novely je všední „minidrama“: prostitutka zachráněná členy slušné společnosti, a ti se k ní obrátí zády. Dram. zpracováním (jednání i myšlenkové pochody jednotliv. postav jsou v rámci autorského vyprávění předvedeny několika charakteristickými gesty a dialogy v klíčových okamžicích děje) s důsledným využíváním kontrastu analogických situací (Kulička je do společnosti cestujících přijata, když ostatním nabídne jídlo, které si jako jediná nezapomněla vzít na cestu — Kulička si jako jediná nestačí vzít po své oběti jídlo na cestu, a nikdo jí je nenabídne aj.), krátkou časovou rozlohou minidramatu (4 dny) i tím, že společnost v dostavníku tvoří reprezentativní vzorek, rozvrstvený sociálně (šlechta, duchovenstvo, různé vrstvy buržoazie) i politicky (orleanista, mírná legální protibonapartovská opozice, demokrat a republikán), je tu docíleno pronikavé uměl. sondy, evokující obecnější obraz franc. společnosti v době prusko-franc. války. Slovní vlastenectví příslušníků „slušných“ vrstev, pod nímž prosvítá na rovině skutečného jednání pouhý egoismus, zbabělost a bezcitnost, je v něm konfrontováno se skutečným vlastenectvím lidových vrstev (nejen postava Kuličky, ale i lidový odboj proti okupantům, zmínovaný v „histor.“ úvodu rámcujícím vlastní děj). Tradičního tématu morálně narušené kurtizány je přítom použito k ironickému položení otázky, kdo je vlastně v měšťácké společnosti mravný.

Novela zpracovává epizodu ze života rouenských kurtizán Adrienny Legay (přejatá byla i její skutečná přezdívka). Poprvé byla vydána v kolektivním souboru povídek Médanské večery (1880, Les Soirées de Médan), který uspo-

řádala tzv. Médanská skupina, volně liter. se skupení Zolových vesměs mladších přátel a následovníků, scházejících se pravidelně v jeho domě v Médanu blízko Paříže (mimo É. Zolu a G. de Maupassanta tu publikovali povídky na téma prusko-franc. války J.-K. Huysmans, H. Céard, P. Alexis, L. Hennique). Tehdy neznámého autora K. okamžitě proslavila, otevřela mu cestu nejen k liter. slávě, ale i k vytvoření svébytného stylu, jímž se stal spolutvůrcem moderní novely. O úspěšnosti K. svědčí i několikrát zfilmování (M. I. Romm v SSSR 1934, Christian-Jaque 1945); u nás je známa i drammatizace F. Spitzera (Tlustý anděl z Rouenu, 1937).

Překlady 1894 (Jaroslav Pšenička, in: *Vojenské novely*), 1909 (1925, 1939, Jiří Guth), 1948 (1950, 1956, Břetislav Štorm; vyd. 1950 in: *Výbor z díla*, vyd. 1956 in: *Kulička a jiné povídky*), 1961 (1965, 1968, Luděk Kárl, in: *Slečna Fifi a jiné povídky*; vyd. 1965 in: *výb. Z Paříže a z venkova*, vyd. 1968 in: *výb.*)

Literatura P. Gamarra, *Maupassant et l'art de la nouvelle, Europe, juin 1962.* — O. Novák, *Guy de Maupassant, Po stopách realistických tradic francouzského písemnictví, Praha 1958. Týž (předmluva k 1948, 1956, doslov k 1965).*

ju

MAUPASSANT, Guy de:

MILÁČEK

(Bel-Ami) — 1885

Společenskokritický román francouzského prozaika.

Ve 2 částech líčí M. prudký společen. vzestup Georgese Duroya. Náhodně pařížské setkání tohoto úředníka s přítelem, novinářem Forestierem, mu otevře dveře do deníku *La Vie Française*. První článek pomáhá Duroyovi (stejně jako dříve svému manželovi) napsat Forestierova žena Madeleine. Ta řídí i jeho první kroky v pařížské společnosti. Duroy v novinách postupuje rychle, ale jeho potřebám (především milostným) plat nestačí. Po Forestierově smrti se ožení s Madeleine a za její pomoci roste i jeho polit. vliv. Žárlivost na Madeleininu nejasnou minulost a touha po bohatství ho přivádějí na cestu bezohledného využívání své přitažlivosti pro ženy, které ho začnou nazývat Miláčkem. Svedení zaměstnavatelovy manželky mu vyneslo podíl z finanční machinace vydavatele a bankéře Waltera a polit. kliky kolem *La Vie Française*, kterou svými články nevědomky připravoval. Madeleinu se mu podaří okrást o polovinu dědictví po bývalém milenci Vaudrekovi a v okamžiku, kdy mu jejich svazek brání v dalším vzestupu, jí dává policejně zjistit jako cizoložnici (s ministrem Laroche-Mathieuem). Docílí jak rozvodu, tak i ministrova pádu. Mezitím se vlouká do srdce Suzanne Walterové, přiměje ji k útěku a pohružkou skandálem přinutí rodiče k souhlasu se sňatkem. Pronikne tak do nejvyšší finančné polit.

sféry s perspektivou ministerského křesla, nyní už pod přivlastněným titulem baron Du Roy de Cantel a se stužkou Čestné legie. Pro ukojení sexuálních potřeb si však ponechává v záloze první milenku z „počestných“ vrstev, paní de Marelle.

Děj. skelet románu je nesen proměnou živočišného, intelektuálně průměrného muže s dobovými fyzickými atributy úspěšného milence (atletická postava, okouzlující hlas, půvabný vzhled, neodolatelný knír) z pasivního předmětu ženské žádostivosti v prohnaného a cílevědomého kariéristu, dokonale využívajícího svého osobního kouzla. Na pozadí prudkého společen. vzestupu, podaného z pozice neúčastného objekt. vypravěče, je exponováno propojení mezi finančním kapitálem, polit. čachrářstvím a tiskem ve Francii konce 70. let 19. stol. Zrychlující se tempo děje, zhuštěného zvláště ve II. části do několika uzlových bodů hrdinova vzestupu a klíčových milostných scén, podaných často ve zkratce či charakterizačním dialogu, je zvl. v I. části zpomalováno vkomponováním několika nepříliš rozsáhlých, ale výrazných líčení a úvah jednotliv. postav. Do románu jejich prostřednictvím vstupuje pro autora charakteristické téma rozhraní mezi životem s plností sil, sexuálních zážitků a kariérou na straně jedné a smrtí s předchozím postupným ochabováním a následným fyzickým rozkladem na straně druhé (rozhovor s básníkem Varennem, Duroyovy pocity v noci před soubojem, Forestierova smrt, fyzické zchátrání paní Walterové aj.). Ztvárněvaná společen. skutečnost tím získává až biologickou dimenzi „politicko-sexuálního mumraje“, v němž sice největšího úspěchu dosahuje největší ničema, ale jehož pravou hodnotu určuje smrt, číhající v pozadí.

V M. využil autor v široké míře vlastních zkušeností ze závatné kariéry, novinářského i liter. prostředí i milostných dobrodružství (řada postav je klíčových, líčení finančně polit. machinace kolem Maroka je poměrně přesnou rekonstrukcí reálné machinace kolem Tuniska). Ne náhodou provázal vydání určitý skandál. I titulní postava má řadu z autorových fyzických a psychických rysů (včetně věcného vztahu k ženám). Ostatně sám Maupassant se v dedikacích jako Miláček podepisoval a s hrdinou se ztotožňoval. Prudkým děj. spádem s minimem odboček a maximálním využitím rafinovaně voleného charakterizačního detailu navazuje M. na autorovu novelistickou tvorbu. Je to zřejmé zvl. ve srovnání s dobovým románem Zolovým, založeným nikoliv na děj. dramatickosti a výrazných postavách (kromě Duroye jsou to v M. zejména postavy ženské), ale na evokaci prostředí. S naturalismem pojí M. zdůraznění biologické stránky

člověka (význam sexuality, obsese smrtí a rozkladem), které však nemá nic společného se Zolovou teorií o determinující roli dědičnosti. Zfilmováno 1939 (W. Forst, Německo), 1947 (A. Lewis, USA), 1955 (L. Daquin) aj.

Překlady 1896 (1909, 1919, 1925, Václav Hladík), 1919 (1933, Jindřich Hořejší), 1929 (J. Vaněk), 1955 (1956, 1958, 1959, 1967, 1968, 1972, Břetislav Štorm; vyd. 1958 in: *Neděle pařížského měšťáka*).

Literatura C. Castella, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Paris 1972. — V. Brett (doslov k 1972). A. Lanoux, *Miláček Maupassant*, Praha 1985. O. Novák (doslov k 1968). H. Vondrášková (doslov k 1967).

— jv

MAURIAC, François:

KLUBKO ZMIJÍ

(Le Nœud de vipères) — 1932

Román francouzského autora hledající východisko z meziválečné „krize hodnot“ v obrození ideálů křesťanského humanismu.

Román, vyprávěný v I. osobě, je zpovědí stárnoucího muže, bývalého úspěšného advokáta, rodinného tyрана a lakomce, který před smrtí provádí bilanci svého života, toho „prohraného procesu“, v němž byl odsouzen k osamocení a citové prázdnotě. Pokřivené vztahy uvnitř rodiny, alibisticky posvěcené vírou v Krista, řízené však božstvem jiným — Mamonem —, vypudily z hrdinova nitra veškeré kladné city. Z nenávisť k rodině, v níž spatřuje nepřátele usilující o jeho majetek, odmítá i plnění rodinou přísně dodržovaných křesťanských povinností. Teprve na konci života, v usilovné touze po vykoupení z citového „pekla“, dospívá k názoru, že pravá víra je totožná s vírou v lásku a dobro, zapuzuje zlo ve vlastním srdci a umírá usmířen s Bohem. Zpověď je předznamenána motem ze sv. Terezie Ávilské, uvedena prologem, v němž autor vystupuje jako hrdinův morální obhájce, a zakončena 2 dopisy rodinných příslušníků, z nichž vyplývá, že je zápisky zemřelého přiměly k zamyšlení a částečnému přehodnocení dosavadního způsobu života.

Zdánlivě otřelý námět — návrat hříšného syna do lůna církve — je zde využit k detailnímu zachycení mravního profilu představitele určité společnosti. vrstvy — venkovské buržoazie. Dominující hmotné zájmy, jimž jsou podřízeny všechny ostatní hodnoty (city, ideály), činí ze svých nositelů zároveň oběti (nenáviděný otec sám spatřuje váhu vlastní osobnosti jen v množství peněz, což je příčinou jeho duševního utrpení — nenaplněné potřeby lásky). Tato podvojnost, zároveň odsuzující i omlouvající hrdinův zrůdný charakter, je kompozičně ztvárněna protikladem prvků epických (drastické vylíčení vztahů uvnitř středostavovské rodiny) s lyrickými (starcova touha po lásce, podbarvená melancholií přírodních moti-

vů z bordeauxského kraje). Do popředí vystupuje tragika individua zbaveného křesťanských iluzí a ponechaného napospas metafyzicky pojatému společen. zlu. Hrdinovo myšlení sice projde určitým vývojem, pochopí, že příčiny jeho tragédie spočívají kdesi „mimo“ rodinu, na níž si dosud vybíjel nenávisť. Nepouští se však do společen. analýzy. Snaží se řešit svůj vnitřní konflikt nikoliv rozumově, nýbrž prostřednictvím „nevyžitých a vyhládlých“ kladných emocí. Proti zlu, které chápe jako neoddělitelnou součást lidského údělu, tedy staví opačný princip křesťanského dualismu — dobro. Nalezený „ideál“ je sice východiskem z hrdinovy osamocенosti, ale zároveň ho svádí do neprodyšně uzavřeného, bludného kruhu křesťanských dogmat.

Z bohaté autorovy tvorby — obsahující také divadelní hry, eseje, kritiky, vzpomínkové deníky apod. — tvoří nejdůležitější složku tvorba románová s opakujícími se tématy rodinných dramát, duchovních krizí hrdinů, mučnických svárem „ducha a těla“ či hledajících spásu před „zkaženým“ světem v křesťanské morálce — *Genitrix* (1923), *Pustina lásky* (1924, *Le Désert de l'amour*), *Tereza Desqueyrouxová* (1927, *Thérèse Desqueyroux*) aj. Přes ideový skluz do „iracionálna“ spočívá uměl. klad K. Z., stejně jako většina ostatních románů, v pravdivém zobrazení poničených mezilidských vztahů zmaterializované společnosti a v přesvědčivém vystižení tragiky individuálních osudů těmito vazbami poznamenaných. Mauriakův společen. záběr bývá přirovnáván k balzakovským „studii mrvů“, nedosahuje však jejich šíře pohledu ani Balzakova společenskokrit. zhodnocení problému. Analýzou obolené lidské duše a výstavbou postav a jejich konfliktů má blízko zvl. k tvůrčím postupům F. M. Dostojevského. Autor nositelem Nobelovy ceny (1952).

Výpisky „*Je pravda, že jsem byl samotářskou a lhostejnou zrůdou, ale byl ve mně také cit, nejasná jistota, že nemá smysl změnit radikálně tvář světa, neboť svět nutno zasáhnout do srdce. Hledám jedině toho, kdo by dobyl takového vítězství. Musil by být Srdcem srdcí, žhoucím středem veškeré lásky*“ (1963, 200—201).

Překlady 1936 (1963, 1972, 1980, *Josef Heyduk*; vyd. 1972 in: *Příběhy lásky a nenávisťi*, vyd. 1980 in: *Romány lásky a nenávisťi*).

Literatura *J. de Fabrègues, Mauriac, Paris 1971. J. Majault, Mauriac et l'art du roman, Paris 1946. — J. Felix, Modernita súčasnosti, Bratislava 1970. J. Pechar (doslov k 1972). H. Vondrášková (předmluva k 1963).*

nam

MAŽURANIĆ, Ivan: SMRT SMAILA AGY ČENGIJIČE

(Smrt Smail-age Čengiča) — 1846

Romantický lyricko-heroický epos charvátského básníka, nejvýznamnější dílo charvátského obrození — ilyrismu.

Téma vychází ze skutečné události 1840, zavraždění místního hercegovského turec. úředníka, agy, při vybírání harače, tj. daně z hlavy muže křesťanské víry. Kompozičně je S. budována jako drama v 5 částech. I. *Aga* (dosl. Agování, Agovanje): obsahuje trojí motivaci konfliktu. Aga krutě mučí zajaté Černoherce za to, že neplatili daň. Jejich pevnost v něm však vyvolává hrůznou předtuchu. Když nechá oběsit jednoho ze svých sluhů — starého poturčence Duraka — za to, že projevil strach z černoher. odplaty, Durakov syn Novica se rozhodne otce pomstít. II. *Noční poutník*: Nocí spěchá mstitel a směřuje do hor k Cetyni. III. *Četa*: Hory zahalené nocí dostávají obrysy lidských postav, černoher. bojovníků. Za svitání, uprostřed horské přírody, vyslechnou kázání kněze posvěcující jejich nadcházející boj, připomínající prolitou krev otců a dědů v boji za vlast. Přistoupí k nim Novica, tajemný poutník z 2. zpěvu, požádá kněze, aby ho pokřtil, a ujme se vedení čety. IV. *Harač*: Na Grahově poli blízko černoher. hranic je rozložen tábor výběrčích harače. Ze všech stran sem vlečou dlužníky přivázané ke koňským ohonům. V noci Turci hodují a připravují na zítřek nové mučení. Agovo rozpoložení podněcuje sluha písní o agových neúspěších. V okamžiku, kdy rozdrážděný tyran dává příkaz ke kruté popravě zajatců, vpadne do tábora četa. V boji padne aga, ale i Novica. V. *Osud*: V didaktizujícím epilogu je shrnuto ideové poslání eposu symbol. obrazem agy jako kajčnicka, který se na hofe Lovčenu klaní kříží.

Volba tématu, symbol. významové rozpětí, žánrové a veršové řešení je dobově příznačné. Ideovou dominantou je obrozenko-romant. glorifikace patriarchálního hrdinství, osvoboditelského činu, etiky bojového demokratismu utvářeného gerilovým typem staletého protiturec. odboje — hajductvím. Tato glorifikace navazuje na etický smysl guslarské ústní epiky, její typologii postav, na histor. koncepci nesmiřitelného protikladu dobového osmanského a bráncího se slovan. živilu, na ztožnění náboženské víry s národně kmenovým cítěním. Avšak na rozdíl od neosobního epického rázu kolektivně tradovaného příběhu romanticky tendenčně umocňuje a zvýznamňuje některé jeho složky. Např. motiv zrahy, posunutý do dram. jádra eposu, je povýšen do úlohy nástroje vyšší spravedlnosti. Protiturec. zaměření je podtrženo herderovskou idealizací a idylizací humánní, mirumilovné povahy patriarchálních slovan. junáků, zákonů rodové etiky (neurazit bratra, neublížít slabšímu protivníku, neodmítnout pohostinství, neporušit

dané slovo, nasytit hladového, ošetřit raněného aj.). Lyr. patosem, vyhocenou dramaticností kompozice, sevřeností výrazu navazuje S. na žánrový typ lidové heroické balady (srov. Smrt matky Jugovičů, Smrt královce Marka aj.). Výrazně romant. postupy jsou tematizování přírody jako součásti dění, střídaní kresebně lyr. popisu s děj. dynamičností (refrérové opakování veršů) a dramatickostí (časté dialogy), subjekt. zaujetí autora (vstupy do děje formou výzev, otázek, zvolání, až biblicky stylizovaných lamentací), byronovsky expresivní psychologie postav, funkční rozmanitost strofická a metrická (osmislabičný verš, osmereg střídan s epickým desatercem). Určující ráz však vtiskuje eposu monumentální prostota stylu lidové hrdinské poezie, pronikající do typu obraznosti a jazyka (stálá epiteta — „pevné slovo“, „jasná zbraň“, „voda chladná“, „srdce junácké“ apod., metaforické antiteze, anafory aj.).

S. — v prvním vydání zveřejněná pod názvem *Smrt Čengice-agy* (*Smert Cengic-age*) — navázala i na tradici klasické dubrovnické renesančně barokní literatury (Mažuranić sám doobrazil její klasické dílo, Gundulićova Osmana, a nutně proto studoval Gundulićovu poetiku a slovník). Tento silný podnět se odráží v patosu křesťanské víry v boha i v konečné vítězství boží, tj. slovanské věci, v pastýřsky patriarchální kresbě Slovanů, v archaizujícím slovníku i v metrice. Aktualizace osvobozenecské tematiky na látce z pravoslavného prostředí souvisí s ilyřským programem sjednocení jižních Slovanů a s charvát. protirakous. naladěním před 1840.

Překlady 1860 (1890, 1902, Josef Kolář, *Smrt Smaila-Agy Čengice*), 1875 (Vilém Kleinberger, *Smrt Smail-agy Čengice*), 1947 (Josef Hora).

Literatura I. *Frangés, Klasično i romantično u Smrti Smail-age Čengiča*, in: VII Medjunarodni kongres slavista (Warszawa), Zagreb 1973. — A. Barac (doslov k 1947), J. Heidenreich, *Jak se dívat na jihoslovanský romantismus, Československo-jihoslovanská revue* 9, 1939. V. Kudělka, *Pokus o specifikaci romantismu v literatuře jugoslávských národů*, in: *Čs. přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů (Varšava)*, Praha 1973.

mč

MELVILLE, Herman:

BÍLÁ VELRYBA

(*Moby Dick, or The Whale*) — 1851

Román-mýtus severoamerického spisovatele, symbolizující neklid věčně hledajícího člověka, jenž usiluje o odhalení toho, co je v přírodě nepřemostitelné a nepřístupné.

B. v. je věnována autorovu příteli, amer. romantičkovi N. Hawthornovi. Po úvodních pasážích *Původ*

jména velryby a Citáty se ujímá slova vypravěč Izmael, jenž se v touze po moři vypraví do přístavního města New Bedfordu s úmyslem nechat se najmout na velrybářskou loď vyplouvající z blízkého ostrova Nantucketu. Přes varovné kázání o Jonášovi, jež vyslechne v námořnické kapli, a prorocká slova starého námořníka Eliáše přijme spolu se svým novým přítelem, ušlechtilým divochem Kvikvegem, místo na lodi Pequod, jejíž posádka je velmi rozmanitá: důstojníci Starbuck a Stubb, harpunáři Tašteg a Dagů, černoušek Pip aj. Kapitán Achab využije plavby k štvanicí vodami Atlantského i Tichého oceánu za legendární Bílou velrybou zvanou Moby Dick, která jej na předchozí výpravě připravila o nohu. Jednotl. kapitoly z celkového počtu 135 sledují epizody tohoto stíhání, zvl. zaznamenávají setkávání s cizími loděmi, často až alegoricky stylizovanými (Jeroboam s prorokem Gabrielem, Panna, Růžové poupě, Mládenec, Rozkoš, Rachel, jejíž kapitán marně prosí Achaba o pomoc při hledání svého syna, aj.), od drobných reálií se rozvíjejí k historizujícím nebo odborným rozpravám s častými mystickými a filozof. reflexemi. Po dlouhém hledání Achab Bílou velrybu skutečně nachází, ale svou mstu neuskuteční: zraněný Moby Dick čluný i loď s posádkou potopí. Achaba stáhne pod vodu lano vlastní harpuny. Nad lodí se opět uzavře hladina, netečná „jako před pěti tisíci lety“. Román uzavírá epilog Izmaela, zachráněného lodi Rachel.

Zákl. děj. pásmo, v hrubých obrysech upomínající na konvence dobrodružného žánru, je budováno na výrazné symbol. osnově, jejíž přítomnost předznamenává již rozsáhlý svod citátů o velrybě, které svou rozporuplnou učeností načrtávají obraz zvířete jako ztělesnění Tajemství. Příběh honby za Bílou velrybou se tak od počátku stává podobenstvím o lidském zápasu s přírodou a Bohem („prorok“ Gabriel přímo Bílou velrybu za Boha označuje, Achabova snaha převzít pomstu do svých rukou je rušením Božího příkazu). Symbol. podloží se opírá o Bibli a nápadnou symboliku starozákonních jmen (Achab — izrael. král, jenž se zpronevěřil víře; poutník Izmael — Bohem zachráněný na poušti; Eliáš — prorok, protivník Achabův, Rachel — toužící po dětech aj.), o tradiční alegorické postupy (posádka Pequodu jako obraz lidstva; Stubb a Starbuck jako dva lidské antipody, Izmael jako Jedermann středověké literatury aj.). Už tvarová složitost povyšuje B. v. nad běžnou dobovou liter. produkci (střídaní biblického jazyka, robustně lyr. prózy, vášnivých alžbětinských monologů, scén s dram. stavbou, filozof. esejí i věcného až odborného stylu) a stává se tak klíčem k jejímu hlubšímu poselství. Přechody od konkrétního, fotograficky přesného obrazu života na velrybářské lodi, rozšířeného o zobecňující encyklopedické průhledy do teorie i praxe vel-

rybářství k symbol. až mystickému smyslu, jsou téměř nezmatelné. Často k nim dochází jen potočením faktu, těžícím z jeho konvenční (lod', tesař, moře, lampa) nebo potenciální symbol. hodnoty. Titánský zápas Achaba s Tadjemstvím, ještě kořenící v romant. vizi heroického subjektu, nicméně reaguje především na novou sebezporekci člověka 2. pol. 19. stol. jako „dobyvatele přírody.“ B. v. se tak stala jedním z prvních hlasů, které korigovaly zjednodušený optimismus této představy a položily si otázku lidského osudu v nové histor. epoše.

B. v. je vrcholným dílem Melvillovy tvorby, započaté r. *Typee* (1846) a *Omoo* (1847) a hojně využívající osobních autorových zkušeností z velrybářských výprav 1841—44. B. v. stejně jako předtím r. *Mardi* (1849), jenž byl prvním Melvillovým pokusem o zkřížení realist. příběhu s alegorií, narazila na nepochopení čtenářů a vesměs i kritiky; k jejímu docenění došlo až po I. svět. válce. Nedílnou součástí B. v. se staly ilustrace R. Kenta z let 1926—30. Zfilmována M. Webbem (1925), L. Baconem (1930), J. Hustonem (1956).

Výpisky „Máme-li vytvořit mohutnou knihu, musí se si zvolit mohutný námět“ (1968, 520) — „... ze všech nástrojů používaných k temným účelům jsou právě lidé nejméně spolehliví“ (1968, 241) — „V této podivné, ztřeštěné moitanici, které říkáme život, jsou jisté zvláštní chvíle a okolnosti, kdy člověk považuje celý náš vesmír za nesmírně podařený šprým, i když tuší jeho vtip jen nejasně a spis má podezření, že se tu šprýmuje jen a jen na jeho účet“ (1968, 260) — „... víra se žije jako šakal mezi hroby“ (1968, 42).

Překlady 1933 (Emanuel Vajtauer), 1941 (Karel Vach, adapt. pro mládež), 1941 (1945, Arnošt Ondřej, adapt. pro mládež), 1947 (Stanislav Václav Klíma), 1956 (1968, 1975, Marie Kornelová—Stanislav Václav Klíma).

Literatura T. Hillway, *Herman Melville, New Haven* 1963. L. Howard, *Herman Melville, Minneapolis* 1963. R. Chase (ed.), *Melville, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall 1962. — Z. Vančura (doslov k 1968).

mc

MENANDROS: SMÍRČÍ SOUD

(Epitrepontes, dosl. Sudičí) — * konec 4. stol. př. n. l.

Komedie starořeckého dramatika, hlavního představitelce tzv. nové atické komedie.

Děj komedie o 5 jedn. se odehrává v Athénách. Mladík Charisios znásilnil o slavnosti Tauropolii neznámou dívku. Poté se na základě úmluvy oženil. Když se po pěti měsících po svatbě narodí jeho ženě Pamfile dítě, Charisios netuší, že je to jeho vlastní, odchází z domu a oddává se hýření v domě Chaire-

stratově s hetérou Habrotonon. 2. jedn. obsahuje scénu, která vysvětluje název kusu (epitrepontes — ti, kteří předkládají svou při k rozhodnutí). Otroci Daos a Syriskos se přou o právo na věci nalezené spolu s odloženým dítětem Pamfily. Daos, který dítě našel a odevzdal na vychování Chairestratovu otroku Syriskovi, se nechce věci vzdát. Syriskos vyžaduje věci, mezi nimiž je i Charisiův prsten, pro dítě, aby mohl být později poznáno pravými rodiči. Pamfilin otec Smikrines rozsuzuje při ve prospěch Syriskos. Charisiův otrok Onesimos pozná prsten svého pána a svěří se hetéře Habrotonon. Ta chce s pomocí prstenu prohlásit dítě za své a přimět Charisios k tomu, aby ji vykoupil a pojal za ženu. Charisios uzná údajně Habrotononino dítě za své a Smikrines chce odvést dceru od manžela, avšak ona odmítá. Situaci řeší ve 4. jedn. Habrotonon: pozná v Pamfile pravou matku dítěte. Vrací jí chlapce a zároveň prozradí, kdo je otcem. Vzpěti se i Charisios dozví od Habrotonon o skutečném stavu věci. Zlomek 5. jedn. předvádí starce Smikrina, který chce opět odvést svou dceru, v dialogu s Onesimem a chůvou. Nechápatý stařec se stává terčem žertů ze strany sloužících a jen pomalu pochopí rozuzlení konfliktu.

Nová atická komedie, k níž S. s. patří, vychází z tradičních dram. schémat, jak se vyvinula v poslední fázi rozkvětu řeck. tragédie (Euripides) a byla přetvořena do veseloherní polohy prostřednictvím tzv. střední atické komedie. Hra je členěna na 5 jedn. oddělených mezihrami sboru, které tematicky s chodem děje nesouvisejí, je dán i klasický repertoár charakterů: lživý otrok, chytrá hetéra, přihlouplý stařec, zamilovaný mladík, kuchař atd., i typické intriky: odložené dítě, sourození, kteří nevědí o svém příbuzenství, záměna osob atd. Role jsou rozdělovány mezi tři herce a ustálené byly také formy masek v komedii používaných. Originalita Menandrova nespočívá patrně ani v zacházení s dram. kompozicí: divákovi je předem vše známo z prologu a baví se tím, jak jednotl. postavy dospívají po děj. peripetiích ke konečnému poznání. Menandros však tradiční charaktery naplňuje hlubokým humanismem a prohlubuje jejich citový rozměr.

Menandros byl oblíbený již ve starověku (Aristofanes Byzantský: „Menandre a živote, který z vás kterého napodobil?“). I v pozdějších dobách zůstával Menandros oblíbeným autorem vzdělanců (Plutarchos). Širšímu publiku připadal příliš vážný, proto dávalo přednost jeho soupeřům Filemonovi a Difilovi. Na moderní evrop. drama měl Menandros vliv zprostředkovaně přes řím. komedii Plautovu a Terentiovu. Oživení zájmu o řeck. dramatika přichází až s 19. stol. A. Meineke, něm. klasický filolog, vydává 1823 fragmenty z Menan-

drových komedií, velký obdiv k autorovi chová i J. W. Goethe a G. E. Lessing. Obrat v menandrovském bádání přichází 1897, kdy byl v Egyptě nalezen papyrus s 87 verši jeho *Rolnika* (Geórgos), a nedlouho nato nález tzv. Káhírského kodexu (1905), zpřístupněný 1925 ve vydání U. von Wilamowitze-Moellendorffa, kde se objevil první rozsáhlejší fragment Menandrový komedie — právě S. s. (nepatrná část 1. jedn., nejdůležitější scéna 2. jedn., téměř celé 3. jedn. a řada dalších fragmentů), po němž následoval 1957 objev tzv. Bodmerského kodexu s téměř úplným textem kom. *Takový protiva* (Dyskolos), největší liter. objev tohoto století na poli antické literatury — jakkoliv ani on nepřispěl k vytvoření důkladnějšího obrazu autorovy tvorby (108 děl).

Vypisky „*Onesimos: S radostí dám ti malou lekci. Poslouchej: / Na celém světě bude asi tisíc měst, / v každém z nich bydlí asi třicet tisíc lidí. / Myslíš, že bozi spasí nebo zatratí / jednoho po druhém? To by se nadřeli! / A myslíš, že se o nás málo starají? / V každém z nás ubytovali náš charakter / jak velitele stráže. Ten v nás přebývá. / Může nás zničit, když ho neposloucháme, / jiné zas může spasit. Tohle je náš bůh! / Záleží na něm, jestli jednou vedeme si / dobře a jindy zase zle. Chceš dobře žít? / Nečň nic zlého ani neuváženého!*“ (1983, 195).

Překlady rozm. 1956 (1964, Vladimír Šrámek, *Či je to dítě*), 1983 (Karel Hubka—Eva Stehliková, *Záleží na charakteru*, in.: *Komedie pro všední den*).

Inscenace 1946 (Bohuš Stejskal, *Městská divadla pražská — Komorní divadlo, Či je to dítě*), 1947 (Josef Benátský, *Městské divadlo, Olomouc*), 1970 (Karel Kříž, *Radar, Praha*).

Literatura N. Majnarić, *Die „Epitrepontes“ des Menandros. Das Altertum* 6, 1960. G. Méautis, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre, Paris* 1954. T. B. L. Webster, *Studies in Menandros, Manchester* 1960. — E. Stehliková (předmluva k 1983).

jaj

MERI, Veijo Väinö: MANILSKÝ PROVAZ (Manillaköysi) — 1957

Tragikomický malý román finského prozaika.

Voják Joose Keppilä nachází na frontě manilský provaz a odváží si ho domů na dovolenou obtočený kolem těla. Ve vojenském vlaku vyslechne řadu příběhů (*Příběh o zastřelených prasatech a plukovníkovi; Příběh o tom, jak podvádějí vojáky; Příběh o nepříteli, který padl vstojie, a o hrabivém vojákově*). Při mdlobě způsobené tlakem provazu jej spolucestující začnou pokládat za opilce; Jooseho případ motivuje další vyprávění (*Příběh o pomateném feldvėblově*). Na stanici poblíž Jooseho rodné vesnice vlak zastavuje, Joose se polomrtvý dopotácí domů. Jeho manželka Viira rozteže provaz zařezaný do kůže a Jooseho vzkřísí z bezvědomí. Večer v rodinném kruhu spolu

se sousedy vyslechne Joose *Příběh o tom, jak první bomba spadla na finskou zem*.

Dějově jednoduchý rámec — absurdní historka o vojenské kořisti — manilském provazu („Jediný, co mi tahle válka dala, jsou modřiny a boule. A nic víc už mi taky asi nedá. Tak aspoň tenhle provaz“) — volně spojuje vložené vyprávěné příběhy, jež morálku příběhového rámce násobí a pointují: závěrečný příběh vrhá Jooseho, sotva od břemene války osvobozeného, zpět do světa války, proti jejíž absurditě, deformující lidský smysl pro hodnoty (srov. nesmyslné utrpení ve jménu nesmyslu) a pro realitu života vůbec, je člověk jako jedinec v podstatě bezmocný. Teprve rámec lidského souřadění, opírajícího se o podvědomou odpovědnost za vlastní osud, a vyhraněné neintelektuální smysl pro humor umožňuje jedinci vyrovnat se s protismyslností válečného běsnění a neztratit tvář v tvář absurditě vojenské mašinérie své lidství.

Válečná tematika, zpracovaná už v Meriho prvotině, sb. p. *Aby se země nezezelenala* (1954, Ettei maa viheriöisi), se objevuje v řadě Meriho děl prozaických i dramatických v podstatě až do pol. 60. let — srov. např. r. *Vykořenění* (1959, Irralliset), *Opěrný bod* (1964, Tukikohta), dr. *Svatební dovolenka vojáka Jokihena* (1965, Sotamies Jokisen vihkiloma) aj. Osobitým ztvárněním válečného tématu se M. p. přifazuje k r. Neznámý voják V. Linny jako jeden ze dvou nejdiskutovanějších fin. románů s válečnou tematikou. Meri patří k nejčtenějším fin. autorům i ve svět. měřítku; M. p., jenž bývá kladen vedle Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*, byl přeložen do řady jazyků.

Překlady 1970 (Jan Petr *Velkoborský*).

Literatura K. Laitinen, Väinö Linna and V. Meri's *Two Aspects of War, Books Abroad* 1962, 4. am

MÉRIMÉE, Prosper: COLOMBA

1840

Rozsáhlá novela francouzského spisovatele 19. stol.

Vyprávění ve 3. osobě líčí příběh korsické msty. Mladý důstojník napoleonské armády ve výslužbě Orso della Rebbia se vrací na rodnou Korsiku. Na lodi se seznamuje s angl. plukovníkem Nevilem a jeho dcerou Lydií, kteří chtějí navštívit „romant.“ ostrov. Po příjezdu očekává Orsa jeho sestra Colomba, hl. hrdinka příběhu, která mu svým chováním připomíná, že se vrátil do země, kde platí jiné zákony, zejména právo na nesmířitelnou krevní mstu — vendettu. Otec obou sourozenců byl před časem zabit za záhadných okolností a Colomba má důvodné podezření na zneřáčenou rodinu Barriciniů, kteří jsou vedle della Rebbiů nejvýznamnější rodinou ve

vesnici Pietraneře, obklopené divokým a neprostopným křoviskem „macchii“, pověstným útočištěm korsických banditů. Colomba svým jednoznačným postoje, zdánlivě slepou, ale jak se nakonec ukáže, spravedlivou nenávistí k vrahu svého otce, nutí rozkolísaného bratra, aby dodržel důsledně korsické zvyky. Orso nakonec v sebeobraně zabijí oba syny starého Barriciniho — a je soudem osvobozen. Příběh končí sňatkem Orsa s Lydií a jejich cestou do Itálie. Novela je uvedena motem: *Pè far la to vendetta, / Sta sigur, vasta anche ella* (Buď si jist, že na to, aby tě pomstila, stačí ona taky. — Žpěv nad mrtvým z údolí Niolo).

Romant. námět je v C. zpracován s klasicou jednoduchostí jak ve vyprávění, tak i v kresbě lidských citů. C. se vyznačuje (jako ostatně všechny autorovy prózy) úsporným stylem, schopností soustředit se na podstatné jevy v chování postav, v jejich zvycích, mravech i v prostředí, které je obklopuje. Tento přístup se pak promítá do řady různorodých charakterů, které účinkují svou pravděpodobností. Z jediné zápletky (vražda otce a pomsta podle korsických zvyků) se odvíjí podle zákonů dramatu příběh, v němž jsou vzájemně konfrontovány jednotlivé charaktery. Dramatickému členění odpovídá přesné odstínění jazyka jednotlivých postav, které má výrazně charakterizační účinek (ušlechtilý jazyk u Orsa, energický u Colomby, elegantní u slečny Nevilové, oficiální u prefekta, lidový u banditů). Události na sebe navazují s přesností klasických tragédií od okamžiku, kdy dochází k „expozici“: děj je pak gradován „zájmy, city a vášněmi postav“ a směřuje přímočaře ke konci jednotným pohybem. Opírá se o události současné, přímo určující rytmus děje, ale vychází i ze záhadné a neobjasněné minulosti (smrt starého della Rebbii, nenávist obou rodin). Colomba tento děj usměrňuje a požadavkem nekompromisní msty, chápané jako zákon transcendentní vůči všem možným pochybám individuálního vědomí, představuje morálku, která se vymyká kritériím „civilizovaných“ společností, protože je morálkou hluboce přírodní, oddanou zájmům skupiny či klanu. Trag. spontánnost a jednodušnost jejího charakteru, podmiňeného stále přítomnými rodovými vazbami, převyšuje svou nerozkolísaností a cílevědomostí jistou rozpolcenost jejího bratra, který se zmitá v rozporu mezi svým „korsickým původem“ a morálními pravidly civilizovaného světa. C. se soustřeďuje na to, aby její hrdinové měli pečeť pravdivosti hrdinů dramatu (ne tedy reálné autentičnosti); je příznačná nedostatkem popisů a snahou potlačit autorovu přítomnost, která se jen částečně projevuje v replikách a poznámkách Angličanů, v nichž je patrný jistý ironický odstup vůči příběhu.

Korsickým koloritem a analýzou korsického pojetí cti navazuje C. na předchozí autorovu p. *Mateo Falcone* (1829), studii „korsických mravů“. C. vyšla v *Revue des Deux Mondes* 1840 a o rok později knižně, nadšeně přivítána soudobou kritikou (Ch.-A. Sainte-Beuve spatřoval podobnost mezi hl. hrdinkou a Aischylovou Elektrou). C. se opírá o bezprostřední poznatky z autorovy cesty na Korsiku 1839, kde se ve vesnici Fozzano seznámil s vdovou Colombou Bartoliovou, jejíž životní příběh (mnoho let trvající vendetta mezi dvěma rody) mu posloužil jako základ pro děj povídky, která měla mít původně jiné zaměření (snaha Colomby výhodně oženit bratra s Angličankou). Konečná podoba je však spíše mozaikou z nejrozličnějších příběhů a informací, které autor shromáždil na různých místech, a výsledkem snahy přetvořit zajímavé příběhy v duchu vlastní koncepce, v níž by se slévalo několik reálných postav do jednotl. novelistických typů. Uvedení korsického specifika do franc. literatury mělo značný dobový ohlas, který se projevil v různých pokusech z této nové „módní“ látky těžit (nejznámějším z nich byl r. Korsičtí bratři A. Dumase staršího). C. byla zfilmována G. Jacobym (1922, Německo), J. Séverakem (1933), M. Ophülssem (1946, USA), ě. Couzinetem (1947) aj.

Výpisky ... *Horká kulka nebo chladná ocel. Vídiš, že jsem nezapomněl korsickou řeč?* (1975, 215).

Překlady 1875 (K. Žďárský), 1920 (Rostislav Bartocho), 1920 (Blanka Linhartová), 1921 (Anna Smišková), 1931 (Josef Trojan), 1959 (1975, Jan a Marie Holických), 1975 (Josef Čermák).

Literatura A. Billy, *Mérimée, Paris 1959*. F. P. Bowman, *Prosper Mérimée, Berkeley, Calif. 1962*. — J. Čermák, *Španělská a korsická novela Prospera Mérimée* (doslov k 1975).

zh

MEYRINK, Gustav:

GOLEM

(Der Golem) — 1915

Mystikou obestřený pražský román německého spisovatele, který prožil řadu let v Praze.

Román o 20 kap. s lakonickými názvy (*Spánek, Den, Strach, Pud...*) je vyprávěn v 1. osobě. Vyprávěč je na základě náhodně záměny klobouku přenesen ve snu o několik desítek let nazpět a prožívá během jediné noci část života rytce kameji Athanasia Pernatha (o přítomnosti tohoto rámce a časovém posunu se čtenář dozvídá až v závěru). Pernath, který prodělal těžkou duševní nemoc, při níž ztratil paměť, žije někdy v 2. pol. 19. stol. v pražském židov. městě a prodírá se s pomocí mudrce Hillela spleť záhad a dobrodružství (pomáhá krásné Angelině proti úkladům vetešníka Wassertruma, je neprávem obviněn z vraždy, zatčen aj.). Po propuštění se

usadí v domě, v němž podle pověsti „v místnosti bez dveří“ zmizel Golem; usiluje vyhledat Hillela a jeho dceru Mirjam, kterou miluje. Až když v domě vypukne požár, podaří se mu náhodou objevit tajemnou místnost — a Hillela s Mirjam v ní. Na samém prahu dosaženého poznání, které mu opět uniká, vypravěč „opouští“ Pernathovo tělo, probouzí se v hotelu, v souč. Praze, objeví cizí klobouk s Pernathovým jménem a jde ho vrátit: spatří Mirjam po boku Pernatha, svého dvojníka. („Je mi, jako bych se viděl v zrcadle, tak podobný je jeho obličej mé vlastní tváři.“)

Pitoreskní děj je nositelem hlubšího myšlenkového podloží, prostředkem k řešení metafyzického problému nastoleného v odporu k věcné a zvěčňující evrop. civilizaci zvl. pod vlivem židov. kabaly, staroegypt. filozofie a buddhismu. Pernathova cesta k duševní dokonalosti postupným odpoutáváním se od materiálního světa (jehož klamnost tu napovídá návratný motiv „kluzkého kamene“) je vlastně hrdinovým zápasem o nesmrtnost. Dva mezníky tohoto zápasu v G. představují židov. protichůdci — Wassertrum, ztělesňující zlo a hrubou požívačnost, jež je neschopna poznat skrytou hodnotu života, a Hillel, hrdinův učitel, představitel židov. hloubavosti a přemítání. Atmosféra tajemna kořenící v mystickém východisku (iracionální jevy, symboly „hermafrodita“, „dvojníka“ atd., kabalistický výklad tarokových karet) přirozeně splývá s bizarním prostředím Prahy a zvl. židov. ghetta před asanací. Román vstřebává řadu pražských historek (např. příběh o Babinském, o tzv. Bataliónu — srov. E. E. Kisch, F. L. Šmíd, K. L. Kukla, J. Hais-Týnecký) a legend, především legendu o Golemovi, kterou přispůsobuje svému mystickému plánu (Golem jako dvojník, odraz lidského nitra apod.).

Vydání G. znamenalo největší Meyrinkův liter. úspěch. V krátkém čase bylo vydáno několik set tisíc výtisků. G. odsunul do pozadí jak Meyrinkovy rané groteskní povídky, tak pozdější romány, např. *Valpuržina noc* (1917, *Walpurgisnacht*). Posílil ve světě představu o Praze — i novověké — jako o městě tajemném a záhadném. Ohlasy G. se objevují i u autorů patřících k značně vzdáleným literaturám a v dílech vzniklých o mnoho let později (např. u J. L. Borgese v *Brodiově zprávě*, 1970). Na čes. straně ovšem vyvolal G. i odmítavou reakci. (Např. Arne Novák G. vytýkal, že se soustřeďuje na groteskní detaily a nevidí, že Praha je zdravé město s bouřlivým průmyslovým a obchodním rozvojem.)

Výpisky „Každý zvuk, který zazní ve světě přítomnosti, má mnoho ozvěn“ (1971, 20) — „Zápas o nesmrtnost je bojem o žezlo s příznaky a hlasy v nás; a čekání na to, že se vlastní já stane králem, je čekání na Mesiáše“ (1971, 226).

Překlady 1917 (1928, *Bořivoj Prusík*), 1971 (Eva Pátková).

Literatura *Weltfreunde, Konferenz über die Prager deutsche Literatur, Praha 1967.* — K. Krolop—B. Spitzová, *Gustav Meyrink, předmluva in: G. Meyrink, Černá koule, Praha 1967, B. Prusík (předmluva k 1917, 1928).* A. Veselý, *Dva německé romány, Česká revue 1916—1917.*

mš—red

MICKIEWICZ, Adam:

DZIADY

1823 1832

Fragmentární romantické drama polského básníka.

D. z 1823, nazývané podle místa vzniku vilensko-kovenskými, se skládají ze dvou zlomků, označených jako II. a IV. část. II. část vychází z bělorus. lidového obřadu, při němž vesničané vyvolávají duše zemřelých z očiště, přínášejí jim jídlo a svou účastí jim pomáhají v odčinění vin. V závěru se objevuje mlčící přízrak mladého muže. Na tuto scénu volně navazuje IV. část, v níž se během dušičkové noci přízrak dává poznat knězi jako jeho bývalý žák Gustav a ve vášnivém byronském monologu plném prudkých přechodů se zpovídá z nenaplněné lásky, znovu prožívá extatickou touhu a zoufalství a v mučivých výčitkách viní sebe i předmět své náklonnosti ze zmarněného života. D. doplňuje úvodní balada o upírovi — sebevrahu z nešťastné lásky. Po letech Mickiewicz na tyto fragmenty navázal tzv. III. částí (nepatří „mezi“ část II. a IV., je označena jako III. zřejmě podle pořadí vzniku). Tyto tzv. drážďanské D. z 1832 — označené v podtitulu *Litva* a dedikované třem „spoluvěznům a spoluvyhnancům“ zemřelým na Sibíři — jsou básnickou transpozicí skutečného soudního procesu s pols. studenty, členy spolku filomatů, který proběhl 1823 ve Vilně a v němž byl souzen i Mickiewicz. S vilensko-kovenskými D. je spojuje scéna, v níž se nevyšlýšený milenec Gustav převtěluje v básníka Konráda, jednoho z vězňů. Zobrazený konflikt má charakter politický (odpor proti carskému despotismu), morální (konfrontace postojů carských přísluhovačů s obětavostí mladých vlastenců) a metafyzický (zápas sil dobra a zla, symbolizovaných tradičně anděly a ďábly, bojujícími o Konrádovu duši). Realist. scény (ples u senátora Novosilcova — nepřítelů Poláků, satir. obraz varšavského salónu, kde probíhá mj. spor mezi klasicisty a romantiky, rozhovory vězňených studentů) se střídají s mystickými: *Improvizace*, v níž se Konrád ve vypjaté individualistickém monologu prométheovskými rouhá mlčícímu Bohu, obviňuje jej z chladné lhostejnosti k lidskému utrpení a vyzývá jej, aby mu předal „vládu nad dušemi“, nebo „vidění kněze Petra“, které je mesianistickým výkladem dějinné úlohy Polska (přirovnávaného ke Kristovi), využívajícím symbolů a dobové mystiky jmen a čísel. Drama končí vypovězením studentů do vyhnanství a uzaví-

rá je ostře proticarský *Dovětek* — 7 lyrickoepických básní, líčících mj. vyhnancovu pouť a inspirovaných Mickiewiczovými dojmy z nuceného pobytu v Rusku.

V proměnách tématu a zpracování odrážejí *D.* změny, jimiž v průběhu zhruba jednoho desetiletí prošlo celé pols. společenství, i postoje básníka samého a stávají se tak dokladem vývoje a poslání pols. romantismu. Zatímco vilensko-kovenské *D.*, pocházející z počátku 20. let 19. stol., jsou významným hlasem v boji romantiků s klasicisty, manifestují romant. vztah k folklóru jako živému zdroji inspirace a novou uměl. senzibilitu, drážďanské *D.* jsou odrazem situace po porážce listopadového povstání a vyjadřují potřebu vytvořit velkou národní literaturu, která by v duchovní sféře vytvořila protiváhu ztracené samostatnosti a byla potvrzením trvající existence národa. S tím koresponduje duchovní přerod hl. hrdiny ze zhrzeného Gustava, jehož vášnivá osobní výpověď — nevidaná v tehdejší umírněné, klasicistickými kánony svázané literatuře — je protestem individua proti světu, výrazem osobního citu a romanticky rozervané duše, v Konráda, který jakkoli zůstává typicky romant. jedincem (zvl. v titánské vzpouře proti Bohu), podřizuje své osobní zájmy a city boji za národní věc. Nejde jen o změnu jména Gustava na Konrád, jež upomíná na jiného Mickiewiczova hrdinu, Konráda Wallenroda, obětujícího vše, svou čest, rodinu i život, boji za svou zem, či o přeměnu lásky k ženě v lásku k vlasti. Podobnou proměnou procházejí i další motivy — konflikt rozumu a citu, reality a víry, procházející v nejrůznější podobě celým textem, či motiv zmrtvýchvstání, který je původně ve vilensko-kovenských *D.* jen součástí lidové víry v nadpřirozeno a posléze v drážďanských *D.* nabývá na důležitosti a mění se v motiv národního mesianismu — víru, že Polsko „vstane z mrtvých“ a svým utrpením vykoupí i ostatní národy. Mesianismus, náboženský mysticismus a patriotismus jsou specifické rysy pols. romant. poezie, vznikající vesměs v emigraci. Novátorství *D.* se projevuje ve všech oblastech: tematické (zpracování ryze osobních zážitků básníkovy zklamané lásky k Maryle Wereszczakové a následného zoufalství, z něhož ho „vyléčil“ až pobyt ve vězení, zachycení nedávných událostí a skutečných osob), v oblasti poetiky (volná kompozice a záměrná, v klasicistickém díle vyloučená fragmentárnost, kterou uvědoměle zvolil jako liter. formu odkazující k nekonečnosti reality, jež by mohla být v uceleném tvaru představena jen zúženě, romant. míšení žánrů, např. prvky satiry a grotesky v lyr. dramatu, připojení *Dovětku* apod.) i v oblasti jazykové.

Vilensko-kovenské *D.* vznikaly 1820—23 (vyd. 1823, Vilno) a přinesly autorovi bezprostřední úspěch. Zapůsobily originalitou a velkou lyr. silou, byly srovnávány s Goethovým *Utrpením mladého Werthera* a s Byronem. Spolu s Mickiewiczovými programovými b. *Óda na mladost* (1820, Óda do mládežci) a *Romantika* (1822, Romantyczność) sehrály důležitou úlohu v prosazení romantismu. Záhy po jejich vydání byl Mickiewicz zatčen v souvislosti s proticarskou činností studentů a vypovězen do Ruska, kde prožil 5 let. Tyto události tvoří osnovu drážďanských *D.*, vzniklých bezprostředně po pádu listopadového povstání na jaře 1832 v Drážďanech a vydaných tamtéž za několik týdnů. Mickiewicz tu úmyslně připomněl epizodu národního boje Poláků, v *Dovětku* ostře napadl despotismus carského režimu, polemizoval s Puškinovými protipols. básněmi, inspirovanými dobytím Varšavy 1831, a současně připomněl své přátelství s odsouzenými děkabristy. Dodatečně se tak připojil k povstání a uzavřel si cestu domů. *D.* se staly pols. patriotickým manifestem, aktualizovaným v okamžicích ohrožení, a inspirovaly řadu autorů — J. Słowackého, S. Wyspiańskiego — např. dr. Osvobození (1903), se stejnojmenným hrdinou Konrádem —, S. Żeromského — nescénické dr. Růže (1909), nazývané *Dziady* roku 1905. 1833—34 byly *D.* přeloženy do francouzštiny, později do dalších svět. a slovan. jazyků. Na *Dovětek* odpověděl polemicky A. S. Puškin *Měděným jezdcem* (* 1833). Poprvé inscenovány *D.* S. Wyspiańským (Krakov 1901). Z dalších významných inscenací — L. Schiller (Lvov 1932, Varšava 1934), K. Dejmek (Varšava 1967), K. Swinarski (Krakov 1973).

Překlady 1878 (*Václav Štulc*), 1895 (*Jaroslav Vrchlický, Tryzna*), 1947 (1954, *František Halas*).

Inscenace 1899 (*Robert Polák, Zjevy duší, Národní divadlo, Praha*), 1974 (*Vlastimil Fišar, Lyrá Pragensis, Praha*).

Literatura *M. Janion, Gorączka romantyczna, Warszawa 1975. W. Kubacki, Arcydramat Mickiewicza, Kraków 1951. Mickiewicz, Siedem odczytów, Warszawa 1956. Studia Mickiewiczowskie, Warszawa 1948.*

rk—jhl

MICKIEWICZ, Adam: KONRÁD WALLENROD

(Konrad Wallenrod) — 1828

Polská romantická veršovaná historická povídka, odehrávající se koncem 14. stol., kdy se Litva bránila expanzi německých křižáků.

K. W. má podtitul *Historický román z litevských a pruských dějin*, je dedikován B. a J. Zaleským, Mickiewiczovým známým z Oděsy a Moskvy. Sklá-

dá se z Úvodu a 6 zpěvů, doplněn je prozaickou *Předmlouvou* a vysvětlivkami a uveden motem z Vladaře N. Machiavelliho. Na principu postupně odhalovaného tajemství, charakteristickém pro tento romant. žánr, se seznamujeme s osudy hl. hrdinů. Wallenrod, rytíř proslulý statečnými činy i křesťanskými ctnostmi, je zvolen velmistrem řádu. Tiží ho však tajemství, které ho vnitřně rozpolcuje: jako litev. dítě byl unesen křižáky, pod jménem Walter Alf vychován v křesťanské víře. Současně mu starý mnich Halban, litev. wajdelota čili lidový bard, vštípil lásku k vlasti a nenávisť k vetřelcům, vedl jej ale i k přetvářce a učil jej, že „zbrání otoka je zrada“. Při jedné ze srážek mezi křižáky a Litevci přešel mladý Alf i s Halbanem ke svým, zamiloval se do kněžičky dcery Aldony, obrátil ji na víru a oženil se s ní. Když však byla Litva neustále ohrožována křižáckou přesilou, opustil Aldonu, vzdal se rodinného štěstí a odešel z Litvy, aby se po letech znovu objevil jako Konrád Wallenrod, stal se velmistrem řádu a po jistém váhání — pobízen Halbanem — vykonal „strašlivou pomstu“: zničil ve vleklé, úmyslné špatně vedené válce celý řád. Poté se vrátil do Malborku, setkal se s Aldonou, z níž se mezitím stala poustevnice, zazdžená do jedné z malborských věží, naposledy zatoužil vrátit se spolu s ní do šťastné krajiny mládí, když však shledal, že návrat není možný a že jeho podvod byl navíc odhalen a on sám odsouzen fémovým soudem k smrti, vzal si život.

K. W., Mickiewiczovo nejrozpornější a rovněž nejspornější dílo, zachytil uměl. formou tragismus doprovázející vlastenecky motivované násilí, ukázal obtížnost morálně nejednoznačné volby mezi jednotl. hodnotami, z nichž bylo třeba vybírat, vyjádřil vnitřní osamocenosť a pochybnosti hrdiny, který vše — lásku, život i čest — obětuje svému národu, ale způsob boje, jediný, který lze v dané situaci zvolit, je v rozporu s jeho svědomím. Wallenrodovo postavení je tragické už ve své podstatě, protože obsahuje neřešitelný etický konflikt mezi křesťanstvím a patriotismem, mezi láskou k ženě a povinností k vlasti, kolizi rytířské cti a pokrytectví, věrnosti a zrady. Vítězství Konrádovy národní ideje není proto jeho osobním vítězstvím, nýbrž jeho prohrou. Mickiewicz zde v histor. hávu předvádí heroický tragismus a morální konflikty svých současníků, členů tajných spolků a spiklenců, psychologie titulního hrdiny totiž odpovídá spíše jim než člověku 14. stol. V symbol. postavě lidového wajdeloty Halbana autor zdůraznil dobové chápanou úlohu poezie v duchovním životě porobeného národa, její povinnost vést k boji a sřežít národní tradice.

K. W. vznikl 1825–27 v Moskvě, kde Mickiewicz nuceně pobýval po vypovězení z Litvy za účast v tajných pols. spolcích. V Moskvě se intenzivně stýkal s rus. intelektuální elitou,

prožil ztroskotání děkabristického povstání a po krátké přestávce krymského a oděského pobytu na něj opět dolehly národnostní, sociální a polit. problémy doby. Zvolil si po vzoru Byronové žánr veršovaného románu či povídky a čerpal i z dobového liter. motivického rejstříku. V zákl. děj. osnově se inspiroval napul legendární a napul histor. postavou Konrada Wallenroda, velmistra křižáckého řádu 1391–93, o jehož tajemném původu a smrti ve stavu šílenství hovoří histor. prameny. Použil skutečná fakta — porážka křižáků u Vilna — a snažil se zachovat histor. kolorit, v předmluvě zdůrazňoval, zvl. z cenzurních důvodů, že jde o dávnou minulost. Historismus díla byl však od počátku chápán jako zdánlivý, odpovídající soudobé atmosféře vrcholící reakce, která znemožňovala otevřený odpor, a skladba byla v Polsku vykládána jako výzva k pokračování činnosti tajných spolků a připomínána po vypuknutí listopadového povstání 1830. Po jejím vydání (Petrohrad 1828) vypukl okamžitě vášnivý spor o ideu díla, o tzv. wallenrodismus. Trval téměř půldruhé století a v zásadě se snažil vyřešit otázku, zda K. W. je či není apoteózou zrady a jak se jeví v tom či onom případě morální profil jeho autora. Tematicky souvisí K. W. s dřívější *Grażynou* (1823), rovněž veršovanou povídkou z litev. dějin, volněji (jménem hl. hrdiny Konráda) s → *Dziady*. Polemicky navazuje na národně osvobozenickou problematiku Mickiewiczových děl zvl. S. Wyspiański — viz postava Konráda v Osvobození (1903) a wajdeloty ve Veselce (1901). K. W. byl přeložen do 20 jazyků a inspiroval zvl. hudebníky (2 operní libreta, zhudebnění fragmentů jako samostatných písní).

Překlady 1837 (Václav Svatopluk Štulc), 1891 (1910, 1928, Josef Václav Sládek), 1947 (1954, 1976, František Halas; vyd. 1947 in: *Grażyna, Konrád Wallenrod*).

Literatura M. Janin: *Romantyzm, Warszawa 1969*. Z. Libera: „Konrad Wallenrod“ Adama Mickiewicza, Warszawa 1966.

jhl

MICKIEWICZ, Adam: PAN TADEAŠ ČILI POSLEDNÍ NÁJEZD NA LITVÉ

(Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie)
1834

Polský romantický národní epos.

P. T. — *Šlechtický příběh z roku 1811 a 1812 ve dvanácti zpěvech* — je psán třináctislabičným sylabickým alexandrinem. V paralelní kompozici se uplatňují 3 děj. linie, které jsou obohacovány řadou vedlejších epizod a digresí (úvahy o starých mra-vech a stolování, o přípravě jídel, historky ze šlech-

tického prostředí aj.). Do Soplicova na dvorec svého strýce přijíždí Tadeáš Soplica. Ocítá se uprostřed příprav k hraničnímu soudu, který má vyřešit spor sousedních rodů Horešků a Sopliců o zříceniny zámku. Tadeáš prožívá milostná dobrodružství, nakonec se zamiluje do Zošky Horeškové. Jeho soupeřem je Hrabě, vzdálený Zoščin příbuzný. Ten se nakonec rozhodne pro nájezd — násilné vyřešení sporu. Obsazuje dvorec, vzápětí však zasahuje na obranu pořádku carský oddíl. To vyvolá všeobecný odpor a Rusové jsou společnými silami poraženi. Tadeášovi i zemanům hrozí zatčení, proto odcházejí k franc. armádě do Polska. V boji byl zraněn mnich Chrobák (Robak), který na Litvě agitoval pro právu protirus. povstání. Na smrtelné posteli prorzazuje, že je Jacek Soplica, Tadeášův otec, jenž zasvětil život boji za svobodné Polsko, aby odčinil dávnou vinu. Kdysi totiž z uražené ješitnosti zabil jednoho z Horešků, který mu nechtěl dát dceru za ženu. Když Napoleon vyhlásil válku Rusku, Tadeáš se spolu s ostatními vrací na Litvu v pomocných sborech generála Dąbrowského. V Soplicově se koná veselá hostina, při níž Tadeáš se snoubenkou Zoškou na svém panství ruší nevolnictví.

P. T. odpovídá závaznému modelu angažované tvorby, jež se prosadila u demokraticky orientovaných pols. romantiků v emigraci. Vyznačuje se programovým vlastenectvím propagujícím myšlenku národního osvobozenec-kého boje. P. T. zachycuje vývoj pols. polit. myšlení od 90. let 18. stol. do 30. let 19. stol., kdy dochází k jeho obrodě, při níž se výrazně prosazují i radikální hesla Velké franc. revoluce. Jacek Soplica jako hl. postava díla představuje ideál nového, mravně obrozeného Poláka, který překonal egoistické postoje typické pro staré šlechtické Polsko a bojuje za vlast bez stavovských přehrad a rasových předpokladů. Této zákl. myšlence je podřízen i pro romantismus typický žánrový synkretismus skladby. U jednotl. žánrů, z nichž některé vystupovaly v systému klasicistní poetiky, dochází k proměnám, romantizaci, přizpůsobení aktuální ideové problematice. Tak se epos — jako hl. žánr díla — odvrací od dávné minulosti a přináší polit. aktualitu, popisná báseň se zbavuje dřívější statiky a líčení přírody se prolíná se světem lidí. Milostná selanka se mění v selanku heroicko-patriotickou a gavendě je místo nekrit. chvály minulosti přisouzen hodnotící aspekt.

P. T., vrcholné Mickiewiczovo dílo, je syntézou jeho tvůrčích postojů z klasicistních počátků i romant. období. Již během studií ve Vilně (1815—19) byl inspirován líčením přírody a charakterizací postav u pols. klasicistů S. Trembeckého a J. U. Niemcewicze i na Litvě stále živým žánrem heroikomického eposu. Během práce na eposu byl Mickiewicz zprvu

silně ovlivněn měšťanskou idyloou J. W. Goetha Heřman a Dorotka — přesným líčením detailu i celého prostředí a realist. typizací postav, později románovou tvorbou W. Scotta. Vedení příběhu (nepřátelství dvou rodů, starý nezapomenutý zločin, postupně odhalované tajemství, hl. postava v pozadí a její předsmrtná zpověď) poukazuje zejména na r. Waverley. V Polsku se P. T. stal milníkem v rozvoji epické tvorby 19. stol. Založil tradici velkých obrazů epochy v románech E. Orzeszkové Nad Němenem, M. Dąbrowské Noci a dny i v dílech pols. modernistů S. Żeromského a W. Reymonta. V čes. prostředí mělo dílo největší ohlas u S. Čecha v poemě Václav Živsa, kde se objevuje idylický život se starosvětskými postavami vesničanů i stejná koncepce úzkého spojení lidí a přírody.

Preklady 1882 (1892, 1917, 1925, 1955, Eliška Krásnohorská), 1969 (Erich Sojka).

Literatura J. Kleiner, Mickiewicz, Lublin 1948. S. Pigoń, *Pan Tadeusz — wzrost — wielkość — sława*, Warszawa 1934. K. Wyka, *Pan Tadeusz, Studia o poezii*, Warszawa 1963. — K. Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964.

rk

MIEŽELAITIS, Eduardas: ČLOVĚK

(Žmogus) — rusky 1961, 1962

Lyrická skladba litevského sovětského básníka, která se stala výrazem nového životního pocitu na přelomu 50. a 60. let.

Cyklus uvádí b. *Lyra*, programově otevírající pro poezii nekonečný svět veškeré lidské skutečnosti. Lyr. hrdinou této poezie je hyperbolická, titánská postava člověka (b. *Člověk*), kosmicky rozmáchlá, obsahující v sobě přírodu (*Mé tělo — zemské tělo, Ruce, Krev*), vyjadřující obecnou lidskou touhu po poznání i po kráse (*Oči*), nesoucí břemeno nadosobního lidského údele i konkrétní zodpovědnosti básníka (*Hlas*), stejně jako jeho vlastní niternou potřebu lásky (*Žena. Čtyři portréty*). Optimistickou důvěru v možnost lidstva stojícího na prahu kosmického věku (závěrečná b. *Ikaros*) nenarušují ani temné připomínky války (b. *Popel*, psaná v Osvětímí, b. *Oči mi rozvažte*), jež je chápána jako znesvěcení samé podstaty lidství.

Cyklus je charakterizován významovým pohybem překračování hranic, otevírání nových prostorů. Se symbol. obrazem živoření „krtků pod hlínou“ je konfrontován volný prostor obývaný mytizovaným člověkem, který se stává průsečíkem minulosti i budoucnosti, minulých, budoucích i přítomných lidí. Na jedné straně je hrdinou individuálním, přímou autostylizací básníka, nositelem jeho vlastního poslání nést v sobě osud všech ostatních a vyslovit jej (což nevylučuje ovšem „převtělování“

do jiných konkrétních osudů — např. v b. *Ne, už se nebojím* . . . do osudu N. Belojannise, popraveného řec. komunisty). Současně je i abstraktní personifikací lidstva. Tato podvojnost obecného a konkrétního způsobuje, že jakkoliv autostylizace bezprostředně navazuje na symbolistický titanismus, neopakuje jeho aristokratické vyčlenění básnického subjektu proti luze, nezasvěceným. Není nesena negací, naopak je ztvárněním kladu, manifestováním a současně ztělesněním požadavku na svobodný rozvoj všech lidských možností. Proti utilitárním pojetí osobnosti jako pouhého nástroje naplnění společen. programu staví Č. syntetickou koncepci, v níž je osobní i společenské v souladu a vzájemně se podmiňují. Toto téma je realizováno i obrazností zdůrazňující motivy proudění (tekoucí krev, řeka), pohybu vzhůru (křídla, růst stromu, napřímení lidské postavy), toku myšlenek. Výraz svobody jako ústředního atributu lidství je těsně spjat s představou umění, které není chápáno jako „řád“, ale jako normami nespoutaný sebevýraz. Umění v této koncepci znamená postupování všech tradic, spojování rozmanitých stylových vrstev (orátorské gesto se setkává s intimitou milostné básně, symbol se sblíží se folklórním motivem, aforismus s písní, báseň v próze se čtyřverším). Odpovídajícím básnickým prostředkem se v Č. proto zákonitě stává volný verš, ve kterém Mieželaitis spatřoval nejvladnější výraz lidské svobody v oblasti poezie.

Mieželaitis, který se po příkrém odsouzení sb. b. *Vitr otčiny* (1946, Těviškés véjas) pro formalismus a bezideovost stáhl načas do ústraní, si od pol. 50. let vydobývá postupně vedoucí postavení na litev. básnické scéně a stále více určuje tón v procesu radikální proměny litev. poezie. Tuto skutečnost podtrhl i úspěch rus. vydání Č. (1961), za nímž vzápětí následovala Leninova cena (1962). Mieželaitisův volný verš a bohatá, barevná obraznost hluboce ovlivnily litev. poezii 60. let. I v autorově tvorbě znamená Č. výrazný předěl. S filozofií díla, spojující v sobě rehabilitaci moderní poezie s jednoznačně optimistickým pohledem na histor. perspektivy lidstva, se Mieželaitis vyrovnává i v pozdějších letech. Následující cyklus knih básnické publicistiky *Lyrické etudy* (1964, Lyriniai etudai), *Noční motýli* (1966, Naktiniai drugiai), *Montáže* (1969, Montažai), *Antakalnské baroko* (1971, Antakalnio barokas), *Věž iluze* (1973, Iluzijos bokštas) aj. pojal jako osobitý autorský antikomentář k Č., který by jeho „sošné“ zobrazení doplnil průhledem do vnitřního světa tvůrce.

Výpisky „Hřích sluší člověku“ (1963, 50).

Překlady 1963 (*Jiří V. Svoboda*), 1986 (*Jaroslav Kabiček—Alena Vlčková*, výb. in: *Ikarův stín*).

Literatura A. Makarov, Eduardas Mieželaitis, Moskva 1966.

mc

MICHELANGELO BUONARROTI:

BÁSNĚ

(Le rime) — * 1504—1563, zčásti 1623

Poezie italského umělce a básníka, stojící na předělu epochy renesance a baroka a signalizující již krizi renesančního životního názoru.

V B. se objevují příznačné útvary renesanční poezie — sonet, madrigal, tercina, kancóna, stance, ale za úsilím o dokonalost tvaru prosivá zřetelný důraz na sebevyjádření. B. jsou těsně spjaty s autorovými životními zážitky a skrze ně směřují k nalezení odpovědi na otázky objekt. platnosti, dotýkají se nejpodstatnějších problémů lidského bytí. Hl. temat. zdroji Michelangelovy poezie je láska, tvorba, vztah ducha a světa, života a smrti, věčnosti a pomíjivosti. Všechny skladby B. mají silný meditativní náboj. Zdrojem reflexe se stává v první řadě vztah umělce ke skutečnosti i k vlastní tvorbě (b. *Při stavbě Sixtiny*, *Chvála noci*, *Chvála sochařství*, *V tobě se zrcadlím* aj.). V básních s milostnou tematikou převažují básně zachycující vztah k básničce Vittorii Colonně od prvního milostného vzplanutí až po zoufalství nad její smrtí (*Po mnoho let*, *Už pozdě*, *Láska*, *V tichu i rozvichření zlé*, *Obrať mě nazpátek*). Na historii tohoto vztahu i jeho trag. konci Michelangelo podává svou filozofii lásky v celé její rozpornosti a bolestnosti, zachycuje v ní však také mnohem širší problematiku lidské existence. V těchto básních Michelangelo reflektuje i své pojetí krásy jako ideálu, po němž člověk touží a snaží se mu přiblížit.

Michelangelovy B. signalizují myšlenkově a formální proměny, které charakterizují sklonek ital. renesance. Zrcadlí se v nich rozháranost soudobých jistot a snaha vymezit nový řád hodnot. Je to období tvarového neklidu, naznačujícího už přechod k baroku. Vyjevuje se zde silné vědomí rozpornosti světa i samých lidských citů, polarity radosti a bolesti v životě („velká slast vždy velkou muku nese“), promítá se do nich planutí umělcova ducha, jeho energie i umdlení a rezignace z vědomí pomíjivosti všech věcí a nedosažitelnosti ideálu. Michelangelo vidí všechny jevy v jejich polaritě, a proto i v jeho básnickém vyjádření dominují paradoxy („Žiji svou smrtí a jak vidím sám, jsem blažen tím, co neblaze mne drtí“). Jeho výraz se pohybuje stále mezi protivami (žár—led, smích—pláč, krása—ošklivost, život—smrt) jak v tematické, tak i obrazně rovině básní, jež jsou chápány jako opačné póly těžce skutečnosti. Z rozpornosti vidění skutečnosti smyslové a duchovní (*Buď mistrem nad mistry*, *Nic pozemského neželalo mé oko*, *Můj rozum nade mnou jen ruce vzpíná*) buduje Michelangelo novou básnickou syntézu, ústřední téma své poezie, zakládající se na vnitřní pola-

řitě skutečnosti pozemské a ideální. V napětí obou pólů se zračí vnitřní dynamičnost B., spočívá v něm i síla jejich působení. B. jsou celkově mnohoznačné a znepokojující, plně zvrátů — obdiv ke kráse jako okouzlení smyslů i obrácení se k nadsmyslové, duchovní skutečnosti, vzývání lásky i odmítání lásky, pochybování o tvorbě i akcentování tvorby jako toho, co trvá, proti životu, který pomíjí. V souladu s tím dochází Michelangelo k myšlence syntézy pozemského a nadzemského v umění. Člověk se ovšem může stát v tomto smyslu tvůrcem jenom za cenu nesmírného vypětí ducha, „hofením a spalováním se“, vystupňováním životních sil, jehož opačným pólem je smrt.

Básnické dílo Michelangelovo vznikalo v dlouhém období 60 let, z básní psaných před 1534 se však zachovaly jen zlomky; většinu díla tvoří skladby zralého člověka a umělce. Velmi dlouhou dobu byl Michelangelův liter. odkaz považován spíše za jakýsi komentář k životu a dílu významného sochaře a v souladu s tím mu byla připisována hodnota spíše dokumentární. Michelangelo navazuje na velké básníky ital. tradice (Dante, Petrarca), tvoří však svůj vlastní styl přecházející již k hlubokým a bolestným antinomiím barokní poezie. Jeho básně jsou bližší moderní poezii svou mnohem dravější obrazností, která si podmaňuje slovo a činí ho dynamickým nástrojem vyjádření nejnvtitnějších prožitků. Michelangelovo básnické dílo obsahuje celkem 270 básní a zlomků a je uchováno v řadě edic. První moderní vydání připravil 1863 C. Guasti, důležité je zvl. krit. vydání C. Freye 1897. Důslednější pohled na Michelangelovo dílo přináší vydání E. Girardiho z 1960, které uvádí nové poznatky založené na souč. bádání. Jeho přínosem je mj. nové chronologické uspořádání básní, které zasahuje rovněž významně do jejich interpretace.

Výpisky „Čím více strádám, tím víc plápolám“ (1970, 99) — „Já chtějí šlechetně / nad možnost svou mám v sobě / a o nové sním době, / již mít už nebudu!“ (1977, 104).

Překlady 1889 (1929, Jaroslav Vrchlický, *výb. Básně*; vyd. 1929 *Výbor sonetů*), 1958 (1964, 1964, 1970, Jan Vladislav in: *Z lyriky, Luk, Podoba živé tváře, Žiji svou smrtí*), 1940 (1941, 1977, Pavel Eisner; vyd. 1940 *výb. in: Skrytý Michelangelo — pod jménem J. Ort*; vyd. 1941 in: *Michelangelo, titán a člověk — podepsán Donát Šajner*; vyd. 1977 *Požár smyslů*).

Literatura R. J. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, London 1965. W. Th. Elwert, *Aufsätze zur italienischen Lyrik*, Wiesbaden 1967. E. N. Girardi, *Studi sulle rime di Michelangelo*, Milano 1964. G. Zamboni, *Michelangelo als Dichter*, Basel—Stuttgart 1965.

jc

MILEV, Geo:

ZÁŘÍ

(Septemvri) — 1924

Lyrická poema, vrcholné dílo bulharského expresionisty; je zasvěcena Záříjovému povstání (1923) proti domácí fašistické diktatuře.

První šestice 12 zpěvů rozsahem nevelké poémy charakterizuje básnickou zkratkou živelnou masu povstalců — zemědělců a dělníků, jejich odhodlanost, semknutost a víru ve svobodu — v „kvetoucí Kanaán / nám / Pravdou zaslíbenou zem“; postihují smysl povstání a líčí jeho průběh často v jediné rozvinuté metafoře. Po jednověšovém zpěvu sedmém („Začíná tragédie!“) následující zpěvy uvádějí již chronologičtější řadu expresí povstání, potlačeného „námezdným vojskem a zběsilou domobranou“; z anonymity obětí bílého teroru vystupuje histor. postava „rudého popa“ Andreje, který dříve než se vzdá a pohrdavě vloží sám hlavu do popravčí smyčky, zničí výstřelem z děla kostel, v němž dříve kázával. V závěrečném zpěvu jsou Milevovi lidské dějiny, počínaje dobýváním Tróje, řadou nesmyslného vraždění lidí pro potěchu krvelačným bohům — teprve víra těch, kdo boha svrhli, dosáhne odvěkého cíle lidských tužeb — přetvoří zemi v ráj.

Práce s jazykem v Z. nese stopy vlivu poezie V. Majakovského. Rétorický charakter krátkých veršů, bohatých na asonance a vnitřní rytmus a představujících často litanický výčet významově blízkých a vzájemně se doplňujících či naopak kontrastních pojmenování, takřka předurčil poemu k recitaci. Dynamického obrazu povstání jako histor. události Milev dosahuje prostřednictvím cyklického a gradovaného rozvíjení dílčích témat (lidu, jeho ideologie, osudu povstání), zpracovaných s maximální úspěšností v jednotlivých vnitřně uzavřených zpěvech. Z. je obžalobou bulhar. fašismu a současně předpovědí jeho pádu. Ačkoliv líčí porážku pokrokových sil, nepropadá pesimismu; konstruktivním obsahem Z. je zdůraznění kvalitativního zlomu ve vývoji svět. názoru mas. Lyr. reflexe tématu víry roste z počátečních biblických příměrů až k programovému bohoborectví revol. vědomí.

Milev publikoval Z. 1924 takřka současně ve svém liter. čas. Plamák a ve stejnojmenné knižní edici. Obě vydání byla okamžitě konfiskována a básník, odsouzený k vysoké pokutě a roku vězení, se stal krátce po procesu oficiálně „nezvěstným“ — byl umučen fašistickou policií. Ilegálně rozšiřovaná poema záhy vešla v obecnou známost — např. v Praze byla v překladu bulhar. studentů recitována již 1925. Na její překlad pomýšlel V. Majakovskij, ital. vydání ilustroval R. Guttuso, v USA byla zhudebněna; dnes je přeložena snad do všech svět. jazyků. Z. představuje jedno z nejhodnotnějších děl bulhar. tzv. záříjové literatury (litera-

tury bezprostředně reagující na události 1923) a je mezi nimi prvním dílem, které překonalo deziluzi a poráženecké nálady. Milev jim bezpečně utvrdil právo na experiment v oblasti proletářského umění.

Překlady čas. 1965 (Ludvík Kundera, úryvky in: *Bulharsko ve výstavbě*, 2), 1973 (Dana Hronková, in: *Den hněvu*).

Literatura N. Andonova, Geo Milev — ličnost i tvorčestvo, *Sofija* 1974. G. Canev, Geo Milev i negovata poema „Septemvri“, *Izkustvo* 1945, 8—9. G. Markov, Geo Milev, *Literaturno-kritičeski očerk*, *Sofija* 1965. — D. Hronková (doslov k 1973).

vkž

MILLER, Arthur: SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO

(Death of a Salesman) — 1949

Hra amerického poválečného dramatika; eticko-sociální analýza zmarnění průměrné lidské existence v prosperující společnosti.

Dvoudílné drama s epilogem (*Rekviem*) odhaluje trag. osud obyčejného člověka, který ztotožnil smysl svého života se společen. mýtem úspěchu. Protagonista hry, obchodní cestující Willy Loman, se ocitá v osobní krizi v okamžiku, kdy zestárlý a vyčerpaný není nadále s to prosadit se ve své profesi. Setrvává však v sebeklamu o sobě samém, o své úspěšnosti a výjimečnosti, neumí pochopit falešnost životní orientace, která redukuje hodnotu jednotlivce na jeho ekonomický a společen. úspěch. Definitivně ztrácí kontakt s realitou, se sebou samým i se svými syny — ten byl podloměn již v minulosti ztrátou osobního mravního kreditu. Klíčové předdram. situace se zpřítomňují v subjekt. vědomí hl. postavy prolínáním časových rovin; minulost vrhá nové světlo na přítomnost, odhaluje Lomanovu „vinu“, spočívající v neschopnosti přiznat si pravdu o sobě. Předstíraná dopravní nehoda — ve skutečnosti sebevražda — má poskytnout rodině kapitál z životní pojistky na nový start za úspěchem. Syn Biff toto východisko odmítá spolu s falešným modelem úspěšného života, zatímco jeho bratr Happy přijímá problematický odkaz Willyho snu o úspěchu.

S. je krit. obžalobou moderní zkomercionalizované buržoazní civilizace, která rezignovala na humanistické hodnoty a ničí každého, kdo nemá sílu se v ní prosadit. V nevyhnutelnosti Lomanova zániku, plynoucího z rozporu společen. kritérií a lidských možností, i v objasnění jeho vlastní viny je S. pokusem o vytvoření moderní tragédie, zbažené katarze a trag. velikosti hrdiny. Hra je tematicky a formálně silně ovlivněna dílem Ibsenovým (analyticko-realist. výstavba postav, rozvíjení tématu a postavení konfliktu, motivické propojení přítomné dram. situace s minulostí). Obobacuje tuto linii o moderní postupy, inspirované filmovou poetikou a liter. metodou proudu

vědomí v prolínání subjektivně zpřítomňovaných časových rovin. Bezprostřední ozvuky díla zakladatele souč. amer. dramatiky E. O'Neillů lze spatřovat v uplatnění psychoanalytických motivací (např. Lomanova vina vůči synům) ve výstavbě některých rodinných scén. Ve S. se tyto prvky důsledně propojují se společen. tematikou. Demytizováním amer. snu a výpovědí o problematice člověka v odlišně moderní společnosti se S. stala jedním z nejvýznamnějších děl amer. dramatiky 20. stol. Zfilmována L. Benedekem (1951), T. Vulfovičem a N. Kurichinem (1960, SSSR), V. Schlöndorffem (1985, NSR).

Překlady rozm. 1960 (Jaroslav Chuchvalec), 1962 (*Luba a Rudolf Pellarovi*, in: *Pět her*).

Inscenace 1959 (Jaromír Pleskot, *Národní divadlo, Praha*), 1960 (Karel Pokorný, *Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1962 (Jiří Dalík, *Východočeské divadlo, Pardubice*), 1962 (Radim Koval, *Státní divadlo, Ostrava*).

Literatura R. Hogan, Arthur Miller, *Minneapolis* 1964. J. D. Hurrell, *Two Modern American Dramatists*, New York 1961. L. Moss, *Arthur Miller, Tragedist*, New York 1967. — F. Vrba (*předmluva k 1962*).

šrm

MILLER, HENRY: OBRATNÍK RAKA (Tropic of Cancer) — 1934

Časově první z řady knih severoamerického autora, které zasáhly do vývoje světové prózy autobiograficky založenou detabuizací sexuální sféry života.

V O. R. podal amer. autor obraz svého života v prvních letech (1930—32) svého pobytu v Paříži, která — pojata jako „věčné město“ a katalyzátor pravé individuálnosti dřímající v lidech — je druhým protagonistou díla. Tehdejší autorův životní styl byl determinován postavením člověka, jemuž rozhodnutí stát se profesionálním spisovatelem překáželo vstoupit do stálého pracovního poměru a jenž se, netiskne-li (a Millerovi se tenkrát podařilo otisknout jen několik publicistických drobností), ocitá na okraji bída. Tématem je tedy hladový život ze dne na den a bez stálého bydliště, žitý však dychtivě, družně a podle možností i rozkošnický. Miller jej refletoval — jen z krátkého časového odstupu, a tudíž v bezprostřednosti smyslového prožitku — proudem spontánní výpovědi, která jej sice sleduje v chronologii každodenního uplývání, ale bez deníkové pravidelnosti i bez apriorní děj. osnovy. Text, článkovaný na krátké úseky, jež nejsou dále komponovány do vyšších celků, probíhá jako sled prostých výjevů, vypravěčsky vděčných historek, portrétů zajímavých osob, společenských, filozofujících a liter. úvah a básnických vizí. Střídání žánrově rozmanitých úseků uděluje výpovědi proměnlivý rytmus,

povolné přechody mezi úseky a jejich evokace jedině filtrem autorova subjektu výpověď sjednocují a propůjčují jí význam metafyzické nepřetržitosti.

Uvolnění formy, vědomě antiliterátské, bylo důsledkem Millerovy volby založit text na sebevypovědi vlastního já, jež uskutečňuje ideál absolutně svobodného jedince popřením zvyklostí, příkazů a hodnot západní civilizace, technokratické a patriarchální, a především neomezovaným ukájením svých libidinózních potřeb. Opakované a veristické exponování pohlavního aktu — zavdávající příčinu k stálému obviňování Millera z pornografie — ústí v O. R. až v nazírání lůna jako symbolu věčného vznikání, ve filozofii života jako extáze a v apoteózu orgiasticky založeného umění; od evokace žen jako sexuálních objektů dospívá O. R. až k mytizaci ženy jako Země a Matky všeho bytí. Utopické spění za pravou svobodu je u Millera zároveň návratem do ráje archaické přirozenosti, obscénní zde přibírá rysy posvátného, partie vyhodnocující ve výlezech nadreálné obraznosti smysl předchozího autobiogr. zpravodajství nabývají platnosti nabádavých výzev k reformě životního postoje. V této souvislosti symbolizuje titul, s narážkou na významy zvěrokruhu, největší vzdálenost života od smrti, „krajní bod uvědomění na falešné cestě“, vykročení „za celým uvědoměním“.

Detabuizace sexu, antiintelektualistická bezprostřednost autorova sebevypovědi a postupné skládání prozaického celku z různorodých částí založily liter. proslulost tehdy už třiačtyřicetiletého debutanta, ale zkomplikovaly také zveřejnění této prózy, která vznikla zkrácením textu o původně trojnásobné délce a kterou autor, přes existenci několika hotových, leč až na drobnou výjimku nevydaných rukopisů, považoval za své skutečné opus č. 1. Po takřka dvouletém jednání vyšla 1934 v Obelisk Press v Paříži, v autorově vlasti směla být vydána poprvé až 1961. Vznik převratně působící knihy byl sám umožněn zvl. monstrózním syntetismem Joyceova *Odyssea*, antiprudérností D. H. Lawrence v *Milenci lady Chatterleyové*, surrealist. technikou záznamu podvědomých procesů a zvláště fascinujícím autobiografismem deníku amer. prozaičky španělsko-franc. původu A. Ninové, tehdy ještě rukopisného (u Paříže žijící Ninová poskytla Millerovi i podporu morální, napsala k O. R. předmluvu a financovala jeho vydání). V knize samé se Miller hlásí především k F. M. Dostojevskému, W. Whitmanovi, W. Shakespeareovi, F. Rabelaisovi a A. Rimbaudovi (naopak odmítá J. W. Goetha, Voltaira aj.); mezi duchovní otce O. R. patří bezpochyby i F. Nietzsche. Protějškem O. R. se stal *Obrat-*

ník Kozoroha (1939, Tropic of Capricorn), próza situovaná do nenáviděného, protože brutálního a odlidštěného, „život ve smrti“ symbolizujícího New Yorku. Šokující postupy O. R. se necelé půlstoletí po jeho vydání staly obecným majetkem moderní prózy; zvláště programově se k Millerovi hlásili autoři amer. beatové generace. Zfilmováno v USA 1971 (J. Strick).

Výpisky „*Mějme svět mužů a žen s dynamy mezi nohama, svět přirozené zuřivosti, vášně, činů, dramatu, snů, šilenství, svět, který navozuje ustavičně vytržení...*“ (1938, 277).

Překlady 1938 (Quido Palička), 1970 (Jozef Kot, sl.).

Literatura S. Foster, *A Critical Appraisal of H. Miller's Tropic of Cancer*, in: *Twentieth Century Literature* 1964. W. A. Gordon, *The Mind and Art of H. Miller*, Baton Rouge 1967. W. Schmiele, H. Miller, Reinbeck 1983.

jo

MILTON, John: ZTRACENÝ RÁJ

(Paradise Lost) — 1667, přepr. 1674

Anglický epos z období restaurace s biblickým námětem, zakládající dílo novověké duchovní epiky.

Děj Z. r., rozvržený do 12 knih (každé je předestlan prozaický obsah), probíhá ve 2 postupujících se plánech — lidském a kosmickém. Osou prvého je příběh pádu Adama a Evy (požití zapovězeného ovoce Stromu poznání), druhý zachycuje hl. příčinu „prvotního hříchu“ — Satanovu vzpuru proti Bohu, jeho porážku Mesiášem (božím synem) a pokus o odvetu. Do kosmického plánu je vedle popisu stvoření vesmíru (geocentrického ptolemaiovského kosmu) a Země zahrnuta i historie lidstva od stvoření přes potopu až po Kristovo narození a založení křesťanské církve (a v alegorické rovině až do Miltonovy doby). Kosmický děj začíná Satanovým svržením do chaosu a pokračuje stavbou pekelného města Pandémonia, Satanovou radou s pekelnými mocnostmi, jeho cestou do nově stvořeného světa a vstupem kosmickými sférami na Zemi, kde rozvine plán zkázy prvňích lidí (kniha I—IV). Knihy V—X vyprávějí o prvotním hříchu a jeho příčinách a následcích. Obsahují také rozsáhlou vsuvku (poučení archanděla Rafaela Adamovi a Evě o vzniku a o uspořádání světa, Adamovo vyprávění o prvňích zážitcích a zkušenostech). V knize X je zpečetěn Adamův osud (souzen Mesiášem) a Satan se spolu se svými druhy proměňuje v plazu. Na Zemi, zachycené Satanovými potomky Hříchem a Smrtí a vytyčené ničivé síle živlů, vzestupuje však archanděl Michael zoufalému Adamovi, který se obrátil s modlitbou k Bohu, budoucí dění, v němž je přes všechny hrůzy obsažena možnost postupu lidstva k ideálnímu stavu. Tato naděje zmírňuje strasti vyhnání z rá-

je (knihy XI a XII). Z. r. je psán blankversem, jehož vhodnost pro hrdinskou epiku zdůrazňuje autorova úvodní poznámka (*Verš*).

Pro tvar Z. r. je příznačná konfrontace „vnějších“ znaků hrdinské epiky (homérská přirovnání aj. rétorické figury, volná, epizodická děj. výstavba, epická distance, travestie Satanovy cesty chaosem do světa jako sestupu do podsvětí, katabáze) a „hrdinského“ děje mravního, jehož výrazem je zápas sil dobra a zla v kosmu i v člověku. Z tohoto hlediska je zvl. důležitý kontrast Adama se Satanem. Zatímco Satanova vzpoura vyjadřuje spíše sebezníčiující mechanismy kosmických sil, Adamův postoj charakterizuje touha po poznání. Proti obrazu Satanova pádu jako marné negace tvořivé síly Přírody (přes veškerý tradiční antropomorfismus křesťanského mýtu je toto pojetí Boha několikrát výslovně naznačeno) stojí tedy pád člověka jako „šťastná vina“ (*felix culpa*) a zároveň jako skutečný počátek vývoje nového světa, v jehož rámci získává nový smysl i čas, pojatý nejprve jenom jako následek hříchu a postupně umírání. Do klíčového momentu ideově temat. stavby Z. r., kterým je Adamova volba mezi osamělým životem v ráji a zhřešivší Evou, se tak promítá morální perspektiva budoucího vývoje lidstva spočívající v poznání, že uskutečnit ideál spravedlivé společnosti je prací celých dějin. Výrazem tohoto optimismu je také měnící se obraz vesmírného dějiště Z. r.: Původní kosmologická představa kontrastující časoprostor kosmu a chaos je nahrazena vizí „morálního vesmíru“, který se v závěru Z. r. přesouvá do nitra člověka.

Z. r. vyrůstá z polit. a ideologických problémů angl. buržoazní revoluce (Milton byl tajemníkem O. Cromwella, obhajoval revoluci i popravu krále před celou Evropou) i z Miltonových vlastních teologických a filozof. dilemat. Jedním z hl. dobových významů, registrovaných i v něm. protestantských kruzích, byla alegorie porážky Cromwellova režimu a následující restaurace absolutní monarchie Karla II. (1660). Skladba nese také mnohé příznaky Miltonova rozchodu s oficiálními směry dobové náboženské ideologie: s tradičními anglikánskými představami o nepochybné „boží dobrotě“, která „nemůže dopustit“ pád člověka, i s kalvinistickými představami „predestinace“, nutnosti, vyplývající z nezvratné boží vůle. Uměl. zobecnění Z. r. vykazuje určité rysy „pozemskosti“ ideologie radikálního křídla revoluce (tzv. kopáčů — *diggers*, např. G. Winstanley), neboť zdůrazňuje — daleko více než oficiální kalvinismus — úlohu a smysl práce, která není důsledkem prvotního hříchu, ale zákl. projevem lidské existence. Na rozdíl od revol. radikálů klade však

Milton důraz na autoritu a kázeň a především na proces vzdělání člověka, směřující od metafyzických abstrakcí k historii a životní praxi. Z. r. byl napsán asi 1658—63, po Cromwellově smrti in době, kdy slepý básník musel čelit rodinnému rozvratu a byl vystaven polit. perzekuci (obavy před pronásledováním mohly pozdržet publikaci). Z. r. koncipoval Milton pravděpodobně až po neúspěšném pokusu o dr. *Pád člověka* (*The Fall of Man*). Epos měl ve vyd. 1667 10 knih, přepracované 2. vyd. bylo rozčleněno do 12 knih. Na témata Z. r. navazuje epos *Ráj znovu nabytý* (1671, *Paradise Regained*), v jehož centru je novozákonní mýtus Kristova vítězství nad Satanovým pokušením, a básnické starozákonní dr. *Samson Agonistes* (1671).

Překlady 1811 (1843, 1873, 1889, 1940, 1959, *Josef Jungmann*; vyd. 1873 in: *J. Jungmann, Sebrané spisy*; vyd. 1940 jen IV. kniha; vyd. 1959 in: *Překlady I*), 1910 (*František Prachař, Stvoření světa, jen VII. kniha*), 1911 (1927, *Josef Julius David*).

Literatura P. Brockbank, *Introduction*, in: *J. Milton, Paradise Lost I—II, London 1972*. Ch. Hill, *Milton and the English Revolution, London 1979*. F. Kermode (ed.), *The Living Milton, London 1960*. F. T. Prince, *Introduction, Appendix I—V*, in: *J. Milton, Paradise Lost I—II, London 1962*.

pr

MISTRAL, Frederi: MIRÈIO

1859

Rozsáhlá epická báseň nejvýznamnějšího představitele novodobé provensálské literatury.

M., napsaná v provensál. dialektu (resp. jeho rhónském variantu okcitánského (jihofranc.) jazyka s doprovodným prozaickým překladem do francouzštiny, je rozdělena do 12 zpěvů (zákl. strofické schéma o 7 verších). Děj. osnovu tvoří láska Mirèio (= provensál. „zázrak“), dcery statkáře Ramouna, a Vincèna, syna chudého košíkáře Ambròsiho. Vincèn s otcem přijali pohostinství na statku Lou mas di falabrego, patřícím Ramounovi. Vincèn se zde seznamuje s Mirèio a získává si její lásku. Mirèio postupně odmítne 3 nápadníky, z nichž poslední vyprovokuje Vincèna k souboji a ze zadu jej smrtelně zraní; podaří se jej však vyléčit za pomoci čarodějky Taven. Vincèn pak poprosí otce, aby šel pro něho požádat o Mirèjinu ruku. Ale Ramoun odmítne dát dceru chudákovi. O půlnoci prchne zoufalá Mirèio z domu. Putuje napříč Provenčí k moři, aby prosila u hrobu svatých Marií, patronek země, o obměkčení rodičů. Je však zasažena slunečním úpalem a umírá v poutní jeskyni poté, co se jí zjevily Marie, aby jí dodaly sílu vyprávěním o historii obrácení Provence na křesťanskou víru a o vlastním utrpení.

Jednoduchou děj. báží M. prostupuje řada popisných obrazů jakési „georgiky“, jimiž je přibližován provensál. venkov, jeho mravy, práce rolníků a pastýřů atp. (u II. zpěvu bývá často zdůrazňován přímo Vergiliův vliv). Jejich prolínáním s fantaskními (VI), folklórními a mytol. prvky (napůl reální, napůl symbol. 3 nápadníci), s motivy provensál. náboženských legend, histor. reminiscencemi vzniká obsáhlá epopéj s vnitřním napětím mezi konkrétním postižením reálného venkova a mýtem, prostotou a patetičností. V M. se místem střetu těchto rovin stává dvorec Lou mas di falabrego jako typ sociálně hospodářské jednotky provensál. vesnice. Mikrokosmos statku, soustředující typické i idealizované rysy provensál. venkova, vytíná v prostoru kruh, značící životní rovnováhu, zakořenění, návrat atd. Miréjin útěk (provázený fyzickým utrpením a vizemi) je tak vykročením z kruhu, putováním za „nekonečnem“, které je dosažitelné až po překonání tří reálně poznávaných, ale také symbolicky chápaných planin—pustin—etap (kraje Crau, Camargue, moře). Sklon k vypjatému katolicismu je zde zmírňován smyslovostí a tělesností života v Provenči, jejím životadárným i smrtícím sluncem, vítězstvím lásky nad smrtí. Zasazení postav do příběhu odpovídá principům antiteze, kdy proti sobě stojí svět mladých, oproštěný od stavovských a majetkových předsudků (Vincèn a Miréio), a svět starých (Ramoun a jeho žena), příznačný sociálními a majetkovými přehradami, vyvolávajícími zákl. dram. konflikt (svět bohatých a svět chudých) a tvořícími realist. jádro M. (tyranie peněz znemožňuje harmonický vztah), které je však částečně překrýváno autorovým patriarchálním pojetím provensál. vesnice.

I. verze M. byla napsána již 1854 na rodinném statku v Maillaně, jehož prostředím se stalo autorovi významným inspiračním zdrojem. V témže roce vznikla skupina tzv. félibrů (lat. = žák, mistr) s programem obnovit jihofranc. spisovný jazyk i liter. tvorbu jim psanou, vytvořit kulturní autonomii v návaznosti na tradice starobylé provensál. kultury. Po vydání M., nadšeně přivítané A. Lamartinem, autor, který se stal představitelem félibrů i nejvýraznější básnickou osobností mezi nimi, se vedle systematické práce na významném dvoudílném slovníku provensálštiny Poklad félibrů (1896, Lou Tresor dou Félibrige) věnoval převážně epické poezii (např. epos *Calendau*, 1867) a organizování provensál. kulturního života. 1876 bylo definitivně organizováno sdružení Félibrige; autor byl zvolen jeho pohlavárem, „capoulié“, avšak rostoucí snahy zpolitizovat hnutí odmítal, stejně jako nařčení ze separatistických tendencí. M. byla zhudebněna

Ch. Gounodem (1864) a jejímu autorovi byla 1904 udělena polovina Nobelovy ceny. Zahraničními členy Félibrige byli i překladatelé a propagátoři poezie félibrů — u nás J. Vrchlický a S. Bouška.

Překlady 1916 (Sigismund Bouška).

Literatura Europe, avril 1959. V. Poucel, Mistral, Aix-en-Provence 1953. S. Bouška (předmluva k 1916). zh

MISTRALOVÁ, Gabriela: ZPUSTOŠENÍ

(Desolación) — 1922, přepr. 1954

Sbírka lyrických básní a próz chilské básničky.

Má 2 části, I. *Poezie* obsahuje 82 básní, rozdělených do 6 oddílů: *Život, Škola, Dětské verše, Bolest, Příroda, Ukolébavky*. II. *Próza* má 2 oddíly: první obsahuje 11 lyr. próz, druhý, s názvem *Školní próza* — *Pohádky*, 5 pohádek a závěrečný autorčin *Slib*. Nejhojněji je zastoupena lyrika milostná, přírodní a náboženská, dále verše a prózy o dětech a pro děti. Básně jsou psány pravidelným veršem s rýmem nebo asonanci. Rejstřík veršů je bohatý — od krátkých pěti-, šesti- a osmislabičných (užitých zvl. v písních a ukolébavkách) přes devíti-, deseti- a jedenáctislabičné až po čtrnáctislabičný tzv. špan. alexandrin. Sedmislabičný verš se vyskytuje nejen v obvyklé kombinaci s jedenáctislabičným, ale také se čtrnáctislabičným veršem. Kniha je připsána významnému radikálnímu politikovi a v letech 1938—41 prezidentu Chil. republiky P. Aguirremu Cerdovi a jeho ženě.

Název odkazuje ve své dvojznačnosti („desolación“ = zpusťování, zničení, ale i žal, zármutek) především k oddílům *Bolest* a *Příroda* (v něm se nalézá i báseň, jež dala titul celé sbírce), které svou námětovou a myšlenkovou uceleností tvoří jádro souboru. Jsou lyr. výpovědí o osudu jedné lásky — lásky od prvních chvil závatného oslnění podbarvené temnými tóny nejistoty, nevíry a pochyb. Trag. předznamenání se naplní: do lásky vstoupí smrt, ale ještě před ní ne-láska či nedostatek lásky. O to rozporuplnější je bolest vyvolaná ztrátou: od zoufalství z prázdna, nepochopitelného a nepřijatelného, až k nepřiznanému pocitu spravedlivé odplaty a následné trýzni svědomí. Nenaplněná láska je prizmatem, skrze něž se utváří vztah lyr. subjektu ke světu. Neustávající rozhovor s mrtvým je zároveň rozhovorem s Bohem. Zpusťování lidského nitra trag. vášní má svůj protějšek v přírodě dehtané živly. (Je to však příroda bytostně americká; znění jejích vod, strmé křivky hor, okr. půdy, chlad sněhu a chuť plodů již jako by předznamenávaly budoucí „hmotné zpěvy“ autorčina mladšího krajana P. Nerudy ze Sídla na zemi i její vlastní poezii zralého věku.) Smíření s osudem a přijetí údělu samoty ústí konečně v proměnu

lásky v cit všeobjímající něhy. Lyr. výpověď, překvapivě odpoutaná od estet. kánonů modernismu (i když využívá jeho veršových forem), ještě neohlašuje avantgardní obrazoborectví. Monotónním, zpomaleným, ztěžklým rytmem připomíná biblické žalmy; pouze v některých básních „smíru“, zvl. v ukolébavkách, je odlehčena do písňové formy.

Z. není organicky pojatým celkem, ale souhrnem básní a próz, jež vznikly 1910—22. Zrcadlí se v nich nejzávažnější okolnosti autorčina mládí: dětství v pouštní krajině na severu Chile, v chudé vesnici vysoko v Andách nad údolím řeky Elqui; první dojmy z práce venkovské učitelky; láska — ne plně opěťovaná — k mladému úředníkovi na dráze; jeho sebevražda; nenaplněná touha po dítěti; život v samotě a rezignaci; učitelské působení na jihu země, v chladné a nehostinné chil. Patagonii. Autobiogr. povahu díla stvrzuje v závěru i b. *Slib*: „... V těchto básních krvácí bolestná minulost... Nechávací ji za sebou jako hlubokou stinnou stráž a po jejich slitovnějších úbočích vystupují k duchovním výšinám, kde konečně širé světlo zaplaví mé dny. Z nich budu zpívat slova naděje...“ Nejstaršího data jsou tři *Sonety smrti* napsané pravděpodobně krátce po trag. smrti autorčiny lásky. 1914 získaly 1. cenu v básnické soutěži v chil. hl. městě a proslavily jméno pětadvacetileté neznámé učitelky. V následujících letech vyšly časopisecky četné básně další. Ale teprve nadšené přijetí, jakého se jim dostalo — díky špan. liter. vědci F. Onísovi — u severoamer. univerzitních profesorů a studentů, vedlo k jejich knižnímu vydání. Doplněny o rukopisné texty vyšly poprvé zásluhou Špan. institutu v New Yorku 1922. V následujících vydáních byly provedeny některé úpravy a přidány nové texty. Konečnou podobu dostala kniha až 1954. Kromě tematicky blízké sb. b. *Něha* (1924, Ternura) vyšla další díla — sb. b. *Pastva* (1938, Tala) a *Lis* (1954, Lagar) — s velkým časovým odstupem a rovněž z podnětu autorčiných přátel a obdivovatelů. Morální autorita a pedagogická prestiž G. Mistralové a ohlas, s nímž se v Chile i u svět. veřejnosti setkala zvl. její tvorba pro děti, vedly 1945 k udělení Nobelovy ceny.

Překlady 1970 (Ivan Slavík, *výb. Sklícenost, in: Vzkazy*).

Literatura M. Arce de Vásquez, *Gabriela Mistral: Persona y poesía, Puerto Rico 1958. A. Iglesias, Gabriela Mistral y el modernismo, Santiago de Chile 1950. M. Pomès, Gabriela Mistral, Paris 1963. C. Vitiér, La voz de Gabriela Mistral, Santa Clara, Cuba 1957. — I. Slavík (předmluva k 1970).*

hv

MOBERG, Vilhelm: VYSTĚHOVALCI

(Utvandrarna, Invandrarna, Nybyggarna, Sista brevet till Sverige) — 1949 1952 1956 1959

Román-epos o švédských emigrantech v USA.

Centrem příběhu rozčleněného do 4 dílů (*Vystěhovalci, Přistěhovalci, Usedlíci, Poslední dopis do Švédska*) jsou osudy rodiny švéd. sedláka Karla Oskara Nilssona, který s ženou Kristinou a třemi malými dětmi odjíždí roku 1850 spolu s dalšími obyvateli švéd. farnosti Ljuder do USA. Po strastiplné cestě se usazují jako první přistěhovalci u jezera Ki-Chi-Saga (později Chisago) v minnesotském údolí nazvaném St. Croix. Bratr Karla Oskara Robert odchází hledat zlato do Kalifornie. Souběžně s každodenní prací na usedlosti, nazvané podle Kristinina švéd. rodiště Nová Duvemála, a s přílivem dalších přistěhovalců se začíná rozvíjet společen. i náboženský život obce. Robert po návratu z cesty do Kalifornie umírá; Nilssonova usedlost zvolna prosperuje navzdory krizi v bankovníctví, válce Severu s Jihem i místní válce s Indiány. Po porodu sedmého dítěte Kristina onemocní, při devátém těhotenství umírá. Karl Oskar, zraněn padajícím stromem, dožívá svůj život na usedlosti, přejmenované syny na Nelsonův Settlement, a ve své osamělosti nachází až do smrti 1890 útěchu v prohlížení mapy Ljuderu.

Kompoziční linie románu, opřená o chronologii života Nilssonovy rodiny, do sebe včleňuje i drobnější epizody ze života Ljuderu a švéd. kolonie v St. Croix. Obraz budování nové existence švéd. přistěhovalců (podávaný souběžně s obrazem budování minnesotského teritoria), zdánlivě bezkonfliktní, je prolnut rozparem zcela zásadním: totiž poměřováním cílů, jichž někdejší vydědenci dosáhli (hmotná jistota, sociální důstojnost, náboženská svoboda), a obětí, které bylo třeba podstoupit. V epizodách skládajících děj. pásmo V. tak skrze zhodnocení lidské práce (jako nejzákladnější životní hodnoty) vystupuje odsudek starého světa, jenž ji nedoceňuje; zároveň je však tento svět zpětně zhodnocován (domov, dětství, kořeny osobnosti), mj. i vědomím jeho nedosažitelnosti (nemožnost návratu), a touha po něm tak zpochybňuje nabyté hodnoty světa nového.

V tematicky i žánrově rozrůzněné tvorbě, jejíž uměl. i společen. krédo formuloval sám Moberg s dalšími tzv. dělnickými spisovateli v antologii *Pět mladých* (1929, Fem unga), zaujímají V. ústřední místo: navazující na venkovskou tematiku raných děl, např. úspěšného r. *Raskenovi* (1927, Raskens), odkazují zároveň k autorově biografii (šest sourozenců Mobergovy matky v 70. a 80. letech emigrovalo) i k celku švéd. liter. tvorby z emigrantského prostředí (F. Bremerová, G. Hellström, H.

Berger). Dokumentární základ románu (připojená bibliografie obsahuje na 50 titulů; hl. zdrojem věcného poučení byl přitom deník švéd. emigranta Andrease-Andrewa Petersona, zachycující život Švédů v amer. emigraci 1854—98) souvisí též s Mobergovým studijním pobytem v USA, z něhož čerpal podněty i pro esejistický *Neznámý rod* (1950, Den okánda slákten) a pro r. *Tvá chvílka na zemi* (1963, Din stund på jorden), někdy vzhledem k své tematice (moderní vystěhovalectví, vykořeněnost moderního člověka) spojovaný s V. jako jejich tematicky volný epilog. 1971 zfilmoval J. Troell.

Překlady 1976 (Radko Kejzlar).

Literatura G. T. Alexiss, *Sweden to Minnesota: V. Moberg's Fictional Reconstruction, American Quarterly* 38, 1966. W. Johnson, *Moberg's Emigrants and the Naturalistic Tradition, Scandinavian Studies* 25, 1953. — R. Kejzlar (předmluva k 1976).

am

MOLIÈRE:

DON JUAN neboli **KAMENNÁ HOSTINA**
(Dom Juan ou le Festin de pierre)
insc. 1665, 1682

Francouzská komedie porušující záměrně klasicistní styl a aktualizující významovou spjatost vážného a komického.

Hra o 5 jedn. Sotva se don Juan zmocnil dony Elvíry, svedl ji a unesl z kláštera, pomýšlí na nová dobrodružství. Za jedním z nich odjíždí — provázen sluhou Sganarellem — na mořské pobřeží. Juan Petříkovi (Pierrot), který ho dokonce předtím zachránil před utonutím, otrle svádí jeho milou Karličku (Charlotte); sňatek slibil ovšem i Kačence (Mathurine), a zatímco se obě dívky o něho perou, Juan prchá. Bratři dony Elvíry, don Carlos a don Alonzo, chtějí pomstit sestřinu čest, Juan však náhodně zachraňuje Carlose, když byl přepaden loupežníky. Don Alonzo ho ovšem pozná, ale Carlos je přinucen svou šlechtickou cti Juana bránit jako svého zachránce a poskytnout mu možnost k nápravě. Na své pouti se Juan dostává k hrobce komtura, kterého před časem zabil, a pozve komturovu sochu výsměšně k sobě na večeři. Doma přijme don Juan pana Neděle (Dimanche), bohatého měšťana, který zvyšuje svou společen. prestiž tak, že se vlivným šlechticům stává věžitelem. Don Luis, Juanův otec, přichází synovi vyslovit svůj odpor k jeho životnímu stylu a s výstrahou se tu objevuje i stále milující dona Elvira. Na večeři se dostaví také komturova socha. Zdá se, že Juan je touto zkušeností zasažen, ale vzápětí před Sganarellem odhalí svou přetvářku. Čas, který mu byl k proměně dán, však vypršel, objevuje se znovu komturova socha, symbolizující tentokrát trest, otevírá se země a dona Juana pohlcuje.

Molièrovo pojetí tématu a především uchoopení dram. struktury hry překračuje klasicistní normy 17. stol., dramatik rozbíjí záměrně ne-

jen jednotu místa a času, ale do značné míry i jednotu děje (srov. epizodické pojetí ústředního motivu vztahu Juana a Elvíry). Volně nahládá Molière v D. J. i s dobově závazným citěním vysokého a nízkého stylu, stíádaje dramaticky vypjaté situace s drsnými fraškovitými výstupy: po komické scéně měšťáka pana Neděle, jenž je vlastně předobrazem přihlouplého pana Jourdaina z *Měšťáka šlechticem* (insc. 1670, Le Bourgeois gentilhomme), následuje mravokárný výstup dona Luise; hrůzná závěrečná scéna návštěvy komturovy sochy je obrácena cynismem dona Juana a přizemní věcností Sganarellovou ve frašku (sluha má hlavně starost o to, co bude nyní s platem, který mu pán zůstal dlužen). V postavě dona Juana Molière karikoval dobové neřesti a chyby šlechtice, především krajní individualismus, cynické pohrdání lidmi i odpor k uznávaným autoritám (k otci, vladaři i bohu). Molière donu Juanovi ponechal pouze drzou smělost a smysl pro stavovskou hrdost. Juanův ateismus není ovšem podložen filozoficky, příkazy křesťanské morálky odmítá především proto, že ho omezují. V Sganarellovi se propojují ctnosti obyčejného poctivého člověka s pokřiveností sluhy; jeho neobratná snaha hájit proti pánovi mravní řád vyjevuje dobové problémy nejednou jednoznačněji než Juanův cynismus. Přesto, že jde o komedii vyššího stylu, není hra psána veršem, ale prózou, také při evokaci venkovského prostředí nenabídl Molière pastorální selanku, nýbrž jadrné reálné prostředí s dialektem z blízkosti Paříže. Děj hry umístil sice na Sicílii, ale jazykové prostředky zřetelně aktualizují pařížský původ problematiky, jež hrdinu středověké špan. látky proměňuje v aristokrata z blízkosti královského dvora Ludvíka XIV.

Don Juan není jen konkrétní dram. postavou, stal se příznačným typem jako Faust, don Quijote nebo Oblomov. Molière asi neznal původní špan. divadelní předlohu (Tirso de Molina: Sevillský svůdce a kamenný host, 1630), která se svým námětem hlásí ke středověkým andaluským pověstem. Pramenem k Molièrově hře se staly patrně franc. adaptace ital. předloh G. A. Cicogniniho a Giliberta de Solofre od herce L. Dorimona a po něm i od P. Villierse, kteří zřejmě využili i zpracování látky ve scénářích komedie dell'arte (Paříž je ostatně znala přímo v podání ital. herců). Molière začal psát D. J. 1665 hned po cenzurním zákazu 1. verze → *Tartuffa* a záhy měla hra svou premiéru (autor hrál Sganarella). D. J. vzbudil nevoli církevních a dvorských kruhů a na králův pokyn byl stažen. Na scénu se vrátil až po Molièrově smrti ve volném (a veršovaném) zpracování T. Corneille; původní text

se ve Francii hrál teprve v 19. stol. Na Molièrova zásadní proměnu juanovské látky navazují Lorenzo da Ponte, G. G. Byron, A. S. Puškin, B. Brecht, M. Frisch aj.; Don Juan je i hrdinou oper W. A. Mozarta (1787) a A. S. Dargomyžského (1872) a baletu V. Kašlka (1940); drama bylo zfilmováno již za němè éry A. Capellaním (1910) aj.; nověji J. Berryem (1956 Francie—Španělsko).

Překlady 1918 (1930, 1956, *Hanuš Jelinek, Don Juan aneb Kamenný kvas*), 1954 (1955, *Svatopluk Kadlec*; vyd. 1954 in: *Hry II*), 1954 (rozmn. 1960, *Karel Kraus*), 1973 (*Erik Adolf Saudek*), rozmn. 1978 (*Jaroslav Konečný*).

Inscenace 1786—87 (*Bouda, Praha; přel. Václav Thám*), 1917 (*Karel Hugo Hilar, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1933 (*Jan Skoda, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1957 (*Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha*), 1971 (*Jiří Dalík, Don Juan a jeho sluha, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1971 (*Václav Hudeček, Poslední dobrodružství Dona Juana, Národní divadlo, Praha, adapt.*), 1973 (*Milan Vobruba, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec; přel. Rudolf Vápeník*), 1982 (*Jan Grossman, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1985 (*Ivan Balada, Divadlo pracujících, Gottwaldov*).

Literatura *M. Sauvage, Le cas Don Juan, Paris 1953*, *J. Rousset, Don Juan et le baroque, Diogenes 14, 1956*. — *K. Kraus (doslov k 1954)*.

vkv

MOLIÈRE: LAKOMEČ

(L'Avare) — insc. 1668, 1682.

Francouzská klasicistní charakterová komedie, která se satirickým výsměchem pranýřuje nárůživou závislost na mamonu.

5 jedn. — Život v Harpagonově domě poznamenává pánova lakota; přestože je bohatý (jmění rozmnožuje hlavně lichvou), kruté omezuje své děti a vykořisťuje i služebnictvo. Sám by si však rád svým majetkem získal i příjemné požitky; ačkoliv je mu už šedesát, chce se oženit s mladičkou Marianou, i když ví, že ji miluje jeho syn Kleantes, kterého chce oženit s bohatou vdovou, zatímco dceru Elišku zamýšlí provdat bez véna za stárnoucího boháče Anselma. Eliška má ovšem ráda Valéra, který je u Harpagona správce a vlíčovuje se do jeho přízně nejen tím, že zde slouží bez nároků na mzdu, ale že mu naoko bezcharakterně podlézá. Proměnu Harpagonova postoje způsobuje až ztráta 30 000 zlatých dukátů, za níž vězí ovšem intrika Kleantova sluhy Čipery (La Flèche). Výměnou za ně se Harpagon vzdává rád nároků na Marianu, a když se pak ještě ukáže, že Mariana a Valér jsou vlastně Anselmovými dětmi, nenamítá nic ani proti jejich svatbě s Kleantem a Eliškou.

Do středu komedie postavil Molière prototyp člověka, který propadl vášnivému vztahu

k hromadění majetku. Jeho lakota ho vyčleňuje z mezilidských vztahů v rodině i mimo ni; z protikladu nelítostného, odosobnělého lichváře a vlastně vilného starce těží autor dram. paradox, jenž se v jiné poloze odráží i v rozporu Harpagonova bohatství a ubohé životní úrovně v jeho domě. Molièrova komedie není ovšem zacílena jen k tomuto satir. účínu, hyperbolizovaný ústřední charakter získává dokonce tragikomické rysy, které autor výtěžil z plastické psychol. kresby a z dvojí, vtipně proti sobě jdoucí intriky. Rysy ostatních postav nabývají pak jednoznačnějších podob ve vztahu k ústřednímu charakteru. Hra se vyznačuje dobrou komediální technikou, zjevnou nejen v hl. zápletce, ale zejména v dialogích (zvl. Harpagona s dohazovačkou Frosinou), dodržuje jednotu místa, času a děje, je však psána v próze, což klasicistnímu vkusu už odporovalo.

Harpagonský motiv převzal Molière z Plautovy Komédie o hrnci (Aulularia), jejíž hrdina Enclio je ovšem zprvu chudý člověk, který své jmění získá náhodou, vedle tohoto hl. pramene jsou zde čitelné odkazy k L. Ariostovi (Nastřelení, 1509) a P. Lariveyovi (Duchové, 1579). L. měl premiéru v Palais Royal a Molière si v něm zahrál Harpagona; hra se však nesetkala s výrazným úspěchem, ten se dostavil mnohem později. Námět začal být vnímán jako aktuální v 19. stol., srov. např. Harpagonovu podobnost s otcem Grandetem v Balzakově r. Evženie Grandetová (1833). V čes. kontextu se Molièrův L. objevil na scéně Vlasteneckého divadla (Boudy) asi 1786 v Güntherově překladu, hru postupně začaly uvádět četné ochotnické spolky, v 50. letech 19. stol. ji hrála Tylova společnost dokonce ve verzi, jež látku lokalizovala do Čech, V. Zákrejs připravil její verzi loutkovou atd. Harpagonský motiv najdeme později mj. také ve dvojici Chrobáků revue bratří Capků *Ze života hmyzu*, aktualizovanou verzi L. připravil pro své divadlo „D“ také E. F. Burian.

Výpisky „Valér: Ničím si člověka tak nekoupíte, jako když se před ním děláte, že máte navlas takové sklony jako on, jako když si s ním notujete, podkuřujete jeho nejhorším stránkám a můžete se uleskat, ať dělá co dělá. A žádný strach, že přestřelíte. Čím okatěji, tím líp . . . Trochu při tomhle řemesle trpí poctivost, ale když člověk na lidech něco chce, musí se jim přizpůsobit. A když na ně nic jiného neplatí, není to naše vina, že jim podlézáme, ale jejich, že si toho žádají“ (1966. 14).

Překlady 1852 (V. M.), 1899 (*Jaroslav Vrchlický*), 1927 (*Bohdan Kaminský*), 1949 (1953, 1955, 1973, *Svatopluk Kadlec*, vyd. 1955 in: *Hry 3*, vyd. 1973 in: *Don Juan — Lakomeč*), 1959 (1966, *Erik Adolf Saudek*; vyd. 1966 spolu s *Misanthropem a Tartuffem*).

Inscenace 1786—87 (*Vlastenské divadlo v Boudě, přel. Emil? Günther*), 1885 (*Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha*), 1892 (*Jan Pištěk, Městské divadlo, Plzeň*), 1904 (*Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1911 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1922 (*Jaroslav Kvapil, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1931 (*Vojta Novák, Národní divadlo, Praha*), 1934 (*Emil František Burian, D 34, Praha*), 1939 (*Karel Konstantin, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1944 (*Antonín Klimeš, České lidové divadlo, Brno*), 1946 (*Bohuš Stejskal, Komorní divadlo, Praha*), 1950 (*Jaroslav Průcha—Antonín Dvořák, Národní divadlo, Praha*), 1954 (*Bohuš Stejskal—Karel Fišer, Krajské oblatní divadlo, Karlovy Vary*), 1971 (*Jaroslav Dudek, Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1987 (*Stanislav Moša, Divadlo bíří Mrštíků, Brno*).

Literatura J. Arnavon. *Notes sur l'interprétation de Molière, Paris 1923*. F. H. Crumbach. *Die Struktur der epischen Theaters, Braunschweig 1960*. M. Gutwirth. *The Unity of Molière's L'Avare, Publications of Modern Language Association of America 76, 1961*.
vkn

MOLIÈRE: MISANTROP

(*Le Misanthrope*) — insc. 1666, 1667

Veršovaná francouzská tragikomedie období klasicismu spojující prostředky charakterového dramatu s konverzačním stylem.

Hra o 5 jedn. — Alcest, vášnivý zastáncem pravdy a tvrdý odpůrce společen. lži, uplatňuje sice vůči svému okolí nekompromisní postoje i za cenu četných osobních potíží (sdělí např. hloupému, ale u dvora vlivnému Orontovi, který se pokouší psát poezii, nelitostnou pravdu o jeho preciózním sonetu), současně však miluje krásnou mladou vdovu Celimenu, jež se naopak realizuje ve společen. přetvářce a sarkastických pomluvách. Svůj vliv ovšem na ni uplatnit nedokáže. Od závistivé a stárnoucí Arsinoe, která se s Celimenu zneptánelila, dostává Alcest dopis usvědčující jeho milenku z nevěry s Orontem. Najevo vyjdou i dopisy, které Celimena napsala svým citelům, markýzům Klitandroví a Akastovi, v nichž každého z nich ujišťuje o svých citech a pomlouvá toho druhého. Alcest je ochoten Celimenu vše odpustit, když s ním dokáže odejít z Paříže na venkov. Celimena se však společnosti zřící nedokáže, a tak Alcest odchází sám, přestože je zřejmé, že k němu má vztah Celimenina příbuzná Elianta, která by asi splňovala jeho lidské nároky (miluje ji nicméně Alcestův přítel Filint, u něhož najde spolehlivé zázemí).

M. je v Molièrově tvorbě typem tragikomedie, v níž se protiklad vážného a fraškovitého nevyjevuje v tak zřejmém protikladu jako v → *Donu Juanovi* nebo → *Tartuffovi*, dokonce se zdá, že se tu do značné míry počítá s povědomím dobového klasicistního „vznešeného stylu“ (*le genre noble*). Příznačně se však i v této

hře propojuje intimní téma se společen. alegorií: nositelem konfliktu se stává především sama titulní postava, zvl. její vnitřní tragikomický rozpor (hrdina je proklamativním a nekompromisním zastáncem pravdy a současně vášnivě miluje ženu, která zde zjevně zosobňuje kritizované jevy — společen. přetvářku, pomlouvачnost, lež, patolizalství, nevěru atd.). Molière pokládá obnažení vnitřního lidského obsahu Alcestova rozporného postoje za tak důležité, že ponechal dram. souvislosti, jež ho rámcují, zcela stranou. Jako alternativu Alcestova fanatismu pravdy postavil Filintův lidsky vsřícný pragmatismus, jehož tolerantnost však už v podstatě rozbíjí pevnější hodnotová měřítká. Dramaticky zveřejněný protiklad nesnášenlivě spravedlivého, egocentrického Alcesta a Filinta, jenž se naopak snese se všemi a se vším, je tedy záměrným autorským gestem a svědčí o schopnosti a vůli postihnout v lidských typech zákl. dobové jevy, ale také o Molièrově pojetí komedie a metodě, jak tento žánr obohacovat o dram. rozměr žánru tragického.

Alcest je bezesporu Molièrův nejabstraktnější dram. typ, nejednou se v něm spatřovala i autorova osobní lidská zpověď, aniž se respektovalo, že pojetí postavy má současně i ironické rysy prozrazující odstup, třebaže jde jistě o komický účín jiné kvality než v → *Lakomci*, kde se za Harpagonovou samotou skrývá v mocné hyperbole obudná, odlidšřující touha po majetku a jeho sveřepá ochrana. S Alcestovým životním gestem se ztotožnil např. J.-J. Rousseau, jenž naopak zdůrazňoval tragiku postavy, Alcest pro něho nebyl skutečný misantrop, nýbrž přítel lidí, a komické rysy obsažené v tomto typu Molièrovi vytykal jako zesměšnění jeho ctnosti. Pro abstraktnost v uchopení tématu, které se obešlo bez výraznější rozvinutého syžetu, bývá Molièrův M. srovnáván se Shakespearovým Timonem Athénským. Díla si vysoce cenil také J. W. Goethe. Poprvé bylo uvedeno Molièrovou družinou 1666 v Palais Royal v Paříži.

Výpisky „*Alcest: Ne, cítím ošklivost k všem lidem bez rozdílu. / K těm proto, že jsou zlí bez možné nápravy, / a k oněm proto pak, že k zlým jsou laskavi, / že nechovají k nim té svatě nenávisti. / jak patří jistě těm, kdo jsou v své duši čisti*“ (1954, 231).

Překlady 1912 (1929, Bohdan Kaminský), 1948 (1954, Svatopluk Kadlec, vyd. 1954 in: *Hry II*), rozmn. 1957 (1966 Jiří Zdeněk Novák, in: *Lakomec — Misanthrop — Tartuffe*).

Inscenace 1866 (*Pavel Švanda st., Prozatímní divadlo, Praha, Nevlidník: přel. Emanuel Vávra*), 1912 (*Gustav Schmoranz, Národní divadlo, Praha*), 1923 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1940 (*Bohuš Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1945

(Karel Dostal, *Národní divadlo, Praha*), 1955 (Karel Dostal, j. h., *Městská divadla pražská*), 1968 (Václav Hudeček, *Óda na krále aneb Misanthrop, Městská divadla pražská*), 1986 (Lubomír Vajdička, j. h., *Národní divadlo, Praha*), 1987 (Jan Janík, *Státní divadlo, Ostrava*).

Literatura N. Bonfantini, *Molière e il Misanthrope, Milano 1956*. R. Jasinski, *Molière et le Misanthrope, Paris 1963*.

vk

MOLIÈRE:

TARTUFFE neboli PODVODNÍK

(Le Tartuffe ou l'Imposteur) — insc. 1664, přepr. insc. 1667, přepr. insc. 1669, 1669

Francouzská klasicistní komedie, která kompozičně těží z prostředků charakterového dramatu.

Hra o 5 jedn. — Orgonova rodina prožívá konflikty, které způsobuje Tartuffe. Zatímco pro bohatého měšťana Orgona a jeho matku, paní Pernellovou, je vzorem čestnosti a pravé zbožnosti, ostatní — Orgonova druhá žena Elmira, jeho děti z prvního manželství Damis a Mariana, švagr Kleantes a také komorná Dorina — v něm po právu spatřují úlisného a pokryteckého vetelce, který má na Orgona nemezený vliv a jeho prostřednictvím manipuluje i jejich životem. Zavedl např. asketická pravidla, která sám nedodržuje, mafi sňatek Mariany s Valérem, protože Orgon zatoužil mít Tartuffa za zetě. Všichni si uvědomují, že je třeba poskytnout Orgonovi důkaz. Díky Elmičině intrice vyslechne Orgon, skrytý pod stolem, Tartuffovy milostné návrhy jeho ženě, které mu konečně odhalují pravdu. Orgon je však už v Tartuffově moci, protože mu předtím světil nejen svůj majetek, ale dokonce i kompromitující dokumenty, kterými ho Tartuffe může nyní dostat do vězení. Nakonec je však Orgonovi navrácen jak majetek, tak čest, postavil se za něho král (pro jeho věrnost v době Frondy) a králova moc převáží moc Sv. kabaly (Společnosti nejsvětější svátosti), která podporovala Tartuffa, protože byl jejím špiclem.

Jestliže franc. klasicistické drama stanovilo konvence strukturální symetrie, dram. jednot (Corneille, Racine) a zákznílo dram. text v poetičtí tvaru i žánru, pak Molière tyto konvence univerzalitou svého autorského názoru a díky svému divadelnímu citění znovu záměrně narušuje. V tomto smyslu příznačně položil důraz na skryté charakterové drama s tragikomickým uchopením nejen hl. postav, ale i děje. V T. Molière pojednal s alegorickým podtextem rodinný příběh, v němž postihl groteskní klima zhoubných společen. praktik, jejichž důsledkem je zneužití moci, a demaskoval v analyticky působivé ztvárněných typech i příčiny tohoto jevu. Komedialní děj je tak výrazně orientován k závažné výpovědi a psychol. analýza zjevována ve vyhocených situacích. Vážné téma v satir. nadsázce (Molière

byl současníky pro svou satiričnost kritizován — např. Boileauem) nesou zvl. obě ústřední postavy. Tartuffe je jako typ vybaven dokonce jakousi skrytou démoničností, jejíž občanskou maskou je předstíraná askeze, zakrývající sverpou vůli po moci i tyranskou smyslnost. Molièrův klasický alexandrin podporuje tendenci ke stírání dram. odstínů i určitou jednotvárnost projevu, zároveň však nevylučuje britký spád dialogů, jejich satir. váhu i přímočarou sdělnost. Molière do textu (podobně i v jiných komediích) věleňuje i přesné inscenační pokyny svědčící o záměrném využívání prostředků literárních i vizuálně divadelních.

T. měl pohnuté divadelní osudy, které se negativně promítly i do života jeho autora. První, ještě třiaktová verze hry T. *neboli Pokrytec* (Le Tartuffe ou l'Hypocrite) byla poprvé uvedena 1664 ve Versailles. Satir. zobrazení praktik Sv. kabaly však způsobilo — přes přízeň Ludvíka XIV. — zákaz hry. T. si tím vysloužil rychlý ohlas v cizině (1666 žádala jeho opis např. švéd. královna Kristina), ale ve Francii bránily jejímu jevištnímu životu vnitřní mocenské zápasy, přestože Molière do textu takticky zasáhl: 1667 uvedl v Palais Royal upravenou verzi pod změněným názvem Panulf neboli Podvodník (Panulphe ou l'Imposteur), v níž se titulní hrdina objeví až ve 3. jedn. a Kleantes se stává rezonérem racionálního kompromisu mezi křesťanskou morálkou a ateismem. Konečné znění hry z 1669, kdy už Molière povolení k provozování T. získal, symbolizuje v závěrečném rozuzlení dobovou představu, že zárukou práv měšťana je osvícení absolutní monarcha. Molière v něm vyjádřil i svou vděčnost králi za podporu v zápase se Sv. kabalou. Přestože v T. najdeme přejeté motivy z Boccaccia, Dantovy Božské komedie, ale i ze Scarronových Pokrytců, satir Garabého de La Luzerne aj., je jejich ztvárnění dramaticky i myšlenkově původní. Možnost aktualizace je příčinou častých jevištních návratů této hry. Opera K. Friedricha (1964). Zfilmováno již za němé éry, mj. A. Capellanim (1910), F. W. Murnauem (1925, Německo), nověji C. Mayerem (1963) a G. Depardiem (1984).

Výpisky „*Ne, před zlým jazykem nechrání žádný štít — / a tak je nejlepší nechat ho klevetit. / Na svoji morálku si musíme dbát sami — / a všechny pomluvy, ty nechme pomluvami*“ (1966, 186).

Překlady 1866 (Emanuel Zügel; podle Schmiedtovy adapt.), 1904 (1922, 1928, Bohdan Kaminský), 1944 (1952, 1954, 1954, Svatopluk Kadlec; 2. vyd. 1954 in: *Hry II*), 1947 (Ján Poničan, sl.), rozmn. 1954 (rozmn. 1959, K. M. Walló), 1966 (1985, František Vrba; vyd. 1966 in: *Lakomec — Misanthrop — Tartuffe*), rozmn. 1974 (Eva Bezděková), rozmn. 1981 (Antonín Přidal).

Inscenace 1865 (*Pavel Švanda st., Prozatímní divadlo, Praha*), 1892 (*Karel Lieř, Městské divadlo, Plzeň*), 1904 (*Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha*), 1910 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1911 (*Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1921 (*Václav Jiříkovský, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1922 (*V. Jiříkovský, j. h., Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1923 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1934 (*Bohuš Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1936 (*Aleš Podhorský, Zemské divadlo, Brno*), 1944 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1945 (*Milan Pásek, Státní divadlo, Brno*), 1951 (*Ota Ernest, Městská divadla pražská*), 1953 (*Ivan Weiss, Krajské oblastní divadlo, Plzeň*), 1954 (*Miloš Hynšt, Státní divadlo, Ostrava*), 1965 (*Václav Špidla, Národní divadlo, Praha*), 1970 (*Miloš Hynšt, Státní divadlo, Brno*), 1973 (*František Laurin, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1981 (*Lida Engellová, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1981 (*Karel Kríž, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1981 (*Pavel Palouš, Divadlo P. Bezruče, Ostrava*), 1982 (*Jiří Dalík, Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1983 (*František Čech, Severomoravské divadlo, Šumperk*).

Literatura F. Ledoux, *Molière, Le Tartuffe, Paris 1956*. H. G. Hall, *Tartuffe, London 1960*. — V. Brett (*předmluva k 1954*).

vkv

MOLIÈRE: ZDRAVÝ NEMOCNÝ

(*Le Malade imaginaire*) — 1673

Francouzská burleskní obměna autorových charakterových komedií v duchu dobové oblíbeného žánru komedie-baletu.

Ústřední postavou hry o 3 jedn. je Argan, který tyranizuje rodinu i okolí chorobnou hypochondrií. Protože je zároveň velmi šetrný, rozhodne se prodat dceru Angeliku za Tomáše Diafoira, synovce svého lékaře Purgona (rozumí se, že i Tomášův otec je doktor a že on sám má být promován). Angelika ovšem miluje Kleanta, docházejícího do domu v převleku učitele hudby. Pomoc nachází jen u komorné Toinetty, která chce s pomocí pánova bratra Beralda uštědřit starému hypochondrovi lekci. Toinetta převlečená za lékaře zesměšňuje Purgonovu léčbu a naordinuje zcela nesmyslné operace (uříznout ruku, vypíchnout oko), aby Arganovi názorně ukázala absurdnost řady zákroků. Berald s Toinettou ho navíc přimějí, aby předstíral smrt a tak pochopil, že jeho druhou ženu Belinu k němu vábí jen vidina dědictví, zatímco Angelika je schopna zřít se pro něho i osobního štěstí. Hru doplňuje prolog (pastýřská hra oslavující krále) a tři mezihry: první s milostnou zápletkou, druhá je cikán. intermezzem, jímž chce Berald pobavit bratra, a třetí, tvořící závěr hry, představuje burleskní obřad doktorské promoce s recitací, zpěvem a tancem, v němž se Argan stává bakalářem lékařských věd.

Z. n. představuje v Molièrově tvorbě osobitý typ divadelního žánru, v němž se uplatňují prostředky charakterové komedie (Argan se stal v dram. literatuře obecně známým typem, jako lakomec Harpagon nebo svatoušek Tartuffe). Současně však odlehčenější veseloherní ladění nesoustřeďuje s takovou dram. závažností pozornost na společenskou kritiku. aspekt Arganova typu, přestože i zde Molière za výměšnou maskou „zdravého nemocného“ odkrývá vlastně měšťácký egoismus (formou sobecké tyranie se stává kult vlastního zdraví). Žánr komedie-baletu se prosazuje především v mezihrách, prologu a epilogu, ohlašuje se i v uvolněném dram. tvaru, jenž je psán prózou a dává prostor pro slovní i hereckou improvizaci, dále v burleskním ladění zápletky, v karikovaném uchopení Argana i vychytralců kolem něho. Divadelně zkušným rukopisem staví Molière v zápletky proti sobě několik intrik (Arganovu hypochondrii spojenou se simulujícím vydíráním, šarlatánství, Belininu přetvářku, převlek Toinetty a vlastně i Kleantův). Doktorské komedie mají bohatou divadelní tradici, sahají až do středověku a odtud vedou přes komedii dell'arte k Molièrovi, který si zvl. v Z. n. s touto látkou pohrál nejen v rovině situační, ale i jazykové (opírá se o kontrast mezi skutečnou hloupostí a řečovou okázalostí, zejména v charakteristice otce i syna Diafoira využívá komicky uměle vytvořených charakterizačních jmen — Diafoirus = průjem, Purgon = projímadlo, Fleurant = čmúchal, notář Bennefoi = podšívka, šejdiř, ale i Beline = podvodnice). Molière zároveň ponechal prostor pro vážný podtext, když uvedené motivy dovedl i při burleskní nadsázce k obecnější výpovědi o skutečných i falešných hodnotách lidského života.

Žánr komedie-baletu byl v 17. stol. při dvorských slavnostech velmi oblíben. Molière, který po léta zastával funkci ředitele divadelní společnosti, patřil k jejím hl. organizátorům na dvoře Ludvíka XIV. Většina těchto her měla mytol. nebo pastorální námět, např. *Princezna z Elidy* (1664, *La Princesse d'Elide*), *Komická pastorála* (1667, *Pastorale comique*) aj. Kurtoazně preciozní styl ovšem Molièrovi blízký nebyl, a proto se mu dařilo lépe tam, kde mohl i tento žánr přiblížit aktuálnější tematice, především v *Pánovi z Prasátkova* (1669, *Monsieur de Pourceaugnac*) a zvláště ve hře *Měšťák slechticem* (insc. 1670, *Le Bourgeois gentilhomme*). Z tohoto rodu je i Z. n., jenž je poslední Molièrovou hrou psanou už v době osobní krize (tuberkulóza, úmrtí jeho družky Madelaine Bèjartové). Provázela ji i ztráta postavení u dvora, jež zaujal jeho bývalý spolupracovník hudební skladatel J.-B.

Lully. Hudbu k **Z. n.** už napsal M.-A. Charpentier. **Z. n.** byl hrán nejprve u dvora ve Versailles, 10. 2. 1673 v Paříži (Palais Royal). Satira proti šarlatánům měla ovšem tragikomickou dohru, Molière zemřel těsně po jedné z repríz (hrál Argana), lékaři mu odmítli poskytnout pomoc a ostatně i pohřeb — díky nenávisti církve, již si vysloužil → *Tartuffem* — byl prakticky tajný. Podle **Z. n.** vznikla opera J. Pauera (1970). Zfilmován 1979 T. Červim (Itálie).

Výpisky „*Do mramoru se sice ryje nesnadněji než do pisku, ale vyryté věci v něm zato vydrží mnohem déle. A tato pomalá chápavost, tato těžká představitost je přislibem pozdější správné soudnosti*“ (1956, 290).

Překlady 1924 (*Bedřich Frida—Zdeněk Gintl*), 1930 (*Jaroslav Bartoš*), 1952 (1956, rozmn. 1960, *Svatopluk Kadlec*; vyd. 1956 in: *Hry IV*).

Inscenace 1864 (*Pacient a lékař*; přel. *Vědoslav Pražský, Prozatímní divadlo, Praha*), 1886 (*Městské divadlo, Plzeň*), 1886 (*Ve zdraví nemocný*; přel. *Bedřich Frida, Národní divadlo, Praha*), 1903 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1904 (*Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1921 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1929 (*František Paul, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1940 (*Karel Konstantin, tamtéž*), 1946 (*Jiří Frejka, Městské divadlo na Vinohradech*), 1956 (*Rudolf Vedral, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1960 (*Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha*), 1961 (*Antonín Dvořák, j. h., Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1974 (*Karel Texel, Divadlo J. Wolkra, Praha*), 1979 (*Jaroslav Horan, j. h., Těšínské divadlo, Český Těšín*; přel. a adapt. *Eva Bezděková*).

Literatura *J. Arnavon, Le Malade imaginaire de Molière, Paris 1938. M. Descotes, Les Grands rôles du Théâtre de Molière, Paris 1960.*

vk n

MOLINA, Tirso de: DON GIL V ZELENÝCH KALHOTÁCH

(Don Gil de las calzas verdes) — 1635
Zápletková převleková barokní komedie z tzv. zlatého věku španělské literatury.

Veršovaná třiatkovaná komedie se odehrává v Madridu, kam přichází z Valladolidu v mužském převlečení doña Juana, následující svého snoubence, milovaného dona Martina, jenž ji opustil, aby se z otcova příkazu ucházel v převleku za kavalíra dona Gila o bohatou dceru otcova přítele, doňu Inés. Juana se dozví o podvodném plánu a předejde jeho uskutečnění. Sama přestrojena za dona Gila získá Inésino srdce a Martinovy námluvy zhatí. Po četných záměnách a zápletkách nakonec svého snoubence získává.

Dějově rušná komedie je osnována na záplectce, která využívá motivu několikerého převleku a záměny osob včetně motivu dvojníků. Zápletka se zauzluje a stupňuje v prudkém tempu a vyčerpává všemožné kombinace zá-

měn, omylů a nedorozumění, využívajíc celý rejstřík tohoto oblíbeného dram. žánru. Vrcholí scénou, v níž se v chaotickém mumraji objeví čtyři kopie neexistující postavy dona Gila (Juana, Martín, Inésin kavalír don Luis a její sestřenka doña Clara). Stavba hry se podřizuje požadavku překvapivosti a přitažlivosti, proto až do závěrečného rozuzlení je každá scéna naplněna nečekanými zvraty a komplikacemi (předstírané milostné pletky, klamně zprávy o hrdinčině smrti, o jejím odchodu do kláštera, výzvy k souboji, setkání falešných postav, záměny dopisů, stíhání nevinného viníka atd.). Dramatik, poučený na díle svého velkého předchůdce Lope de Vegy, nepřináší do vývoje špan. dramatiky podstatnou tvarovou proměnu. **D. G.**, jeho nejzdařilejší zápletková komedie, přejímá rozpracovaný model tohoto žánru se všemi jeho technickými pravidly. Do mistrně zvládnutého tvaru však uvádí některé nové prvky. Milostná tematika **D. G.** je pojata oduševněleji, je prodchnuta autorovým pojetím lásky, která nemá podobu strhující vášně, ale křeche chvěvivého citu, je pro ni příznačná jemná cudnost a melodramatičnost; milostná dobrodružství se rozvíjejí s něžnou hravostí a půvabným vtípem. Postavy navíc nezůstávají zcela ve vleku zápletkového schématu, jsou obdařeny individualizovanými charakterovými rysy (zvl. Juana); dynamika dram. postavy vyrůstá z rozporu mezi zdáním a skutečností, odhalovanou v průběhu hry.

Vedle velkého množství komedií Tirso de Molina poprvé dramaticky ztvárnil postavu, příběh a téma dona Juana v dr. → *Sevillský svědek a kamenný host* a stal se zakladatelem této univerzální látky. **D. G.** se dostal na čes. jeviště poprvé v přepracování F. Adlera a ani v novějším překladu se neteší přílišné pozornosti inscenátorů, byť patří ke kmenovému odkazu svět. komediální dramatiky, v níž si vydobyl pevné místo.

Výpisky „*Kdo mnoho lže, ten tolik podezírá, / že nenajde už, čím by lež svou smyl. / Všechno je lež — Já lživě hrál jsem Gila / a jako stín mi navždy zbyl jen Gil*“ (1954, 68).

Překlady 1922 (*František Serafinský, Procházka, Don Gil, modrý kavalír, in: Týž, Dilo 10; z volného něm. zpracování F. Adlera*), rozmn. 1954 (*K. M. Walló, Don Gil, modrý kavalír*), 1956 (*K. M. Walló — Ján Kostra, sl. Don Gil, modrý gavalier*), 1973 (*Vladimír Oleriny—Jela Kréméry, sl. Don Gil v zelených nohavičích, in: Zlatý vek španielskej drámy*).

Inscenace 1922 (*Jan Wenig, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha, volné zpracování F. Adlera*), 1959 (*Jiří Roy, Divadlo V. Nezvala, Karlovy Vary*), 1971 (*Josef Palla, Divadlo E. F. Buriana, Praha*), 1982 (*Roman Mecnarowski, Zelenáč Gil, Divadlo pra-*

cujících, Gottwaldov, přel. Roman Mecnarowski—Miroslav Plešák).

Literatura C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español, Madrid 1956. — V. Oleriny (doslov k 1973).*

šrm

MOLINA, Tirso de: SEVILLSKÝ SVŮDCE A KAMENNÝ HOST

(El burlador de Sevilla y convidado de piedra) — 1630

Španělské drama z tzv. zlatého věku, první literární ztvárnění postavy dona Juana.

3 jedn. — V symetricky komponovaných 4 epizodách svede špan. šlechtic don Juan Tenorio, jehož otec má vysoké postavení u dvora, dvě urozené dívky a dvě venkovanky. Milostná dobrodružství mají pravidelně 2 části: svedení pomocí lsti (u šlechtičen se hrdina vydává za jiného očekávaného muže, neurozené dívky získává slibem manželství) a útěk. Hra začíná in medias res odhalením dona Juana při odchodu z komnat vévodkyně Isabely v paláci neapolského krále. Don Juan, doprovázený komickým sluhou Cataliónem, na útěku ztroskotá na moři a využije situace k svedení rybářky Tisbey. Po příjezdu do rodné Sevilly se pokusí o doňu Annu a přistižen zabije jejího otce, komtura dona Gonzala. Opět na útěku si na venkovské svatbě přisvojí nevěstu Aminu. Don Juan se vrátí do Sevilly, kde na hostině se sochou z náhrobku dona Gonzala zemře bez rozhrěšení, sežehnut rukou „kamenného hosta“. V závěrečné scéně špan. král, který se již v průběhu děje snažil urovnat hrdinovy prohřešky, pokyne postavám k uzavření sňatků.

První významovou rovinu S. s. určuje autorův záměr podat příklad potrestaného rouhače, který se řídil pouze vlastní vůlí a včas nemyslel na smrt a na pokání. Mnohovýznamově je pojat moderní problém vztahu individua a společnosti. Hl. hrdina implikuje obě protikladné možnosti výkladu, které rozvinou pozdější umělci a badatelé: don Juan jako představitel individualismu, nebo jako ztělesnění vitality, dynamiky nemanipulovaného života. Juan Tenorio stává nade vše sobecký požitek, sebezotvrzení, uspokojení pýchy. Při absolutizaci individuálního zájmu se všechny společnosti. normy jeví jako omezující a překročitelné, don Juan se necítí vázán žádnou hodnotou. Potřebuje nové a nové požitky. Týž postoj k světu vyjadřuje i pojetí času a prostoru: v rychlém rytmu událostí je hrdinův život sledem prchajících přítomných okamžiků, stejně tak i proměnlivý prostor má podobu dobrodružné cesty za stále novými dojmy. Don Juan nehledá, jen mistrně využívá náhod k dosti snadnému dobývání. Snadnost zneuctění totiž souvisí s vyprázdněním pojmu cti v okolním světě. Vedlejších postavám jde pouze o zacho-

vání zdání: hl. váhu má mínění druhých, čest lze zachránit sňatkem, ženich je zaměnitelný (jediný rozdíl je v spojení. postavení, pro které je don Juan ženichem naopak zvlášť žádoucím). Společnost, jejíž pravidla don Juan odmítá, není společenstvím se závaznými hodnotami; odkazy na svět mýtů (přirovnání milostného dobývání k trojské válce) tak mají ironický význam. Nikdo v této společnosti nemá mravní právo soudit; proto moc trestající hrdinu není z tohoto světa. Z poklesnutí norem společenství na vnějšíkové imperativy vychází i neindividualistická interpretace dona Juana. Jeho negaci lze chápat i jako odmítání všeho, co okleštuje přirozenost života. Hrdinův talent pro přítomnou situaci není jen utilitární; značí i spontaneitu v protikladu k racionálnímu kalkulu. Improvizátor má smysl pro bezprostřednost života, noří se do jeho proudění. Pro toto pojetí svědčí hrdinovy nesobecké projevy: riskuje život pro záchranu sluhy (reminiscence na trojské hrdiny zde není ironická) i pro ideál cti, který degeneroval v dané společnosti, ale je smysluplný ve scéně s komturem, tj. v dotyku s vyšším řádem. Don Juan tak možná neztělesňuje degradaci hodnot, ale naopak touhu po nich. V obou výkladech je trag. hrdinou, ať jako odsouzený individualista, který došel za meze překročitelné jen za cenu záhuby člena společnosti, nebo jako člověk s bytostnou potřebou hodnot, v rozpadlém společenství nenaplnitelnou. Smírný závěr S. s., s obvyklým řešením svatbami, nic neřeší — má ironický význam znovunastolení pořádku založeného na prestiži a zdání.

Nejstarší dochované vydání S. s. z 1630 (v souboru Dvanácti nových komedií Lope de Vega a dalších autorů „Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores“) je asi nedokonalý opis. Tirsovi bývá připisována i méně zdařilá verze téhož tématu Dlouhou lhůtu mi dáváte (¿Tan largo me lo fiáis?), sporným však zůstává problém její datace i autorství. S. s. má kořeny v lidové tradici (spojuje motiv nenapravitelného svůdce s motivem hostiny se smrtkou, dochované v romancích), předchůdce lze spatřovat také v špan. dramatech starších autorů (Juan de la Cueva aj.). Vytvoření dram. postav dona Juana je ovšem tvůrčím činem Tirsa de Moliny, který byl sice značnou měrou zastiňován slavnějšími následníky, avšak v posledním čtvrtstoletí jej liter. historie vysoce oceňuje. Don Juan patří k neinspirativnějším postavám moderní literatury, objevuje se v dramatech (Molière, C. Goldoni, J. Zorrilla, A. S. Puškin, Ch. D. Grabbe, G. B. Shaw, M. Unamuno, J. Grau, M. Frisch aj.), ale i v dalších liter. žánrech (G. G. Byron, J. Espronceda, N. Lenau; R. Pérez

de Ayala, L. Gyllensten — u nás J. Toman, K. Čapek), inspiroval i jiné druhy umění (W. A. Mozart).

Překlady 1984 (Vladimír Mikeš).

Literatura S. Maurel, *L'univers dramatique de Tirso de Molina, Poitiers 1971*. F. Ruiz Ramón, *Don Juan y la sociedad del Burlador de Sevilla, in: Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Madrid 1978*. L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan, Stanford 1959*. — V. Mikeš (předmluva k 1984).

ah

MONTAIGNE, Michel de:

ESEJE

(Essais) — 1580, rozšířeno 1588

Rozsáhlé myslitelské dílo francouzského humanisty, které sehrálo důležitou roli ve vývoji literárního ztvárnění subjektivity.

V konečné podobě se E. skládají ze 3 knih (107 kap.). V I. vyd. 1580 obsahovaly 2 knihy (I. — 57 kap., II. — 37 kap.). III. (13 kap.) začlenil autor až do 5. vyd. 1588. Souč. vydání E. se opírají o vydání poslední ruky doplněné autorovými rukopisnými poznámkami a vpisky. V této podobě představují E. sled nestejně dlouhých volně spjatých kapitol, pojednávajících o rozličných tématech — *O přátelství, O slávě, O hněvu*, o životě a smrti zvl. v kap. *O výrazu tváře, O cviku, O zkušenosti*. Kap. *O kanibalech, Cestovní kočáry* aj. rozvíjejí idealizovaný obraz přírodního člověka, jimž se připravuje cesta osvicenskému „ušlechtilému divochovi“. Výchozím žánrem, o nějž se E. opírají, jsou dobově oblíbené kompilace, ověřující běžné morální pravdy hojnými příklady, čerpanými zvl. ze starověku.

Originalita E. vychází z autorova úmyslu (vysloveného v úvodu k I. vyd. a prováděného důsledně od II. knihy) vylíčit v E. sebe sama. V E. se tato snaha projevuje na několika úrovních. 1. Autor se stává současně vypravěčem i předmětem vyprávění, čímž vzniká mezi oběma „já“ částečně ironický, částečně chápatý odstup. 2. Veškeré úvahy o morálních aj. problémech jsou podány ve formě autorova osobního hledání odpovědi na podstatné otázky života. 3. Do původních příkladů, vypisovaných převážně z antických myslitelů (Seneca, Plutarchos, Cicero aj.), pronikají zvl. od II. knihy doklady-exempla z Montaignova vlastního života. Ty přecházejí až v přímé odhalování velmi intimních osobních fakt. Na stylistické rovině jsou všechny tyto složky sjednocovány bohatě větveným souvětím vypravěčovy řeči. Plynule, ač často překvapivě se v něm přechází od abstraktnosti filozof. úvahy k barvitosti líčení příkladu. V celkové dynamice úvah o morálce, příkladů, zážitků, vlastního komentáře i sebereflexe je postupně vytvářen obraz člověka Montaigne a jeho názoru na svět. Lidský subjekt (autor) prochází na své cestě nej-

prve stadiem stoicismu, charakterizovaným tezí, že „filozofovat znamená učit se umírat“ (zvl. I. kniha), později stadiem skepticizmu s otázkou „co vlastně vím“ (Que sais-je?) a nakonec dospívá ke (skepticismem poznamenané) praktické moudrosti, již lze shrnout jako uměřené, tolerantní a harmonické užívání darů života, sladěné s vlastním neopakovatelným naturelem. Současně dochází k postupné demystifikaci knižní učenosti (středověké, ale v jistém smyslu i antické), k ostré kritice nehumánních dobových praktik (mučení, náboženská nesnášenlivost aj.). Veškerá skutečnost je vztahena k subjektivitě: otevírá se tu cesta k poznání, že se člověk při orientaci ve světě může spoléhat jen na svůj rozum, smysly a tělo (byť v mnohém nedokonalé). Trag. moment tohoto nově objeňovaného lidského údělu je vyrovnáván filozofií řadou rysů připomínající starořecký epikureismus, takže v celkovém životním postoji převládá opojení ze souběžně rozvíjených lidských možností.

Zkoumáním jedince své doby otevřely E. cestu k zájmu o problematiku subjektivity, lidské psychologie, lidského světa a zůstávají zákl. kamenem i ranou podobou novodobého „psychologismu“. Postupem výkladu, v němž jsou obecně uznávané pravdy prověřovány lidským poznáním, se E. staly jedním z pilířů novověkého antidogmatismu. V 17. stol. tak např. sehrály E. úlohu „bible“ ateistických volnomyšlenkářů (libertinů), a právě proti nim zaměřil B. Pascal své nedokončené Myšlenky. I v 18. stol. působily E. jako „učebnice“ krit. přístupu k empirické skutečnosti. V tomto ohledu je (alespoň ve výběrech) dodnes nevytlačil ze sféry čtenářského zájmu ani zastaralý jazyk plný gaskoňských dialektismů. Specifickým uměním podávat obecné myšlenky srozumitelně, živě a čtenářsky zajímavě založily E. literární publicistický žánr eseje.

Výpisky „Kdo by naučil lidi umírat, naučil by je žít“ (1966, 140) — „... je zrovna tolik rozdíl uvnitř mého já jako mezi mnou a druhým“ (1966, 213) — „... smrt je zakončením, nikoliv však cílem života, je jeho závěrem, jeho mezí, nikoliv však jeho předmětem. Svým účelem, svým vlastním úmyslem má si být život sám“ (1966, 216) — „... i když sedíme na nejvyšším trůně světa, sedíme na něm jen vlastním zadkem“ (1966, 227) — „Člověk soudný vskutku nepozbyl ničeho, nepozbyl-li sám sebe“ (1966, 252).

Překlady 1917 (Jaroslav Dvořáček, výb.), 1966 (Václav Černý, výb.).

Literatura A. Thibaudet, *Montaigne, Paris 1962*. — E. Auerbach, *Mimesis, Praha 1968*.

ju

MONTALVO, Garcí Ordóñez (Rodríguez) de: AMADIS GALSKÝ

(Amadis de Gaula) — 1508 (I—IV) 1510 (V)
Španělsky psaný rytířský román nejasného původu, který podstatně ovlivnil životní styl aristokracie a románový žánr 16. a 17. stol.

A. G. v podání Montalvoevě sestává z 5 knih (celý název zní: *Čtyři knihy o chrabrém rytíři Amadisí Galském*: V. kniha vyšla samostatně) o nestejném počtu kapitol s epickými záhlavími. Obsahem prvních 3 knih jsou dobrodružství dokonalého rytíře Amadise Galského (či Waleského), odehrávající se v blíže neurčené době (zhruba na poč. n. l.). Amadis, nelegitimní syn gal. krále Periona a breton. princezny Eliseny, byl v kolébce vydán moři (odtud jeho první jméno Chlapec z moře), zázračně byl nalezen a vychován na skot. dvoře. Teprve jako jinoch se dozví své pravé jméno a je uznán svými rodiči, kteří mezi tím uzavřeli sňatek. Historie jeho lásky k Oriáně, dceři angl. krále Lisuarta, od níž jej stále odlučuje rytířský způsob života, tvoří „milostnou“ linii románu, jehož děj je sledem nesčetných, často fantastických dobrodružství, soubojů (se zlými rytíři, obry, čarodějem, obludou, fim. cisafem), milostných pokušení, v nichž Amadis, vzor rytířské dokonalosti — udatnosti, ctnosti, věrnosti své dámě — pokaždé vítězí. Zavržen bezdůvodně žárliví Oriánou, žije žalem sklíčený Amadis nějaký čas poustevnícky na ostrově (odtud další jméno — Beltenebros, tj. Krásný zachmuřenec). Šmíření milenců vrací Amadise do víru rytířského života, v němž inkognito a posléze vždy rozpoznán koná dál své hrdinské činy. Cesta za dobrodružstvím jej přivádí dokonce i do Čech, kde pomáhá ve válce králi Tafinorovi. Paralelně s hl. linií příběhu rozvíjeji se příběhy jiných rytířů, mezi nimi Galaora a Florestana, hledajících po světě svého bratra Amadise. Ve IV. knize se Amadis ožení s Oriánou a stane se Lisuartovým dědicem. V knize V se děj přesouvá k dobrodružstvím Esplandiána, odloženého a opět nalezeného syna Amadise a Oriány.

A. G. navazuje na tradici středověkého rytířského románu, jehož prototypem byl starofranc. veršovaný román tzv. artušovský. Pojetí dobrodružství a rytířství se však v A. G. podstatně proměnilo. Se středověkým románem sice A. G. spojuje kromě kompozice tvořené řetězem dobrodružství celá řada motivů a typických postav (zázračný původ hrdiny, šílenství z lásky, putující rytíř, bludná panna, poustevník, obr), míst (les, kouzelný hrad, ostrov aj.), ale ztrácí se trag. kolize, téma fatální viny, typické pro Chrétienův román o Percevalovi či pro Tristana a Isoldu. Dokonalý hrdina se v románu nijak nevyvíjí, pouze se stupňuje jeho hrdinské činy (Perceval byl na rozdíl od A. G. prototypem tzv. vývojového románu), nic nehledá, neklid, který jej žene z místa na místo, je především projevem touhy po dobrodružství, jež se však stává jen prostředkem

k dosažení věhlasu (ve středověkém románu bylo ještě slovo „aventure“ — dobrodružství narážkou na příchod Krista, s nímž měl hrdina společné rysy). Byť v něm nescházejí etické a religiózní momenty, stále víc se mění v pouhou podívanou, ryze světský rituál a epické klíše. Rytířský idealismus je hyperbolizován a rytířství samo se začíná podobat převleku (viz mj. četné převleky a jména Amadisovy), kterým se už definitivně stane v preciózním románu. Z osudového milostného citu — lásky-smrti (v Tristanovi a Isoldě) zbývá jen milostná trýzeň a stesk z nenaplnění a odloučení (láska Amadise a Oriány je sice tajná, ale není cizoložná). A. G. byl v 16. stol. už de facto jen reminiscencí a snem o ztraceném světě rytířství. Svým idealizujícím pojetím směřoval od realismu, jehož prvky středověkému románu nescházely. Moment věčného neklidu, štvoucího hrdiny z dobrodružství do dobrodružství, náznaky analýzy hlubokého milostného citu a další rysy jsou však důvodem, proč bývá označován za prototyp moderního románu.

Místo, původní jazyk a zákl. datace A. G. jsou nejasné. Zmínky o něm se objevují už ve 14. stol. (jedním z jeho prvních autorů byl možná Portugalec João či Vasco Lobeira), Montalvo, který román „sepsal“ na přelomu 15. a 16. stol., se přiznal, že ho upravoval látkově i stylisticky (1.—3. kniha patrně představují nejautentičtější zbytek prvotní podoby, 4. z velké části a 5. celá jsou dílem Montalvoevým). V 16. stol. se A. G. stal neobyčejně proslulým. Pro jeho oblibu byla k němu připojována stále další pokračování (rozrostl se na více než 20 sv.) a vycházel také v rozsáhlých franc., ital., něm. překladech. Amadisovskou látku zpracoval ve formě eposu otec T. Tassa Bernardo Tasso (Amadis Galský, 1560, 1587). Zvláštní vliv měl román zejména ve Francii, kam se s ním vlastně vrátila rytířská tematika, která však v proměněné sociální realitě působila už exoticky (v tomto smyslu se rytířský kult a amadisovský typ stal později terčem parodie v Cervantesově Donu Quijotovi). Nové oživení rytířské „romantiky“ nastalo pak na poč. 17. stol.

Výpisky „*K oné němé dívce můžeme přirovnat svět, v kterém žijeme, neboť i on se nám zdá krásný, bez úst a bez řeči, šálí nás a lichotí nám, a tak nás zve k mnoha rozkoším a radovánkám, s kterými se objímáme, následující svět docela bez bázně a pouštějice z myslí úzkost a zármutek, které nám z toho pak vyplnou; a když jsme si jich hleděli a potěšili se s nimi, uléháme ke spánku zcela spokojenému, ale když se probudíme, přešedše už od života k smrti... octneme se v takové hloubce, že nám je odňato milosrdenství nejvyššího Pána a nezůstává nám žádná spása“ (1974. 534—535).*

Překlady čas. 1848 (Josef Bojislav Pichl, úryvky in:

Květy a plody), 1974 (*Luděk Kult, Příběhy chrabrého rytíře Amadise Waleského I—III*).

Literatura E. Baret, *De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au 16 et au 17 siècles*, Paris 1873. H. Thomas, *The Romance of Amadis*, London 1912. — L. Kult (předmluva k 1974).
dh

MONTESQUIEU, Charles-Louis de

Secondat, baron de:

PERSKÉ LISTY

(*Lettres persanes*) — 1721

První francouzský osvěcenský román.

Peršan Uzbek podnikne s přítelem Rízou do Evropy cestu za vzděláním. Všimají si všeho, co je pro ně exotické: ráz měst, vzhled ulic, pařížské divadlo, móda, franc. společnost, zástupci různých společen. vrstev apod. Dojmy sdělují ve 161 dopisech datovaných 1711—20 sobě navzájem, svým perským přátelům i eunuchům a ženám. Jejich evrop. zážitky jsou zasazeny do příběhu vývoje vztahů mezi Uzbekem a jeho harémem doma. Uzbek, který v kontaktu s evrop. skutečností se stane postupně „osvěcenským myslitelem“, si totiž zachová ke svým ženám v Persii vztah orientálního despoty. Důsledkem je nevěra a závěrečná sebevražda favoritky Roxany, která se vzbouří proti svému zotročení.

Uvedení postav z jiného světa implikuje neobvyklý pohled na evrop. skutečnost s komickým a satir. účinem. Na pozadí perských mravů, zvyků a institucí je řád, který vládne v Evropě (a především ve Francii), zbavován domnělé samozřejmosti a všeobecné platnosti. Problematicke a demystifikace světa čtenářovy běžné životní zkušenosti je dána neustálou paralelní „přítomností“ Evropy a Persie, a to i v době, kdy se Uzbek s Rízou zabydlí v novém prostředí (zásluhu na tom má dopisová síť spojující oba hl. protagonisty s perskými korespondenty). Není přítom tak důležité, že jejich konfrontace vynivní jasně ve prospěch Evropy (např. postavení ženy), jako to, že zdůvodňuje nový, „perský“ pohled. Tento aspekt vede s psychol. pravděpodobností od prvotního naivního údivu nad obježovanou skutečností (výška domů v Paříži, zvláštnosti franc. mravů aj.), k němuž tihne především Ríza, k postupnému odkrývání jejich hlubších rozporů, předsudků a zlořádů, jež je především Uzbekovou doménou. Na základě jednotlivých dojmů, postřehů a úvah tak v P. I. krystalizují hl. okruhy osvěcenské kritiky: metafyzika, církev a náboženství, předsudky, společen. instituce. Kritérium krit. pohledu je dáno na začátku P. I. — dopis 12—14 — historií Troglodytů (afric. náruďku, jehož vývoj dospěl od vlády egoismu a zvláštních zájmů k harmonické a rozumné vládě, jejíž zákl. charakteristikou je užitečnost). Jde o filozof. mýtus podávající

model dějin lidstva jako procesu směřujícího od vlády individuálního k říši obecného. Je jim vytvořen předpoklad pro takové pojetí světa, v němž je přítomnost zbavena samostatné platnosti a je ztvárněna jako nestabilní mezistupeň mezi harmonickou budoucností (autorovým ideálem) a neracionální „egoistickou“ minulostí (předmětem autorovy kritiky).

První významné Montesquieuovo dílo, P. I., které vyšly 1721 anonymně, využívají vlny orientalismu (J. Chardin, J.-B. Tavernier aj.), vzbuzené franc. překladem pohádek Tisíce a jedné noci (A. Galland, 1704—17). Navazují i na Dufresnyovy Vážné a komické zábavy Si-amcovy v Paříži (1699). Montesquieu však přetváří starší tem. prvky a kompoziční postupy k osvěcenské kritice, která překračuje meze klasicistického moralismu a míří, i když v P. I. dosud nesystematicky, na samu společen. strukturu. P. I. tak jsou prvním franc. osvěcenským románem, který si oproti pozdější, např. voltairovské beletrizaci pevně zřetězených krit. motivů zachoval jistou živelnost pohledu a neschematicnost a psychol. pravděpodobnost postav. O jejich novosti svědčí i neobyčejný dobový čtenářský úspěch (na 30 vyd. 1721—34).

Překlady 1900 (*Václav Liva*), 1926 (1955, *Josef Kopal*).

Literatura Europe, février 1977. R. Laufer, *La réusite romanesque et la signification des Lettres persanes*, *Revue d'histoire littéraire de la France* 1961, 1. R. Mercier, *Le roman dans les Lettres persanes. Structure et signification*, *Revue des sciences humaines* 1962, 107. A. Zatloukal, *Lettres persanes de Montesquieu*, *PhilPrag*, 1978, 1. — J. Kopal (předmluva k 1955).
jv

MONTHERLANT, Henry de:

MRTVÁ KRÁLOVNA aneb JAK SE

ZABÍJEJÍ ŽENY

(*La Reine morte ou Comment on tue les femmes*) — 1942

Francouzské neoklasicistické drama.

Třiaktová hra v próze je situována do Portugalska 14. stol. Král Ferrante usiluje o politicky výhodný sňatek svého syna Pedra s infantkou navarrskou. Pedro se však odmítá podrobit státním zájmům na úkor osobního štěstí, které nalezl v lásce k Inés de Castro. Král žádá Inés, aby Pedra ovlivnila ke změně rozhodnutí: dozvídá se od ní, že je Pedrovou manželkou. Nechává syna uvěznit, avšak odmítá návrh svého rádce, aby se Inés násilně zbavil. Chce požádat papeže o zrušení sňatku. V dlouhé rozmluvě s Inés se král svěří ze svého znechucení, z únavy životem, lidmi, vládou a světem. Inés, překvapena jeho důvěrou, mu bezelstně vyzradí, že očekává narození dítěte. Možnost udělení papežského dispensu je tím vyloučena a král dává rozkaz k zabiti nepoho-

dně snachy. Krátce po její smrti sám umírá, králem se stává Pedro a drama končí jeho nářkem nad tělem mrtvé Inés.

V konfliktu státních povinností s lidským soukromím, ve střetání citu a povinností, ve výjimečně vznešenosti lidských osudů, které jejich nositelé prožívají s heroickým aristokratictípem, nazývá M. k. na tradici klasicistické dramatiky (P. Corneille, J. Racine), kterou však tematicky i formálně přesahuje. M. k. je pokusem o postižení věčné a obecně lidské problematiky. V postavě krále Ferranta, který je vlastně hl. hrdinou dramatu, je nastoleno téma marnosti lidského počínání i tragiky nicoty, hra předjímá zákl. pocitu existencialistů a tvůrců absurdního divadla. Postavy nejsou pasivními, determinovanými a podléhajícími bytostmi; zachovávají si svobodu ve svém individuálním postoji, který určuje pouze a výhradně jejich vůle. Autor se v M. k. soustředil k postižení vnitřního světa svých hrdinů, vyloučil vnější dram. prostředky (děj, akčnost, zápletky apod.). Ve čtveřici protagonistů (Ferrante, Inés, Pedro, Infantka) vytvořil typy protikladných principů lidského bytí a vědomí o tomto bytí. Ve vzájemném střetávání se postoje konfrontují a odhalují jako nenarušitelné a nepřekročitelné. Svár vznešenosti s prostředností, vladařských povinností se soukromými city, hluboké naděje ve smysl lidské existence s nihilismem a prožitkem nicoty, pyšné hrdosti s otevřenou láskyplností vytváří myšlenkové rozpětí dramatu, rozehraného v elementárních vztahových rovinách (otec—syn, vladař—následník, žena milovaná—žena odmítnutá, aristokratka—bastardka, muž—žena atd.). Vyvrcholením M. k. je konfrontace životních názorů krále a Inés (2. a 3. jedn.), střet vědomí marnosti a absurdnosti s vírou ve smysluplný život. Postavy jsou izolovány ve své svobodné vůli, žádná z nich nedocílí sebeuskutečnění vně sebe; právě tak jako nic mimo hranice jejich vnitřního světa neovlivní jejich postoj. Primární je jediné svoboda vůle, za kterou se platí sebezničením, smrtí: v tomto pojetí má étos M. k. kořeny až ve stoické filozofii. M. k. přesahuje klasická východiska nejen pojetím existence člověka. Prozaický tvar dramatu je autorovou polemikou s tradiční veršovou stavbou klasicistní dramatiky, kterou Montherlant považuje za svazující a formalistickou. Jeho próza osciluje mezi výrazně stylizovanou vznešenou mluvou a strohou, úsečnou věcností krátkých promluv; tento jazykový kontrast má svou účinnost i ve vyjádření vnitřní protikladnosti postav (zejména krále) a poskytuje hře značné napětí i možnost významových střihů v rozvoji tématu.

M. k. byla napsána pod přímým vlivem

špan. hry L. Véleze de Guevary Královnou po smrti, v níž byl zobrazen histor. konflikt mezi králem Alfonsem IV. a Inés de Castro. Montherlant byl požádán, aby hru přeložil a upravil pro Comédie française, avšak text M. k., který napsal, byl zcela novým ztvárněním látky. Hra zaznamenala při premiéře 1942 značný úspěch; bylo to prvé dílo, jímž se autor prosadil jako dramatik, a jeho ohlas bezesporu podnítil další Montherlantovu dram. tvorbu, která, ač značně vylučná svou aristokratickostí a heroickým tématem, rezonuje s potřebou a zájmem diváků o velké dram. osudy. M. k. patří spolu s ostatním autorovým dram. dílem k živé součásti svět. dramaturgie.

Překlady rozm. 1967 (Jiří Konůpek).

Inscenace 1967 (Jiří Svoboda, Divadlo O. Stibora, Olomouc).

Literatura J. Batchelor, *Existence and Imagination: The Theatre of Henry de Montherlant*, San Francisco—New York 1967. W. Hempel, *Montherlant: La Reine morte*, in: *Das französische Theater II, Düsseldorf 1968*. B. Johnson, *Henry de Montherlant*, New York 1967. — J. Konůpek (doslov k 1967).

šrm

MORANTOVÁ, Elsa: HISTORIE

(La Storia) — 1974

Román italské spisovatelky, v němž se konfrontují děje „velké“ historie — 2. světové války a poválečných let — s příběhem jejich několika obětí.

H. má formu románové kroniky. Jednotl. kap., označené letopočty, mají dvojčlennou strukturu: v pasážích tištěných petitem se heslovitě připomínají události ve světě a v Itálii, v hl. textu se vypráví svého druhu rodinný román z válečného a poválečného Říma. Ovdovělá Ida Mancusová, učitelka na zákl. škole, matka dospívajícího Nina, je v bezvědomí během nervového záchvatu znásilněna něm. vojákem. Z tohoto spojení se narodí Useppe (z Giuseppe), jehož první roky života těžce poznamenává válka (krajní osamění, podvýživa, dlouhé měsíce živoření v útulku pro lidi bez příštěší, na dně lidské bíd). Citově strádající chlapec postupně ztrácí vazby se světem, s výjimkou vztahu k matce, pronásledované úzkostí z rasového zákona (Ida je poloviční Židovka), a k „dobrodružnému“ bratrovi (který prochází složitým vývojem od vystřízlivění z fašistických ideálů přes účast v partyzánském boji, okouzlení revolucí k anarchismu a nakonec umírá při střetnutí s policií). Oporu nenajde ani v přátelství s intelektuálem Davidem Segrem a s chlapcem Scimóem, uprchlíkem z polepšovny. Oba ihned ztrácejí iluze, hnusu ze světa a dějin a umírá na předávkování narkotikem, Scimó je hycen. Useppe, bytost jakoby z jiného světa, jehož největšími přáteli jsou

vlastně cele mu oddaná zvířata (psi Blitz a Bella), trag. plod války a její němý, téměř nevědomý svědek, hyne vyčerpán nervovými záchvaty (Idin život končí v blázninci po 9 letech od Useppovy smrti). Kromě postav tohoto rodinného dramatu, které všechny hynou, se H. hemží řadou epizodických postav, partyzánů, ale i prostitutek, pasáků, vrahu s osudy fejetonisticky načrtnutými a často nedopovězenými.

Vypravěč H. se střídatě stylizuje do role kronikáře, který znal své postavy, ale nikoli všechny okolnosti příběhu, a v rámci této role sugeruje jeho autenticitu, a do role „vševědoucího“ vypravěče, který znal i vnitřní hnutí hrdinů. Napětí vzniká i mezi dvoji rovinou děje — Historií jako sérií bitev, masakrů, stávek, která je demaskována v druhé rovině — líčením pekla každodenního života lidí zcela na okraji této Historie (dvojnásobný název Storia znamená dějiny i příběh), „malíčích“, „chudých duchem“ v biblickém smyslu, marně se tážících po smyslu svého utrpení. Krajní podobou tohoto postavení člověka drceného Historií je postava malého Useppa, obětího beránka s naznačenými kristovskými rysy (scéna znásilnění Idy jako groteskní varianta neposkvrněného početí, „jinakost“, božskost Useppova). Useppe je podobenstvím nevléčitelně chorého světa, který hledá spásu v začarovaném kruhu dětství a v „přírodní“ existenci (Useppe je vlastně „vychován“ zvířaty).

H., jeden z vrcholných ital. poválečných románů, představující syntézu prozaického díla Morantových, vznikala 1971—74; bezprostředně ji předcházela sb. b. *Svět spasený dětmi* (1968, *Il mondo salvato dai ragazzini*), která její problémy v jistém smyslu otvírala. H. je možné klást do souvislosti s romány F. M. Dostojevského s jejich tématem „uražených a ponižených“ a postavou idiota, blouda, jehož ústy promlouvá „jiný“ svět (Useppovy „myšlené“ básně). S Dostojevským H. spojuje také využití postupů tzv. lidového románu včetně tíhnutí k formě románu-fejetonu (ital. kritika zmiňuje příklad Sueových Tajností pařížských). V domácím kontextu H. specificky přehodnocuje neoreal. prózu a žánr „kroniky“ (Pratoliniho Ulička chudých milenců, 1947, kde se analogicky konfrontuje život jedné uličky s „velkou“ Historií, a trilogie Italský příběh, 1955—66). Zfilmoval L. Comencini (1985).

Literatura F. Camon, *Il testo della „Storia“*, *Nuovi argomenti* 1975, 45—46. G. Venturi, *Elsa Morante*, *Firenze* 1977 (bibl.).

dh

MORAVIA, Alberto:

NUDA

(La noia) — 1960

Introspektivní italský román postihující profstednictvím erotické tematiky krizi vědomí intelektuála, který se pokouší o dezerci ze světa velkoburžoazie.

Vypravěč — téměř čtyřicetiletý malíř Dino — je v tvůrčí krizi a zakouší ochromující pocit nudy. Po nezdařeném pokusu o návrat do rodinné vily na via Appia (opustil ji před 10 lety, roku 1947), kde matka po smrti toulavého otce spravuje obrovský kapitál, žijící plně konvencemi své třídy, zasáhne do jeho života setkání s modelkou a milenkou nedávno zesnulého malíře Balestrieriho. Zprvu je zájem podmiňován zvědavostí: Dino se pokouší vypátrat záhadu erotické posedlosti stárnoucího muže, která vyvrcholila smrtí. Kromě milování, jemuž se oddává s naprostým zaujetím, je Ceciliiin projev velice prostomyslný a zdá se, že i ona jako ostatní věci bude pohlcena nudou. Avšak důkaz o existenci jiného muže v jejím životě — údajného herce Lucianiho — vyvolá v Dinovi mučivou žárlivost, která promění jeho vztah k unikající dívce v neovládnutelnou touhu. Zoufale pokusy přivlastnit si Ceciliií sňatkem a penězi („abych se s tebou nudil, abych už netrpěl, abych tě už nemiloval, zkrátka, abys pro mě neexistovala“) končí nezdařením. Není schopen ji opustit ani úspěšně dokonat svou sebevraždu. Opouští ho v nemocnici, kde smířeně vzpomíná na Cecilii, která právě tráví jím financovanou dovolenou s Lucianim, a odhodlává se k pokusu uznat existenční nezávislost skutečnosti i své milenky.

N. je typem introspektivní prózy, kde vyprávění v I. osobě představuje skutečnost pouze v mezích nazírání, pocitů a výkladu subjektu. Je výrazem skepse k zobrazovacím možnostem literatury. Totožnost hl. postavy a vypravěče posílila sugesci subjekt. autentičnosti sdělení, umožnila vybavit hl. postavu autorovými znaky a učinit z ní prostředek jeho sebeprojekce. Současně však byla výpověď osvobozena od závaznosti soudů, od jednoznačnosti — utváří se jako proces váhání a zvažování, nejasností a vyjasňování. Vyprávění v I. osobě je vlastně analytickým komentářem, který je provokován nejen jednáním a duševními stavy, ale i nepatrnými pocity, dojmy a vjemy. Vytěšňuje fabuli novelistického rozsahu a degraduje ji na pouhou kostru syžetu. Napětí není podmiňováno zápletkou — fakt nevěry se nestane především podnětem k rozehrání akce postav, ale vyvolává zvraty v sebereflekтуjícím se vědomí vypravěče. Monolog je přitom sebezpozorováním i ve chvíli, kdy do zorného pole vstupuje jiná postava, dokonce i se svou replikou. Tak se sám akt vyprávění váže k zákl. tématu zcizení, demonstrovanému na postavě intelektuála, jenž mezi sebe a skutečnost klade jako

bariéru stálou reflexi. Vlastním předmětem N. je pak existenciální stav bytí a vědomí, označovaný autorem jako nuda a interpretovaný jako narušení vazby se skutečností, a z něho plynoucí ochromující pocit nesmyslnosti. Nejvlastnějším dějem N. je vývoj onoho stavu: trvání nudy, zrušení nudy a pokus o návrat k bezbolestné nudě. V Moraviově pojetí má rovněž aspekt sociologický, neboť jeho zdroje jsou sledávány ve způsobu života lidí s obrovským vlastnictvím, které je hromaděno mimo aktivitu uživatelů. A tak erotikou přesytený román klade i závažnou ideologickou otázku: má intelektuál usilující vymanit se ze světa peněz a konvencí, ale zároveň jím poznamenaný, intelektuál, jenž ví o absurditě skutečnosti, a proto je bolestně zraňovaný kontaktem s ní, jinou šancí než nudu nebo utrpení?

Pocit ošklivosti intelektuála buržoazního původu vůči světu své třídy a v důsledku toho vznikající přehrada mezi ním a světem, sex jako pokus o její překonání — tato věčná moraviovská témata se objevila již v jeho prvním r. *Lhostejní* (1929, *Gli indifferenti*), ne zcela bez souvislosti s vlastní biografií, a později se znovu vracela. S určitými výhradami je Moravia v evrop. kontextu přiřazován k existencialistické literatuře („intuitivní existencialista“) a právě N. byla konfrontována se Sartrovou *Nevolností* (1938). Moravia tu rovněž dospěl k plnému uskutečnění i teoreticky promyšleného a zdůvodňovaného projektu románu-eseje („romanzo-saggio“), umožňujícího převahu prvků interpretačních nad zobrazujícími. N. byla zfilmována 1963 ital. režisérem D. Damanianem v produkci NSR—Francie.

Překlady 1967 (*Eva Ruxová*).

Literatura *O. del Buono, Moravia, Milano 1962* (bibl.). *L. Crenczi, La donna nella narrativa di Alberto Moravia, Cremona 1964. J. Heistein, Twórczość powieściowa A. Moravii, Wrocław 1968. E. Sanguineti, Alberto Moravia, Milano 1962. R. Tessari, Alberto Moravia, Firenze 1975* (bibl.).

mm

MORE, Thomas:

UTOPIE

(Utopia) — 1516

Latinsky psaný spis anglického humanistického státníka, právníka a myslitele, v němž se prostřednictvím líčení utopického ostrova kritizují mravy v Anglii.

Kniže s obsáhlým titulem *Knižka vpravdě zlatá a stejně užitečná jako zábavná o nejlepším stavu státu a o novém ostrově Utopii* (Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia) je předeslána autorova předmluva, stylizovaná jako dopis vydava-

teli Petru Aegidiovii; představuje pseudoautentické vyprávění mořeplavce Rafaela Hythlodaiia. Je rozdělena do 2 knih (druhá, rozsáhlejší je členěna na kapitoly s názvy ne vždy zcela vystihujícími obsah — např. *O městech a zvláště Amaurotu, O úradech, O zaměstnáních, O společenských vztazích* apod.). V 1. knize autor líčí setkání s Hythlodaiem: počátek vyprávění má povahu dialogu cestovatele s posluchači — Morem a Aegidiem. Jádro tvoří Hythlodaiova kritika poměrů v Anglii. Už zde se vyskytují zmínky o smyšlených národech a jejich zřízení, především o samé Utopii, jejímž popisu je věnována 2. kniha. Od zeměpisného popisu ostrova — jeho název pochází od budovatele této civilizace Utopa (= u — ne, topos — místo) —, jeho měst, navzájem si podobných, jejich správy (tento popis obsahuje řadu zašifrovaných aktuálně polit. narážek) Hythlodaios přechází k zaměstnání Utopijských (převažuje rolnictví), jejich všednímu životu, uniformnímu a velmi střídmému, společen. vztahům, založeným na občanské rovnosti, lásce k míru a klidu, opovržení zlatem a stříbrem. Následují kapitoly věnované vzdělanosti, fyzickým a duševním rozkoším, zákonům, etice (ctnost je zde pojata jako žití podle přírody). 2. kniha končí kapitolou o náboženství (svoboda vyznání) a takřka veselé smrti, formálně pak celek díla rámcujícím ukončením dialogu s Hythlodaiem.

Už sám obsah U. napovídá, že se jedná o liter. dílo se silně oslabenou děj. složkou a pouze naznačenými románovými prvky (autorova snaha navodit atmosféru věrohodného vyprávění — pseudobiogr. ráz vyprávění Hythlodaiia, jehož jméno znamená přibližně totéž co české *Prášil*). Autor volí za vypravěče záměrně cizince, jemuž je dovoleno kritizovat v první knize přímo, v druhé zahaleně mravy v Anglii (týž smysl bude mít orientální převlek a „divoštvi“ postav v osvicenských románech), přičemž Morova představa je přímým protipólem názorů na způsob vlády hlášených N. Machiavellim v jeho *Vladaři* (* 1513). Nesyžetovost, která je důsledkem charakteristické vlastnosti všech utopii, jejich vytržení z času a prostoru, nehnutosti a „bezdějinnosti“ (moment historičnosti obsahuje vlastně jen zmínka o počátku Utopie a Utopovi, analogii tzv. kulturních hrdinů z mýtů; podobně É. Cabet v *Cestě do Ikarie* se zmiňuje o Ikarovi aj.) činí z hrdiny pouhého diváka koloběhu života a z hlediska žánru znamenají značnou didaktičnost a převahu rysů traktátu a filozof. dialogu.

Tradice utopického žánru sahá do starověku (Platonova *Ústava* s ideální obcí Kalliopolis, Lukianovy *Pravdivé příběhy* a *Ikaromenippos* neboli *Cesta nad oblaky*). Po období středověku, v němž utopické místo splývalo s představou bájných zemí a ostrovů (v kelt.

legendách), ráje, se utopický žánr bohatě rozvinul počínaje renesancí; v 17. století vznikají utopie Cyrana de Bergerac (Cesta na Měsíc a Cesta do Sluneční říše), Nová Atlantis F. Bacona, Campanellův Sluneční stát aj. Znaky utopického žánru mají pak i barokní alegorická a iniciační putování zbožných křesťanů (Komenského Labyrint světa a ráj srdce, svěrázně lokalizující utopii do duše poutníka, Bunyanova Poutníkova cesta). Od počátku tohoto žánru vznikají jednak utopie „vážné“ (Platon, More, Campanella), jednak „karnevalové“ antiutopie (Lukianos), hojně zejména v osvícenství (Voltairův Mikromegas, Swiftovy Gulliverovy cesty). U. zakládá typickou kompozici žánru — vlastní utopii je předeslána kritika současnosti, stavu „zde a nyní“ (More psal l. knihu až dodatečně), k němuž patří i projekt umělého jazyka — utopijštiny, směsi řečtiny a latiny (Cabetova ikarština apod.). Od Morovy U. vede pak cesta k utopickým epizodám z romant. románů (Pedagogická provincie v Goethově Vilému Meisterovi, podzemní říše v Potockého Rukopise nalezeném v Zaragoze), k Dostojevského p. Sen směšného člověka, ve 20. stol. k Hessově Hře skleněných perel a celému novému žánru — science-fiction, který pozitivní utopii nezřídka převrací v negativní (Orwellův r. 1984).

Výpisky „*A tak když v duchu přehlížím a převracím všechny ty státy, které dnes všude po světě vzkvétají, nepřipadá mi to . . . jako nic jiného než jako spiknutí boháčů, jednajících o vlastních výhodách pod zámkou a jménem státu*“ (1950, 123—124).

Překlady 1911 (1914, 1927, Jiří Foustka), 1950 (1978, Bohumil Ryba).

Literatura R. C. Elliott, *The Shape of Utopia, Studies in a Literary Genre*. Chicago—London 1970. J. Servier, *Histoire de l'Utopie*, Paris 1967. *Utopičeskij roman XVI—XVII vekov*, Moskva 1971.

dh

MORGENSTERN, Christian:

ŠIBENIČNÍ PÍSNĚ

(Alle Galgenlieder) — 1905 1910 1916 1919, * 1895—1914

Soubor originálních groteskně fantastických veršů německého básníka.

Rozsáhlý celek (téměř 250 básní) se skládá z cyklů: *Šibeniční písně*, *Palmström*, *Palma Kunkel a Šlasi*. První je věnován „ditěti v muži“ s uvedením Nietzscheho výroku: „V pravém muži je skryto dítě: chce si hrát.“ V básních, obvykle pravidelně rýmovaných, vystupují fantastické, neskutečné bytosti (sedmisviňka, pábenka), ožívají věci a představy (např. podvlečkačky, slovesné časy, vzdech, rovnoběžky aj.), zvířata meditují (*Zpověď červu*), kají se (*Štíka*) a jsou zamilovaná. Některé básně (zvl. v prvním cyklu) jsou založeny na proměnách slov-

ních zvuků a forem — vznikají tak slovní hříčky, groteskní představy (*Nové názvy navržené přírodě*, *Nosofém*), vizuální b. *Trychtýře*, zužující se až do jediného písmena, i „báseň“ sestávající z pouhých značek pro zápis metra (*Noční rybí zpěv*) nebo shluků hlásek (*Veliké Lalulá*). V cyklech *Palmström*, *Palma Kunkel* a *Šlasi* jsou zmírněny slovní hříčky a deformace — hl. hrdiny většiny druhého cyklu jsou rozjímavý melancholik Palmström, zaměňující zdání a bytí (*Nemožná věc*, *Profesor Palmström*), a jeho druh Korf, přidružen k němu jen „kvůli rýmu“, který je pln absurdních nápadů, jak zlepšit svět (*Váha*, *Pokojový vzduch*). Obdobné motivy jako v *Šibeničních písních* a *Palmströmovi* najdeme i v obou závěrečných cyklech, kde vystupuje „kmotra“ Palma Kunkel s papouškem Lorou a pudlem Lorussem, bo-ta Šlasi se svým zouvákem aj.

Svět Š. p., zaplněný bizarními tvary i představami, zachycuje jazyk jakoby ve stavu zrodu, v jeho živosti a mnohovýznamovosti. Zaměňování hlásek, zdvojení slabik, štěpné rýmy, deformování slov, slučování metafor i předmětů zdánlivě nesouvisejících, neologismy a především rozpojování zvuku, optického obrazu i významu slov i celých vět — to vše vytváří jakousi skutečnost „naruby“, jež zpochybňuje ustrnulou konvenčnost pojmenování, stereotypy mechanického myšlení, zákonitosti tradičně pojímaného času i prostoru a světa vůbec. Š. p. vynikají originální vizuální názornosti představované skutečnosti, zdůrazněné zkonkrěťňováním abstrakt, ožíváním předmětů a jevů a dynamikou jazyka. Slovní klaunerie a jazykové vtipy prvního cyklu střídá v *Palmströmovi*, *Palmě Kunkel* a *Šlasi* myšlenková groteska s filozof. pozadím. V celých Š. p. se zesměšňuje kvazilogičnost spekulativního něm. idealismu i prakticistní měšťáctví, schopné vidět jen utilitární stránku věcí. „Měšťáctvím rozumím to, v čem se až dosud člověk cítil v bezpečí. Měšťácky je především náš jazyk: předním úkolem budoucího pokolení bude zbavit jej měšťáckosti“ (Ch. Morgenstern). Protikladem takto pojímaného měšťáctví je především postava Palmströma, který podle autora má být „hlasatelem dosud nevyužitých možností lidské fantazie“.

Š. p. začaly vznikat již od 1895, původně pro zábavu studentské stolní společnosti „šibeničních bratří“ v Postupimi. 1901 byly některé poprvé veřejně uvedeny v berlínském liter. kabaretu E. L. Wolzogena „Ueberbrett!“; 1905 vyšel původní cyklus Š. p. (Galgenlieder), 1910 *Palmström*, až posmrtně 1916 *Palma Kunkel*, 1919 *Šlasi* (Ginganz) — celý soubor Š. p. (Alle Galgenlieder) byl poprvé vydán až 1933. Autor — který do své smrti 1914 Š. p. neustále doplňoval a přepracovával a který si více cenil svých „vážných“ básnických sbírek

přirodní, milostné a metafyzické lyriky — opatřil Š. p. mystifikujícím doprovodným výkladem fiktivního Dr. phil. Jeremiáše Mullera, podle něhož např. *Krkavec Rall* charakterizuje vývoj sociální demokracie od Lassalla k Marxovi, bezeslovný *Noční rybi zpěv* je „nejhlubší něm. báseň“, *Půlnoční myš* ztělesňuje „mravní řád světa“ atd. Š. p. — ironicky zaměřené proti plochému naturalismu, groteskně doslova pojímající symbolismus, zčásti přijímající estetizující hru novoromantismu a zčásti ji perziflující — vyvolaly v něm. prostředí obrovský ohlas. Do 1932 vyšel úvodní cyklus Š. p. ve 107 vyd., dodnes náklad Š. p. vysoko převyšuje milión výtisků. Š. p. silně působily na P. Scheerbarta, Klabunda, J. Ringelmatze, E. Kästnera aj., byly považovány za předchůdce dadaismu, surrealismu, absurdního dramatu a konkrétní poezie, také moderního černého humoru, animovaných grotesek, písňových textů (u nás J. Suchého). Od „patafyziky“ A. Jarryho a „prokletých básníků“ se Morgenstern liší naprostou nepřítomností šokujících vulgarismů, hořkého spodního tónu a vzdorného výsměchu outsidera. — U nás byl tento „nepřeložitelný básník“ uváděn ojedinělými překlady J. Kvapila, Emanuela z Lešehradu, B. Mathesia, J. Hofejšího, V. Holana, E. A. Saudka, E. Bondyho, E. Frynty, J. Koláře, L. Kundery, A. Hoffmeistera a Z. Sekala — úsili o přeložení Š. p. vyvrcholilo překladem J. Hiršala, který jako první převedl do cizího jazyka prakticky celý soubor Š. p. (o rok později vyšel kompletní angl. překlad M. Knighta).

Překlady 1958 (1964, 1965, 1971, *Josef Hiršal*; vyd. 1958 výběr, 1964 výběr *Palmström a Palma Kunkel*, 1965 *Beránek měsíc*, 1971 výběr *Bim, bam, bum*).

Literatura F. Hiebel, *Christian Morgenstern*, Bern 1957. L. Spitzer, *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Ch. Morgensterns*, in: *Motiv und Wort*, Leipzig 1918. — J. Hiršal—B. Grögerová (doslov k 1965). H. Siebenschein (úvod k 1958).

jh

MÓRICZ, Zsigmond: TAK SE PANSTVO BAVÍ (Úri muri) — 1928

Román kritické bilance života zchudlé maďarské šlechty na konci 19. stol.

Román o 32 kap. barvitě a plasticky líčí v několikaletém časovém výseku bezstarostně plynoucí život horních společen. vrstev maď. venkova. Poměrnost a hýřivost oslav tisíciletí uher. státu, do jejichž doby je román časově situován, se odráží i v prostředí venkovské honorace, již tón svým životním stylem udává džentry, která si i ve svém hospodářském úpadku udržuje stále ještě výsadní společen. postavení. Vhodnou záminkou k jedné z mnoha rozmařilých taškatic se stává příjezd obchodníka

s knihami Lekenczeyho, bývalého velkostatkáře, který za svůj krátký život dokázal prohřít po staletí hromaděný rodový majetek. Lekenczey nezkaží žert — ochotně se pro všeobecně pobavení vydává za hraběte a význačnou osobnost a účastní se společenských pitek na statku u Csulihu Csörgheőa a u Zoltána Szakhmáryho. Hl. hrdina románu Szakhmáry na svém dvorci uprostřed vyprahlé pusty vytvořil pro svou milenku, bývalou sezónní dělnici Roziku, rajskou zahradu. Ve svých snahách obrodit hospodářství na moderním základě, ale i ve svém vztahu k dívce však ztroskotává. Rozika, podnicena Lekenczeyem a okouzlena vidinou sladkého života ve městě, ho opouští, Szakhmárymu hoří bankrot. Symbol. oheň vášně, který v Zoltánovi probouzel touhu po čínorodé práci, se v závěru románu mění v požár skutečný. Szakhmáry dospívá k uvědomění tragiky svého osudu. Uprostřed bláznivého hýření dvorec zapálí a sám si před očima všech prostře srdce.

T. spadá do druhého tvůrčího období autora, v němž se počal vymaňovat ze zjevného vlivu naturalismu, byť některé jeho prvky jsou zřetelné ještě i v tomto díle. Snaha postihnout v odumírání maď. džentry známky její nekdější velikosti ustupuje tu autorovu poznání, že poloifeudální nastupuje žene zemi do katastrofy, z níž nevede žádná cesta úniku, a to ani návratem k čínorodé práci. Nositelem tragicky marné revolvy jedince proti hostejnému okolí, žijícímu již jen ze dne na den v banální existenci, bezmocné „oživované“ v nekonečném řetězci anekdot, vtípů a humorných historek, je Zoltán Szakhmáry. Hrdina je zobrazován v okamžiku, kdy jej pouhý krůček dělí od definitivního bankrotu, k němuž jiný příslušník této vrstvy, Lekenczey, již dospěl. V pozadí panských zábav, pojatých jako symbol. danse macabre uher. společnosti konce století, prosvitá již také autorova současnost: Horthyho systém počínající fašizace země. Román autora vzešlého z hnutí maď. moderny Nyugat a podílejícího se v té době významně na utvoření liter. skupiny Lidových, je typickým vesnickým románem. Móricz však na rozdíl od svých předchůdců a většiny současníků prokazuje citlivý smysl pro sociální nerovnosti maď. venkova. Jeho dílo je prozaickým protějškem bojovné poezie E. Adyho a sama postava hl. hrdiny připomíná svým osudem advokátský trag. obraz „maďarského mesiáše“. Přes celkové bezvýchodné vyznění románu je závěrečný požár (příznačný finální motiv Móriczových děl tohoto i následujícího období) současně i všeobecným plamenem, většicím zkázu starého světa.

T., vycházející nejprve na pokračování časopisecky v Pesti Napló (1927), byl 1928 vydán knižně a současně v autorově dramatizaci uveden na budapeštskou scénu. Je součástí tema-

ticky sevěně románové řady detailních sond do každodennosti společen. banality i trag. revolt proti ní — např. *Zapadákovi* (1911, Az Isten háta mögött) s příznačným flaubertovským podtitulem Pan Bovary, *Pochodeň* (1917, A fáklya), *Do rána bílého* (čas. 1924, 1926, Kivilágos kivirradtig), *Příbuzní* (1930, Rokonok) aj.

Výpisky „K čemu je vlastně celý ten život, ne-li k tomu, aby se člověk cítil spokojen...“ (1973, 26).

Překlady 1954 (1973, Arno Kraus; vyd. 1954 pod pseudonymem R. O. Rakušan).

Literatura A. Kraus (doslov k 1954 a 1973). V. Forst, *Klasik maďarské literatury v českém jazyce*, *Nový život*, 1956, 2. M. Husová, Zsigmond Móricz a Češi, *Česká literatura* 1980.

mh

MPHAHLELE, Ezekiel:

NA DRUHÉ ULICI

(Down Second Avenue) — 1959

Anglicky psaná autobiografická próza jihoafrického černošského spisovatele.

Próza, uvedená motem W. B. Yeatsa „Dobro postrádá jakékoliv přesvědčivosti, zatímco zlo je plno vášnivě prudkosti“, je členěna do 23 kap. 1. kap. *Kmen* a 2. kap. *Leshoanské písciny* ztvárňují autorovy zážitky z venkovského pobytu u babičky na břehu Leshoany, za níž se nacházely kmenové kraaly. Matka si chlapce bere k sobě do pretorijského černošského ghetta Marabastadu (*Do brlohů*); rozchází se s mužem alkoholikem. Z barvitého obrazu života v ghettu s rázovitými postavami (babička z matčiny strany, teta Dora, Rebane a její otec Dinku Dikae) je postupně přenesen důraz na vlastní životní cestu autorovu — studia (kap. *Škola sv. Petra*, *Adamsova kolej*), sňatek s Rebekou (kap. *Svatba*), zápas o životní existenci v podmínkách rasové segregace, vystěhování do Nigérie (1957). Proud vyprávění člení několikrát lyrizované, úvahové *Intermezzo*. *Epilog* shrnuje a uzavírá autorovu životní, uměl. i polit. cestu.

Prolnutí autobiografie a povídkového cyklu je důsledné. Zákl. data spisovatelova života se současně skládají do žánrové podoby vývojového románu, autobiogr. vyprávěč tu prochází jednotliv. prostory, zalidněnými množstvím postav, pro něž dilčí etapy hrdinovy životní cesty představují uzavřené a jednou provždy daný svět. Tento obecný tvar syžetové prózy s pohybujícím se hrdinou a statickými postavami vázanými na své prostředí se ovšem zdůrazněnou autenticitou vyprávění politizuje. Sama vázanost postav na přesně vymezený prostor a obtížnost spisovatelova úsilí proniknout za hranice taktu vnuceného světa je především polit. argumentem proti jihoafric. apartheidu a rasové diskriminaci. Cesta spisovatele za svobodou je současně cestou z vnucených těs-

ných duchovních obzorů na výsluní svět. kultury, cestou za kulturním majetkem lidstva. Traumatizujícím rubem jejího osobního vítězného dovršení je vědomí, že se tak stalo za cenu opuštění těch, kteří uniknout nemohou.

Děj. linie spisovatelovy životní cesty současně míří opačným směrem než politicko-uměl. koncepty tzv. négritude, které v kulturní sebeobraně hledají kořeny specifčnosti černošského vnímání a prožívání skutečnosti a programově se brání „bělošskému“ kulturnímu tlaku. Také vlastní tvůrčí vývoj E. Mphahleleho od sb. p. *Člověk musí žít a jiné povídky* (1947, *Man Must Live and Other Stories*) přes N. d. u., sb. p. *Živý a mrtvý a jiné povídky* (1961, *The Living and the Dead and Other Stories*), sb. p. *V rohu B* (1967, *In Corner B*) až k silně autobiogr. r. *Poutníci* (1970, *The Wanderers*) je úsilím o obsáhnutí zkušenosti zvl. klasické evrop. prózy.

Překlady 1962 (*Soňa Nová*).

mc

MROŽEK, Sławomir:

TANGO

1964

Polská dramatická groteska svěbytně využívací postupů tzv. absurdního divadla.

Triaktová hra je uzavřena do stěn měšťanského bytu obývaného typickou třígenerační rodinou, jejíž obraz je však v logicky rozvíjeném ději přehodnocen v modelovou výpověď o světě: Protagonista Artur se bouří proti stavu morálního „bezvládní a entropie“, který prostupuje životní styl jeho rodičů a prarodičů a který je důsledkem nonkonformní životní a uměl. aktivity generace jeho otce Stomila. Ta totiž svými experimenty a svým bojem za svobodu individua zcela zrušila všechny normy lidského chování a přivedla svět do situace, „v níž už nic není možné prostě proto, že je možné všechno“. Artur se rozhodne proti chaosu bojovat násilným nastolením starých forem chování. Po marném pokusu přimět Stomila k vraždě milence matky Eleonory, přízpůsobivého a živočišně primitivního lokaje Edy, jenž se stal trpěným, podceňovaným a zároveň obávaným společníkem členů rodiny, upírá Artur svou pozornost k provedení obřadu svatby se sestřenicí Alou. Jeho myšlenky se ujímá strýc Evžen — spolu s babičkou Evženií příslušník generace pamatující časy před rozvratem — a donutí rodinu převléci se do okázalých oděvů počátku století. I přes jejich odpor se zdá, že myšlenka návratu forem, a tedy řádu by mohla získat sympatie, když tu náhle opilý Artur prohlašuje svou dosavadní snahu za pouhý formalismus a svatbu ruší. Svět může spasit jedině nová idea. V tomto okamžiku se rozhodne umřít babička Evženie, připraví si katafalk a umře — vnučce tak Arturovi pocit, že šanci stát se spásnou novou ideou má jedině idea smrti a osobní moci nad životy dru-

hých. Udělá tedy z Edy kata a nařídí mu zabit Evžena. Avšak dříve než k tomu dojde, je nejprve citově sražen přiznáním Aly, že mu byla s Edou nevěrná, a posléze sám lokajem surově zabit. A Eda, který bez morálních zábrán uskutečňuje ideu diktátu a násilí, tančí nad Arturovou mrtvolou rituální tango.

Nastolením tématu střetnutí mladého ambiciózního intelektuála s dobou, jež „vymknuta z kloubů šílí“, rozložením dram. sil i závěrečným vítězstvím podceňovaného outsidera, se T. typově blíží Hamletovi. Jeho mnohoznačnost, otevírající prostor pro nejrůznější interpretace, je vytvářena organickým napětím mezi konkrétním, jedinečným scénickým děním a obecnými významy, ke kterým toto dění odkazuje. Ať už přítom jednotl. interpretace T. vycházejí z jeho pojetí jako satir. hyperbolizace nedostatků civilizace či jako „čistého“ modelu nejobecnějších otázek lidstva, ať už chtějí T. vysvětlit z jednotl. motivů (např. z motivu svatby jako polemiku s tradiční pols. liter. symbolikou řešení konfliktů), z psychologie postav nebo z analýzy sociálních struktur, vždy se jejich úhelným kamenem musí stát problém smyslu Arturovy „vzpoury“ ve vztahu k jejím vnějším příčinám a vnitřním motivacím i k neblahým důsledkům. Z tohoto hlediska se zdá nejšťastnější interpretace chápající T. geneticky jako bezprostřední a poměrně přímočarou alegorii zobrazující situaci evrop. intelektuála 2. pol. 20. stol. — intelektuála, který prožívá hluboké rozčarování z výsledků optimistické destrukce tradičních hodnot a uvědomuje si neexistenci hodnot nových. Tragický, silně pesimistický tón vnáší do T. vědomí neřešitelnosti nazíraného stavu — Arturova snaha najít východisko, jakkoliv sama o sobě sympatická, zákonitě přerůstá až do podoby, kterou divák a autor nemůže akceptovat — až k fašistickým koncepcím totalitní moci. Artur sám, jsa příliš intelektuálem a příliš spután citem, nemá sice sílu je realizovat, připravuje ale podmínky pro nástup těch, kteří nemají zábrany.

Motivicky T. volně navazuje na absurdní rodnou komedii S. I. Witkiewicze Vodní slípka (insc. 1922). Je přitom jednou z neznámějších her autora, který debutoval na začátku 50. let satir. výstupy ve studentských divadélkách a během následujícího desetiletí se stal významným satirikem, čelným tvůrcem a reprezentantem pols. groteskní prózy a především absurdního dramatu. Spolu s ostatními hrami — souborně publikovanými v *Scénických textech* (1963, Utwory sceniczne), např. s hrami *Poručíkova smrt* (Śmierć porucznika), *Krocan* (Indyk), *Striptýz* (Strip-tease), *Zábava* (Zabawa) — přineslo T. autorovi okamžitý svět. úspěch. Podílelo se tak aktivně na vlně grotes-

kní a absurdní dramatiky 60. let (vyznačené zvl. jmény F. Dürrenmatt, E. Ionesco, S. Beckett aj.).

Výpisky „Jestliže sami nevtiskneme věcem určitý charakter, utoneme v jejich nijakosti“ (1966, 92).

Překlady čas. 1966 (Helena Stachová, in: *Divadlo*). Inscenace 1965 (Zdeněk Kaloč, *Divadlo bratrů Mrštíků*, Brno), 1967 (Roman Sykala, *Divadlo J. K. Tyla*, Plzeň), 1969 (Václav Lohniský, *Divadlo S. K. Neumanna*, Praha).

Literatura M. Piwińska, *Mrozek, czyli Słoń a sprawa polska*, *Dialog* 5, 1966. — Z. Hořínek, S. Mrozek a *divadlo absurdity*, *Slovenské divadlo* 4, 1964. M. Lukeš, *Hamlet a Artur*, *Divadlo* 1966, 2.

pj

MULTATULI: MAX HAVELAAR 1860

Nizozemský koloniální román, jenž zobrazením drastických poměrů na Jávě vzbudil světový ohlas.

Próza, označená podtitulem *Kávová burza nizozemské obchodní společnosti*, je rámcovým vyprávěním: amsterodamský obchodník kávou Droogstoppel potká bývalého spolužáka, jehož nazývá Osálený, a ten mu předá balík s různými zápisky a pojednáními. Droogstoppel pověří mladého Němce Sterna, syna svého obchodního přítele, aby rukopis literárně zpracoval, sám však do Osáleného a Sternova vyprávění vstupuje s připomínkami i líčením svého života. — Osáleného příběh se odehrává v nizozem. Východní Indii a jeho hrdinou je tamní vyšší úředník koloniální správy Max Havelaar — je to sám Osálený. Poznal jako mistorezident na Jávě nelitostně vykořisťování domorodých obyvatel nizozem. správou i místními náčelníky, stejně jako prospěchařství, bázlivost a pokrytectví vysokých nizozem. úředníků. Odmítl se přizpůsobit vžitým poměrům a pokusil se o reformy a zmírnění útlaku. Narazil však na odpor nelidské byrokratické mašinérie a nakonec byl nucen opustit úřad a odejít — zchudlý, opuštěný a plný trpkosti — se svou rodinou do Nizozemí.

M. H. je volným sledem jednotl. výjevů ze života donkichotsky snivého i odvážného Havelaara ve Východní Indii, s nimiž souvisí drsně reálné až drastické obrazy života javan. domorodců a jež jsou přerušovány reflexemi Sternovými a zejména nechápajícími a odmítavými poznámkami Droogstoppelovými. Tomuto neustálému střídání vyprávěčské perspektivy odpovídá i kaleidoskopický styl M. H., kde se mísí romant. poetické pasáže — jako vložené příběhy trag. lásky mladých domorodců Saidjaha a Adindy — s dokumentárními popisy realii malaj. života a citacemi oficiálních písemností, s dram. scénami Havelaara osudu i obecnými úvahami o životě, morál-

ce atd. Pro M. H. je příznačná ostrá vyhrco-
nost pohledu, určitě zjednodušení, s nímž je
na jedné straně představen idealista Have-
laar a jeho žena, na straně druhé karikování
jeho představený rezident Slijmering, amsterodamský pastor Wavelaar a především prakti-
cistní, bezohledný a zároveň komicky amúzi-
cký Droogstoppel. V obou posledních posta-
vách je rovněž napadena protestantská morál-
ka dobra a zla, zneužívaná pro profánní ome-
zené zájmy, a proti nim je nepřímě postaveno
přirodní bytí javan. domorodců i přirozená
etika a humanismus Havelaarův.

V M. H. zpracoval autor — vlastním jmé-
nem E. D. Dekker (Multatuli = lat. mnoho
jsem trpěl) — vlastní dlouholeté a trpké zkuše-
nosti správního úředníka v Indonésii, kde pů-
sobil od 1838 s přestávkou téměř 20 let.
Z osobního prožitku vyrůstá jednak věcná
pravdivost zobrazení života v koloniích, jed-
nak intenzivní protest proti bezprávným a ne-
lidským praktikám správních úřadů a obecněji
proti ziskuchtivosti a omezenosti nizozem. mě-
šťáků vůbec. Kromě toho v M. H. autor usilo-
val též o svoji osobní rehabilitaci, neboť v ti-
tulní postavě zobrazil sám sebe. — Román
vzbudil mimořádný ohlas, především působi-
vým obrazem krutých praktik nizozem. koloni-
álních správ, a obrátil na ně pozornost svět.
veřejnosti. M. H. také ovlivnil — zejména při-
rozeností a hovorovostí svého stylu — znovu-
oživení vývoje nizozem. prózy od konce
19. stol. První čes. překlad M. H. je až z 1947,
ale Multatuliho útočnost a protikřesťanská
morálka působily sporadicky na čes. literaturu
již na přelomu století — jak dokládají např.
překlady jeho děl v Neumannových čas. Nový
kult a Šibeničky.

Vypisky „*Indické domy jsou úplně jiné než naše,
ale přesto nejsou divné, naše domy jsou divné*“ (1974,
145) — „*Ukradnout území bývá vždycky snazší než
ukradnout mlýn*“ (1974, 149).

Překlady 1947 (Rudolf Jordán Vonka), 1974 (Miro-
slav Drápal).

Literatura F. W. Driessen, *Multatuli, Amsterdam*
1960. — V. Brett (doslov k 1974).

jh

MURASAKI šikibu: VYPRÁVĚNÍ O GENDŽIM

(Gendži monogatari) — * poč. 11. stol.
Rozsáhlá umělecká próza japonské dvorní dá-
my se složitými milostnými a politickými zá-
pletkami, jeden z prvních románů světové liter-
atury.

Dílo (zhruba 4000 stran) líčí v prvních 44 kap. mi-
lostné epizody císařského levobočka Hikaru Gen-
džiho a v kap. 45—54 (tzv. Deset kapitol z Udži) se
zřejmým odstupem vztahu jeho údajného syna Kao-

ru k třem zchudlým šlechticům (z jedné kapitoly se
dochoval jen název). Názvy kapitol i jména nesčet-
ných postav, proměnlivá v průběhu děje, jsou příle-
žitostnými poetickými asociacemi, což ztěžuje orien-
taci v díle. Hikaru Gendži (= Záfíci z rodu Mina-
moto) je synem císaře a nižší dvorní dámy Kiricubo,
již závist sokyň uštvala k smrti. Za utajení původu
odškodní císař syna titulem mocného rodu. Se jmé-
nem dostává Gendži do vinku věštbu, že jeho úspě-
chy nebudou menší než sláva císařů, i když jej nedo-
vedou k trůnu. Ve 12 letech je oženěn s chladnou
dárou Aoi no ue, ale stýká se s císařovou milenkou
Fudžicubo, jež mu připomíná matku. Fudžicubo po-
rodí syna, ježž nic netušící císař učiní dědicem trů-
nu. Po smrti Aoi no ue opatruje Gendži Fudžicubu
neteř Murasaki no ue, v níž pěstuje ideál ženství
(odtud autorčin pseudonym). Hrdina prožívá na 60
milostných příběhů, vesměs končících zklamáním
nebo výčitkami, jako v případě náhlé smrti Júgao.
Láska k Oborozukijo, milence mladého císaře, vede
ke Gendžiho vyhnání, odkud se vrací po nástupu
svého syna na trůn a přijímá nejvyšší vládní funkci.
Polit. úspěch je následován neúspěchem v lásce
(druhá manželka Njosan je svedena mladým Kaši-
wagim a porodí dítě, před veřejností syna Gendži-
ho). Gendži si uvědomuje, že se dopustil podobné-
ho činu, a kaje se. Ubývá jeho vášnivosti, převažuje
buddhistický stesk, zvl. po smrti Murasaki no ue.
Nepřímě je naznačeno i úmrtí jednapadesátiletého
Gendžiho. V podobném ladění jsou zbývající kapi-
toly, poznamenané Kaoruovými milostnými neúspě-
chy a odvrácením od pomíjivého světa (motiv svede-
ní Kaoruovy milenky vnučkou Gendžiho Niouem
a její odchod do kláštera).

V. barvitě zachycuje ideál dvorského milov-
níka doby Heian (8.—12. stol.). Líčí nesčetné
romant. milostné vztahy zjemňované poezií,
ale i bohaté obřady, zvyky, básnické soutěže.
I když jsou Gendži a Murasaki no ue idealizo-
váni, nevymykají se celkové koncepci díla
a postav, jež překvapuje vyspělými realist.
prvky. V celém díle lze vysledovat dva zákl.
plány: snahu pobavit dvorskou šlechtu a zo-
brazit lidský osud v rámci buddhistické kon-
cepce marnosti a pomíjivosti. Druhý plán na-
bývá důrazu s věkem autorky v pozdních slož-
kách díla: Gendži si uvědomuje, že přes svůj
vznešený původ nedosáhl štěstí a uspokojení.
Realist. a buddhistické meditační konvpci se
musely podříditi i převzaté formální prvky z ji-
ných děl: melodram. vztah příslušníka vlád-
nouchiho rodu a krasavice podle čín. eposu
básníka Po Tü-i Píseň o věčném žalu (8.—9.
stol.) nebo pohádkový rámec s motivem napl-
ňování věštbu z primitivních domácích příběhů.
V. je psáno slabičným písmem (kana) uží-
vaným ženami, jimž znalost čín. klasiků nepřislu-
šela. Přesto však prozrazuje hlubokou liter.
poučenost autorky, vyznačuje se vytříbeným

dvorským jazykem s četnými vřazenými básněmi tanka.

V. je spolu s pohádkovými a anekdotickými příběhy z 10. stol. a hrdinským eposem (od 13. stol.) řazeno tradičně do žánru „monogatari“ („vyprávění“). Jde však o zcela ojedinělé dílo, jež jako by bylo odděleno od dobových deníků a monogatari dlouhým vývojem. O původnosti a jednotě autorství lze dnes těžko pochybovat (existují starší skeptické studie). Nesrovnalosti slouží k rekonstrukci fázi vzniku (poukazuje se na syžetovou samostatnost prvních 33 kap., posledních 10 kap. apod.). V. bylo sepsáno dcerou básníka Fudžiwary Tametokioho, známou dnes jen pod dobovým pseudonymem (viz zachovaný deník autorky). Vznik se klade před 1014, první fáze 1005–1007, kdy autorka byla uvedena jako dvorní dáma k císařovně Akiko. V. bylo nesčetněkrát napodobováno, rozvíjeno, parodováno. Do souč. jazyka je převedl D. Tanizaki a A. Josanová. Ve své době bylo výrazem zjemnělé aristokratické kultury v heianské doby, která musela později ustoupit militantní samurajské vrstvě, a jako beletristické dílo v japonštině se stalo nepřímou výzvou učenecké literatury v čínštině. Později bylo V. přijímáno jako vzor klasické japon. kultury. Do 19. stol. představovalo V. zřejmě svět. vrchol rozsáhlejší epické prózy.

Výpisky „*Díváme-li se dobře, vše má svůj důvod.*“
kf

MUSIL, Robert:

MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ

(Der Mann ohne Eigenschaften) — 1930

1933 1943—1952

Nedokončený román rakouského spisovatele, patří k nejproslulejším dílům prózy 20. stol.

Neobyčejně rozsáhlé románové torzo (zhruba 1600 stran), užívající techniky podání ve 3. osobě, je situováno do Rakouska-Uherska, zvl. do Vídně let 1913–14. Podle zkratky k. k. (tj. císařský-královský, c. k.) je Rakousko-Uhersko nazýváno Kakánií. Děj. kontext je nepřiliš rozvinutý, silně se uplatňuje složka reflexivní. Mezi množstvím postav, jejichž osudy jsou často spjaty jen velmi volně, vystupuje jako protagonista matematik Ulrich. Podnícen otcem, stává se Ulrich tajemníkem velké akce, jejímž účelem je příprava oslav 70. výročí vlády „mírového císaře“ Františka Josefa I., připadajícího na rok 1918. Tento podnik je nazván „paralelní akce“ vzhledem k tomu, že v Německu jsou připravovány podobné oslavy císaře Viléma II. Na otcově pohřbu se Ulrich po letech setkává se svou sestrou Agátou a jejich náhle se probudivší náklonnost vede až k incestu; potom však následuje rozchod. Fragments a náčrty z Musilovy pozůstalosti ukazují, že román měl končit vypuknutím I. svět. války.

Románová Kakánie představuje v mnohém obecný model krizových společen. jevů; není kladen důraz na lokální kolorit, některé motivy jsou anachronické. Přesto rakous. specifická hraje v románu nemalou úlohu. K podstatným rysům společen. krize patří neexistence integrity světa a vnitřní integrity člověka, rozpad vzájemných mezilidských kontaktů. Všechno dění se jeví ne jako jedinečné, ale jako opakovatelné a statisticky zachytitelné. Lidská aktivita se realizuje jen jako nesmyslný „běh naprázdno“ (paralelní akce). Názory vedlejších postav představují různé ideové proudy, ve vzájemné konfrontaci se jasně projevuje jejich omezenost a jednostrannost. Zřetelně se rýsuje obecné směřování myšlení od humanismu k barbarství. — Ulrich je mužem bez vlastností proto, že se v realitě, která ho obklopuje, odmítá jednoznačně angažovat, nenavazuje s ní faktické vztahy. Přiznačně pro něj je ironické nazírání a neúčastná pasivita. Základem jeho postoje ovšem není pevné stanovisko, ale naopak neustálé hledání, smysl pro mnohost možností; skutečnost se mu jeví jako náhodná manifestace možného. Jeho existence je experimentem — hledáním možností „správného života“. Setkání se sestrou je pro Ulricha počátkem vážného pokusu o objevení takové možnosti. Ve vzájemném vztahu dosahují sourozenci — bytosti totožné a zároveň odlišné — mystického spojení, „jiného stavu“, v němž je subjekt a objekt v jednotě a v němž neplatí kategorie dobra a zla. Víra v možnost trvalého odtržení od světa a pohroužení do mystické kontemplace se ovšem ukazuje jako iluze. Přejít do sféry tělesnosti současně znamená jeho rozpad. Před Ulrichem stojí nutnost hledání dalších možností.

Nedokončený M. představuje plod takřka celoživotního úsilí Musilova, k jehož dílu dále patří raný, ovšem významný r. *Zmatky chovance Törlesse* (1906, *Verwirrungen des Zöglings Törless*) a několik drobnějších prací povídkových, dram. a esejistických. 2 sv. publikované za Musilova života se nesetkaly s větším ohlaselem, i když byly chváleny některými kritiky a spisovateli (T. Mann). V době své smrti byl Musil veřejnosti takřka neznámý. Obrat v příštupu k Musilovu dílu je spojen zvl. se souborným vyd. M., pořízeným 1952 A. Friséem. (Vydání se stalo zdrojem rozsáhlých textologických sporů týkajících se rukopisů z pozůstalosti, často fragmentárních a nedefinitivních, jež Frisé připojil ke kapitolám, které vydala 1943 vlastním nákladem Musilova manželka; kritice M. dosud nevyšla.) M. byl uznán za jedno z nejvýznamnějších děl novodobé prózy, literatura o něm je dnes už zcela nepřehledná. M. se Musil zapojil do 2 podstatných kontext-

tů: jednak mezi osobnosti, které rozhodujícím způsobem ovlivnily průzu 20. stol. (J. Joyce, F. Kafka, M. Proust), jednak do skupiny rakous. spisovatelů, kteří ve svých dílech výrazně zachytili projevy krize měšťanské společnosti (H. Broch, K. Kraus, J. Roth, H. v. Doderer).

Překlady 1980 (Anna Sielbenschainová, I—II).

Literatura D. Kühn, *Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Bonn 1965. W. Rasch, *Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Göttingen 1967. — R. Grebeníčková, *Musilův románový svět a XX. století*, SvLit 1963, 1. A. Pflieger, *Marcel Proust a Robert Musil*, SvLit 1972, 4. J. Kudrna (doslov k 1980).

mš

MUSSET, Alfred de: LORENZACCIO

1834

Historické drama francouzského romantismu.

Děj se odehrává ve Florencii, v mezidobí rozpadu městské republiky a upevnění vlády mocného rodu Mediciů. Pod tyranii vévody Alexandra Medici jsou pošlapávána lidská práva a demokratické svobody. Pětiaktová histor. freska postihuje složitou situaci Florencie, v níž se střetají republikáni, reakční propapežský klérus a lhostejné měšťanstvo. Vně těchto skupin stojí osamělý Lorenzo, vzdálený vévodův příbuzný, který touží osvobodit Florencii od vlády tyрана. Aby mohl provést svůj záměr, vlichotí se do přízně nenáviděného vévody. Za věrohodné předstírané patolizalství získává hanlivé pojmenování Lorenzaccio. Prostředky, jež používá k uskutečnění plánovaného činu, jej proměňují. Nefestnost a amoralnost, jež měly být pouhou přetvářkou a nástrojem lsti, pferůstají vnější masku a narušují jeho charakter. Lorenzův úmysl se zdáí; zavražděním vévody otevírá Florencii cestu ke svobodě. Avšak představitelé mocných rodů, duchovenstva i střední vrstvy ve strachu před revol. vzruchem příležitost promarní a republikánské ideály zradí. Rada osmi označí Lorenza za zrádce a vraha. Poslední přesvědčený republikán Filip Strozzi volí dobrovolné vyhnanství v Benátkách, kam se před pronásledováním uchyluje i Lorenzo; zde hyne rukou anonymního Florentána. Drama končí volbou nového vévody, jež utvrzuje florentský status quo.

L. byl napsán krátce po franc. červencové revoluci 1830; námět i téma, jakož i autorův skepticismus odrážejí pocity ze zmarněných revol. ideálů. Drama je budováno z krátkých hutných scén, široce zabírajících histor. situaci Florencie. Dějinné skutečnosti nejsou pasívně zaznamenávány, nýbrž postihovány v bohatých vnitřních souvislostech a autorsky nově interpretovány. Touha po svobodě, hrdinova individualistická vyřazenost ze světa, svár „srdce a světa“ jsou typicky romantické. Stav-

ba dramatu a postav (především titulní) je ovlivněna dílem W. Shakespeara. Protikladný, rozporuplný charakter Lorenza v rozpětí dobra a zla, ctnosti a neřesti není vytvářen plynulou linií psychologickou, ale skládán mozaikou jednání a myšlení. Vůle k činu, morální rozpad a individualistická skepse jsou zákl. složkami významového okruhu postavy. Hrdina dosáhne svým činem individuální katarze, avšak rozpad osobnosti a další vývoj, potvrzující oprávněnost jeho vlastních pochybností o smyslu polit. vraždy, kvalifikují Lorenza jako trag. postavu. Autorovo názorové ztotožnění s hrdinou dramatu zaznívá především v pohrdání světem a lidmi a ve skepsi vůči možnému pokroku dějin.

Látku k L. poskytla Mussetovi v době jejich intimního přátelství G. Sandová, jež zpracovala též námět v histor. obrazu Spiknutí roku 1537. Musset čerpal další materiál z histor. literatury a dobových kronik, především z Florentské historie B. Varchiho. Za autora života nebylo dílo jevištně uvedeno a i nadále byly jeho osudy velmi složité. Ani v posmrtné adaptaci autorova bratra P. Musseta cenzura dílo nepovolila. Prvního uvedení se L. (rovněž v upravené verzi) dočkal až 1896 v Divadle Sáry Bernhardtové (Bernhardtová hrála titulní roli). Původní znění textu mělo premiéru teprve 1927; plně objeven a pochopen byl L. však až po 2. svět. válce režisérem J. Vilarem. Morální téma vztahu odpovědnosti a čistoty, jež Musset v L. předjal, se aktualizovalo především v díle J.-P. Sartra.

Výpisky „Lorenzo: Ty se mne ptáš, proč zabijím Alexandra? ... Jestli jsem už jen svůj vlastní stin, chceš snad, abych přetřhl tu jedinou žilku, která dnes ještě spojuje mé srdce s několika posledními vládkyni mého dřívějšího srdce? Uvědomuješ si, že tato vražda je všechno, co zbylo z mé ctnosti?“ (1959, 76—77).

Překlady 1959 (Karel Kraus).

Inscenace 1921 (Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno, přel. Karel M. Klos), 1969 (Otomar Krejča, Divadlo za branou, Praha).

Literatura H. Lefebvre, *Alfred de Musset, dramaturge*, Paris 1955. B. Masson, *Lorenzaccio ou la difficulté d'être*, Paris 1962. — E. Uhřiová (doslov k 1959).

šrm

MUSSET, Alfred de:

ZPOVĚD DÍTĚTE SVĚHO VĚKU

(La Confession d'un enfant du siècle) —

1836

Francouzský román z období romantismu, autorovo nejrozsáhlejší prozaické dílo.

Vyprávění v 1. osobě líčí osudy mladého hrdina Oktavia. V romanticky stylizovaném příběhu se hrdina vyznává z „nemoci století“, již je postižen jako

mnozí jeho současníci. Hrdina vyrůstá v prostředí absolutní beznaděje, mezi v nic nevěřící mládeží. Jedině láska se mu dříve zdála být východiskem. Avšak když poznal, že ho první milénka oklamala s přítelem, ztrácí jakékoli iluze o lidech i o společnosti. Tato trpká zkušenost se stává určujícím faktorem v jeho následujícím životě. Oktavius hledá zapomení ve zhyralém životě, ve společnosti zlaté mládeže a cynického přítele. Ale nic nepomáhá zaplnit prázdnotu srdce. Hrdina odjíždí na venkov, kde se seznamuje s vyrovnanou ženou, do které se zamiluje. Stane se jejím milencem, ale je natolik otráven nevírou v lásku, že brzy začíná vztah narušovat pochybnostmi. Po čase jsou milenci donuceni odjet do Paříže, kde hrdinova morální krize vrcholí. Svou nedůvěrou nakonec donutí milénku k tomu, že hledá oporu u jiného muže, i když je stále spjata pevným poutem s hrdinou. Milostný vztah je však rozbit a Oktavius, který si uvědomuje svou protikladnou povahu, řeší neudržitelnou situaci tak, že z vlastní vůle opouští milénku s vágní nadějí v boha, jenž ho má vyléčit.

V popředí Z. stojí intimní drama mladého člověka, které si podmaňuje děj. linii příběhu, zdůrazňující logiku hrdinova vývoje. Hrdinovi se otevírá sice východisko z hluboké vnitřní krize ve vykupujícím naplnění milostného vztahu, láska je jím však pojata tak absolutně, že je nemožné, aby se ve stávajících podmínkách uskutečnila. Hrdina se tak ocitá ve slepé uličce, kdy zákl. problém jeho života spočívá v neustálé konfrontaci světa ideálních přání se světem zdání a příznaků. Zmítá se v zajetí citů a podléhá jejich návalům, ve vzrušeném líčení obnažuje stavy své duše a uvádí je do spojitosti s atmosférou a prostředím, v němž se jeho povaha utvářela. Z. se tak nezaměřuje jen na vykreslení jedné individuality, za níž by se navíc skrýval idealizovaný románový obraz citových a mravních vztahů skutečných postav. Postihuje dobovou „nemoc století“, stav stále citové prázdnoty, jež se stala životním pocitem celého „bledého, nervózního pokolení . . . dětí počatých mezi dvěma bitvami a vychovávaných v kolejiích za víření bubnů“, přicházejících do života po krvavých, ale oslnivých letech císařství a nacházejících již jen vzpomínky otců a šedou skutečnost. Prostřednictvím osudů hl. hrdiny (ale i přímo v obsáhlém úvodu) podává autor přesnou diagnózu „nemoci století“, vyvolané otřesem dobových politických, filozof. a mravních ideálů.

Knižnímu vydání Z. předcházelo časopisecké otištění úryvku. Román začal vznikat poté, co neshody mezi autorem a G. Sandovou, jeho milenkou, skončily 1835 naprostým rozchodem. Autor, který jej těžce nesl, se snažil zapomenout v bohémském prostředí. Z. představuje výsledek jeho snahy popsat příčiny a prů-

běh prožitých duševních stavů, vzít na sebe zodpovědnost za rozchod a také zbavit Sandovou podílu viny, který jí společnost připomínala. Kromě toho Z. také do značné míry postihuje duševní rozpoložení příslušníků tzv. druhého romant. generace ve Francii, nenacházejících po zklamání z výsledků červencové revoluce 1830, do níž vložili veškeré naděje, jiný životní postoj než naprostou skepsi, ještě více prohlubující nezap, kterou romantismus kladl mezi individualitu s jejími ideály a měšťáckou společností.

Výpisky „Všechna nemoc tohoto století pramení ze dvou příčin: lid, který prošel rokem 1793 a 1814, nese v srdci dvě rány. Nic z toho, co bylo, už není; všechno to, co bude, ještě není. Nehleďte tajemství naší choroby nikde jinde“ (1966, 166–167).

Překlady 1900 (1926, Pavla Moudrá), 1922 (1929, Jaroslav Starý), 1930 (M. Kloučková), 1957 (1960, 1966, Josef Pospíšil; 2. vyd. in: Dilo).

Literatura H. Henriot, *L'Enfant du siècle*, Paris 1953. Ph. Soupault, *Alfred de Musset*, Paris 1957. Ph. Van Tieghem, *Musset. l'homme et l'œuvre*, Paris 1944. — K. Kraus (doslov k 1960).

zh

NACAGDORDŽ, Dašdordžin: TŘI SMUTNÉ VRCHOLKY

(Učirtaj gurvan tolgoj) — 1934, přepr. 1943
Nejvýznamnější a nejpopulárnější mongolské hudební drama, dílo jednoho ze zakladatelů moderní mongolské literatury.

Námětem hry je láska dvou chudých lidí — pasterce Jundena a dívky Nansalmy. Vzájemný vztah chtějí překazit boháč Balgan a svůdnice Chorolmá. V trag. závěru zabije Balgan Jundena, avšak Nansalmá spáchá sebevraždu, protože nemůže bez Jundena žít. Tragédie, napsaná ve verších, se dělí do 4 obrazů. 1943 dopracoval 2. verzi hry C. Damdinsüren. Největší změny doznal především závěr, v němž se namísto původního trag. vyústění Junden postaví do čela pasterců a v nerovném boji zvítězí nad knížetem Balganem a jeho svitou. Hra v této podobě se dělí do 3 jedn. a 5 obrazů.

T. představují vrchol mongol. divadelní tvorby 30. let a vytvořily základ pro zrod vlastní opery. Drama není mechanickou dramatiizací legendy o mládenci Junden-gögó, ale tvůrčím rozpracováním populárního námětu. Dokázalo vyjádřit hluboce lidský vnitřní prožitky hrdinů, jejich city a názory a učinit z námětu skutečné sociální drama. Lidové kořeny T. zdůrazňuje i hudební doprovod, který u první verze představovaly pouze 4 motivy lidových písní, na něž se zpívaly veškeré árie a dueta. Hudbu k 2. verzi napsali 1942 B. Damdinsüren a B. F. Smirnov, vycházejíce opět z mongol. lidových melodií. Počínaje 2. verzi přes další úpravy (1952, 1976) již může

me hovořit o skutečné opeře. O její popularitě svědčí i to, že je dodnes hrána nejen na scénách ulánbátarských divadel, ale po celé zemi.

Literatura K. N. Jackovskaja, *Dašdoržijn Nacagdorž*, Moskva 1974.

js

NACUME, Sóséki: POLŠTÁŘ Z TRÁVY

(Kusa-makura) — 1906

Lyrický román, v němž se japonský romantik vyrovnává s naturalismem a vrací k tradičním hodnotám.

Dílo je komponováno jako fiktivní deník zenbudhistického malíře přechájejícího po vzoru starých básníků do horského prostředí (lázně Oama na Kjúšú) před necitlivým prosazováním cizí kulturní tradice a před „vulgárním“ naturalismem konce století. Děj je podružný: v romant. přírodním prostředí se postupně rozvíjí vypravěčův citový vztah. Jeho protějškem je „paní Nami“, žena, kterou kdysi její otec přinutil k sňatku bez lásky a která dnes žije osamělým životem, povznesena nad pouta konvenčního svazku. Jen nepřímou, z vyprávění venkovské stařeny, mnicha, pomlouvačného holiče a ze zdánlivě žertovné výměny anonymních básní poznává malíř její skutečný charakter. Lyr. děj. nit zahrnuje pomalé sblížení, v němž je jen naznačen skutečný vztah. Končí odjezdem bývalého manžela paní Nami Kjúičiho do války a zábleskem soucitu v očích hrdé ženy. Vlastní těžiště díla tvoří básnické pasáže, verše, úvahy a debaty o literatuře, malířství, kaligrafii, filozofii, politice a lásce.

Utěk do světa osamělého estet. rozjímání, vyjádřený v názvu symbol. obrazem podušky z trávy, je obnovením formy filozoficko-básnických cestovních deníků japon. středověku a raného novověku, použité jako liter. nástroj v „moderním“ světě. Proti bezduché chamtivosti mladé měšťácké společnosti doby Meidži staví Nacume starý taoistický princip fídit se přírodou, podle nějž má člověk dbát vesmírných zákonů a potlačovat svůj egoismus. Podobně jako v staré řec. filozofii je i v Nacumeho chápání zenu kladeno rovnítko mezi smyslem pro krásu a lidskost. Tomu odpovídá i styl P., v němž se střídají krátké, odměřené věty, paralelismy a antiteze ovlivněné klasickou čín. poezií, metaforické pasáže i symetrické slévání nebo štěpení toku vyprávění.

V P. se setkává latentní histor. estetismus, který má přívržence v části japon. inteligence různých období, s přímým vlivem angl. a něm. romantismu a se zprostředkovaným pojetím romantismu Ó. Moriho, ovlivněného jeho studijním pobytem v Prusku. Moriho romant. škola polemizuje s realistou C. Šójóem a s japon. naturalisty a hlásá, že literatura nemá jen deskriptivně zobrazovat skutečnost, že má mít sa-

mostatnou hodnotu a vyjadřovat „ideál krásy“. Zároveň s tímto lartpouarlartistickým pojetím smyslu literatury, které vytvořilo základ pro pozdější slavnou estétskou školu „tanbiha“, vyzdvihuje Mori druhotně i mravní ideál dobra, připouští tendenci literatury. Pro Nacumeho je tento aspekt závažnější: projevuje se až v kritickoreal. ladění jeho velkých románů o nešťastných nebo nepochopených lidech — *Mazliček* (1906, Botčan), *Srdce* (1914, Kokoro) aj. — i satir — *Jsem kočka* (1905, Wagahai wa neko de aru) — nepřesvědčivě vykládaných jako „naturalistické“. V P., který vznikl tři roky po návratu z Anglie, za Nacumeho působení jako docenta angl. liter. na Tokijské císařské univerzitě, je zvlášť zřejmé hlubší citové jádro, kontrastující s Moriho sentimentalismem. Vyplývá zřejmě i z toho, že autor vyšel z nejtvrděších materiálních i rodinných podmínek a naplnil svůj sen o literatuře po vyčerpávajícím úsilí. P. výrazně ovlivnil J. Kawabatu (Sněhová země).

Výpisky „*Stoupaje po horské cestě, oddal jsem se přemýšlení. Řídí-li se člověk jenom rozumem, naráží na své okolí. Dá-li se unášet citem, je stržen proudem. Prosazuje-li stále svou vůli, omezuje svobodu druhých. Opravdu, těžko se žije člověku na tomto světě. . . Pochopíme-li jednou, že život je stejně těžký, ať se obrátíme kamkoli, nastane pravá chvíle, v níž se rodí básně a vznikají obrazy“* (1958, 19).

Překlady 1958 (*Vlasta Hilská*).

Literatura J. Lazecký, in: S. Nacume, *Botčan*, Praha 1942.

kf

NAREKACI, Grigor: KNIHA NÁRKŮ

(Matean voghberguthean) — * 1002

Rozsáhlá lyrická skladba, klasické dílo arménské středověké lyriky.

Žánrově nejednoznačné dílo (báseň, vyznání i modlitba) je se svými více než 1000 verši členěno do 95 oddílů (z praktických důvodů později ještě dále do odstavců — modliteb pro každý den v roce). První oddíl je označen jako *Slovo k Bohu plynoucí z hlubin srdce* a ostatní uvádí vesměs se opakující formule *Slovo k Bohu plynoucí z hlubin srdce, připojené k modlitbě o slitování a provázené opětovným vzkřením téhož hrdceho*. Rytmický půdorys skladby je do dnešního předmětem diskusí — zvláště 26. oddíl se zřetelnými zárodečnými rýmy se stává východiskem versologických analýz (M. Abegjan nepřesvědčivě označuje metrický půdorys skladby jako „airen“, tónický verš třířádkový se střídavým spádem jambicko-anapestickým).

Skladba — sama o sobě nesyžetová — je vlastně lyr. transpozicí zákl. „syžetu“ středověké kultury, spění lidstva od stvoření světa po současnost k Bohu. Hrdinou a současné

mluvčím skladby je obecný člověk jako nad-
osobní nositel takto pojaté křesťanské historie,
básnické já není tedy individualizováno, odli-
šeno od ostatních lidí, je jejich reprezentan-
tem a v tomto smyslu se konfrontuje výlučně
s Bohem. Svět božský je od lidského výrazně
odlišován atributy světla, svatosti, bytí, síly
stojícími proti atributům temna, neřesti, nico-
ty a slabosti. V této zřetelně antitetické vý-
znamové polaritě se odehrává drama středově-
kého křesťana od vědomí vlastní nedokonalos-
ti a hříšnosti k vzepětí k Bohu jako centru
všeho, pravé a jediné existenci. **K. n.** však toto
drama současně krajně zvnitřňuje, předvádí
ho do důsledků jako zápas lidský a o lidské
hodnoty. Sám Bůh je vlastně přímo vtažen do
prostoru vnitřního světa lyr. hrdiny — není
abstraktním protějškem tělesnosti, ale spíše pl-
ností věcí, osmyslením jsoucna, mezním pó-
lem lidského zvažování o vlastní ceně. Je-li
konfrontován svou „dokonalostí“ s „nedoko-
nalostí“ lidskou, pak především jako lidská
výzva a lidský ideál.

Těmito rysy je **K. n.** dodnes živou součástí
klasičtější odkazu staré armén. literatury
a v jejím autorovi, mnichu nareckého kláštera
u jezera Van (dnešní Turecko), je spatřován až
v paradoxním napětí s chápáním středověku
jako kultury, v níž ještě nebyla uvědomována
individuálnost člověka, zakladatel armén. sub-
jekt. lyriky. Výjimečnost autorovy duchovní
poezie na pozadí tradičního, dogmaticky se-
věřeného šarakanu byla ostatně patrná i ve své
době (autor byl mj. podezříván ze vztahu
k tondrakismu, heretickému hnutí, které ne-
přiznávalo církvi právo na prostřednictví mezi
člověkem a Bohem). **K. n.** patří k nejcennějším
součásti básnického i teologického díla Grigo-
ra Narekaciho; v arménštině byla vydána více
než 30×, patří k nejpřekládanějším armén. li-
ter. dílům (pro seznámení s **K. n.** v Evropě mě-
lo značný význam marseillské vyd. 1673).

Vypisky „*K světlu misím stín, / k sladkosti zakou-
šené / hořkost pelyňku, / do věnce dobra vplétám trní
zla, / už polou vzpřímen padám znovu zas. / Kvetu
a nerodím, / zavazuji se a nečiním, / slibuji a nedo-
držím, / přísahám a přísahám křivě / vzpínám ruce
a znovu je nechávám klesnout, / ukážu a nedaruji,
podám a neodevzdám, / s jizvami zacelenými strá-
dám od nových ran . . .*“ (LXXI, 2).

Literatura A. A. Kazinjan, *Liričeskij geroj Knigi
skorbných pesnopemij Grigora Narekaci, in sb. Rus-
skaja i armjanskaja srednevekovyje literatury, Lenin-
grad 1982. I. Kéchichian in: Grégoire de Narek, Le
livre de prières, Paris 1961.*

mc

NASREDDÍNOVY TAŠKAŘICE

(Letaif-i-Nasreddin Hodža) — * 13.—15. stol.
Turecké humorné i satirické příběhy lidové
provenience, jejichž hlavní postavou je Na-
sreddin Hodža.

Jde většinou o krátké anekdoty, nejstarší z nich se
řadí ke dvěma časovým okruhům: k době seldžucké-
ho sultána Alaeddina II. a k době středoašij. doby-
vatele Timura. V době ohrožení Malé Asie si anatol-
ský lid vytvořil postavu chudého hodži, který uměl
zesměšnit nepřítele. V pozdějších stoletích se této
postavě připoisoval zcela různorodé pří-
běhy a žerty. Hrdina se stal šibalem, který vyjadřuje
lidovou moudrost i vychytralost.

Pokud jde o žánr nasreddínovských příbě-
hů, označují se termínem hikáje, přestože se
již svým rozsahem liší od lidové povídky. Te-
maticky se řadí k jiným lidovým vyprávěním,
jejichž hrdinou je Incili Çavuş nebo třeba Be-
kri Mustafa, avšak žádný z těchto a dalších hr-
dinů nedosáhl obliby Nasreddina Hodži.

Proslulost této figury překročila hranice
Malé Asie. Ve středoašij. lidových vyprávě-
ních se vyskytuje pod jménem Avantí nebo
Apandi (tj. Efendi, jak je někdy Nasreddin též
titulován), v Kazachstánu pod jménem Chod-
ža Nasr, v Ažerbájdžánu Molla Nasreddin
anebo pod jménem Hodža na Balkáně. Podle
některých předpokladů pravzor této postavy
žil v Malé Asii ve 13. stol. Nasreddin má shod-
né rysy s hrdiny humorných lidových příběhů
jiných národů, viz třeba kazaš. Žirenše. Anek-
dotické příběhy na Předním východě hojně
pronikaly i do literatury klasičtější, viz např. dí-
lo per. mystického básníka Maulána Džalá-
luddína Rúmího. Nasreddínovy příběhy u nás
inspirovaly J. Mahena, J. Kainara aj.

Výpisky „*Hodža pověsil košili na strom a vitr jí za
chvilí shodil. Hodža povídá ženě: Musím obětovat Bo-
hu. Když se ho žena zeptala, proč to, odpověděl: Za to,
že jsem nebyl v té košili*“ (1956, 44).

Překlady 1913 (Richard Hrdlička, adapt. *Žerty
a příhody Nasreddina Chodži*), 1932 (Karel Šajár,
Šprýmy hodži Nasr-ed-dina efendiho), 1956 (Pavel Sa-
man—Eva Krausová).

Literatura J.-P. Garnier, *Nasreddin Hodja et ses
histoires turques, Paris 1958.* — P. Saman (*předmluva
k 1956*).

lh

NAVOÍ, Ališer:

PATEŘICE

(Chamsa) — * 1483—1485

Starouzbecký (čaghatajský) psaná pentalogie
básnických eposů, která je odezvou na dílo
perského klasika Nizámího.

1. epos, *Údiv spravedlivých* (Hajratu'l-abrár) je dí-
lem filozoficko-didaktické povahy; podle některých

interpretaci těžištěm této sumy dobového vědění a etiky je víra v humanismus a spravedlivou vládu. 2. epos, *Farhád a Širin*, je dílem romant. ladění, které líčí strastiplnou cestu prince Farháda za idolem krásy, krásnou Širin; láska obou hrdinů však končí tragicky. 3. epos nese titul *Lajlá a Madžnún* (též obráceně, *Madžnún a Lajlá*) a zakládá se na původně arab. výžetu; jde o trag. milostnou historii s mystickým významem, v níž hrdina Madžnún zešílí láskou. 4. dílo *Sedm planet* (Sab'a-i sajjára, v poslední kapitole však básník mění titul na Sab'a-i sajjár, Sedm poutníků, pod kterým je uvádějí některé edice) obsahuje obměnu příběhu Bahráma Gúra, který ve svém díle Sedm princezen vypráví Nizámi. Poslední částí P. je *Alexandrův val* (Sadd-i Iskandar), jedna z nejvýznamnějších alexandreid islámských literatur; v Navoiho pojetí jsou v ni zdůrazněny etické problémy moci.

V tradici předovýchodních literatur je zpracování téhož tématu jiným autorem nazýváno „odpovědí“; téma bývá významově obměněno, ale metrum a rýmové schéma většinou zachováno. Některé vnější formální prvky a celkové řazení didaktických a milostných částí P. odkazuje na Nizámiho; Navoi však vytvořil dílo zcela svébytné a Nizámimu kongeniální. Řada básníků písničích persky nebo některým turec. jazykem napsala podobnou básnickou pentalogii, v níž jsou spojeny eposy didakticko-filozofické a milostné s významem mystickým. Mystické prvky má i P., ale Navoi vždy klade důraz na jejich etické poslání. I v P. bilingvní autor zdůrazňuje rovnocennost turec. jazyka, v daném případě klasického středoašij. liter. jazyka nazývaného obvykle čaghatajštinou (nověji starouzbečtinou), liter. kvalitám perštiny; k tomu viz též jeho *Soud dvou jazyků* (* 1499—1500, Muhákamatu 'l-lughatajn). P. má gigantický rozsah, obsahuje více než 25 000 dvojverší. Navoiho dílo zapůsobilo svými kvalitami i daleko za hranicemi Střední Asie; např. sehrálo významnou roli při rozvoji osmanské turec. literatury, a to nejen jeho epika, ale i tvorba lyrická, obsažená v divánech.

Překlady 1980 (Ivan Mojik, sl., jen *Farchad a Širin*).

Literatura *Philologiae Turcicae Fundamenta II*, Wiesbaden 1964, 329—357 (bibl.).

lh

NAZOR, Vladimír: POVÍDKY Z DĚTSTVÍ

(Přiče iz djetinjstva) — 1924

Cyklos povídek charvátského básníka a prozaika, příslušníka literární moderny.

Cyklos je předznamenán manifestačním vstupním *Věnováním* autorovu otci, navazujícím na symboliku jednoho z příběhů, jež Nazorovi údajně kdy si otec vyprávěl — o člověku, který ztratil knoflík

a který teprve tehdy odvrátil oči od nebe a slunce k zemi, aby začal objevovat její reálnou krásu. V závěru je umístěna b. *Bez návratu*, vyjadřující nostalgickou myšlenku o nemožnosti návratu do dětství. Autobiograficky stylizované příběhy se odvíjejí v kraji autorova rodného ostrova Brače, v zálivu Vello selo. Rozpor mezi touhou po dobrodružném životě plném pohádkově krásných a čistých bytostí, po krajích porostlých lesy a květy, po zalidněných a veselých městech a jednotvárnosti a chudobou vlastního života v kamenité a neplodné zemi mezi vychýtralými vesničany, jejich zedřenými ženami a neduživými nedětskými dětmi, rozpor touhy po útěku a hluboké citové vazby k jistotě domova určuje ideově temat. výstavbu a lyr. intonaci celého cyklu (*Hud, Paša, Lov na provazy, Ante Zpěvák, David a Goliáš, Bohyně* aj.).

Povídky jsou stylizovány jako autobiogr. vyprávění, nicméně výrazně literární a fiktivní. Vypravěčem je zestárlý autor, který s nostalgií uplynulého života evokuje čistou otevřenost dítěte, vyrostlého v kultivovaném a harmonickém rodinném prostředí, vůči příslibům života jako záračného dobrodružství. Fantazii burcují lodi, zastavující se v zálivu přímo proti oknům domu, poetická místní jména (Vlčí rovin, Hrušková pole, Háje aj.), krásné ženy z vyšších společen. vrstev či ze vzdálených ital. měst. Tomuto živlu v stylově rovinné povídce odpovídají impresivní lyr. popisy slunce, moře, světél, zvuků a barev, ruchu na palubách. Ve funkčním kontrastu ke světu fantazie a snu se uplatňuje realismus zobrazení životního prostředí ostrovanů, kamenitých políček a vinohradů, sociálně odstiněná psychologie postav vesničanů a rybářů. Programově vyjádřený příklon k realitě života, zbavený romant. citové exaltace a obestřeny melancholií vzpomínky, má váhu subjektivně prožitého filozof. nadhledu, postoje životní zralosti. Kontrastním prolínáním romant. a realist. stylu, vzpomínkové lyričnosti a objekt. realismu vystupuje do popředí sociální obraz Dalmácie se zvláštní naléhavostí, prost jakéhokoli sentimentu.

Tématem zraňované dětské duše světem dospělých jsou P. spjaty s liter. atmosférou moderny (srov. D. Šimunović: Mrkodol, 1905, přepr. 1909), v jejímž kontextu vznikala od 1900 řada Nazorových děl, avšak sociálně krit. akcentem se organicky sblíží s orientací mladší generace poválečné. Nazor dovršil svůj vývoj od legendární mytol. tematiky, symbolicko-alegorické stylizace, národního a slovan. optimismu přes etapu únavy a pesimismu až k sociální realitě Charvátska, což stvrdil i svým životním činem — odchodem k partyzánům 29. 12. 1942 za národně osvobozenecské války — *Partyzánské básně* (1944, Pjesme

partizanke), *S partizány* (1945, *S partizanima*).

Překlady 1936 (1937, 1964, 1965, *Anna Urbanová*; vyd. 1965 výběr in: *Chlapec z ostrova*).

Literatura *M. Rogošič, Četiri idejna toka Nazorova stvaralaštva, Književnik 1960. M. Šicel*, in: *Vladimir Nazor, Zagreb 1960.*

mč

NĚKRASOV, Nikolaj Alexejevič: KDO ŽIJE ŠTASTNĚ NA RUSI

(Komu na Rusi žít chorošo) — * 1863—1877
Rozsáhlá nedokončená poéma blízká eposeji, líčící putování sedmi mužiků, kteří na širé Rusi hledají šťastné lidi.

Torzo poémy se skládá ze 4 rozsáhlých částí — 1. část (*Prolog*, kap. *Pop, Jarmark, Opilá noc, Štastní lidé, Statkář*), 2. *Venkovanka*. 3. *Posledek*, 4. *Pije celá ves*. Jednoduchá děj. linie se opírá o folklórní syžet: mužici se přeli, kdo žije šťastně, porvali se a nakonec se rozhodli, že budou šťastné lidi hledat. Pěnice, jejíž mládě pustili na svobodu, jim věnovala kouzelný ubrousek, který mužikům poskytne dostatek jídla a pití. Na počátku cesty potkají popa, ale ten není spokojen: úpadek statků a rozbujelest sektářství ohrožuje jeho živobytí. Potom navštíví jarmark, kde se předvádí celé bohatství i bida mužické Rusi. Statkář shledává úpadek patriarchálního života, venkovanka Matrjona vypráví mužikům svůj mučednický příběh. Ani kníže Kačerín, poražený mrtvici, ani jeho poddani, kteří na žádost dědiců předstírají neexistenci carova manifestu 1861, nejsou šťastní. V poslední části se děj vrací do širokého lidského hemžení — na hostinu, kde se zpívají písně a vyprávějí rozmanité příběhy. Báseň vrcholí obrazem burlaka a Rusi, čekající na probuzení; v závěru Griša Dohrosklonov věří ve šťastnou budoucnost země.

Báseň je sice poérou a navazuje tedy na tvůrčí romant. písemnictví 1. třetiny 19. stol. (G. G. Byron, A. S. Puškin, M. J. Lermontov), ale současně je uměl. objevem v tom, že uvolnila dosavadní strukturu žánru a nasýtila jej různorodými prvky (folklórní postupy, lidová píseň, prozaismy), které umožňují realisticky zachytit celou šíři společen. života. Mohutným proudem vtrhává do básně lidová slovesnost, zejména v samotném tématu putování za štěstím, v opakování, v paralelismech a antitezích, v nadpřirozených motivech i v písních o radosti a žalu. Zhuštění reálného a fantastického světa vede k proplétání a srovnávání, v němž se ukazuje, že nejfantastičtější je syrová skutečnost. Obrazy přírody jsou úzce spjaty s líčením stavu tehdejší rus. společnosti vzápětí po zrušení nevolnictví. Ve výpovědích postav vyniká jejich vlastní, subjektivně podbarvené hledisko, ale současně se ze všech stran obnažuje neudržitelnost společen. systému, odhalují se nesmírné utajené síly dřímající v lidu. Poéma je výrazným mezníkem ve vývo-

ji rus. verše jednak tím, že objevila dosud méně využívané vrstvy jazyka, zpoetizovala práci rolníka a rolnický život, nalezla poezii v každodenní próze (např. slunce vykukuje z obláček jako děvče ze snopů), jednak tím, že se tu experimentuje s básnickými rozměry a rytmickou organizací (jamb a daktylizace rytmu, rytmická organizace na jiném základě než rýmování, tj. podobně jako ve folklóru — opakování, vnitřní paralelismy, anafory apod.). Světónázorovým základem básně je revol. pohled na skutečnost a revol. východisko, vyrůstající z původních osvicenských představ. Filozoficky motivovaná (alespoň podle nyní přijatého řazení jednotl. částí) je také žánrová struktura básně: nejdříve komediálně pohádková rovina, potom tragédie (*Venkovanka*) pokračující v tragikomedii (*Posledek*). Lidové masy jako rozhodující síla společen. vývoje jsou přítomny na počátku (*Jarmark*) a ve vyústění děje.

Poéma začíná vznikat v 60. letech 19. stol., patrně od 1863. Rukopis 1. části byl dokončen 1865. Další části byly napsány v 70. letech (*Posledek*, *1872; *Venkovanka*, *1873; *Pije celá ves*, *1876—77). Publikování poémy bylo velmi komplikované a básník musel bojovat s cenzurou; problémy byly již s kap. *Pop* (vyšla 1869), později s *Posledkem* (1873). Nejtěžší boj sváděl umírající básník o část *Pije celá ves*, jejížhož zveřejnění se stejně nedočkal. Tato část byla legálně otištěna až 1881, později 1908; v úplnosti vychází poéma až za sovět. vlády. Zcela není vyřešen problém řazení jednotl. částí; prolíná se tu hledisko chronologické a logicko-prognostické, předpokládající pokračování (*Pije celá ves* není chronologicky zakončením díla). Báseň silně ovlivnila jednu větev sovět. poezie, mj. D. Bědného, M. Isakovského a A. Tvardovského (zvl. *Země Muravie*, 1936).

Výpisky „*Mlčet a k zemi klanět se / na Rusi nikdy nikomu / se nezakazuje*“ (1959, 220) — „... *žádná robota / a žádná věčná klopota / a žádné stálé poddanství. / ba ani kořalny / nemohou lidu ruskému / zabránit v cestě kupředu, / jež se mu otvírá*“ (1959, 273).

Překlady 1905 (*E. A. Görlich, Komu na Rusi bláze?*), 1959 (1969, *Zdenka Bergrová*; 2. vyd. in: *Básně*).

Literatura *S. Birkenmayer, Nikolaj Nekrasov, His Life and Poetic Art, The Hague 1968. M. M. Gin, Of fakta k obrazu i sjužetu, Moskva 1971. — J. Honzík, Neruda a Nekrasov, SbPr Brno, D 19, 1972. K. Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964.*

ip

NÉMETH, László:

HRÚZA

(Iszony) — 1947

Jeden z významných maďarských psychologických románů první poloviny 20. stol., mez-

ník ve vývoji maďarské realistické prózy po roce 1945.

Příběh hl. hrdinky Nelli Kárászové, vyprávěný s nekompromisní, až děsivou upřímností v jediném vnitřním monologu (ich-forma), je rozdělený chronologicky do 3 částí (*Zásnuby*, *Manželství* a *dovětek Konec vyprávění*). Odehrává se na zapadlé vesnici v Zadunají. Strhující obraz období hospodářské krize horthyovského Maďarska je lokalizován do manželského života dvou protikladných typů: Nelli, pocházející ze zchudlé střední šlechty, a Sanyi Takaró, potomka zvolna přežívající maloburžoazie. Nelli se podvolí sňatku pod tíhou vzniklé morální odpovědnosti (nezajištěný pacht, vesnické klepy, osamocená matka po smrti Nellou milovaného otce, k němuž se dcera upínala jako ke vzoru). Marně však hledá vnitřní smysl manželství, ať už ve vztahu k muži, anebo posléze k dceři. Ta se jí nestává, jak doufala, pojitkem se světem, ale pouhou němou kopií odpuzujících vlastností Sanyiho. Nic neřeší Nelliin útek k práci, k matce, ani k panensky čistě tetě Sereně. Její náhlou smrtí ztrácí poslední duchovní a morální oporu. Nelli se vrací k Sanyimu, jehož nezodpovědný přístup k povinnostem i rodině přivodil zatím bankrot, a k umírající tchyni, jejíž chladná vznešenost v ní probouzí sympatie. Nellino počáteční smíření s osudem přecházející ve vzdor, odpor a hnus vyústí nakonec v hrůzu, „pocit provinění, palčivější než hřích“. V zoufalé obraně proti špině světa a lidského jedince přivodí smrt svého muže.

V autorově pojetí je román o eroticky neprobuzené ženě mýtem i symbolem: obhajobou Diany proti Akteonovi, chladné nedostižitelné krásy a mravní čistoty citlivé duše Nelli, přísné morální osobnosti s vysokými nároky, proti pudově smyslnému, horkokrevnému Sanyimu; je však neméně i její sebeobžalobou: „Mé tělo bylo vhodné pro všechno, čemu vyhovují těla jiných žen. Má duše to byla, jež nedokázala se světem splýnout.“ Román zachycuje zároveň sociální citlivost, angažovanost i typické pocity člověka 20. stol. vůbec a maď. intelektuála, úzce spjatého se svým národem, zvláště: dějiny i svět jsou chápány ve světle morálky jako pochybný řád, který může být zvrácen jen silným mravním příkladem.

H., vznikající od 1938, zapadá už svým titulem do série „románů vědomí“ (autorův název), jimž je společná bravurní psychol. analýza rozmanitých krizových stavů hrdinů, či lépe hrdinek, moderních prototypů Sofoklových ženských postav (disonance mezi vnitřním a vnějším životem, úzkostlivé hledání vznešených a mravních lidských vlastností) — *Smutek* (1935, Gyász), *Hřích* (1936, Bűn), *Eszter Égetőová* (1956, Égető Eszter). Poslední v řadě — *Milosrdenství* (1965, Irgalom) — je jakýmsi protějškem H. Zejména H. dokládá věrohodnost autorovy umělé. zpovědi, že je „rozkročen

mezi dvěma říšemi“, tj. sférou humanitní a sférou biologie (autor je původním povoláním lékař). (Na tento román často aplikován termín „biologický realismus“.) V širší souvislosti tvoří zmíněná série románů jednotu s autorovými dramaty, zvl. historickými (jejich hl. postavy jsou vesměs výjimeční jedinci, předstihující svou dobu, vyčnívající ze svého prostředí a prohrávající zápas nikoli nesmyslný, pouze nepochopený: Rehoř VII., Josef II., Galileo Galilei, J. Hus, Gándhí i A. S. Puškin), a také s pronikavými úvahami — eseji — pedagogicky zaniceného spisovatele, shrnujícího stěžejní poznatky a problémy přírodních i humanitních věd svého století. V H. je kromě Tolstého Anny Kareninové a Ibsenova Domo-va loutek, které Németh také překládal, patrný rovněž vliv autorova tzv. „řec.“ období (vliv zvl. Sofokla) a C. G. Junga. Specifický rytmus prózy, exaktní styl, dram., podmanivý patos „románu o neuspokojení“ je charakteristický i pro další tvorbu spisovatele — „pedagoga“, kritika, též ovšem i ideologa skupiny tzv. „Lidových“.

Vypisky „Co z toho, uplyne-li celý život tím, že bojujeme proti svému údělu? Člověk se bouří, prchá, chce si vytvořit osud nový. A k čemu dospěje? ... Není jednodušší přijmout, co je dáno? A v tom ukázat, jakou máme cenu?“ (1972, 329).

Překlady 1960 (1972, Anna Rossová).

Literatura P. Rákos (doslov k 1960, 1972).

mh

NÉRISOVÁ, Saloméja:

PELYŇKEM ROZKVTU

(Diemedziu žydésiu) — 1938

Lyrická sbírka veršů ze zralého období tvorby klasičky litevské moderní poezie.

44 básní uvozuje titulní b. *Pelyňkem rozkvetu*, předznamenávající dram. atmosféru sbírky, v níž je příznačně ženská citová exaltace neustále narušována temnými tóny. Obvyklé téma Nėrisové, láska, je tu prostoupeno vědomím tragiky (*Proč ten večer*), realita — neradostná, plná drastických sociálních rozporů (*Dvacet sous*) — si ve světě básni vydobývá plná práva, aniž však přitom ničí jeho harmonii, zakládá jí spíše na křehké rovnováze životních protikladů. Neveselé stránky života, zvl. vědomí nevyhnutelné dočasnosti lidské existence, vyvažuje samozřejmá jistota, že nic z lidské skutečnosti se neztrácí. Lyr. subjekt nikam a před ničím neprchá, jeho neklid není tékáním, ale přesvědčením o nemožnosti klidu a spočinutí — v této nově interpretaci se objevují i tradiční figury poutníků a tuláků (*Věčný poutník, Poutník*). Autorčino „já“ zůstává proteovsly neuchopitelné, snadno nabývá jiných (a nejrůznějších) podob, jak se zmocňuje realii okolního světa a podle zákonů metafory se v ně proměňuje (*Nechci umřít aj.*).

Poezie Nérisonové vyrůstá z převratného zá-
sahu do tradice litev. poezie, kterou přinesla mo-
derna (bohatství a barvitost metaforiky, vý-
znamová otevřenost, hudebnost verše, nová té-
mata). Důraz na subjekt básníka a jeho vnitřní
svět však neústi v hyperbolickou sebestylizaci,
v únik nad všední skutečnost, do kosmických
prostorů, příznačných pro symbolistní poezii
(např. V. Mykolaitis-Putinas), přináší jen větší
vnímavost básníkovy nitra vůči okolnímu svě-
tu. Prudce stylizovaná emoce („vzbuřené mo-
ře citů“), která na počátku básnické dráhy Né-
risové pomáhala rozrušovat zbytky symbolis-
tických liter. konvencí, je v P. r. již pocíťová-
na jako překážka stavějící se mezi básníku
a skutečnost, uzavírající ji do spleti vlastních
okouzlení — básnická řeč se zde oprostuje,
stává se samozřejmou, lakonickou, básnické já
i okolní skutečnost, složitá a nekonejšivá, se
dostávají do dynamické rovnováhy.

P. r., čtvrtá básnická sbírka Nérisonové, zna-
menala dosažení rovnováhy a harmonie i ve
vlastním autorčině vývoji, kde proti sobě stála
křehká lyrika prvotiny *Časné zrána* (1927, An-
ksti ryta) a nové tóny sociálního protestu, agi-
tace a výzvy, které v souvislosti s příklonem
autorky k levicovým autorům okruhu Třetí
fronty (*Trečias frontas*) poznamenávala zvl. je-
jí sbírku *Stopy v pisku* (1931, Pėdos smėly). Ra-
da básní sbírky vznikala za básniččina pobytu
v Paříži 1936—1937, kde se Nérisonová provdala
za sochaře B. Bučase, a brzy po návratu na Li-
tvu v Palemonasu nedaleko Kaunasu, kde
s manželem žila a učila na gymnáziu. Sbírká
znamenala značný úspěch (státní cena) a do-
nes představuje vrchol básnické tvorby Néri-
sové.

Výpisky „Můj životě, jsi malý, nepatrný / jak slza
spadlá do vody“ (1977, 58) — „Jenom otrocké duše le-
ká / modrá svoboda vzdutých vod!“ (1977, 64) —
„Jsem s těmi, kteří kotvu zvednou / i v nejsilnějším
příboji“ (1977, 64).

Překlady 1978 (Jaroslav Kabiček, výb. in: *Litevská
sonáta*).

Literatura T. Rostovajte, *Poetessa litovskogo naro-
da Salomeja Neris, Moskva 1957.*

mc

NERUDA, Pablo:

SÍDLO NA ZEMI

(Residencia en la tierra) — 1933 1935

Soubor lyrických básní chilského básníka.

S. je dvoudílná sbírka (1. díl o 4 a 2. díl o 6 čá-
stech) 56 básní psaných většinou volným veršem, je-
jichž temat. rejstřík sahá od intimních lyr. výpovědí
(*Rituál mých nohou, Svatební materiál, Vdovcovo tan-
go*) až po objektivizující básně typu *Statutu vina* či
Přízraku z nákladní lodi; v 2. oddílu 1. části sbírky
mají převahu lyr. reflexe v próze. Vyhraněné temat.

okruhy se v S. vytvářejí kolem veršů inspirovaných
autorovým pobytem v jihovýchodní Asii, básnic-
kých meditací nad tvorbou, intimních erotických
zpovědí a v sérii *Tři hmotných zpěvů*, jež předznamená-
vají verše sb. *Elementární ódy* (1954, *Odas ele-
mentales*). V S. je mj. b. *Vynesený z hrobu*, jež je
vyznáním obdivu ke Góngorovu současníkovi, bás-
níku hraběti z Villamediana, óda věnovaná F. Gar-
cioví Lorkovi, kde jsou jména i dalších básníků
a autorových přátel — V. Aleixandra, R. Albertiho,
M. Altolaguirra.

S. je budováno na principu surrealistického
volného fetězení představ. Autorovo podvědo-
mí vynáší ze shluku asociací na povrch verše
nedořečených souvislostí, básně zjištěné ima-
ginace a chaotického výrazu. V souladu se sur-
realistickými postuláty i praxí uvádí na scénu
obrazy a slova popírající tradiční představy
o kráse v umění. Sbírká je přímo nabita „oškli-
vou krásou“ zestárých karbaniků a nemoc-
ných malariků (*Noční sbírka*), zalidněná mla-
dými homosexuály a „bratrance, kteří si podiv-
ně hrají se sestřenicemi“ (*Osamělý pán*), pro-
stoupena přízraky „s bezokým obličejem“
(*Přízrak z nákladní lodi*) atd. Chaos, rozerva-
nost a obnaženost, smrt, znechucení, pocit
nesmyslnosti, bezúčtosti a rozvrácenosti —
taková je většina básnickových vizí světa. Jed-
nostranná a jednostrunná deformace vnímání
věcí a jevů v malém rozmezí škály úzkosti
a zmaru je provázena uvolněním syntaktic-
kých vazeb a interpunkce někdy až k nesděl-
nosti. Chaotické podvědomé poznávání cha-
otického světa ústí v pocity beznaděje
a osudové osamělosti člověka tváří v tvář slo-
žitosti a nepochopitelnosti i neuchopitelnosti
skutečnosti. Neuspořádané představy a obra-
zy dávají chaotický výsledek, jehož kladem je
hloubka ponoru do bezedného moře podvědo-
mí a záporom nekorigovaná mnohomluvnost.
Velmi silným motivem je erotika v rovině ima-
ginace i zážitku. Inspirují se jí celé básně
a proniká i do veršů, které s ní na první po-
hled nesouvisejí. S. je hlubokou sondou do
podvědomí i vědomí citlivého moderního člo-
věka, který reaguje na záporné stránky mezi-
válečné civilizace odmítnutím starých estet.
kánónů a využitím objevů a výtvarných soudobé
uměl. avantgardy (asociační metody surreali-
smu a jeho aplikace freudovské psychoana-
lýzy) pro individualistickou vzpouru proti tra-
dičním hodnotám kultury i morálky.

S. je 5. autorovou sbírkou a vrcholem jeho
třetího tvůrčího období, započatého knihou
Pokus o nekonečného člověka (1925, *Tentativa
del hombre infinito*). 1. díl byl psán 1925—31.
Tematicky se v něm odráží na několika mí-
stech autorův pobyt v Indonésii, Singapuru,
na Cejloně a v Barmě, kam byl básník vyslán

jako diplomat. Verše 2. dílu pocházejí z 1931—35. Stylově navazují na 1. díl, je v nich však silnější erotický náboj a přítomnost intimních zážitků. Několik básní 2. dílu je motivicky spjata s autorovým diplomatickým působením ve Španělsku. K S. bývá v pozdějších vydáních přiřazována sb. b. *Třetí sídlo* (1947, Tercera residencia), jež vznikla převážně v době špan. občanské a 2. svět. války. Je z valné části protiválečně angažovaná a v autorově tvorbě zaujala místo jakési protiváhy k individualistickým veršům S.

Překlady 1976 (Miloslav Uličný).

Literatura A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires 1966. D. C. Hamilton, *Pablo Neruda*, New York 1966. R. Silva Castro, *Pablo Neruda*, Santiago de Chile 1964.

ul

NERUDA, Pablo:

VELIKÝ ZPĚV

(Canto general) — 1950

Rozsáhlá lyrickoepická skladba chilského autora, básnická eposej Latinské Ameriky.

V. z. má 15 oddílů: Tři z nich — II. *Výšiny Macchu Picchu*, IX. *At procitne dřevorubec a X. Psanec* — mají podobu poémy o větším či menším počtu zpěvů, ostatní jsou soubory básní spjatých obdobným námětem. Kolem skladby VII. *Veliký zpěv o Chile*, která chce obsáhnout básnickou rodnou zemi „v její geografii i obyvatelích“, jsou soustředěny ostatní oddíly, jež mají vyzpívat básnickovu „lásku jménem Amerika“. Oslavují mohutnost jejich přírodních sil (I. *Lampa na zemi*, XIV. *Veliký oceán*) i délnost prostých obyvatel (VIII. *Země se jmenuje Juan*); vydávají svědectví o její minulosti i přítomnosti, velikosti i hanbě (III. *Dobytelé*, IV. *Osvoboditelé*, V. *Zrazená země*, VI. *Ameriko, nevzývám nadarmo tvé jméno*); pozvedají hlas na obranu utiskovaných a zaprodávaných (XI. *Květiny z Punitaqui*, IX. *At procitne dřevorubec*, XIII. *Novoroční chorál pro vlast v temnotách*), jsou výrazem víry v lidskou solidaritu (X. *Psanec*), poctou velkým slovesným tvůrcům (XII. *Řeky zpěvu*) i osobním básnickým vyznáním (XV. *Jsem*).

K odkrytí vnitřního řádu a smyslu V. z. poskytuje spolehlivý klíč b. *Výšiny Macchu Picchu*. Jejím východiskem je otázka po podstatě člověka a smyslu existence. Člověk, jak o něm vypovídá prvních 5 zpěvů, je součástí přírodního dění a podléhá jeho zákonům, především zákonu neustálého zániku a obnovy. Na rozdíl od vegetativního světa v něm však už není ani velikosti plození, ani velikosti smrti. V 6. zpěvu básnický subjekt vystoupí ke zříceninám města vybudovaného dávnými obyvateli Ameriky, ke „kamenné matce Macchu Picchu“. Zde najde konečně opravdovou smrt ne jednotlivce, ale celého společenství lidí, a zároveň si uvědomí svou příslušnost k tomuto

mrtvému světu, odhalí svou histor. dimenzi. Pohyb vzhůru, stoupání k „výšinám“, je provázen pohybem do hloubi, sestupem k mrtvým, kteří spočívají v zemi, kteří však vybudovali na jejím povrchu něco, co dokázalo popřít časovost. Všudypřítomný a vším pronikající kámen zde zastupuje, podobně jako básníkovo slovo, trvalost („zůstala však neproměnlivost kamene a stálost slova“), to, co z člověka a lidského kolektivu může přežít: jeho činy, výsledky jeho konání. Obě cesty prostorem jsou vlastně pohybem proti proudu času, cestou lidského jedince ke zdrojům původní čistoty a celistvosti, jsou obrazem hledání návaznosti. Ale hledaná a nalézaná spřízněnost básníkova subjektu s dávnými obyvateli Macchu Picchu je současně spřízněností s „otrokem“ a „ubožákem“. Básník se chce ponořit do hlubin bolesti a utrpení těch, kdo byli utlačováni a ponižováni, a vyvést je k výšinám nového života. Nemůže obnovit jejich život biologický, ale může na sebe vzít jejich nenapravené křivdy, nepomstěná příkoří, neuskutečněné touhy. Ruka, kterou k nim vztahuje do minulosti, je výrazem vědomí continuity lidského usilování, výrazem poznání, že jediné v dějinách se naplňují lidské boje i lidská vítězství. Prostor a čas; země a člověk; bezcílný koloběh žvlů a směřování lidských činů; příroda a historie: to jsou různé podoby dvou pólů, mezi nimiž se vzpíná výpověď V. z. Jsou přítomny v každé dílčí skladbě, je na nich založena jeho struktura jako celku. Úsilí o básnické uchopení a vyjádření amer. kontinentu v jeho celistvosti je epické povahy. Jeho realizace je však v zásadě lyrická. Epické prvky ve V. z. rozhodně nescházejí, někde dokonce převažují. Avšak i ty básně, jejichž témata tíhnou k epickému vyjádření (*Dobytelé*, *Osvoboditelé*), dosahují největšího účinku tam, kde je zpracovávají prostředky lyrickými: asociativní zkratkou, obrazným pojmenováním, řetězením významů, zhuštěním výrazu, rytmem. V tomto neobvyklém propojení epického východiska skladby a lyr. povahy její výpovědi spočívá jeden ze zdrojů jedinečnosti a nezaměnitelnosti V. z. nejen v hispanoamer. literatuře, ale v kontextu moderního světa. poezie vůbec.

V. z. vznikl od konce 30. do konce 40. let. Nejstarší je *Veliký zpěv o Chile*, výraz básníkova obnoveného sepětí s rodnou zemí po návratu z několikaletého pobytu ve Španělsku. Amer. rozměr již má skladba *Ameriko, nevzývám . . .*, časopisecky publikovaná 1942 za Nerudova diplomatického působení v Mexiku. Tam vyšel také knižně 1943 neúplný *Veliký zpěv o Chile*. Návštěva pozůstatků inckého posvátného města Macchu Picchu v peruán. An-

dách na podzim 1943 byla podnětem k napsání *Výšin*, jež byly zveřejněny knižně v Chile 1947. Většina básní V. z. byla napsána v ilegality mezi únorem 1948, kdy na Nerudu byl vydán zatykač, a únorem 1949, kdy tajně opustil zemi. Kolovaly po Chile v opisech, dvě z nich — *At procitne . . .* a *Novoroční chorál* — byly tajně vytištěny. V dubnu 1950 vyšel v Mexiku V. z. poprvé v úplně podobě s ilustracemi D. Rivery a D. Á. Siqueirose. Krátce nato KS Chile pořídila tajně chil. vydání. V listopadu 1950 byla P. Nerudovi na II. svět. kongresu obránců míru ve Varšavě udělena za poému *At procitne . . .* Svět. cena míru. V. z. bývá někdy pokládán za doklad tzv. básnické konverze P. Nerudy, jeho odklonu od hermetické poezie úzkosti a samoty lidského individua uprostřed živelných a nevědomých sil hmotného světa, představované především → *Sídlem na zemi*, a nastoupení dráhy bojovné a politicky angažované poezie započaté již ve sb. *Španělsko v srdci* (1937, España en el corazón). Je jisté, že zápas o špan. republiku urychlil proces Nerudova zrání občanského i uměleckého, že mu otevřel cestu od jedince ke společenství lidí, od přírody k historii, od pasivní úzkosti k revol. aktivitě. Avšak V. z. tato cesta nekončí. Celá Nerudova poezie je jejím hledáním a nalézáním — V. z. je jednou z podob tohoto rozsáhlého, ale ve své mnohotvárnosti vnitřně soudržného díla, oceněného 1971 Nobelovou cenou.

Výpisky „Já přicházím promluvit vašimi mrtvými ústy“ (1978. 49).

Překlady 1950 (1951, 1952, 1961, 1973, Jan Pilař—Jaroslav Kuchválek, jen *At procitne dřevorubec*; vyd. 1961 in: *Semena bouře*), 1978 (Jan Pilař—Eduard Hodoušek).

Literatura H. Loyola, *Origenes y estructura del Canto general*, Santiago de Ch. 1954. E. Rodríguez Monegal, *Pablo Neruda*, Madrid 1980. A. Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid 1981. — J. Pilař (doslov k 1978). H. Vydrová (předmluva k 1978).

hv

NERVAL, Gérard de: DCERY OHNĚ

(Les Filles du feu) — 1854

Soubor povídek s titulními ženskými postavami, neszytetové, kompozičně objevné prózy francouzského romantického spisovatele.

D. o. tvoří *Angelika*, *Sylvie*, *Jemmy*, *Oktávie*, *Isis*, *Emilie* a v dram. formě psaná *Corilla*; k nim byly přiřazeny *Písňe a legendy z Valois*. D. o. jsou dedikovány ve formě dopisu A. Dumasovi st. — obsahuje autorovy názory na smysl tvorby a poukazuje na zásadu ztotožnění se s jednotlivými postavami. Jádro souboru tvoří *Angelika* a *Sylvie*, nejvíce spjaté moti-

vicky i místopisně. *Angelika* je fejetonistickým vyprávěním, v němž autor nejprve hledá knihu obsahující historii jistého abbého Bucquoie; současně se však seznamuje s milostným příběhem jeho pratety Angeliky a děj se rázem přenáší do minulosti (do Pícardie a do Valois). Rovina vyprávění je však přerušována, autor odbíhá od příběhu Angeliky nejrůznějšími úvahami a záznamy vlastních příhod. V *Sylvii* se odráží autorova snaha znovuvyvolat vzpomínky z dětství. Minulost a přítomnost se v ději prolínají. Idylické líčení kraje Valois je vzápětí vystřídáno událostmi probíhajícími v Paříži v přítomnosti. Druhý výrazný celek D. o. tvoří povídky, v nichž se objevují reminiscence na cestu do Itálie (Neapol, Pompeje). Jsou zde evokovány podoby tří žen: mladá Angličanka *Oktávie*, s níž autor mohl dosáhnout štěstí v životě, *Isis*, „bohyně bohyně“, symbolizující neodbytný fantóm ženy, *Corilly*; zpěvačky, která se autorovi zjevuje, aby nakonec unikla jako ostatně všechny ženy v D. o.

D. o. se vyznačují značně složitou kompozicí. Je v nich propojeno několik časových i děj. plánů (*Sylvie*) nebo jsou zde autenticky zachyceny peripetie, např. při hledání knihy, resp. pokračování příběhu (*Angelika*). V D. o. vyprávění probíhá často tak, že autor v digresích reaguje na události, které se vyskytnou a které mají současně schopnost vyvolávat vzpomínky. Řetězce náhod oddalují rozvíjení původního příběhu, k němuž se autor až sternovsky vrací v nečekané chvíli. Pro D. o. je příznačná snaha vytvořit v prózách jakési zrcadlo skutečnosti, odrážející všechny epizodické momenty. Ovšem tento odraz je lomený tak, aby se v něm objevily i skryté významy, jejichž smysl i souvislosti je třeba hledat a domýšlet. D. o. se zaměřují na nejrůznější polohy, v nichž se odvíjí lidský život — od konkrétní reality až po prchavé, avšak jedinečné okamžiky, kdy se zjevuje tajemství plnosti života. Po těchto okamžicích také pátrá autorova paměť. D. o. tak nacházejí výchozí bod a osnovu v autorových návratech k polozapomenutým prožitkům, které jsou alespoň nakrátko schopny připomenout útržky ztraceného harmonického bytí. Výrazem této snahy je tu mj. honba za fantómem ženy, tvořící společný motiv cyklu. Od rekompozice vzpomínek se v D. o. očekává, že odhalí tajemství života a přesně oddělí iluze od skutečnosti. Tíživost přítomnosti (osudovost „noční“, pařížské stránky života v *Sylvii*) však vpadá do idylických vzpomínek, jež jsou sice s to načas prosvětlit přítomnost, ale konkrétní probíhající událost je koneckonců vždy rozhodující. Vyvolávání minulosti v D. o. není jen pouhou romant. melancholickou touhou po dávno zašlém světě. D. o. se zaměřují na vyvolávání minulosti v její nedotknutelnosti a stálosti, kterou zub času nemůže v základech

narušit. Nicméně se tu i sama minulost ukazuje být — i se svou magickou mytologií a lyr. položastřeností — půdou dost ošidnou. Komplexnost vzpomínek jasně ukazuje, že iluze nekomplikované minulosti je klamná a že nakonec autoři přináší mnohé rozčarování, proti němuž nenalézá obranu.

D. o. zahrnují povídky, které vyšly již předtím časopisecky. *Angelika* se objevila jako fejeton 1850 (v *Nationalu*). *Sylvie* byla uveřejněna 1853 (v *Revue des deux mondes*). *Corilla*, odrážející autorův dram. a fatální milostný vztah k herečce Jenny Colonové, byla publikována 1839 (v *La Presse*). Podobně *Isis* a *Oktávie* vznikaly již dříve. Ve vyd. 1854 byly D. o. zakončeny 12 sonety, nazvanými *Chiméry*, které představují jeden z vrcholů autorovy tvorby. Některé sonety *Chimér* jsou úzce spjaty s D. o. Původně měl autor v úmyslu připojit k D. o. prózu *Pandora*, ale ve vydání ji nahradil dvěma povídkami, které jsou považovány za neervalovské, a proto se v novějších edicích zpravidla neobjevují: *Jemmy* (přeložená povídka Ch. Sealsfielda = K. Postla) a *Emilie*. V *Angelice*, *Sylvii* a *Pisních a legendách z Valois* autor shromáždil větší počet lidových písní, z nichž většina se jen proto zachovala. V D. o. se vliv nejrůznějších mýtů, kultů a náboženství projevuje jako touha vyplnit prázdnotu doby snem. Rozpor mezi romant. ideály a měšťáckou společností se odráží v neustálém vytváření iluzí, které však nemají dlouhé trvání. D. o. v jejich mnohorozměrnosti docenilo (jako ostatně celé autorovo dílo) až 20. stol.

Překlady 1930 (*Jaroslav Zorálek, jen Sylvie, Oktávie*), 1957 (*Jaroslav Zorálek, jen Sylvie*), 1958 (*Štefan Horváth, sl. Decýr ohňa — Angélique, Sylvie, Jemmy, Octavie, Izis, Emilie*).

Literatura M.-A. Barbéris, *Les Filles du feu de Gérard de Nerval, Paris 1980*. K. Schärer, *Thématique de Nerval, Paris 1968*. — L. Kundera (*předmluva k 1957*). A. Vantuch (*doslov k 1958*).

zh

NESTORŮV LETOPIS → POVĚST DÁVNÝCH LET

NESTROY, Johann Nepomuk: ZLÝ DUCH LUMPACIVAGABUNDUS aneb ROZPUSTILÝ TROJLÍSTEK

(Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt) — insc. 1833, 1835
Kouzelná fraška rakouského komediografa, vrcholné dílo z jeho prvního tvůrčího období.

Ve 3 dějstvích, rozčleněných do 42 výstupů s četnými kuplety, je rozehrán příběh tří femesnických tovaryšů, kteří místo aby pilně usilovali o dosažení mistrovské hodnosti, spojené s řádným rodinným životem a zavedenou živností, dávají přednost nevá-

zanému životu jen občas pracujících tuláků. Truhlář Klih (Leim), švec Potěh (Knieriem) a krejčík Jehla (Zwirn) se stanou pokusnými objekty experimentu bohyně Štěstěny (Fortuna), která chce přesvědčit zlého ducha Lumpacivagabunda, vladaře veselé bídý, že i lehce nabyté bohatství se může stát základem trvalého štěstí. S pomocí Štěstěny tovaryši vyhraji v loterii. S rozdělenou výhrou se rozejdou do světa, aby se za rok zase sešli u truhláře, mistra Hoblíka (Hobelmann), otce Klihovy milé. Štěstěna sázkou prohraje, ale poražen je i Lumpacivagabundus, neboť zkoušených tovaryšů se ujme bohyně lásky Milina (Amorosa), která svými kouzly způsobí jejich proměnu v pracovité femeslníky a spořádané otce rodin.

Z. d. není, jak by se mohlo na první pohled zdát, nezávažnou kouzelnou báčorkou ani typickou lokální vídeňskou hrou, ač s oběma těmito žánry souvisí. Je mnohem spíše zárodkem budoucí tragické frašky, byť ještě využívá, ale zároveň již rozkládá model kouzelné hry, reprezentované zvl. Nestroyovými předchůdci A. Bäuerlem a F. Raimundem. Oproti dosavadnímu harmonickému zobrazení světa se tu prosazuje fraškovitě rozbití iluzorního řádu, jeho romant. revize a parodování. Jednotný svět duchů je narušen a prolomen vzpourou zlého Lumpacivagabunda a odlišnými zájmy jeho jednotliv. příslušníků — dochází k rozrušení celistvé uzavřenosti a dokonalosti. Lidské osudy a vztahy jsou určovány zvenčí, mechanickým zásahem bohů (Štěstěna, Milina). Snaha o únik a vymanění se z této manipulace je patrná u všech tří femeslníků, nejvýrazněji v postavě Potěha, jenž si je této skutečnosti ostře vědom. Situace člověka, který je rozpjat mezi nesvobodu svého určení a touhu po revoltě, má v Nestroyově podání zároveň komické a trag. dimenze. Z kouzelné hry přejímá Z. d. děj. schéma, kouzelný rámec, zápletku i její šťastné vyústění; s vídeňskou lidovou hrou souvisí zejména typizovanými postavami, charakteristickými pro prostředí tehdejší Vídně. Tyto převzaté postupy jsou však naplněny odlišným dramatikovým viděním člověka a světa, které posléze přerůstá v obraz odcizeného člověka-loutky, řízeného neúprosným a lhostejným osudem. Významným tvárným prostředkem díla je Nestroyův jazyk, břitký a vybroušený, parodický a plný protikladů, nasycený myšlenkou (existující čes. překlady nepostihly dosud adekvátně ani jazykové mistrovství antitezí a point, ani svěbytný ráz vídeňské němčiny).

Nestroyova cesta ke Z. d. vedla přes dvě přípravné frašky z 1832 — *Genius, švec a číšník aneb Pyramidy kouzel* (Genius, Schuster und Markör oder die Pyramiden der Verzauberung) a *Ples vil aneb Truhlář, krejčí a zámečník*

(Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser). Námět nalezl autor v povídce K. Weisfloga *Das Lotterielos*. Z. d. vznikl, stejně jako ostatní Nestroyovy hry, velmi rychle a byl bezprostředně po svém napsání uveden s velkým ohlasem. Úspěch podnítil autora k vytvoření volného pokračování *Rodiny Jehly, Potěha a Kliha neboli Konec světa* (1834, Die Familien Zwirn, Kniერიem und Leim oder Der Weltuntergang). Dobové okleštění významu Nestroyovy dramatiky na kouzelnou a lidovou hru způsobilo ve 2. pol. 19. stol. dočasně podcenění a zapomenutí. Teprve počátkem 20. stol. se K. Kraus zasloužil o renesanci díla, které se pak vrátilo na svět. scény a stalo se živou inspirací moderním autorům (např. sám K. Kraus, Ö. von Horváth aj.). Do čes. prostředí byl Z. d. uveden velice brzy (1835) a stal se častým titulem veseloherního repertoáru profesionálních i ochotnických divadel, většinou byl však až doposud inscenován jako nezávazná dram. báchorka operetního stříhu.

Překlady *1835 (*Jan Nepomuk Štěpánek*), 1871 (1874, 1881, 1890, *Josef Ladislav Turnovský*), 1919 (*Aleš Dumavský = Otto FASTER*), rozmn. 1952 (rozmn. 1958, rozmn. 1967, rozmn. 1976, *Bohumil Mathesius*), rozmn. 1970 (*Eva Bezděková*).

Inscenace 1835 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1864 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1894 (*Edmund Chvalovský. Národní divadlo, Praha, přel. Karel Šipek*), 1909 (*Alois Charvát, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1909 (*Vendelín Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1939 (*Jiří Plachý, Komorní divadlo, Praha*), 1952 (*Alfred Radok, Státní divadlo v Karlině*), 1970 (*Karel Pokorný, Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1986 (*Václav Martinec, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*).

Literatura K. Kraus, *Nestroy und die Nachwelt, Die Fackel* 1912. J. Gregor, *Johann Nestroy und sein Werk, in: Johann Nestroy, Sämtliche Werke, Wien 1959*. — J. Janů, *Klasik vídeňské divadelní satiry, in: J. N. Nestroy, Svoboda v Kocourkově, Praha 1956*. R. Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy, Praha 1968*.

jp—šrm

NETO, Agostinho: POSVÁTÁ NADĚJE

(Sagrada esperança) — 1974

Portugalsky psaná sbírka reflexivních básní se společenskou a národně osvobozenickou tematikou jednoho z nejvýznamnějších představitelů moderní angolské literatury.

V P. n., stídnající upřímný patos s civilní rovinou lyrické výpovědi, osobní i nadosobní, historie a přítomnost v nejrůznějších podobách a projevech spoluvytvářejí úhel pohledu na rodnou zemi a Afriku, jejíž dřívější úděl, současnost i možná budoucnost jsou zde vysloveny. Sbírkou zahrnuje litanické volné verše s apostrofy a refrény a četnější sevřené bás-

ně, v nichž se prosazuje jakoby vypravěčský střídmý styl, směřující až k určité gnómičnosti v závěrečné pointě. Jazyk je víceméně klasický, jasný, občas využívací slov domorodého jazyka kimbundu.

K základním prostředkům P. n. patří temat. protiklad a kontrast (noc a světlo, ponížení a sláva, násilí a svoboda), úsečná konkrétnost, zejména se projevující v jakýchsi „žánrových obzrcích“, výsecích denního života obyčejného Afričana, na jehož příkladu je zpravidla ukázán zákl. společensko-historický problém Afriky. Kolorit tropů, příroda, zvyky, tance, tematika a motivy dříve pokleslé v evrop. „exotické“ literatuře na obsahově vyprázdněná klišé se zde objevují ve své reálné podobě. Novými, širšími významy se však průběžně mění v metafory a symboly (např. „pomeranče“ zpředměňují krev a pot dělníků, rytmus afrických tamtamů předznamenává boj atd.) a stávají se součástí revol. myšlenky. Symbolická „černá“ barva („černá Afrika“, „černí bratři“) je tu současně pojata jako skutečnost i emblém přerůstající v mnohovrstevný obraz. Oxymóra a paradoxy zmožňují její symbolické významy: je barvou pleti, „barvou kontinentu“, ale v minulosti především barvou bídy, úzkosti a ponížení („černý bídou černý zmarem černý úzkostí“). Básnický subjekt, úporně se přibližující ke skutečnosti, pak v průběžných dialozích a monolozích považuje boj o netečného „otroka“ za boj svůj i jiných, za zápas o společný cíl, jimž je ovšem nejen „černošský svět“, ale „všechny Afriky světa“.

P. n. vyšla po užším výboru z autorovy poezie — *Básně* (1961, Poemas), poprvé v dvojjazyčném portugalsko-ital. vyd. v Miláně pod názvem *S očima bez slzi* (Con occhi asciuti, 1963), další dvojjazyčné vyd. portugalsko-srbochorvátské vyšlo 1968 v Jugoslávii a teprve první samostatné portugalské vyd. 1974 pod názvem P. n. Značná část básní byla napsána 1945—60, mnohé z nich ve vězeních portugal. kolonialistů. Autor, první prezident Angol. lidové republiky, v P. n. vyjádřil vzestupnou linii od úzkosti k jistotě, od pochybnosti básníka poznamenaného kulturní dichotomií typickou pro dřívější i souč. afric. inteligenci (evrop. vzdělání, jazyky, výchova, kultura, dlouhodobá ztráta přímých kontaktů s rodnou zemí na jedné straně a nezrušitelná příslušnost k „černé Africe“ na straně druhé) k „přímým tvrzením“ v programových básních, jež se staly přímou součástí národně osvobozenického boje. „Černošství“ autora, postupně se zbavujícího vlivu hnutí „négritude“, jehož mysticismus se neslučoval s jeho svět. názorem, tu není oslavné ani exotické — má sociální rozměr, daný histor. i osobní zkušeností.

Výpisky „Pláč Afriky je příznak“ (1983, 81).

Překlady 1977 (Vladimír Klíma, *jednotl. básně*, in: sb. Černý Orfeus), 1983 (Pavla Lidmilová).

Literatura *Revista África. Literatura, arte e cultura*, 7, 1980 (monografické číslo věnované A. Netovi). A. P. Torres, *A poesia de Agostinho Neto: Entre o „espaço“ e o ser*, in: *O neo-realismo português*, Lisboa 1977. — Z. Hrbata, *Tvořít v očima bez slzí*, Literární měsíčník 1984, 1. P. Lidmilová (doslov k 1983).
zh

NEXØ, Martin Andersen:

DITTA, DCERA ČLOVĚKA

(Ditte menneskebarn) — 1917 1919 1919
1921 1921

Vrcholné sociálně realistické dílo moderní dánské literatury, které zobecnilo těžký životní úděl ženy z lidu.

Rozsáhlý epický celek, zachycující životní cestu hl. hrdinky, je rozdělen na 5 částí. Nejprve sledujeme dětství nemanželské Ditty. Nuzný život, po smrti dědečka již jen z milosrdenství jiných, prosvětluje láskyplný vztah děvčátka a babičky Maren. Zbytek dětství prožije Ditta na Stračím hnízdě, v rodině své matky Söriny a jejího dobráckého muže Larse Petera, potomka z rodu rasů. Ještě jako dítě přejímá péči o sourozence a domácnost. Nevraživost lidí vůči rodině, která se vystupňuje, když je Sörina uvězněna za zabití a okradení své matky, přinutí Larse Petera, aby s Dittou a dětmi začal nový život ve vzdálené rybářské vesnici, ovládané zrůdným a hrabivým hospodským. Po konfirmaci vstupuje Ditta do těžké služby na statku Bakkegaardu. Po roce je však selkou vyhnána, protože čeká dítě s jejím synem, plachým a zbožností poblouzněným Karlem. Odmítne Karla a odchází do Kodaně, aby se postavila na vlastní nohy. Jako služebná projde řadou měšťanských domácností, prožije krátkou lásku s básníkem Vangem a nakonec se ocitá uprostřed beznadějných existenčních těžkostí se dvěma osvojenými dětmi a dalším nemanželským, jehož otec, nevyrovnaný alkoholik, byl nalezen mrtvý v fece. Nezaměstnanost hospodářské krize v předválečných letech znamená i pro „maminku Dittu“ každodenní boj o trochu tepla a jídla. Pomáhá jí Karel, kterého tvrdá škola proletářského života přivedla do řad dělnického hnutí. Poslední ránu zasadí Dittě smrt nejmilejšího dítěte Petra: sama umírá vyčerpaním v náručí Karla ve chvíli, kdy tisíce nezaměstnaných demonstrativně provázejí ulicemi Kodaně synovu rakev.

V nejslavnějším románu M. A. Nexø záměrná prostota lineární vedeného vyprávění vytváří prostor, v němž se uplatňuje zobrazovaný život svou vlastní výmluvností („nevyčerpatelné a věčně všední“). Autor přiblížil pohled co nejbezprostředněji k opovrhované a opomíjené každodennosti, vyplňující úděl prostého člověka. Přičemž jeho realismus neuvízl v mělčinách popisnosti, ale povznesl se k výra-

zu silné básnické účinnosti. Vyprávění je proniknuto citovou zainteresovaností, která umožnila postihnout nejen, jak „chudí země“ žijí, ale i jak své žití zakoušejí v nitru. Svět, to je zde především svět hl. hrdinky. Je krutý, ale díky ní samé také plný poezie a lásky, at už realizované v starosti o druhé, nebo bolestně ztajené v chvíli, kdy není nikoho, kdo by o ni stál. Ideově temat. záměr odkrýt nejryzejší lidské hodnoty v duši těch nejubožejších a společností nejvíce opovrhovaných je tedy naplněn především v postavě Ditty. Již sám název naznačuje vícevrstvnost jejího liter. obrazu. Ten na jedné straně reprezentuje jedinečný osud, vytvářený z celé řady konkrétních biogr. momentů, na druhé straně v sobě zahrnuje značný zobecňující náboj — Ditta je symbolem utrpení a anonymního hrdinství mnoha proletářských žen; zkoncentrováním všeho, co v člověku tvoří neustále těžce regenerující protiváhu zla; ztělesněním podstaty mateřství, spočívající v potřebě ujmout se slabších a bezmocných. „Ditta je matkou mnohých — a utlačovaných, a proto je matkou lidstva. Je jeho mater dolorosa.“ Ne náhodou pochází Ditta z rodu Mandů (mand = dánsky „muž“), nejstaršího a nejpočetnějšího v zemi. Obecná platnost hl. postavy však neznamená, že by byla abstraktním ideálem. Její románová existence je tvořena z množství zcela všedních událostí a zážitků, je součástí zevrubně prokresleného prostředí své třídy, žije mezi konkrétními lidmi. Je výjimečná jen tím, že je v ní více dobra a lásky a že si je uchovala ve světě, který učí člověka tvrdosti. Z disonance lidské duše a světa sociálního bezpráví se rodí trag. rozměr díla. Ditta umírá ve věku 25 let, protože už nemá sílu bojovat dál. Avšak přes předčasnou smrt je její život završený — vydala vše. V Dittě, ale i v celé řadě dalších postav učinil Nexø hrdinou svého románu dán. lid. Zpřítomnil ho nejen tematicky, ale i ve stylu skla-
debně jednoduchého vyprávění, které inspirativně navazuje na folklórní epickou tradici.

D. se stala nejvýznamnější a nejpfekládanější knihou M. A. Nexø. Byla psána po částech 5 let a po částech byla rovněž poprvé publikována v dělnickém tisku. Již 1918—1923 vycházela, rovněž časopisecky, v Německu. V kontextu díla M. A. Nexø tvoří střední část volné trilogie, koncipované jako epeje o historii dělnického hnutí v Dánsku. Předcházela r. *Pelle dobyvatel* (1906—10, Pelle Erobreren) a následoval monografický triptych *Rudý Morten* (1945, Morten hin røde), *Ztracená generace* (1948, Den fortabte generation), *Jeanette* (1956). Nexø je vedle J. Aakjæra, J. Skjoldborga a H. Pontoppidana, na něhož vědomě i polemicky navazoval, řazen

k proudu krit. realismu v dánské literatuře. Zároveň jeho styl výrazně ovlivnil mladší generaci autorů sociální prózy (H. Kirk, H. Wulff, W. Heinesen, H. Herdal). D. zfilmovali 1946 A. a B. Henning-Jensenovi (cena MFF Benátky 1947).

Výpisky „Žádný člověk není opakováním druhého a sám se také nebude opakovat, každá nová bytost je jako kometa, která jen jednou za věčnost se dotkne dráhy Země a krátkou dobu řídí přes ni svou planoucí cestu — zátkmit světla mezi dvěma póly věčného temna“ (1960, 23).

Překlady 1935 (Hugo Kosterka), 1953 (1957, 1961, Dagmar Pallasová).

Literatura W. A. Berendsohn, Martin Andersen Nexø's Weg in die Weltliteratur, Berlin 1949. H. Kjergaard, Die dänische Literatur der neuesten Zeit (1871—1933), Kopenhagen 1934. N. Krymova—A. Pogodin, Martin Andersen Nexse, Moskva 1960. P. Mitchell, A History of Danish Literature, Copenhagen 1957. — M. A. Nexö, Vzpomínky, Praha 1949.

mm

NGUYEN DU:

KIEU

* poč. 19. stol., 1875

Veršovaný epos, klasické dílo vietnamské literatury.

Dílo o 22 kap., zvané také podle svých hrdinů *Kim-Van-Kieu* nebo *Příběh Kieu* (Truyen Kieu), sestává z 3245 veršů luc bat, nejtýpější prozodické formy vietnam. lidové poezie. V luc bat se střídají verše s 6 a 8 slabikami (luc = 6, bat = 8), přičemž poslední slabika šestislabičného verše se rýmuje s 6. slabikou osmislabičného verše, jehož 8. slabika je rýmována s poslední slabikou následujícího verše šestislabičného. Syžetem eposu je životní příběh všestranně umělecky talentované a krásné dívky Thuy Kieu, poznamenaný neštěstím a utrpením. Dívčin milostný vztah k mladíkovi Kimovi je násilně přerván uvržením její rodiny do vězení pro dluhy. Aby své rodné zachránila, svolí k sňatku, který by je finančně zabezpečil. Podvkráte se vdá, ale vždy je svatba jen podvodem, aby mohla být prodána do veřejného domu. Před hanbou a utrpením se nezachrání ani pokusem o sebevraždu a útekem. Opět dvakrát se pokouší z veřejného domu vyvážnout sňatkem, ale oba šťastné vztahy jsou přerušeny, poprvé zásaheem žárlivé první manželky, podruhé násilnou smrtí manžela. Když se již zdá vše ztracené a Kieu žije jen službou bohu, setkává se šťastnou náhodou s Kimem, který ji nikdy nepřestal hledat, a zbavuje se svého těžkého údělu, zůstávajíc i přes těžké životní zkoušky stále stejně krásnou a nadanou Kieu.

Syžet K. je básnickou adaptací čín. nevýznamného, dnes již zapomenutého románu ze 16. stol. Závislost na románové předloze se však projevuje pouze v převzetí syžetové ko-

stry. Jedná se o dvě rozdílná díla, náležející dvěma různým žánrům dvou různých literatur. K. navazuje na tradici klasického vietnam. eposu (truyen) ve vietnamštině, ale značně ji převyšuje lapidárním stylem a snahou o maximální srozumitelnost bez zbytečného hromadění bezvýznamných faktů a malicherností a naturalistických scén. Vyhybá se rychlým neologickým změnám v kompozici, vylučuje nadpřirozený živel. Důraz přenesl na psychol. prokreslení postav, na zobrazení vnitřního světa hrdinů, jejich zážitků, emocí a tužeb (přičemž často klasické čín. básnické prostředky oživuje obrazností vietnam. folklóru), zbavuje dílo statičnosti, typické pro soudobou vietnam. literaturu. Každá postava je charakterizována individualizovaným jazykem, zvláště plasticky je zobrazena hl. hrdinka, která je podána přirozeně a s vnitřním vývojem.

Nguyen Du je pokládán za klasika vietnam. literatury. Pocházel z vysoké úřednické rodiny, dostalo se mu skvělého vzdělání. Sám dráhu, pro kterou byl určen, opouští, protloukaje se obtížně životem. Tak se seznámil s lidovou vietnam. slovesností. Psal jak vietnamsky, kromě K. se dochovaly epická b. *Modlitba za desatero bludných duší* (Van te thap loi chung sinh) a lyr. b. *Odpověď mladíku z kloboučnické ulice* (Thac loi trai phuong non), tak i čínsky. Z čín. sbírek se zachovaly pouze zlomky. K., autorem původně nazvaná *Nový nářek třpičí bytosti*, se dodnes těší velké oblibě, snadno pronikala do lidové tradice. Mnohé verše přešly do běžně mluveného jazyka jako ustálená rčení a přísloví.

Výpisky „Už odpradávná krásné ženy zlý stihá [os a žádná z nás, ach, neunikne mu“ (1958, 10).

Překlady 1926 (Antonín Horský, *Kim, Ven, Kieu. Román annamské lásky; prozaický překlad z franc.*), 1958 (Gustav Francl, *Kieu, Národní vietnamský epos; z franc.*).

Literatura *Mélanges sur Nguyen Du, Paris 1966.*
ben

NIBELUNGOVÉ → PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH

NIETZSCHE, Friedrich: TAK PRAVIL ZARATHUSTRA

(Also sprach Zarathustra) — 1883—1885

Poeticko-aforistická filozofická próza německého myslitele, dílo hluboce působící na evropskou kulturu konce 19. a celého 20. stol.

Spis, opatřený podtitulem *Kniha pro všechny a pro nikoho*, se skládá ze 4 dílů, rozdělených do řady drobných kapitol. *Předmluva* 1. dílu líčí, jak Zarathustra, jenž celé desetiletí strávil o samotě v horách, ve čtyřiceti letech sestoupil k lidem, aby kázal, že bůh je mrtev a že je třeba usilovat o budouc

zveščenější lidství, nadčlověka. Lid jej však nechápe. Zarathustra znovu odchází do hor, kde žije s orlem a hadem, ztělesněním hrdosti a chytrosti, a promlouvá k několika žákům. Posléze se mu zjeví nejvyšší tajemství, jádro jeho učení, jež si Zarathustra sám — jak v řadě parabol a obrazů ukazuje 3. díl — jen zvolna uvědomuje a zdráhá se je vyslovit: věčný návrat všeho jsoucího. V závěrečném 4. dílu se Zarathustra shledává s představiteli dosavadních forem lidské velikosti, tzv. vyšších lidí („prorok“ = pesimista, „svědomitý člověk“ = učenec, „dobrovolný žebrák“ = Kristus, aj.), kteří touží po nadčlověku, nemohou však překonat „zbytky boha“ v sobě. Zarathustra je shromáždí ve své jeskyni, nakonec ale překoná soucit s nimi a opouští je; směřuje „vzhůru“, k „velikému polední“, „jako jitřní slunce, jež vychází z tmavých hor“.

Styl prózy je založen na symbolicko-vizionářské expresivitě a zkratkovité náznakovosti, opakování, narážkách a variacích; misty je text melodicky rytmizován, často podáván ve formě podobenství. Jádrem prvních dvou knih je učení o cestě k nadčlověku a vůli k moci, tj. sebepřemáhání a tvrdosti vůči sobě i ostatním, vůli k plnému, stupňujícímu se životu. Ze stanoviska radostného pozemšťanství Zarathustra radikálně odmítá všechny mimosvětské ideály křesťanské či idealistické povahy, z pozice silné, tvořivé individuality davový průměr, rovnostářství, slabost i násilnou pánovnost. V duchu takové optiky se přehodnocují nejrůznější sféry vztahu člověka k realitě i k druhým (morálka, láska, tělesnost, válka, zločin, smrt, náboženství, věda, umění aj.). Ustavičná sebetranscendence jedince je korigována, přitom však přitakání pomijivosti lidského žití znovu vyváženo hrdinovou „nejprospatnější myšlenkou“, učením o věčném návratu, stravujícím a stále znovu se obnovujícím koloběhu tvořivého života vyrůstajícího z luna země. Vědomí sounáležitosti s ním — jak se projevuje zvl. v hrdinově *Druhé taneční písni* na konci 3. dílu, oslavující život v podobě ženy v jeho skrytosti a neproniknutelnosti — sceluje prožívanou chvíli s věčností, zviditelňuje jednotu všeho jsoucna.

Za průhlednou maskou stáloper. proroka Zarathustry neskrývané vystupuje autor sám, text knihy obsahuje množství biografických narážek a analogií k dalším Nietzscheho dílům — kupř. zdůraznění tělesnosti a životního opojení ve *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*). T. P., „velepíseň síly, kázně, napětí, lásky a obětí“ (F. X. Šalda v *Bojích o zítřek*), působil sugestivní obrazností a stylem, ještě více však svým nepokojným a zneklidňujícím hledačstvím, radikálním náhledem na vžitě konstrukty západního myšlení

a kultury (do značné míry předjímající filozof. směry 20. stol.). Kniha, podobně jako celé Nietzscheho dílo, sváděla k vykladačským krajnostem a zkreslením (nadčlověk jako bezohledný titán, vůle k moci jako ospravedlnění násilí v nacismu). Zároveň ovšem — zvl. heroickým aristokratismem, radostným pozemšťanstvím, životem a tvořivostí jako hl. měřítkem vědy i umění — inspirovala celou řadu významných liter. proudů a děl, u nás především generace Čes. moderny (J. S. Machar, O. Březina, F. X. Šalda) a poč. 20. stol. (S. K. Neumann, O. Theer, L. Klíma). Symfonická báseň R. Strausse (1896).

Výpisky „... zůstaníte věrni zemi a nevěřte těm, kdož vám mluví o nadpozemských nadějích!“ (1967, 25) — „Je více rozumu v tvém těle nežli v nejlepší tvé moudrosti“ (1967, 43) — „Stále ničí, komu jest určeno býti tvůrcem“ (1967, 65).

Překlady 1896 (František Václav Krejčí, *výb. Tak mluvil Zarathustra*), 1914 (1920, 1925, 1932, 1967, 1968, Otokar Fischer).

Literatura E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart 1960. S. Vitens, *Die Sprachkunst F. Nietzsches in Also sprach Zarathustra*, Bremen 1951. — O. Fischer, *Friedrich Nietzsche, Praha 1913. L. Svoboda (předmluva k 1967). F. X. Šalda, Friedrich Nietzsche, Šaldův zápisník 1930—31.*

jh

NIZÁMÍ, Iljás bin Júsuf: PĚTICE

(Chamse) — *1176—1203

Soubor romaneskních a didaktických eposů klasika perské středověké literatury.

5 epických skladeb (psaných formou masnaví, sdruženě rýmovanými dvojversími), spojených pod souhrnný název P. až pozdějšími generacemi, je vzájemně dosti odlišných, byť se v nich společně promítají zákl. filozofická a etická hlediska autora i jeho doby. Chronologicky nejranější částí P. je súfijsko-didaktický epos *Pokladnice tajemství* (* asi 1176, Machzanu'l-asrár). Námětem *Chosrou a Širin* (*1180—81, Chosrou u Širin) je příběh statečné a věrné lásky princezny Širin k per. následovníkovi a králi. V eposu *Lajlá a Madžnún* (*1188, Lajlá u Madžnún) se obrátil Nizámí k látece na Blízkém východě velmi rozšířené, k trag. lásce dvou beduinských dětí: Lajlá je proti své vůli provdána za jiného muže a umírá, její milý Kajs prchá na poušť, kde šilený láskou (odtud přezdívka Madžnún) vkládá svůj žal do veršů, jejichž kouzlu nelze odolat. Svou smrt pak hledá na Lajlíně hrobě. V době mezi vznikem 2 částí hrdinsko-didaktického eposu *Iskandar-náme* (*1197—1203), zobrazujícího idealizovanou podobu Alexandra Velikého (oblíbeného hrdiny na Blízkém východě i v Evropě), *Knihou cti* (Šaraf-náme) a *Knihou blaženství* (Iqbál-náme), vytvořil básník epos *Sedm obrazů* (*1197, Haft pajkar), jehož ústředním

hrdinou je sásánovský král Bahrám Gúr, kterému 7 princezen vypodobněných na obrazech vypráví své příběhy. Jde vlastně o mravoučnou skladbu, jejímž syžetem je přerod lehkovážného muže v moudrého vladaře (alegorický smysl podtrhuje i symbolika jednotliv. motivů).

Přes formální sjednocení tradiční formou masnavi představuje P. různorodý celek, v němž se setkává — v případě *Sedmi princezen* dokonce v rámci jediné skladby — epos didaktický s romaneskním. Didaktickou složku představuje v nejvýraznější podobě *Pokladnice tajemství*, kterou sám Nizámí vztahoval k dílu per. mystika Saná'ího Sad pravdy a zákon cesty, a *Iskandar-náme*, pojaté jako filozof. báseň o vztahu světské moci a pravé podstaty života (Alexandr tu vystupuje jako mocný východoříms. císař a dobyvatel, ale i jako filozof, hledající cestu k pravdě — je zde obklopen symbol. sedmičkou řec. filozofů — Aristotelem, Sokratem, obdařeným některými atributy Diogenovými, Platonem aj.). Pod tímto tématem se současně skrývá obecná alegorie o životní pouti člověka. Vývojově jsou zvl. důležité oba eposy romaneskní — *Chosrou a Šírin*, *Lajlá a Madžnún*. Navázaly na epickou tradici 11. stol., v níž došlo k postupnému rozleptání hrdinského eposu (Firdausí: *Kniha králů*) dobrodružnými prvky (Gurgání: *Vís a Ramín*); důležitým zárodkem tohoto vývoje byly i milostné epizody hrdinského eposu. Prvky této tradice Nizámí přetváří v mistrovsky skloubený a vyvážený celek; příběh se soustřeďuje kolem psychologicky hluboce pojatého milostného tématu, chápaného již jako projev vnitřního života jedince, často přímo navzdory sociální normě (motiv šílenství z lásky). Nový citový prožitek si vyžádal i novou uměl. techniku, využívající podnětů lyriky, s níž se Nizámího romaneskní epika sblíží živým jazykem, ale i subjektivitou a tíhnutím k introspekci.

Přesnější zprávy o životě Nizámího se nezachovaly, některé údaje čerpají z jeho díla nebo z tradice. Narodil se přibližně 1141 v Gandži (dnešní Kirovabad v Ázerbájdžán. SSR), kde údajně strávil svůj život až do smrti 1209 (je považován za klasika i ázerbájdžán. literatury). Z autorovy nejspíše biografie se často uvádějí do vztahu k jeho dílu hluboké citové oteřsy — nedlouhé manželství s darovanou a velmi milovanou otrokyní Áfág, záhy přerušené její smrtí, stejně jako dvě další, brzkou smrtí žen přervaná manželství. Nizámího dílo bylo mnohokrát napodobováno, našlo řadu pokračovatelů, kteří se pokoušeli zvl. s jeho eposem *Chosrou a Šírin* a *Lajlá a Madžnún* soutěžit (Amir Chusrau Dihlaví, Alíšer Navoi, Džámí aj.); v moderní literatuře srov. např. Legendu

o lásce (*1948) N. Hikmeta. Stalo se i bohatým zdrojem pro malíře-miniaturisty.

Výpisky „*Nechtejte se pevně světa. Ti, kdož se ho pevně drží, umírají nesnadno*“ — „*Proč běhat za svým údělem? Sed' a tvůj úděl přijde sám*“ — „*Jsou hoře, která leží na člověku, a přece je v nich skryto tisíc léků*“ (1980, 103).

Překlady. 1915 (*Marie Majerová, prozaický překlad 2 epizod Sedmi obrazů*, in: *Hátifi-Nizámí-Chosru Dehlevi: Příběh Behráma Gúra a Růžového líčka čili Sedm dní a sedm nocí; z franc.*), 1939 (... 1980, *Jan Rypka — Vítězslav Nezval, epizoda ze Sedmi obrazů: Příběh panice, který se chtěl oddat rozkoši. vyd. 1980*, in: *V. Nezval, Překlady II*), 1943 (1943, 1952, 1959, *Jan Rypka—Svatopluk Kadlec—Vladimír Holan—Jaroslav Seifert, jen Sedm princezen, tj. Sedm obrazů*), 1972 (*Jan Rypka—Vítězslav Nezval—Jaroslav Seifert—Vladimír Holan, výbě. z eposu Sedm obrazů: Příběh panice a jiné básně*).

Literatura *J. E. Bertel's, Nizami, Tvorčeskij puť, Moskva 1956. Týž, Izbrannye trudy, Nizami i Fizuli, Moskva 1962. J. M. Meletinskij, Srednevekovyj roman, Moskva 1983. — J. Mukařovský, Nizámího Sedm princezen, Slovo a slovesnost 1947. V. M. Žirmunskij, O hrdinském eposu, Praha 1984.*

akf—red

NJEGOŠ, Petar II. Petrovič: HORSKÝ VĚNEC

(Gorski vijenac) — 1847

Veršovaný epos černohorského spisovatele a vladaře, vrcholné dílo jihoslovenského heroicko-patriarchálního romantismu.

Podle podtitulu je tématem H. v. *Historická událost z konce 17. století*, historicky ne přesně doložené vyhlazení poislámštěných Černohorců v zájmu vnitropolit. upevnění země. Skladba, psaná ve tvaru knižního dramatu, se člení do 3 nesejtných částí časově určených pravoslavnými svátky. I. *V předvečer Svatodušních svátků na Lovčenu* — této části dominuje filozofující monolog vладыky Danila, světské i církevní hlavy Černé Hory, zakladatele rodu Petrovičů-Njogošů (1697—1735), z něhož pocházel i autor. II. *V den narození Panny Marie na Cetyni* — zde probíhá sněm předáků plemen a rodů. Na něm dojde k nesmířitelnému střetnutí vyznavačů Mohameda a Krista. III. *Na Štědrý den* — akce je zahájena, přicházejí poslové se zprávami o vítězství a přijímají z kalicha bez zpovědi (účasť v boji je považována za svatou službu vlasti a církvi). Nový rok otevírá nové perspektivy v duchu odkazu jihoslovan. hrdinů minulosti, jejichž činy byly zvěčněny v písních. — Většina postav je doložena historicky či zmíněna ústní tradicí. H. v. doprovází básnická dedikace, kterou je skladba připsána Karadjordjovi, vůdci srb. povstání proti Turkům 1804.

Téma přepadu jako běžné taktiky boje proti silnějšímu nepříteli bylo často zpracováno hrdinskou lidovou epikou. V H. v. je však pro-

mítnuto do vášnivého vnitřního konfliktu hl. postavy, která je si vědoma morální stránky činu. Danilo cítí jinak než lidový junák, duchovně se vydělil z patriarchálního kolektivu. Jako hrdina romant. ražení citově prožívá zápas své vlasti nejen jako politický, ale i jako etický a nábožensko-filozof. problém. Folklórní podloží představuje však přesto důležitý podnět — o folklórní tradici se opírá i rétoricko-deklamační individualizace postav bojovníků. Všechny složky díla jsou zaměřeny k jednoznačnému ospravedlnění násilí a jeho uvedení v soulad s hl. etickým zákonem patriarchálního společenství estetizovaným i v lidové epice — smrt v boji za svobodu je předpokladem věčného života (z toho hlediska je parodován i benátský životní styl a úpadková morálka). K folklóru se H. v. obrací i ve svém úsilí stát se básnickou encyklopedií národního života (junácké hry, únosy dívek, hádání z beraní plece, pověry, výklady snů, svatební písně, oplakávání mrtvých, štědrovečerní obyčeje aj.). Tradice heroické epiky (v chórických mezihrách spjatá i s podněty antickými) se uplatňuje navíc i v oslabené dějovosti skladby, v kolektivnosti postav, v organizaci dialogů jako polyfonie nehierarchizovaných epických promluv, v obraznosti blízké obraznosti lidové (Njehoš sám byl nejen sběratelem lidových písní, ale přímo i guslarem); folklórní desaterac je v H. v. rytmicky modifikován hovorovou intonací černohorského dialektu.

Dílo bylo plodem osobně prožité situace mladého teokraty stojícího v čele země zvenčí oslabované turec. útoky a stálými pokusy o porobení, zevnitř anarchií rodového partikularismu, bez pevných zákonů, jednotných správních orgánů, bez komunikací a osvěty, s destruktivním zákonem krevní msty. Boj s tímto chaosem se promítl do básnické symboliky celého Njehošova díla: boj principu světla ztotožněného s dobrem, svobodou, řádem, rozumem, vzdělaností a principu tmy, tj. zla, nesvobody, zaostalosti atd. — zpočátku byl rukopis označen názvem *Šíření jiskry* (Izvi-janje iskre).

Výpisky „Komu zákon ztělesňuje palcát, / tomu stopy smrdí ukrutností“ (1963, 132).

Překlady asi 1895 (Karel Krivý), 1897 (Jan Hudec), 1963 (Josef Hiršal—Oton Berkopec).

Literatura J. Deretić, *Kompozicija Gorskog vijenca*, Beograd 1963. M. Popović, *Istorija srpske književnosti, Romantizam I*, Beograd 1968. — O. Berkopec (předmluva k 1963). F. Wollman, *Njehošův deseterac*, Slavia 1931.

mč

NORWID, Cyprian:

VADEMECUM

(Vade-mecum) — *1847—1866

Vrcholná lyrická sbírka „prokletého básníka“, představitele polského pozdního romantismu, jehož dílo odráží soudobé tendence francouzského symbolismu a předjímá vývoj moderní polské poezie.

Sbírka obsahuje 100 lyr. básní převážně reflexivní povahy a jejich hl. temat. okruhy, kromě milostné poezie, jsou filozofie dějin a historie lidstva, antiiluzivní básnická reflexe soudobé pols. otázky, dále téma umění, jeho filozoficko-histor. smyslu a jeho společen. funkce, a téma hledání transcendentálních, věčných eticko-filozof. hodnot v „pekle“ dravčí kapitalistické morálky, kterou autor jednoznačně odmítá a satiricky demaskuje. Tato ústřední témata málokdy u Norwida existují izolovaně, nýbrž navzájem se pronikají, přesahují a v nejlepších básních splývají ve složitou autostylizaci autorova životního a básnického osudu. Snad nejproslulejší skladbou z V. je *Chopinův klavír*, básnický ohlas na zničení památného nástroje při represáliích po nezdařeném atentátu na vysokého carského úředníka za povstání 1863. Báseň přináší trest Norwidovy filozof. a estet. koncepce umění, je odsudkem kulturního barbarství, ale i předtuchou budoucnosti.

Na kompoziční, tematicko-obsahovou i formální strukturu cyklu měly značný vliv Baudelairovy *Květy zla*, řada básní vznikala pod přímým vlivem četby Baudelaira, s nímž má autor mnoho společného jak v některých rysech autostylizace, tak v řadě disharmonických velkoměstských motivů; s Baudelairem jej spojuje zvl. snaha zachytit v básnickém obraze rozpornou a proměnlivou senzibilitu současníka. Básnický jazyk Norwidův je složitý, zkratkovitý, se sklonem k co největšímu významovému zatížení na co nejmenší ploše. Verš je často přerušován zámlkami, rozbit pauzami, dramatizován vykřičníky a otazníky, slovní zásoba je rozšiřována četnými básnickými neologismy. Norwid využívá i pols. romant. kánon, jak jej vytvořili velcí polš. romantici, ale navazuje i na tradice starší, např. barokní. Norwid usiluje o komplexnost básnických obrazů, volí disharmonická a neobvyklá slovní spojení, chce zachytit mnohovrstevnost a vnitřní rozpornost reality. Je básníkem povýtce filozofickým, hledajícím pod bezprostředně vnímanou realitou skrytý smysl věcí a jevů, za pomíjivou realitou věčnou řeč symbolů. Gnómičnost, zhuštěnost básnické výpovědi vede k jisté hermetičnosti, temnosti básnických obrazů, jindy dospívá až k satir. epigramu. Jako básník řeší Norwid v řadě skladeb cyklu problematiku času v širší koncepci filozofie dějin (např. *Minulost*) a dospívá k představě času jako „nepřetržitě minulosti“. „Čas je nekonečně náš, ale my

jsme nájemci času, neboť nepatří nám dnešek, jak se obvykle říká, nýbrž všerejšek, a dnešek je velice podmíněný.“

Jednotl. básně cyklu psal Norwid v letech 1847—1866, většina vznikla v Paříži, kde se natrvalo usadil po své dobrovolné emigraci a po letech kratších pobytů v Evropě i Americe. 1866 provedl pro chystané vydání definitivní úpravy a odeslal rukopis do Lipska nakladateli Brockhausovi, se kterým měl již smlouvu a jenž vydal jeho *Básně* (1862, Poezie). Vzhledem k vypuknutí rusko-rakous. války Brockhaus smlouvu zrušil a Norwid již nenášel jiného nakladatele pro své dílo, přelomové nejen v dějinách pols. poezie. K Norwidovi jako ke svému předchůdci se přihlásila až pols. moderna (Mladá Polska). Dílo bylo částečně vydáno čas. 1901, knižně a v úplnosti až 1947 (Varšava). Cesta k Norwidovi je čtenářsky i překladatelsky velmi obtížná, v čes. poezii tento básník našel ocenění u V. Holana.

Překlady 1968 (Václav Renč, 20 básní in: *Mramory a blesky*), 1970 (1983, Jan Pilař, vyd. 1970 25 básní in: *Černé květy*, vyd. 1983 43 básně in: *Chopinův klavír*).

Literatura J. Pietrkiewicz, C. Norwid: „Vade-mecum“, an Experiment in Didactic Verse, Slavonic and East-European Review 1966, 102. K. Wyka, C. Norwid, poeta i sztukmistrz, Kraków 1948. — J. Pilař (předmluva k 1970, 1983).

vkf

NOVALIS: HYMNY NOCI

(Hymnen an die Nacht) — čas. 1800

Vrcholné dílo raně německé romantiky, cyklus šesti hymnických zpěvů ve verši a v básnické próze.

Cyklus, rozsahem poměrně nevelký (asi 15 stran běžného textu), konfrontuje v různých rovinách motivy světla, dne, života a času na jedné straně s motivy noci, smrti, spánku a věčnosti na straně druhé. Začíná (1) apostrofou světla, jež dává život přírodě i člověku a „zjevuje záračnou nádheru říši světa“ v nesčetných proměnách. Noc, záhadná a plná možností, však v člověku otevírá „nekonečné oči“ a v podobě spánku (2) je příslibem věčné harmonie. 3. hymnus líčí snový zážitek: úzkost truchlicího opuštěného člověka, nacházejícího naději v zaslíbení se noci, jež ruší pouta zrození, světla i času a spojuje jej v novém bytí s jeho zemřelou milenkou. 4. hymnus se znovu vrací ke krásě dne a každodenní činnosti, ale vrcholí oslavou noci jako úrodného chaosu, matky všeho bytí a pramene entuziasmu, a smrti, stále mladé a obrozující se, souznící s láskou a poskytující subjektu vědomí věčného trvání. 5. hymnus posunuje zření od individua k dějinám lidstva: vykládá antiku jako radostné a naivní dětství, Ježíše Krista — sebeuvědomující se smrt — jako zvěstovatele spojení člověka s říši budoucí harmonie. Závě-

rečnou chórickou oslavou vykoupení člověka smrtí se cyklus uzavírá.

H. n. jsou založeny na napětí mezi časově a prostorově vymezenou skutečností individuální lidské existence a úsilím po absolutním, transcendentním bytí. Noc je zde nejen symbolem nové oblasti reality, ale zejména dimenzí nového přístupu ke skutečnosti, tzv. romantizování světa, podřízení zdánlivě pevně ustanovených daností, realit a jevů absolutní duchovní moci člověka, produktivní síle jeho imaginace (srov. v Novalisových fragmentech: „Poeta je transcendentální lékař. Poezie míší vše ke svému velkému účelu účelů — pozvednutí člověka nad sebe sama“). V tomto smyslu je noc tvořivým a nezavršeným fenoménem mimo čas a prostor, v němž se táji poezie a svoboda — aniž by byla popřena краса dne a každodenní skutečnosti („záračná hra nesčíslných prostorů a jejich časů“). Smrt v Novalisově pojetí není jen zánikem a koncem, ale i počátkem, průnikem k novému bytí — ne popřením, ale překonáním života jako omezené individuální tělesné existence —, v němž se spojuje disharmonická přítomnost se šťastnou minulostí v nadčasovou univerzální integrující budoucnost, a to ve smyslu individuálním (3. a 4. hymnus) i kolektivním (5. a 6. hymnus).

Geneze **H. n.** je spojena s rozhodujícím zážitkem osobního Novalisova života, se smrtí jeho snoubenky Sofie von Kühn na jaře 1797, umocněném úmrtím jeho bratra a příznaky vlastní smrtelné choroby. Na definitivní verzi, která vyšla v posledním čísle romant. čas. Athenäum v srpnu 1800, měla nepochybně vliv i reálná nemožnost uskutečnění dobového i generačního ideálu sebeuvědomělého a plně svobodného člověka v histor. podmínkách tehdejšího Německa. **H. n.** souvisí s raně romant. programem „progresivní univerzální poezie“ (formulovaný F. Schlegelem) i s ostatním Novalisovým dílem, zejména s jeho fragmenty a r. → *Jindřich z Ofterdingen*, který měl rovněž ústít v „překonání života“ jeho permanentním kvalitativním umocňováním. Při recepci **H. n.** docházelo často k nedorozuměním a dezinterpretacím: na jedné straně byl Novalis obklopan vělekněžským nimbem neproniknutelného mystika, na straně druhé považován (od dob H. Heina a jeho Romantické školy) za chorobného snílka vzdáleného reálnému životu. Na Novalise navazovaly především moderní básnické proudy, jimž odkrýval nové možnosti poezie v oblasti imaginace a podvědomí (symbolismus, surrealismus) — u nás jím byl inspirován O. Březina a částečně spiritualistická linie české lyriky ve 30. a 40. letech 20. stol.

Výpisky „Což nemá všechno, co je schopno nás nadchnout, barvu noci?“ (1971, 263).

Pteklady 1917 (Alois Král), 1930 (Bohuslav Reynek), 1934 (Alfons Breska, in: *Výběr z Novalise*), 1940 (Božena Věrná, *Chvalo zpěv k světlu*, in: *Ryzí květ*), 1967 (Ivan Slavík, in: *Květinový prach*), 1971 (Valter Feldstein, in: *Modrá květina*), 1977 (Július Lenko, sl. zčásti in: *Belasé květy*).

Literatura P. E. Gumpel, *The Structural Integrity Of the Novalis' Hymnen an die Nacht*, *The Germanic Review*, 55. M. Kommerell, *Novalis' „Hymnen an die Nacht“*, in: *Gedicht und Gedanke*, ed. H. O. Burger, Halle 1942. H. Ritter, *Novalis' Hymnen an die Nacht*, Heidelberg 1974. — K. Krolp (předmluva k 1971).
jh

NOVALIS:

JINDŘICH Z OFTERDINGEN

(Heinrich von Ofterdingen) — 1802

Nedokončený dvoudílný poeticko-fantastický vývojový román, jedno z hlavních děl německého raného romantismu, tzv. jenské školy.

Děj 1. dílu, *Očekávání*, vede do doby hohenštaufského císaře Friedricha II. (1. pol. 13. stol.) a zachycuje zrání bájného (historicky neprokázaného) středověkého minnesängra Jindřicha z Ofterdingen v básníka, údajného autora Písně o Nibelunzích a hrdiny pěveckého souboje na Wartburgu. Dvacetiletý Jindřich z Ofterdingen spatří v neobvyklém snu modrou květinu, která je mu příslibem slávy a štěstí a symbolem pravdivé poezie, a vydá se ji hledat. V doprovodu matky a společnosti kupců odjíždí z Eisenachu do Augsburgu k zámožnému dědečkovi. Tato cesta vede především „dovnitř“, dojmy z cest jsou Jindřichovi klíčem k novým a novým oblastem vlastní duše. V Augsburgu pozná Jindřich uher. básníka Klingsohra a jeho krásnou dceru Matyldu, láska k ní v něm probouzí básníka. 1. díl uzavírá zkazka o Erotu a Bájí, kterou vypráví Klingsohr a která naznačuje zamýšlené vyústění J. Ve 2. dílu, *Naplnění*, se měla dovršit přeměna skutečnosti ve Fantazii, realita měla stále více ustupovat do pozadí a román se měl změnit v pohádkovou alegorii, jak o tom svědčí zlomky a náčrty. Celek měl mít 7 kap., z nichž poslední, *Jas*, by se snad rozrostla v samostatný 3. díl. J. by pak měl triadickou stavbu *Očekávání* — *Naplnění* — *Jas*. V dokončené části 2. dílu je Jindřich zobrazen v horách jako poutník, jemuž příroda vyjevuje svou nejnvtířnější podstatu. Jeho další cesta měla vést do kláštera (říše mrtvých) a pak do různých částí světa a různých histor. epoch (do Itálie, Řecka, Orientu, do Říma, na dvůr Fridricha I.). Nakonec měl Jindřich poznat podstatu světa a nalézt modrou květinu (Matyldu) a román měl vyústit v „poetizaci světa“, „konstituování pohádkového světa“, v němž lidé, zvířata, rostliny, kameny a hvězdy, živly, tóny a barvy nalézají společnou řeč.

Významnější než vlastní děj s básnickou symbolikou a idealizací středověku a katoli-

cismu (prokládaný samostatnými příběhy, pohádkami a básněmi) jsou úvahy o podstatě poezie a jejím poslání. Jindřich dospěje od temného tušení nadmyslového světa k jeho bezprostřednímu prožitku v přírodě a lásce a k živému vědomí trvalé jednoty s božským principem. Neexistuje hranice mezi životem a smrtí, skutečností a představou, minulostí a budoucností, pozemské se otevírá do nekonečna. „Vykoupení“ se děje aktem tvorby, básník je skutečným vypupitelem, v němž se poji a sjednocuje mystik a mág. J. byl polemikou s Goethovým r. Vilém Meister, v němž F. Schlegel spatřoval vzor romant. románu. I Novalis viděl ve Vilému Meisterovi „čistý román“, příkladný v kompoziční metodě a nepřekonatelný jako uměl. dílo; domníval se však, že v něm poezie je sama sebou popírána. J. měl být jakýsi „anti-Meister“, na otázky kladené Goethem (možnost seberealizace individua, vztah ke konkrétní skutečnosti, funkce poezie v životě) hledá Novalis specificky romant. odpovědi. Vytváří apoteózu básníka a básnickou formou vyjadřuje názor, že poezie je „nejvyšší skutečností“. Usiluje o překročení hranic románu jakožto zobrazení životní skutečnosti v určitém prostoru a čase a o přeměnu reality světa v říši poezie, o vytvoření poetizovaného stavu světa, v němž se všechny prostory a doby mísí a čas je zrušen v „syntetické epoše“.

J. vznikl 1799—1800, vyšel posmrtně 1802 ve Spisech (vyd. F. Schlegel a L. Tieck, jenž se pokusil fragmenty 2. dílu dle Novalisových poznámek doplnit v náčrt děje). Někteří vnější fakta Novalis zřejmě čerpal ze spisů městského písaře v Eisenachu Johanna Rotha z poč. 15. stol., který se odvolával na středohorném. báseň o souboji pěvců na Wartburgu. Projevuje se tu vliv Novalisových přírodovědných a báňských studií i fyzikálních objevů L. Galvaniho a A. Volty a astrologických představ doby. Z liter. podnětů působil kromě Viléma Meistera (s nímž má J. společnou i strukturu románu putování) Tieckův nedokončený r. Putování Franze Sternbalda (1798), jehož hrdina poprvé v něm. literatuře vyjadřoval romant. životní pocit. Pro přírodní mystiku a alegorii románu měl význam mystik J. Böhme (1575—1624).

Pteklady 1940 (V. F. Bláha, *Modrý květ*), 1971 (Valter Feldstein, in: *Modrá květina*).

Literatura J. Mahr, *Übergang zum Unendlichen*, München 1970. G. Schulz, *Die Poetik des Romans bei Novalis*, in: Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt a. M. 1968. E. Stopp, *Übergang vom Roman zur Mythologie*, *Deutsche Vierteljahrschrift* 1974.

gvd

NUŠIČ, Branislav:
PAN POSLANEC

(Narodni poslanik) — * 1883, insc. 1896,
1924

Satirická komedie srbského dramatika.

Všechna 3 jedn. se odehrávají v malém srb. městě v bytě obchodníka Jevrema Prokiče, kde bydlí jeho rodina (žena Pavka a dcera Danica) a jehož druhou polovinu zabírá advokátní kancelář mladého advokáta Ivkoviče, podnájemníka. I. Je právě před volbami do parlamentu. Proslechlo se, že „shora“ z Bělehradu přišel důvěrný pokyn, že by dosavadní poslanec měl být nahrazen poddajnějším. Prospěchářský Prokič se chápá šance a s pomocí přátel — za slíbené protislužby — vyvine aktivitu, aby mohl kandidovat za vládní stranu. Teprve později se doví, že rovněž Ivkovič kandiduje, ovšem za opozici, že dcera Danica ho miluje a manželka smlouvá svatbu. II. Nastávající tchán vede nevybíravou předvolební válku proti budoucímu zeti s vydatnou pomocí podplaceného policejního pisáře Sekuliče. Když ho přijde deputace občanů pozdravit jako svého kandidáta, zachvátí Jevrema panika, neboť není schopen pronést volební řeč. Ukradne z Ivkovičovy kanceláře připravený projev opoziční, který končí provoláním „prýč s vládou!“. III. Ivkovič dá na oplátku do novin, že Jevrem přešel do opozice a mluvil proti vládě. Dojde k hádce, Jevrem zruší zasnuby, Danica však od ženicha neupustí, naopak připraví proti otci intriku. Podstrčí mu snoubencův projev, jako by jej sestavila ona, a když po volbách přijdou pod okna voliči, Ivkovič i Jevrem (který neví, že zvítězil Ivkovič) pronášejí téměř slovo od slova stejnou řeč jednohlasně. Hra končí všeobecným smírem.

P. p. vznikl jako aktuální ohlas polit. poměrů za vlády krále Milana Obrenoviče v 80. letech, kdy probíhala polarizace polit. života do dvou hl. stran: tzv. pokrokové, tj. vládní konzervativní, a tzv. radikální, tj. opoziční. Tématem je průvodní jev nerozvinutého parlamentního systému — pseudodemokratičnost voleb, způsob výběru kandidátů pomocí korupce a brutální likvidace soupeřů. Satir. kritika mří na duchovní plytkost patriarchálních malbu-rožoazních vrstev v Srbsku, kde probíhá překotný vývoj od hluboké ekonomické zaostalosti a polit. despotismu k moderní státnosti. Komedialnost je nesena výrazným autorovým smyslem pro psychologii rychných maloměšťáků, jak se projevuje v neoficiální nezastírané podobě rodinného prostředí. Sociální adretnost nadsázky v satirické až groteskně karikaturní kresbě charakterů a stavbě dram. akcí je zřetelně poznamenána vlivem N. V. Gogola. Satir. typizační důslednost však neutralizuje až fraškovitá živelnost, která odvádí pozornost k situační komice (např. Jevrem si s přítelem

zkoší „nanečisto“ své vystoupení v parlamentu v duchu svých pologramotných představ o náplni poslancecké činnosti; čtení volebního programu z ukradeného konceptu opozičního kandidáta; opakované vpády dvojice manželů — příbuzných z ženy strany — neustále si skákajících do řeči apod.). Rovněž zápletka politického i soukromého soupeření tchána se zetěm satir. odstup oslabují. Autorovo porozumění pro zobrazované prostředí znamená posun od analýzy do polohy shovívavé humorističnosti. Důležitou hodnotou je autentický dialog vedený až veristicky věrným hovorovým jazykem.

P. p. vznikl v autorově mládí 1883, avšak pro polit. neúnosnost se na jeviště dostal až 1896. Životní materiál tohoto období, tak spontánně zrcadlený v této komediální prvotině, určuje v podstatě tematiku autorova prvního (1883—1903) i třetího (1918—1938) tvůrčího období. Nušič byl v opozici vůči obrenovičovskému režimu — 1887 vězněn pro uveřejnění satir. poezie. Odpudivé jevy byrokraticko-mocenské zvůle, hamižnost, protekcionářství, honba za kariérou určují tematiku rozsáhlé komediální tvorby — *Podezřelá osoba* (* 1887, 1924, Sumnjivo lice), *Protekce* (insc. 1889, 1924, Protekcija), *Pani ministrová* (1931, Gospodja ministarka), *Truchlici pozůstatli* (1935, Ožalošćena porodica), *Dr.* (1936) aj. Ve scénické intrikové technice navazují Nušičovy komedie na moliérovskou tradici, která se uplatňuje v srb. komediografii od jejího zakladatele J. S. Popoviče (1806—56).

Překlady rozmn. 1957 (Jaroslav Urban).

Literatura B. Nušič 1864—1964, Zbornik muzeja pozorišne umetnosti, Beograd 1965. D. Jovanović, Nušič kroz pedeset godina srbijanskog života društva, in: *Ogledi iz književnosti*, Beograd 1949.

mč

O'CASEY, Sean:

PLUH A HVĚZDY

(The Plough and the Stars) — 1926

Tragédie anglicky píšícího irského dramatika 20. stol. zachycuje jednu z etap zápasu Irů o národní nezávislost.

Čtyřaktová prozaická tragédie se odehrává v Dublinu na sklonku 1915 a během tzv. Velikonočního povstání proti brit. nadvládě 1916. Aktéři hry, nájemníci jednoho z dublinských činžáků, představují širokou škálu postojů k zákl. ir. situaci, od aktivní účasti v boji za nezávislost přes pusté řečňování a slovní vlastenčení až po odpor vůči válce a násilí či loajalitu k brit. koruně. Mladá novomanželka Nora Clitheroeová se marně snaží zachránit poklid rodinného hnízdečka před veřejným děním. Její manžel Jack odchází pod praporem Ir. občanské armády bojovat za svobodu a padne. Strachem zničená No-

ra předčasně porodí mrtvé dítě a propadne postupujícímu šílenství. Zatímco v ulicích zuří boj, část obyvatelstva drancuje ve všeobecném chaosu obchody a žvaní u piva o vlastenectví a požadavcích dělnictva. Probritsky smýšlející Bessie Burgessová se ujme péče o nebohounu Noru. Při likvidaci zbytků povstání je Bessie zastřelena brit. vojáky, kteří ji mylně považují za ir. ostřelovače.

P. podobně jako další O'Caseyho hry, např. *Juno a páv* (1925, *Juno and the Paycock*), *Stín střelce* (1925, *The Shadow of a Gunman*), čerpá námět z nedávných ir. událostí (název hry odkazuje k symbolům ir. nezávislosti). Hra postihuje složitou a rozporuplnou situaci národa prostřednictvím vzorku postav, jimiž vstoupily do ir. dramatu konkrétní dublinské charaktery 1. čtvrtiny 20. stol. — nacionalisté, odboroví předáci, členové občanské armády a jejich ženy. Postavy se rekrutují ze sociálně slabých a středních vrstev (řemeslníci, prodavači, nádeníci) a zobrazení jejich tísnivé životní situace dává hře výrazný sociální aspekt. Problematika boje za nezávislost je nahlížena „z rubu“, střídavě, ale i s ostrou ironií a kritikou samolibého patriotismu. Autorovo zaujetí míří jak proti planému fražérství a sentimentálnímu vlastenčení u sklenice piva či na táborech lidu, tak proti násilí a teroru, jejichž důsledky zasahují především osudy žen (Nora, Bessie). Hra pojímá dram. postavy velmi neromanticky, s malichernými konflikty, hádkami a přízemními zájmy, odhaluje rozpor mezi velkými, nicméně jen slovními ideály a skutečným jednáním. Drsné tragikomické situace a hořké kontrasty působivě ozřejmují autorovo nelitostné vidění této lidské komedie. Míšení tragického s komickým, malého s velkým dává hře osobitý ráz trpké realist. tragikomedie, jejíž aktéři se dobrovolně či nedobrovolně stávají oběťmi dějin. Ač je P. hrou užce spjatou s lokální a časovou problematikou, svým přesahem k otázce vztahu člověka a dějinné situace nabývá obecnější platnosti. Pro věcný a nesentimentální pohled na ir. otázku, pro výsměch nabubřelému patriotismu a odpor k násilí vyvolalo uvedení hry skandál. P. pokračuje v antimitotvorné tradici té části ir. dramatiky, která se dotýká neuralgických bodů života společnosti (např. J. M. Synge: *Hrdina Západu*) a v zájmu životní pravdy bojí falešné iluze ve vědomí společnosti o sobě samé. Zfilmováno 1936 (USA, J. Ford).

Překlady rozm. 1977 (*Staša Pošustová*).

Literatura J. Koslow, *Sean O'Casey: The Man and His Plays*, New York 1960. M. Malone, *The Plays of Sean O'Casey*, Carbondale Illinois 1969.

šrm

ÖE, Kenzaburó: MLADÍK, KTERÝ SE OPOZDIL (Okurete kita seinen) — 1961

Ich-formou psaný román předního japonského autora střední generace o mladíkovi, který promrhal své síly v poválečném Japonsku.

1. část se odehrává ve vsi na ostrově Šikoku. Chlapec, vychovaný v úctě k válečnému hrdinství, se nesmíruje s poválečným hodnotovým vakuem. S korej. přítelem Kanem, stojícím vlastně na opačné straně barikády, požadují v dětinské naivitě obnovení války; jsou však zadrženi. V 2. části vystupuje hrdina jako student Tokijské univerzity. Jako jediný z chovanců polepšovny popřel svou nekonformní minulost a pronikl mezi „elitu“. Náhoda jej přivádí do anarchistické organizace, jež ho obviní z vyzvědačství a podrobí ponižujícímu mučení. Hrdina, stendhalovský „Julien Sorel naší doby“, propadá narkomanii a v touze po pomstě poklesne k taktickému spolenectví s bezzásadovým konzervativním politikem. Stává se nepřímým viníkem sebevraždy a posléze přímo vrahem. Po marných pokusech o obnovení svého individualistického snu o nezlomnosti člověka přijímá politikovy návrhy a přihlašuje se i k nenarozenému dítěti jeho dcery. V protikladu k vývoji svého korej. přítele tak definitivně zrazuje svou identitu.

M. s drastičností, která hraničí s vulgaritou, vyjadřuje v přehnaných a extrémních formách autorův pohled na poválečnou generaci s vědomím pochybenosti starých bezpečných hodnot, tápání mezi nihilismem, individualismem, kariérismem a anarchistickými teroristickými tendencemi. Všimá si především těch složek mládeže a těch otázek, které vyrůstaly bezprostředně z poválečného zmatku a mají přímou návaznost na osobní zkušenosti autora. V popředí jsou problémy davové psychózy, oportunismu, omezenosti, teroru, fyzické a sexuální abnormality. Ze směsice šokujících epizod a úvah vysvítá zákl. motiv autorova zájmu, otázka, zda a za jakých podmínek si mladý člověk v poválečném Japonsku může zachovat hrdost, bez níž je každý neodvratně odsouzen k degradaci. Jednotlivec ztrácí podle autora svou identitu tehdy, když se dostává do rozporu se svými zásadami a svědomím. Ani chlapci, kteří jsou pod vlivem militaristické výchovy odhodláni jít do nesmyslné války, ani naivní členové anarchistické organizace, kteří se v duchu svého přesvědčení dopouštějí bezpráví a násilí, nezradili sami sebe. Objektem autorova rozhořčení jsou ti, kdo jimi manipulují a nechávají je za sebe nasazovat kůži (vychovatelé ve venkovské škole a v polepšovně, konzervativní politik, kariériste ve studentském hnutí, ale také venkované japon. i korej. původu, kteří ve strachu z Američanů jsou ochotni dopustit se pogromu aj.). V 2. části ro-

mánu je obdobně zachycena podlost členů politikovy rodiny a manipulace ve světě žurnalistů. Autor nenabízí přímo žádnou spásnou alternativu. Avšak v postavě Korejce Kana, jehož identita leží v jiném světě (plán vystěhování do KLDK), a v aktivní podpoře jeho japon. ženy jsou naznačeny některé Ōeovy postoje: sympatie k socialist. zemím, víra v mezinárodní solidaritu a sen o manželství jako spojení čestných, rovnoprávných jedinců.

Dílo, dokončené za pobytu v Bulharsku, je jedním z vrcholů Ōeovy tvorby, která se podle autorových vlastních slov vypořádává s pastorálními, povrchními tendencemi mladších poválečných autorů a ličí s téměř odpuzující syrovostí zmatky a deziluze poválečných let očima příslušníka mladé inteligence. Po analýze vlivu krutého prostředí na vývoj mladé dvojice a lidské krutosti k černým zajatcům za války v p. *Chov* (1958, Siiku) odhalil Ōe nihilismus poválečné doby v r. *Naše doba* (1959, Warrera no džidaí). V M. stojí již na hranici tohoto období analýzy souč. mládeže v rámci společnosti a vyhraněnějšího individualismu v dílech *Sexuál* (1963, Seitiki ningen) a *Osobní zkušenost* (1964, Kodžintekina taiken). V době vzniku díla se již nebojí vypovídat o žádném problému japon. mládeže, kterou podle jeho názoru společnost obehnila zdi a zredukovala na zlobnou a nelogickou „smečku štekajících psísek“, nesoucí v sobě „zárodky fašismu“. Zřejmé je i vliv studia franc. literatury na Tokijské univerzitě.

Výpisky „Nyní, kdy končím . . . , nejsem žádným hrdinou . . . nejsem ani mluvčím žádné generace. Jsem takový jako ty“ (1979, 390).

Překlady 1979 (Vlasta Winkelhöferová).

Literatura M. Nakamura, *Modern Japanese Fiction, Tokyo 1969*. M. Ueda, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature, Stanford 1976*.

kf

OKUDŽAVA, Bulat: PUTOVÁNÍ DILETANTŮ

(Putešestvíje diletantov) — 1979

Historický román současného ruského sovětského spisovatele.

Syžet románu je zasazen do pol. 19. stol., ličí osudy poděkabristické generace v období vlády Mikuláše I., charakterizované všeobecným útlumem společen. aktivity. Kompozičně se P. d. hlásí k tradici romanticko-sentimentálních románů v dopisech, deníkových zápisků a fiktivních memoárů — kniha má podtitul: *Ze zápisůk poručíka ve výslužbě Amirana Amilachvariho*. Ústřední postavou je kníže Mjatev, někdejší příslušník „zlaté mládeže“, který se radikálně změnil poté, co se stal svědkem souboje, ve kterém zbytečně zahynul mladý básník, v němž tušíme M. J. Lermontova. Sergej Mjatev se uzavře

do sebe, distancuje se od politiky i od společnosti velkého světa, která jej považuje nejen za podivína, ale i za člověka politicky nebezpečného, a dokonce i jeho milostný život je ostře sledován. Do osudu knížete několikrát zasahuje i sám car, což Mjateva nejvíce ponižuje. Svou pověst „svůdce“ potvrzuje Mjatev v závěru I. knihy tím, že unese mladičkou novomanželku Lavinii Ladimirovskou, která jej už od svého útěho mládí miluje. Milenci prožijí několikaměsíční putování na jih, jež je plné paradoxních zvrátů a absurdních situací, vyvolávajících až pocit nereálna. V panoptikálním defilé bizarních postavček se setkáváme např. i se zestárlým Avrosimovem, hrdinou prvního Okudžavova histor. románu. Na carův rozkaz jsou však uprchlíci posláze dostitěni, vráceni do Petěrburgu a Mjatev je poslán do armády jako obyčejný voják. Po několika nezdařených pokusech o společný život se oba hrdinové, vyčerpaní dlouhým zápasem duševně i fyzicky, setkávají, až když je Mjatev po smrti Mikuláše I. omilostněn a dožívá poslední léta života na svém panství.

P. d. není histor. próza v tradičním smyslu slova. Hl. tématem románu je otázka lidské důstojnosti, konfrontace jedince s bezduchou, odlidštěnou despotickou mašinérií státní moci. Dílo navozuje dojem dokumentu, je koncipováno jako fiktivní memoár personalního vypravěče prolínající se s výpisky z deníků a s dopisy jednotliv. postav. Autor se v roli vypravěče uplatňuje pouze ve třech vložených kapitolách, ličících bez nadsázky a bez karikaturních tendencí postavu Mikuláše I. Z polyfonie jednotliv. hlasů krystalizuje postupně trag. obraz epochy, v jejichž stotých vodách utlumeného společen. dění a myšlení lze tušit ztaje- jené spodní proudy nespokojenosti a nesouhlasu. Příběh téměř anekdotický přerůstá v sociálně psychol. analýzu poděkabristické generace šlechtických intelektuálů. Mjatev má určité příbuzné rysy s klasickým typem „zbytečného člověka“, současně však zosobňuje tragédii těch, kteří ve snaze zachovat si svou lidskou důstojnost zůstávají mimo. Stává se tak stejně jako Lavinie skutečným diletantem života neschopným adaptovat se na obecně přijímané normy chování a jednání, prohrávajícím svůj život, ale současně právě skrze prohru ho nakonec přece jen prožívajícím autenticky.

Románový příběh má skutečně histor. pozadí. Při jeho zpracování vycházel Okudžava ze studie P. Ščegoleva. Prototypem hl. hrdiny je kníže S. V. Trubeckoj, blízký přítel Lermontovův. Tato Okudžavova metoda zpracování histor. látky nalezla uplatnění již v jeho předchozích románech — *Nebohý Avrosimov* (1971, Glotok svobody, dosl. Doušek svobody), *Šipova dobrodružství* (1975, Pochoždenija Šipova) a v P. d. se plně rozvinula. P. d. je výraz-

ným typem nové vlny souč. sovět. histor. prózy.

Výpisky „Někdy mám chuť křičet, ale brání mi v tom slušné vychování“ (1983, 249).

Překlady 1983 (Ludmila Dušková).

Literatura M. Bojko, *Etot blizkij nerazgadannyj vek. LitOb 1979, 10. V. Oskockij, Pamflet ili paskvil'?*, *Literaturnaja Gruzija, 1980, 1.* — V. Novotný (doslov k 1983). *Týž, Odpovědnost tvorby, Praha 1983.*

tk

OLEŠA, Jurij:

ZÁVIST

(Zavist) — čas. 1927, 1928

Ruská sovětská románová groteska 20. let.

Román je rozdělen do 2 částí. 1. díl, psaný ich-formou, je zповědi hl. hrdiny Nikolaje Kavalerova, planého snílka typu „zbytečného člověka“. Kavalerov je sice nadaný pozorovatel, vzdělaný a citlivý člověk, je však nahlodán pasivitou, vnitřní nejistotou a šířán závistí. Jeho prostřednictvím je nazírán i protějšek Kavalerovův Andrej Babičev, představitel nového světa, člověk překypující energií a zcela pohroužený do své práce. Kavalerov k němu pociťuje nenávisť a závist, přestože se ho A. Babičev ujal a poskytl mu pomoc. Závidí mu jeho slávu i pevné místo v nové společnosti, kam se sám nedokáže zařadit. Jednou z příčin je také neteř Babičeva Valja, do níž se Kavalerov zamiluje. Valja však dává přednost „novým lidem“, A. Babičevovi a jeho chráněnci Volodovi Makarovovi. Kavalerov vyvolá roztržku s A. Babičevem a odchází od něj. Ve 2. díle nahrazuje ich-formu autorské vyprávění. Kavalerov se seznámí s Ivanem Babičevem, Andrejovým bratrem, v němž nachází spřízněnou duši. Ivan, šarlatán a snílek, chce zničit Andreje a jeho dílo, obrovský stravovací komplex Rublík, pomocí svého imaginárního vynálezu — antistroje Ofělie. Také Kavalerov se rozhodne Andreje zabít. Antentát se však neuskuteční, starý svět je odsouzen k porážce. Kavalerov i Ivan Babičev končí naprostou životní rezignací. Jejich obrana citovosti vrcholí v společném soužití s vdovou Prokopovičovou, zosobněním maloměstského světa.

Problémy, kterými žila ve 20. letech mladá sovět. společnost, posouvá Oleša v Z. do groteskní podoby zápasu tří tloušťků (ústřední trojici postav totiž charakterizuje nápadná tloušťka), „nového člověka“ Andreje Babičeva, který je až karikaturní nadsázkou dravé životaschopnosti a praktické tvořivosti sovět. moci, a jeho protivníků — Kavalerova a Ivana Babičeva. Ti ve své nekonformnosti usilují postavit proti rodícímu se řádu nové doby, který viní ze strojového utilitarismu a nedostatku smyslu pro krásu, svou osamělou vzpouru citů, planý verbalismus snivého nesouhlasu. Až karnevalově excentrický syžet, jímž je vážné společen. téma nastoleno, se opíral o uvolně-

nou románovou stavbu montážového typu, rozbíjející text (citace dopisů, záznamy snů, vložená *Pohádka o setkání dvou bratrů*), ale i samu představenou skutečnost v zlomkovité záběry. Konfrontace postav, rozehraná v složitou symboliku atributů sváčících se světů („nový svět“ charakterizovaný téměř futuristicky prostřednictvím motivu stroje, „starý svět“ např. motivy zrcadel jako prostředků sebereflexy vytvářející kolem subjektu klamnou skutečnost pouhého odrazu vlastního já), ústí v tragikomickou porážku výrobců iluzí. Nazírání nové, porevol. skutečnosti v podobě skutečnosti prostě citu samo sebe odhaluje jako uměle vytvořenou fikci.

Svým tématem Z. zřejmě koresponduje s řadou děl sovět. literatury 20. let usilujících postihnout konflikt minulé epochy s epochou revoluční a místo inteligence v sovět. společnosti; nastolila je však způsobem, který nemohl nezbudit pozornost. Úspěch románu zaručil Olešovi pověst vynikajícího romanopisce a brzký ohlas i za hranicemi SSSR; současně byla ovšem diskutována otázka Olešova zobrazení nových lidí, stejně jako jeho postoj k postavě Kavalerova (na I. sjezdu spisovatelů Oleša konstatoval, že nechal Kavalerova dívat se na svět svými očima). Také pod vlivem krit. námitek se Oleša k látce vrátil dramaticzí *Spiknutí citů* (in sc. 1929, Zagovor čuvstv), která umělecky znamenala krok zpět — už sama povaha divadelních prostředků napomáhala rozbít křehké napětí dvojí perspektivy románu, hlediska vypravěče autorského a personálního, o něž se významová stavba opírala. Po dvou desetiletích mlčení o Olešově díle, kdy se i sám Oleša prakticky odmlčel, pozvedla se nová vlna zájmu o autorovu tvorbu na přelomu 50. a 60. let (krit. ohlasy, nové vydání Z. a dalších děl, inscenace, pokusy o širší literárněvědné zhodnocení), provázená i posmrtným vyd. prózy *Ani den bez řádky* (1965, Ni dnja bez stročki), která prokázala autorovo pevné zakotvení v kontextu sovět. literatury.

Výpisky „*Ráno si vždycky zpívá na záchodě. Doveďte si jistě představit, jaký je to optimistický, zdravý člověk*“ (1961, 23) — „*Miluji ho, tento svět, valící se na mne . . .*“ (1961, 115).

Překlady 1936 (Svatava Pirková), 1961 (1967, 1975, Anna Nováková).

Literatura S. Appel, *Jurij Oleša, „Zavist“ und „Zagovor čuvstv“*, München 1973. M. O. Čudakova, *Masterstvo Jurija Oleši*, Moskva 1972. — R. Papoušková, in: *Co číst z literatur slovanských, Praha 1935. J. Zábrana* (doslov k 1975).

tk—red

OMAR CHAJJÁM → CHAJJÁM

O'NEILL, Eugene:
SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE

(Mourning Becomes Electra) — 1931
Trojdičná tragédie přetvářející látku Aischylovy Oresteie; stěžejní dílo zakladatele a tvůrce moderního amerického dramatu.

Děj tragédie, jejíž jednotlivé části tvoří hry *Návrat, Švanice a Přizraky*, se odehrává v sídle patricijského rodu Mannonů po skončení občanské války Severu proti Jihu 1865—66. Generál Ezra Mannon se vrací domů z války. Rodinné vztahy jsou otráveny nenávisť, neprirozenou láskou a cizoložstvím. Ezrova manželka Kristina se zamilovala do námořního kapitána Branta, levobočka jiného člena rodu Mannonů. Otrávil nenáviděného manžela, avšak její dcera Lavinie, chorobně milující otce a nenávidící matku, zločin odhalí. V 2. díle obě ženy zápasí o Ezrova syna Orina, který se vrací z války s těžkým zraněním a psychicky nalomen válečnými zážitky. Lavinie využívá Orinovu žárlivost a majetnickou lásku k matce k vykonání pomsty. Orin zabije Branta poté, co se ujistí, že je matčím milencem. Kristina po zprávě o Brantově smrti spáchá sebevraždu. V 3. díle se oba sourozenci vracejí domů z cest, které byly marným pokusem vymanit se z mannonovských zločinů a vin. Orin touží po přiznání a trestu, chce zveřejnit pravdu o historii mannonovské rodiny. Lavinie dožene bratra k sebevraždě a sama si určuje trest. Žaluje se pohřbívá v domě předků s příznaky mrtvých, aby čekala na svou smrt, s níž skončí i prokletí rodiny Mannonů.

Zákl. kompoziční rozvržení látky sleduje půdorys Aischylovy tragédie, z níž přejímá i jednotlivé postavy (Ezra Mannon — Agamemnon, Kristina — Klytimestra, Brant — Aigisthos, Orin — Orestes, Lavinie — Elektra; funkce chóru přebírají obyvatelé města) a celkový průběh dram. děje. Rec. atreovský mýtus v Aischylově zpracování poskytl O'Neillovi výchozí konstrukci, kterou naplnil odlišným, novodobým pojetím tragična, jež se ze sváru člověka s nelitostným fátém přesouvá pod vlivem nových poznatků o člověku (především Jungovy a Freudovy psychoanalýzy) do sféry niterné lidské. Osud nosí člověk vlastně sám v sobě, vystaven neovladatelné síle instinktů, pudů a vášní. Tragédie se subjektivizuje a individualizuje, jejími protagonisty a oběťmi se stávají lidé determinovaní láskami a nenávisťmi, které se ve jménu puritánských konvencí snaží potlačovat a skrývat; spontaneita a touha po plném životě je zmrzačena a projevuje se jenom chorobnými vztahy, které ústí v zločin (rivalský vztah mezi matkou a dcerou je určován vzájemnou nenávisť, oidipovský vztah syna a matky, paralelní výstavba vztahu otec—syn, dcera—otec, motiv osvobození dcery ze závislosti na matce a převzetí její role apod.). Vedle této silné psychoanalytické mo-

tivace v charakteristice jednotlivých postav a jejich vztahů se ve S. prosazuje silně motiv války — zvl. prostřednictvím postavy Orina — jako destruktivní síly, která zničila zákl. hodnotovou orientaci člověka, jeho kladný vztah k životu, neboť hodnotu a smysl života zpochybnila masovým a nesmyslným zabíjením. Ačkoliv je S. situován časově do let po amer. občanské válce, reflektuje dobový pocit rozpadu a zmaru, který vyvolala 1. svět. válka, a zároveň postiňuje bezvýhodnou tragédií člověka, který ztratil oporu v řádu platných hodnot a zůstal vystaven chaosu svých instinktů.

S. byl napsán 1929—31; autor ho několikrát přepracoval, definitivní verze je pátá v pořadí. Dílo vzniklo z velké části během O'Neillova pobytu ve Francii. Vyvolalo velký ohlas a zaujalo ojedinělé postavení nejen v amer., ale i ve svět. dram. literatuře, a to jak svou tematikou, výpovědí o člověku v moderním světě, tak pro monumentální a strhující dram. účinnost; představuje výjimečný pokus o nalezení aspektů moderního tragična, které jsou předpokladem pro vznik tragédie jako dram. žánru. Z inspirací, které působily na zrod díla, je vedle Aischylovy Oresteie patrný zejména vliv díla A. Strindberga (např. Tanec smrti), postihojícího nenávisťné rodinné vztahy a antagonistický svár obou pohlaví. S. znamenal první svět. úspěch amer. dramatiky vůbec (autor získal 1936 Nobelovu cenu); dílčím způsobem se s ním vyrovnává veškerá dramatika po O'Neillovi, zejména představitelé bezprostředně následné generace, A. Miller, který se pokouší postihnout problematiku moderního tragična teoreticky i prakticky, a T. Williams, detailně rozvíjející obraz moderního dram. hrdiny z hledisek psychoanalytických. Zfilmováno D. Nicholsem (1947).

Překlady 1934 (*Frank Tetauer*), 1960 (*Jan Grossman*), rozmn. 1976 (*Milan Lukeš*).

Inscenace 1934 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1935 (*Aleš Podhorský, Zemské divadlo, Brno*), 1935 (*Jan Škoda, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1964 (*Milan Pásek, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1976 (*Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava*), 1987 (*Miroslav Macháček, Městská divadla pražská — Rokoko*).

Literatura *J. Gassner, Eugene O'Neill, Minneapolis 1965*. — *F. Götz (doslov k 1960), J. Pašteka in: O'Neill, Smútok prístane Elektre, Bratislava 1965. Týž, Dramatik Eugene O'Neill, Slovenské divadlo 1963, 4.*

šrm

ONETTI, Juan Carlos:

LODĚNICE

(El astillero) — 1961

Stěžejní román největšího uruguayského prozaika, významného představitele soudobé hispanoamerické prózy.

Děj. osnova románového příběhu je skrovná. Hl. hrdina Larsen, muž na prahu stáří, který ztroskotal ve všem, co v životě podnikl, přijíždí do města Santa María na pobřeží La Platy, odkud byl kdysi potupně vyhnán. Přijímá místo generálního ředitele Petrusovy loděnice, která již léta není v provozu a pomalu se rozpadá. Majitel však usilovně vytváří zdání prosperity a kromě Larsena zaměstnává ještě další dva ředitele: správního (Gálvez) a technického (Kunz). Protože nemá, čím by jim platil za neexistující práci, oba se žíví tím, že za jeho zády rozprodávají zbytky zařízení. Larsen přistoupí na Petrusovu hru na velký prosperující závod. Současně se uchází o ruku Petrusovy duševně choré dcery Angéliky Inés a dvoří se Gálvezově těhotné ženě. Když je Petrus uvězněn pro finanční podvod z dřívější doby, Larsenovy plány se hroutí a on opouští loděnici i Santa Marii. Tentokrát asi navždy, poněvadž jde vstříc pravděpodobné smrti. Román je rozdělen do 19 kap., pojmenovaných podle pěti míst, na nichž se odehrává děj. Jména jsou doplněna římskými číslicemi, která označují, pokudikáté se dané místo stává dějištěm příběhu (např.: *Santa María—I; Loděnice—II; Loděnice—III; Bouda—III; Dům—I, Besídka—V*). Loděnice a bouda jsou zastoupeny každá 7×, Santa María a besídka 5×, dům 1×.

Dominujícím prvkem v románu je atmosféra úpadku, rozkladu a zpustošení. Jsou jí prosycena všechna uvedená prostředí: trosky loděnice, v nichž Larsen realizuje svou fikci generálního ředitele; polorozpadlá besídka v zahradě Petrusova sídla, ve které se schází s Angélikou Inés; bouda na spadnutí, v níž žijí Gálvezovi; zchátralý Petrusův dům, nejvyšší meta, již si Larsen stanoví a kterou na konci příběhu paradoxně dobývá nikoliv jako ženich majitelovy dcery, nýbrž jako náhodný milenec její sloužky; a konečně nevládná a nehostinná Santa María, poslední přístupná stanice na Larsenově cestě k smrti. Tento vnější, fyzický rozklad je příznakem narušení mnohem hlubšího, které postihuje Larsena i jeho druhy ve hře: naprostého osamocení a neschopnosti najít z něho cestu, pocitu absurdnosti a neshodnosti veškerých činů. Snad jedině Gálvezova žena, zaštitěná svým těhotenstvím proti cizímu, nepřátelskému světu (obdobně jako je Angélica Inés chráněna šilenstvím před ničivým a pustošivým časem), by mohla prolomit bludný kruh samoty a odcizení a vyvést z něho i Larsena. Ale ten se již natolik ztotožnil se svou „hrou na život“, že v ní setrvává, i když ví, že je odsouzen ke ztroskotání. Tuší ostatně,

že každá jiná volba by byla jen další „pastí“, počátkem nové hry, která by ho pouze vzdálila od jediné možnosti, jak být sám sebou: od smrti.

Larsen je protagonistou i dalšího r. *Sběrač mrtvol* (1964, Juntacadáveres), v němž Onetti zpracoval dřívější úsek hrdinova života, a objevuje se už v jedné z jeho prvních próz, r. *Země nikoho* (1941, Tierra de nadie). Je jakýmsi prototypem celé galérie onettiovských snlků, lidí neadaptovaných, neschopných přizpůsobit se skutečnosti a přijmout pravidla hry společnosti, v níž žijí, a vytvářejících si proto svou vlastní hru na život. Na motivu hry jako úniku ze světa samoty, cizosti a nekomunikovatelnosti je založena už Onettiho první publikovaná próza, r. *Jáma* (1939, El pozo), a s jeho nejrůznějšími obměnami (protiklad snu a skutečnosti, lži a pravdy, mládí a dospělosti) se setkáme v celé autorově tvorbě (pro tuto tematiku bývá někdy srovnáván s J.-P. Sartrem). Také Santa María, obraz typického laplatského městečka a zároveň město-mýtus, je dějištěm příběhů v jiných prózách (zde se často připomíná vliv „yoknapatawphského cyklu“ W. Faulknera), např. v r. *Krátký život* (1950, La vida breve), *Smrt a dívka* (1973, La muerte y la niña), *Nechme mluvit vítr* (1979, Dejemos hablar al viento), v n. *Bezejmenný hrob* (1959, Una tumba sin nombre), v p. *Jakub a ten druhý* (1961, Jacob y el otro), *Ošizená nevěsta* (1968, La novia robada). Konkrétní návaznost některých próz spolu s neustálým opracováváním zákl. témat, motivů a typů hrdinů a používáním určitých technických principů (vyprávění těžce události z různých zorných úhlů, utajená motivace, variabilní rozuzlení) vytvářejí z rozsáhlého výpravného díla Onettiho neobyčejně stejnorodý celek, v němž L. zaujímá vrcholné místo.

Literatura H. F. Giacomani, *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Long Island City 1974. D. Kadir, *Juan Carlos Onetti*, Boston 1977. J. Ludmer, *Onetti, Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires 1977. J. Rufinelli, *Onetti, Montevideo 1973*. — H. Vydřová, *Neuskutečněný sen*, SvLit 1979, 2.

hv

ÓNO JASUMARO: ZAZNAMENÁNÍ DÁVNÝCH UDÁLOSTÍ (Kodžiki) — * 712

Starojaponská umělecká kronika zahrnující mýty i fakta o historii země a její slovesnost.

I. sv. díla líčí tzv. Dobu bohů (Kami-cu-jo), kdy se po oddělení Nebe a Země zrodila na „Výsostně nebeské pláni“ první tři božstva a další bohové, z nichž nejvýznamnější je bůh Izanagi a bohyně Izanami. Právě oni dotvořili Japon. ostrovy („Velkou zemi čtýných ostrovů“ — Ójasimaguni) v dnešní po-

době a osídlili je božstvy ze svého potomstva. Z Izanagiho levého oka se zrodila i bohyně Slunce Amaterasu ómikami. Její vnuk Ninigi no mikoto sestoupil na příkaz bohů na zemi na pláni Takačie no hara v kraji Hjúga (ostrov Kjúšú). Jiný významný motiv tvoří zrození božstva hromu Susa-no-o, mýtus o pohoršené bohyni Slunce, jež se ukryla v Nebeské jeskyni Ama-no-awato, a jejím udobření tancem, vítězství boha Susa-no-o nad Osmihlavou saní a mírová dohoda o rozdělení moci mezi bohy z Izumo a potomky bohyně Slunce. 2. sv. zachycuje období od legendární vlády prvního císaře Džinmu, pravnuka Ninigi no mikota, který prý přesídlil na ostrov Honšú do Kašiwary (u dnešní Osaky), do vlády císaře Ódžina (údajně od 660 př. n. l. do 310 n. l.). 3. sv. je kronikou doby od vlády císaře Nintoku, jenž první spojil domácí deifikující teorii vlády s principy čín. konfucianismu, do úmrtí císařovny Suiko, matky propagátora buddhismu prince Šótoku (celkem 313—628 n. l.), a převažuje v něm suchý výčet dat.

Primárním jednotčím motivem vzniku Z. je polit. záměr, zformování tzv. „pravé“ historie vládnoucí dynastie. Ve svém celku však povaha Z. tento záměr překračuje; význam Z. je zároveň umělecky literární i kronikářský, historický. Z. mají neocenitelný význam i pro poznání lidových zvyků a názorů, zahrnují pověsti, které jsou odrazem přírodních, zemědělsko-pracovních, heroických i náboženských mýtů, a informace o nejstarší japon. poezii. Mají také význam pro poznání klasického jazyka nejstaršího období. Jak dokázal v 18. stol. učenec Motoori Norinaga ve spise Kodžiki-den, byla Z. navzdory zápisu v obměněné klasické čínštině čtena japonsky a jsou dokladem rituální japonštiny, známé jinak jen z obřadních textů norito a císařských příkazů senmjó.

Podle předmluvy, která přes pochybnosti některých učenců o pravosti je v souladu s nejnovějšími archeologickými i filologickými zjištěními, vzniklo dílo 711—712 na příkaz císařovny Genmjó, který byl uskutečněním plánů císaře Tenmu (?—686). Zapisovatelem byl dvořan Óno Jasumaro a poradcem učenec Hieda no Are, který prostudoval dosavadní císařské letopisy, zápisy historie významných rodů i ústní tradici recitátorů kataribe a údajně se pokusil „uvést na pravou míru“ jejich nedostatky. Vyhnul se líčení události posledních devadesáti let, zřejmě s ohledem na choulostivost časově blízké tematiky. Z. jsou s výjimkou nepatrných zlomků letopisů z doby prince Šótoku (576—622) nejstarší dochovanou kronikou v Japonsku, předchůdcem tzv. Šesti velkých historií. Šintoistický učenec K. Čikafusa (14. stol.) učinil mýtus o božském původu císaře základem díla usilujícího o restauraci císařské moci, jež byla od 866 do 1867

vlastně spíše symbolická. Po buržoazní revoluci Meidži, která byla alespoň formálně interpretována jako „restaurace císařské moci“ z područí regentů a vojenských místodržících, se Z. stala posvátným textem státního šintoismu, který byl oficiálním náboženstvím do konce 2. svět. války. Od 19. stol. mnoho učenců pochybovalo o důvěryhodnosti mýtů i o dataci vzniku císařství do roku 660 př. n. l. a poukazovalo, že pravděpodobný vznik státu je třeba klást do 3. stol. Navíc srovnání s čín. kronikami ukazuje, že nejen mytol. 1. sv. a chronologie 2. a 3. sv., ale i poměrně nové osudy císařské dynastie a struktura díla byly ovlivněny napodobováním, snahou vyrovnat se klasické Číně. V souč. době dosud někteří vědci pochybují o Jasumarově autorství, ale jeho existence i životopisná data byla prokázána nad všichni pochybnost 1979 nálezem jeho hrobu nedaleko Nary.

Překlady 1979 (Viktor Krupa, sl. *Japonské mýty — Kodžiki*).

kf

ORDÓÑEZ GARCÍ DE MONTALVO → MONTALVO

ÖRKÉNY, István: KOČÍČÍ HRA

(Macskajáték) — insc. 1970

Tragikomedie, která patří k mezinárodně nejúspěšnějším dílům současné maďarské dramatické tvorby.

Hra o 2 jedn., jejíž osu tvoří monologické výstupy hl. ženské postavy, je groteskně realist. výpovědí o životě obyčejných lidí v Maďarsku 1950—70. Eržika Orbánová žije téměř dvacet let sama v jednom budapeštském činžáku. Její dcera nemá pro matčiny starosti a radosti pochopení. Kromě častých slovních šarvátek s mlékačkou či řezníkem se Eržika stýká s požívačným penzistou Viktorem Molnárem (Csermlényi), operním pěvcem v. v., kterého již dlouhá desetiletí nekriticky zbožňuje, a prostřednictvím dopisů a telefonu se starší, invalidní sestrou Gizelou (Giza), žijící v blahobytném osamění u syna v NSR. Gizelino pozvání k cestě za hranice odmítá, podle okamžité nálady či potřeby se však sestře svěřuje se svými starostmi nebo jí naopak informuje o svých nejnovějších, často ztřeštěných činech a plánech. Současně se s Gizelou pře o výklad různých události z jejich společného mládí. Dlouholetý stereotyp běžných zvyklostí naruší Eržičino setkání s bývalou přítelkyní. Stárnoucí krasavice Pavla bezelstně Eržice přebere Viktora. Když Eržika, zoufalá z toho, že prohrála svůj „kočíčí“ boj o život, nenajde oporu u dcery a jejího manžela, rozhodne se — s nezdarem — dobrovolně ukončit svůj život. Z krize Eržiku vyvede návrat sestry Gizely do rodné vlasti. Eržika Orbánová má zase pro koho žít.

Tématem díla je zápas starých a stárnoucích lidí o udržení komunikačních vazeb s okolním světem. Eržika Orbánová je, stejně jako byla v mládí, člověkem prožívajícím svůj život naplno. Rve se o své právo na citově bohatý život „jako kočka“. Podle autorova přání má tato hra „být hrána jako jediná souvislá věta“. Od začátku do konce je dílo zrcadlem duševních strastí a radostí hrdinky, vedoucí osobitý dialog jak sama se sebou, tak se svou sestrou i s okolním světem. Eržika přechází plynule z jednoho obrazu do druhého, aniž by přerušila rozmluvu. Tímto rysem se dílo výrazně podobá rozhlasové hře. Příběh Eržiky Orbánové je zdánlivě soukromou záležitostí. Ale jen zdánlivě. Hrdinka sice prožívá své soukromé problémy, ale prožívá je v konkrétní sociální a polit. situaci země, ve které se narodila, prožila celý svůj život a ve které chce také zemřít. Tvrzení maď. kritiky o tom, že dílo je výrazně polit. dramatem, není tedy nijak nadsazené.

Dílo v krátké době dosáhlo mimořádného mezinárodního úspěchu, a to zejména pro svůj silný humanistický náboj. Inscenační úspěch díla je však plně závislý na hereckých kvalitách představitelky hl. ženské postavy, která musí dokázat proměnit Eržičin příběh nejen v dokument, nýbrž přímo v boj života se smrtí, a činžák v celý náš svět (J. Beneš). Eržika Orbánová se může stát pro zkušenou starší herečku životní rolí, jako tomu bylo v případě D. Medřické, jejíž zásluhou inscenace díla v Národním divadle v Praze dosáhla 1974–83 více než 400 repriz. Vzniku díla předcházela varianta v podobě filmové novely (film realizován 1974 režisérem K. Makkem).

Výpisky „Gizela: Věř mi, že když člověk nemá na vybranou, je lépe být starý. Ale nejbolestivější je stárít, které si hraje na mládí“ (1972, 26).

Překlady rozmn. 1972 (František Stier — Ida de Vries).

Inscenace 1972 (*Pravoš Nebeský, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*). 1973 (*Bedřich Jansa, Státní divadlo, Ostrava*), 1973 (*Pavel Palouš, Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1974 (*Gábor Székely, j. h., Národní divadlo, Praha*), 1974 (*Milan Vohruba, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1982 (*Jaromír Staněk, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1985 (*Alois Hajda, j. h., Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*).

jp

OSBORNE, John: OHLÉDNI SE V HNĚVU

(Look Back in Anger) — insc. 1956, 1957
Hra příslušníka anglického literárního hnutí mladých rozněvaných mužů reflektující životní pocit poválečné generace.

Hra se odehrává v tehdejší současnosti, tj. v pol. 50. let. Během několika nedělních podvečerů, které

tráví Jimmy Porter se svou ženou Alicí (Alison) v jejich jednopokojovém bytě kdesi ve střední Anglii spolu s přítelem Cliffem a později i s Alicinou přítelkyní Helenou, se odvíjí obraz myšlenkového a pocitového světa mladých lidí. Jimmyho citlivost vůči společen. a polit. problémům, jeho hněv vůči světu a nespokojenost se vybíjejí ironicko-zlobnými výpady a hysterickými útoky. Adresátem jeho slovní agresivity je zejména Alice, ale i Cliff. Přes veškerou lásku, která Jimmyho k Alici poutá, ho její tradiční názory a postoje, předurčené původem a výchovou dcery koloniálního plukovníka, dráždí. Alice čeká dítě, ale domnívající se, že by Jimmy situaci pochopil jako citově vydírání, těhotenství tají. Helena dá zprávu jejím rodičům a plukovník si dceru odváží domů. Po jejím odchodu začíná Helena žít s Jimmem podobně komplikovaný vztah jako Alice. Alice o dítě přišla a prožila poprvé v životě propastné zoufalství. Ve smutně ironickém happy endu k sobě rozbolavělá Alice a vykořeněný Jimmy opět opatrně, pudově hledají cestu.

Drama je citlivou a přesnou analýzou psychologie a jednání člověka ovlivněného konkrétními dobovými podmínkami a společen. stavem (řada odkazů k soudobým realitám 50. let). Nezůstává však jen časově poplatným dokumentem, neboť jeho výpověď o problematice moderního člověka má širší a obecnější platnost. Postihuje ztrátu životní perspektivy, osamění člověka, neschopnost vytvořit harmonický vztah, bezmoc vůči světu. V podstatě tradiční dram. stavba, vycházející z typu tzv. „dobře udělané hry“ (well-made play), není formálně modernizována. Novum spočívá v autenticitě a syrovém, dokumentárně věcném realismu, jímž je (od jazykových prostředků přes obraz prostředí, děj až k skeptickému happy endu) naplněna. Nikterak výjimečný, spíše obyčejný příběh je nasycen palčivostí sociální reality a pronikavě životními postavami. Ve svém hrdinovi, revoltujícím plebejském intelektuálovi, vytvořil Osborne typ rozhněvaného mladého muže 50. let, který se stejně hněvivě jako bezmocně bouří proti všemu a útočí proti konformnímu životnímu stylu měšťáckých vrstev.

O. s. tvoří mezník v poválečném vývoji angl. dramatiky. Zahajuje její novou etapu, pro kterou se stala příznačná pozornost k ožehavým sociálním tématům, bezprostřední vztah k životní skutečnosti, reflexe konfliktního vztahu člověka ke světu i k lidem, krit. pohled na souč. problematiku a aktualizace společenských rozporů. S tímto přesunem tematiky z oblasti soukromé a intimní do sféry společenské a obecné lidské souvisla zvl. proměna dram. hrdiny a jeho rodokmenu. Je jím člověk stojící na okraji společnosti či na spodní příčce sociálního žebříčku, osamělý a vykořeněný,

složitě hledající svou další cestu, často vnitřně neujasněný a charakterově nejednoznačný, mnohdy s výraznými negativními vlastnostmi či projevy, přitom však nesmírně životný a přesvědčivý. Ohlas hry v domácím kontextu byl úměrný jejímu obrodnému významu; po hubených letech angl. dramatiky sáhl Osborne po žhavě aktuální látce, která přímo volala po dram. uchopení. Vyslovil pocit generace názorově se formující ve složitě situaci poválečného světa, jehož konflikty a napětí neskýtaly záruky jistot a bezpečí. Krátce po premiéře byla hra přeložena do mnoha jazyků a hrála se téměř po celém světě; s nevšedním zájmem byla přijata mj. v Moskvě při příležitosti svět. festivalu mládeže 1957. Šestadvacetiletý Osborne se touto prvotinou vřadil mezi mladé rozněvané muže (K. Amis, J. Braine aj.) a otevřel cestu celé řadě dalších angl. dramatiků (např. A. Wesker, S. Delaneyová), kteří ve svých dílech vytvořili realist. obraz člověka v konkrétních společn. podmínkách, k nimž zaujali vyhraněné krit. stanovisko.

Překlady *rozmn. 1980* (Alois Bejblík—Jaromír Pleskot).

Inscenace 1980 (Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha).

Literatura S. Trussler, *The Plays of John Osborne: An Assessment, London 1969.* — J. Král (program k 1980). P. Pujman, *Nové britské drama, SvLit 1964, 1.*

šrm

OSM ANTOLOGIÍ

(Ettuttogei) — * 1. stol. př. n. l.—4. stol. n. l. Soubor osmi sbírek starotamilských lyrických básní, jež patří k vrcholům indické klasické poezie.

Spolu s Deseti idylami (Pattuppáttu) tvoří O. a. nejstarší dochovaný souhrn liter. památek v tamilštině. Jedná se celkem o téměř 2 500 básní, od krátkých lyr. strof až po rozsáhlejší epické poémy, jejichž autorství je přisuzováno bezmála 500 básníkům. Tematicky se tato tvorba rozpadá do 2 velkých celků: básně řazené k žánru agam (= dosl. „vnitřek“) čerpají své náměty ze soukromého, zvláště milostného života, kdežto díla kategorie puram (= dosl. „vnějšek“) se soustřeďují na život veřejný, hlavně válečný. Obě skupiny se od sebe liší nejenom tematikou, ale i různým systémem básnických konvencí a rejstříkem výrazových prostředků (např. náznakovost a často složitost obraznosti v žánru agam, vyšší sdělnost, popisnost, přímočarost u žánru puram). O. a. tvoří sb. *Aingurunúru* (Pět set krátkých strof), obsahující lyr. drobnokresby rozsahem od 3 do 6 veršů; *Kuruntogei* (Sbírka krátkých strof), sestávající z 400 milostných básní od 205 autorů; *Aganánúru* (Čtyři sta strof o životě milostném), která zahrnuje delší skladby (13—31 veršů) o nejrůznějších

situacích ze života milenců a manželů; *Puranánúru* (Čtyři sta strof o životě veřejném), soubor hrdivých a oslavných zpěvů různého stáří a délky (4—40 veršů); *Padirupattu* (Deset desítek), stovka panegyrických básní opěvujících panovníky z dynastie Čerů; *Natrinei* (Sbírka skvělých žánrů), 400 kratších lyr. skladeb (8—13 veršů) s výrazně milostnou tematikou; *Paripádal* (Sbírka v metru paripádal), pozdní antologie milostné poezie a devocionálních zpěvů; *Kalittogei* (Sbírka v metru kali), soubor 150 epických básní a milostných popěveků z mladšího období.

Přestože básně zařazené do O. a. představují tvorbu umělou, vznikající z velké části v dvorském prostředí, životní situace a vztahy mezi lidmi jsou zde zachyceny s neobyčejnou opravdovostí, bezprostředností a realismem. Pro starotamil. lyriku je příznačný světský ráz, zaujetí pro každodenní život člověka, jeho pracovní úsilí, zápas s přírodou i jeho citová vzplanutí, ale především básnické vidění světa v celé jeho velkoleposti, se všemi pozemskými radostmi i problémy. O. a. zachycuje jihoind. společnost ve stadiu rozpadu rodového zřízení a vzniku raně feudálních států, jejichž hospodářským základem zůstávalo rolnictví, pěstování užitkových plodin (rýže, prosa, cukrové třtiny) a chov dobytka, avšak souběžně došlo i k nebývalému rozmachu řemeslné výroby a obchodu. Tato poezie líčí kvetoucí metropole tamil. knížectví i rušné přístavy, z nichž vyplouvaly lodě Javanů (Řeků a Římanů), obtížené náklady jemných tkanin, perel, polodrahokamů a koření. Často básně zachycují též výjevy ze života u dvora, kde jejich autoři nezřídka sloužili jako panegyrici, a nechybějí ani bojové scény či barvitě dvorské slavnosti.

Nejstarší jádro O. a. pochází z prvních století př. n. l. a jejich autoři nepochybně čerpali z raně ústní tvorby, pravděpodobně z bardské poezie, z tradic lidové písně, jakož i z rituálních a válečných popěveků. Teprve zhruba v 8. stol. byly jednotl. strofy seřazeny do větších celků — antologií a celý soubor nabyl dnešní podoby někdy ve 13.—14. stol. Později, v dobách úpadku, starotamil. lyrika upadla v zapomnění a byla znovuobjevena světu teprve ve 2. pol. 19. stol. zásluhou U. V. Svámínáthy Aijara.

Výpisky „Větší než země, vyšší než nebe, / hlubší než moře je moje milování / ... Sladší než med, jenž kane z horských svahů, / je moji lásky nenasytné plání“ (1957, 29) — „Čím je tvá matka má matce? Ničím. / A otec můj čím otci tvému? / Jak jsme se sešli, řeční mi, drahá! / Jako když na půdu dopadne vláha, / tak se tvé srdce přisálo k mému“ (1957, 34).

Překlady 1957 (Kamil Zvelebil, *výb. Květy jasmínu*).

Literatura G. L. Hart, *Poets of the Tamil Anthologies*, Princeton 1979. K. Kailasapathy, *Heroic Tamil Poetry*, London 1968. A. K. Ramanujan, *The Interior Landscape*, Bloomington 1967.

jf

OSTROVSKIJ, Alexandr Nikolajevič:

BOUŘE

(Groza) — insc. 1859, 1860

Tragédie ruského realistického dramatika 19. stol.

Pětiaktová prózou psaná tragédie se odehrává v pol. 19. stol. v malém městě Kalinovu. Zdejší obyvatelstvo žije v nevědomosti. Stará generace tvrdě udržuje patriarchální pořádky a v obavě před počínajícími změnami brání všemu novému. Pod tímto tlakem pocituje Kateřina, žena bezcharakterního slabocha Tichona Kabanova, rostoucí smutek a zklamání. Její přirozenost prahne po svobodnějším, citově naplněném životě. Tichon je otrocky závislý na tyranské matce, která snachu neustále deptá a ponižuje. Kateřina se zamiluje do Borise, mladého synovce kupce Dikého. Snaží se upnout k Tichonovi, aby udusila rodící se cit, avšak nenalézá u manžela porozumění. Po jeho odjezdu zorganizuje švagrová Varvara setkání Kateřiny s Borisem a Káťa se své lásce cele odevzdává. Po předčasném návratu muže se Kateřina, již je cizí jakékoli pokrytectví, vyznává ze svého hříchu. Tchně stupňuje své tyranství a Dikoj posílá Borise na Sibiř za obchodem. Marně prosí Kateřina milence, aby ji vzal s sebou. Borisovi chybějí peníze, které mu strýc skoupě odměňuje, a především odvaha. Před ubíjející bezvýchodnosti života bez lásky a svobody volí Kateřina smrt ve vlnách Volhy.

Rodinné drama přerůstající v tragédii zrcadlí širší společen. problematiku rus. života pol. 19. stol. Bezprávné postavení ženy v rodině, diktát konvencí, nevědomé a uzurpátorské kupecké prostředí, rodinná tyranie a závislost lidského osudu na majetku skládá obraz neutěšeného stavu společnosti. Proti vládě — Dobroljubovovými slovy — „temného carství“, reprezentované v B. až k směšnosti hloupými a zpátečnickými postavami (stará Kabanovová, Dikoj), které mají ještě dostatek síly, aby uplatnily svou ničivou moc, se rodí nesouhlas a odpor dosud pokorných a ujařmených jedinců. Hrdinčino odhodlání žít v souladu se svou přirozeností otvírá propastný rozdíl nesmiřitelných životních postojů. Konflikt lidské touhy po svobodě s vládou hrubého zotročování člověka je neřešitelný. Linie souběžných milostných vztahů (Kateřina—Boris, Varvara—Kudrjaš), Kátina osudového a Varvařina lehkomyšlného, osvětluje výjimečnost hrdinky, v níž autor vytvořil postavu silné ženy jednající v harmonii se svým charakterem a citem a doufající nalézt v lásce řešení neutěšeného

života. Na pozadí ostatních postav, v nichž se mísí směšné a hrozivé, vyvstává obraz hrdinky, která svým vnitřním bohatstvím a odhodláním představuje jediný „paprsek v říši temna“ (N. A. Dobroljubov). Motiv bouře tvoří symbol. paralelu k průběhu tragédie. V rozpoutaném žvlu spatřuje hrdinka, mučivě prožívající pocit viny a hříchu, mystické znamení nadcházejícího trestu, pod hřmícím oblohou se otevírá její nitro k očištnému vyznání, jímž se vydává důsledně za svou pravdou.

Podněty k napsání B. načerpal autor během cesty Povolžím, kterou podnikl s expedicí rus. spisovatelů 1856. Jako většina jeho komedií i B. těží námět z kupecko-měšťanského rodinného prostředí, jež dramatik zabydluje typickými postavami, jednajícími v životně pravdivých situacích. Tragédie navozuje dokonalou iluzi reality, kterou nenarušují ani některé symbol. motivy a satir. prvky v charakteristice postav. Na rozdíl od komediální dramatiky autorova předchůdce N. V. Gogola, která nastavovala skutečnosti křivé zrcadlo, zvětčující dobové nešvary do oblundných rozměrů, zmocňuje se Ostrovskij reality bez nadsázky. Realist. přístup ovlivňuje volbu a způsob kompoziční výstavby díla. Histor. konkrétnost B. nikterak neumenšuje její výpověď o zákl. otázkách člověka, o lidském zápase za život „v pravdě“, výpověď, která činí z B. stále živou a jevištně přitažlivou hru. B. inspirovala několik hudebních skladatelů k opernímu ztvárnění, vedle rus. a sovět. autorů si ji zvolil za námět své opery i L. Janáček (Káťa Kabanová, 1921). Zfilmováno 1912 (K. Ganzen) a 1934 (V. Petrov).

Překlady 1918 (*Vincenc Červinka*), 1950 (1953, rozmn. 1960, *Bohumil Mathesius*; vyd. 1950 in: *Hry*), rozmn. 1970 (*Sergej Machonin*), rozmn. 1972 (*Jiří Lexa*), rozmn. 1973 (*Jiří Sedláček*).

Inscenace 1870 (*Prozatímní divadlo, Praha, přel. Emanuel Vávra*), 1919 (*Jaroslav Auerswald, Národní divadlo, Brno*), 1919 (*Gustav Schmoranz, Národní divadlo, Praha*), 1941 (*František Salzer, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1946 (1951, 1970, *Karel Palouš, Realistické divadlo, Praha*), 1972 (*Václav Hudeček, Národní divadlo, Praha*), 1977 (*Pavel Palouš, Divadlo P. Bezruč, Ostrava*), 1980 (*Ivo Krobot, Činoherní klub, Praha*).

Literatura J. M. Lotman, A. N. Ostrovskij i ruskaja dramaturgija jeho vremeni, Moskva—Leningrad 1961. A. I. Revjakin, Groza A. N. Ostrovskogo, Moskva 1960. — A. N. Dobroljubov, *Vybrané literární stati*, Praha 1950.

šrm

OSTROVSKIJ, Nikolaj:

JAK SE KALILA OCEL

(Kak zakaljalas' stal') — 1935

Sociálně politický román ruského sovětského spisovatele zobrazující život mladého hrdiny a jeho ideový růst k obětavé službě revoluci navzdory nepříznivým osobním okolnostem.

Děj dvoudílného románu se odehrává zvl. v ukrajin. městě Šepetovka. Pavel Korčagin, hrdina díla, je vyloučen ze školy za nepřístojné chování k popovi: palčivá nenávisť k utlačovatelům provází Pavla i v zaměstnání. Mladý chlapec začíná se vzrůstajícím nepokojem sledovat projevy společen. zlořádu, s nadšením čte romant. příběhy o revolucionářích. Seznamuje se s gymnazistkou Toňou Tumanovovou, dcerou lesního správce, a poznává sladkou závrť lásky. Do města pronikají převratné důsledky únorové a především socialist. revoluce. Přichází oddíl bolševiků a zanechává tu jako agitátora námořníka Žuchraje. Ten na Pavla mocně zapůsobí svou třídní zkušeností; Korčagin pak odchází na frontu, je těžce zraněn, pracuje na železnici, onemocní tyfem, odmítá milostný cit bolševičky Rity Ustinovičové a východiskem z těžké osobní situace, vrcholící ochrnutím a oslepnutím, nachází v lásce k dívce Taje a v úporné liter. práci, již se opět zařazuje mezi bojovníky za lepší svět.

Román je prolnutím dvou žánrových typů: sociálně politického románu a románu výchovného, u jehož počátku v tradicích velké evrop. epiky stojí Goethův r. Vilém Meister, v němž je ostatně v zárodečné podobě analogicky naznačen fakt, že utváření nového člověka je spjato s nutností přestavby společnosti. Na toto pojetí, prohloubené N. G. Černyševským, navazuje N. Ostrovskij, v jehož díle vzácně splynula autobiogr. zkušenost s jejím uměl. ztvárněním. Do popředí se dostává otázka poměru mezi dokumentarností a uměl. fikcí. Román s relativní přesností zachycuje autorovy osudy a jeho zápas společenský i osobní; Ostrovskij však nejednou zdůrazňoval, že nejde o dokument, ale o uměl. reprodukci reality. V díle je přítomna ještě „sekundární dokumentarnost“, která je sem vnášena formou denikových fragmentů a korespondence (deník ošetřující lékařky, deník Rity Ustinovičové). Klíčovou postavou díla je Pavel Korčagin, jehož růst chtěl dát autor za příklad sovět. mládeži. Hrdina, neustále narážející na sociální protiklady carského Ruska, upřesňuje svou třídní zkušenost v bojích bolševické strany s vnějším i vnitřním nepřítelem. Korčaginův vývoj je řízen metodou vzdalování a návratů — vždy se vrací domů obohacen o zkušenosti „ze světa“. Nápadný je tento „prostorový“ aspekt hrdinova růstu při jeho rozchodu s Toňou. V předchozích verzích románu byla Korčaginova postava ještě složitější: náležel k tzv.

„dělnické opozici“, ale brzy poznal svůj omyl; celou paletu jeho reakcí prezentuje původně delší závěrečná část díla. Zákl. charakteristickým rysem Pavla je jeho celistvost, kontinuita společen. i osobních postojů. Idea je pro Korčagina vrcholnou životní hodnotou, ústředním principem myšlení i jednání. Ztráta ideje nese s sebou zrušení lidské integrity, rozpad systému hodnot a rozklad osobnosti. Idea svou jednoznačností překonává rozpor v duševním světě člověka (proto Korčagin nakonec odmítá sebevraždu), zaceluje rány a napírá síly hl. směrem. Korčaginův vztah k ideji úzce souvisí s problémem plného života a revol. asketismu. Z tohoto hlediska je hrdinova tvrdost a přisnost k sobě podmíněna složitou dobou, která žádala překonání všech slabostí až po možné biologické hranice; navíc v prudce vedeném třídním boji získávala erotika a sexuální chování třídní charakteristiku, stávaly se znakem regresivních společen. sil. Ostrá reakce na přebujelou smyslnost by měla být tudíž chápána jako důsledně asketická realizace revol. ideje; teprve po dosažení tohoto společen. cíle lze žít plným, bohatým a plnokrevným životem.

Počátky díla lze sledovat již v údobí občanské války (korespondence), zejména však později (1927—30), kdy autor píše p. *Kotovskij* (nezachovala se), pokládanou za faktografický podklad I. dílu románu. Jednotl. verze od časopisecké (1932—34) po knižní (1935) se lišily zejména v partiích o „dělnické opozici“ a v závěru. Dílo vzbudilo obrovský ohlas u sovět. mládeže, bylo a je pokládáno za faktum politické a celospoleč. důležitosti, zvláště ve svém výchovném zaměření (zfilmováno 1942 M. Donskoj, 1956 A. Alov—V. Naumov). Román nestojí ve svět. ani v rus. a sovět. literatuře osaměle. Dotýká se na jedné straně tzv. biographie romancée, deníkové literatury a reportážně laděných textů, na druhé straně tkví v románech osobnosti (J. W. Goethe, G. Flaubert). V sovět. literatuře souvisí s díly líčícími utváření nového člověka (D. Furmanov, A. Fadějev, A. Makarenko).

Výpisky „*Nejdražší, co člověk má, je život. Je mu dán jen jednou, a proto jej musí prožít tak, aby se nemusil do hloubi duše stydět za marně prožitá léta, aby ho nepálila hanba za podloučkou a malichernou minulost a aby v hodině smrti mohl říci: celý život a všechnu sílu jsem věnoval tomu nejkrásnějšímu na světě — boji za osvobození lidstva*“ (1949, 252).

Překlady 1936 (1946, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1956, 1960, 1964, 1967, 1972, *Jarmila Wagsteinová*), 1975 (*Xenia Mrnková*).

Literatura L. Anninskij, *Sudba Korčagina*, in: *Tyž, Tridcatyje — semidesjatyje*, Moskva 1977. A. I. Nikulina, *Seminarij po N. A. Ostrovskomu*, Leningrad 1956. S. A. Tregub, *Žizn' i tvorčestvo Nikolaja Ostrov-*

skogo, Moskva 1975. — B. Dohnal, *Geneze tvaru, Vývoj textu románu N. Ostrovského Jak se kalila ocel*, Praha 1964.

ip

OUSMANE, Sembène:

UHRANUTÍ

(Xala) — 1973

Rozsáhlá francouzsky psaná novela významného senegalského spisovatele a filmového tvůrce, čerpající z problematiky současné černé Afriky.

U. patří k nejlepším Ousmanovým prózám. Zpracovává podobenství o nelitostném prokletí boháčů, žijících paraziticky na úkor chudých. Tento námět má podobu trag. životního příběhu podnikatele El Hadjiho, který představuje typ úspěšného, moderního afric. obchodníka. Hl. hrdina, vyznavač tradiční polygamie, je stížen v den svého třetího sňatku xalou, magickým uhranutím, které odmíá postizenému mužnost. Vzhledem k významu, který afric. společnost tomuto faktu dodnes přikládá, následuje za ztrátou mužství nevyhnutelně společen. a obchodní pád. Příslib vykoupení se zjevuje na samém konci — ve scéně hlubokého ponížení hrdiny, zbitého a poplivaného armádou žebraků, jež kdysi pomáhal ozebračovat a jimiž bezmezně pohrdal: láska první ženy, kterou miloval, když byl ještě chudý. Novela je psána klasickou er-formou, má jednoduchou chronologickou kompozici. Jazykově je často využíváno charakteristických obrátů a úslolí z autorova rodného jazyka, wolofštiny, což podtrhuje lokální kolorit jinak franc. textu.

Zákl. otázkou, kterou si U. klade, je problém štěstí tradičního a moderního světa v dnešní Africe. Na osudu hl. hrdiny ukazuje problematiku vývoj velké části černého kontinentu, který se zbavuje bílé kolonizace, aby ji nahradil kolonizací vnitřní, nadvládou vlastní buržoazie. U. patří spolu s n. *Osada v dunách* (1966, Vehi Ciosane) a n. *Peněžní poukázka* (1966, Le Mandat) k vrcholům Ousmanovy prozaické tvorby. Všechny zpracovávají náměty z každodenního života obyvatel Senegalu, ocitajících se v složité situaci lidí žijících na křižovatce kultur. U. bylo rovněž autorem zfilmováno (1974, ve wolofštině, s franc. titulky).

Překlady 1980 (*Jarmila Ortová, in: výb.*)

Literatura J. Ortová, *Velmi neklidný Afričan, SvLit 1977, 1. Táz (doslov k 1980).*

kl

OVIDIUS Naso, Publius:

LISTY HEROIN

(*Heroides, též Epistulae heroides*) — * mezi léty 20 př. n. l. a 2 n. l.

Raná sbírka starofirského básníka, v níž se konstituoval žánr heroidy, fiktivního milostného dopisu.

L. h. obsahují celkem 21 listů psaných elegickým distichem. Autorkami 15 kratších listů (průměrný rozsah 150 veršů) jsou známé heroiny antické mytologie — Penelopa píše Odysseovi (1), Fyllis Demofontovi (2), Briseovna Achillovi (3), Faidra Hippolytovi (4), Oinone Paridovi (5), Hypsipyle Iasonovi (6), Dido Aeneovi (7), Hermione Orestovi (8), Deianeira Herkulovi (9), Ariadna Théseovi (10), Kanake Makareovi (11), Médea Iasonovi (12), Laodameia Protesilaovi (13), Hypermestra Lynkeovi (14) a Sappho, jediná histor. postava mezi nimi, Faonovi (15). Všechny hrdinky se zpovídají z lásky ke svým většinou nevěrným mužům, milencům či snoubencům. Stále se opakující motivy odloučení, tesknoty, osamělosti, žárlivosti, myšlenky na smrt aj. jsou individualizovány podle charakteru postav. K tomuto souboru Ovidius později dodal ještě 3 dvojice delších listů, v nichž dochází k přímému dialogu mezi pisateli (Paris — Helena, Leandros — Hero, Akontios — Kydippe).

V antické literatuře oblíbené monology zrazených, opuštěných nebo trpících žen povýšil Ovidius na žánr, když jim dal — inspirován patrně příkladem svého současníka Propertia — formu dopisu a pisatelkami učinil myt. heroiny píšící svým vzdáleným partnerům. Vynikající znalost psychologie spolu s technikou suasorie (= řečnické cvičení, při němž se řečník vciřuje do psychiky héra nebo histor. postavy a uvažuje, jak by se chovali ve smyšlených situacích) umožnily Ovidiovi plasticky podat duševní stav žen, jež mužova zrada nebo odmítání vřání do trag. konfliktů. Obdivuhodné je i zpřítomnění adresátů, jejichž činy jsou nelitostně probírány (někdy i z více stran: Paridovi píše Oinone a odpovídá mu Helena, Iason je adresátem dopisu Hypsipylina i Médejina). Ačkoli nebylo Ovidiovým cílem reinterpretovat situace dostatečně známé čtenářům z antické epiky a tragédií, mýtus se mu stal jen osnovou protkanou drobnokresbami erotického soukromí Augustovy doby. Tím byl charakter hrdinek deheroizován a modernizován; staly se z nich sentimentální, bezradné a bázlivé postavy. Myt. plán však zabránil, aby klesly k ironické frivolitě, jíž se vyznačují hrdinky Ovidiovy milostné poezie. Rétoričnost mající podobu duchaplných variací na dané téma přechází místy v mnohomluvnost, která je zmírňována epickými vložkami vyprávěcími události předcházející příslušné situaci (z Médejina dopisu se dozvídáme, jak s její pomocí Iason získal zlaté rouno, z Deianeirina dopisu poznáváme činy Herkulovy) nebo impresionistickým líčením prostředí korespondujícího s náladami jednajících postav (Ariadnino probuzení na Naxu). Dokonalý verš spontánně plyne a dostává gnómičský charakter v pasážích obsahujících etické úvahy.

L. h. získaly velkou popularitu. Ovidiův přítel Sabinus dokonce připojil k listům jednotl. heroin odpovědi adresátů (což patrně přimělo Ovidia k přidání oboustranné korespondence). Ovidius se sám ve sbírkách psaných v exilu → *Žalozpěvy, Dopisy z Pontu* (* 14 n. l., *Epistulae ex Pontu*) — stylizuje do podoby trpícího hrdiny pišícího svým drahým. Znalost L. h. ve středověku dokládá mj. jejich citace v Danťově Božské komedii, novověk přiřadil sbírku k → *Proměnám* jako tematicky bohatý zdroj, z něhož čerpala novověká poezie i drama.

Překlady 1815 (*Antonín Marek, ukázky in: Prvosenky*), čas. 1823 (*Antonín Marek, ukázky in: Krok*), 1868 (*Josef Uhlíř, ukázky in: Výroční zpráva gymnázia Praha III*), 1891 (*Antonín Škoda, ukázky in: Výroční zpráva gymnázia Domažlice*), 1935 (*Karel Hrdina, ukázka in: sb. Výbor z římské poezie v překladech*), 1943 (1957, 1963, 1965, 1969, *Rudolf Mertlik, Listy milostné; vyd. 1957* výběr. in: *sb. Římská lyrika, vyd. 1965 in: výběr. Písňe lásky a žalu*), 1946 (*Ivan Bureš, Dopisy lásky*), 1960 (1961, 1971, 1987 *Jan Fišer, výběr.*), 1979 (*Dana Svobodová, ukázka in: sb. Velké milostné dvojice starověku*).

Literatura H. Dörrie, *Der heroische Brief*, Berlin 1968. R. Jacobson, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974.
es

OVIDIUS Naso, Publius: PROMĚNY

(*Metamorphoses*) — asi 8 n. l.

Epická latinská skladba starořímského básníka.

Námětem P. jsou metamorfózy světa a mytol. postav. Spojují pestrou škálu rozličných příběhů (asi 250) v souvislou báseň o 15 knihách, začínající vznikem světa z chaosu, stvořením člověka, mýtem o čtyřech věcích lidstva, pokračující přes potopu světa ke vzniku nového lidského rodu (Deukalion a Pyrrha) až k zrození pokolení héroů. Následují cykly o zakladatelích měst a osudech jejich rodů (Kadmos a Thébý, Perseus a Argolis). Pověsti thesalské (Iason, Médea) a athénské (Théseus) jsou vystřídány bájemi s tematikou krétskou (Minos, Minotauros, Daidalos a Ikaros). Poté básník přechází k příběhům héroů Meleagra (slavný hon na kalydonského kance), Thésea a Herakla. Další cyklus příběhů je seskupen okolo postavy pěvce Orfea. Na něj navazují drobnější příběhy (Midas, Peleus, Keyx a Alkyone) a pověsti trojského okruhu. Ty slouží jako odrazový můstek pro přechod k říms. tematice (Aeneas, Pomona a Vertumnus, Romulus, Numa a Pythagoras, Asclepius). Dílo vrcholí apoteózou Julia Caesara (jeho změnou v kometu). V závěru básně prorokuje Ovidius vlastnímu dítěti nesmrtelnost.

Motiv proměny zaměstnával antické literáty již před Ovidiem (Eratosthenes, Nikandros,

Boio, Parthenios). Básníkův přítel Aemilius Macer složil sám báseň o proměnách ptáků. Ovidius však zvolil motiv proměny jako významový pilíř spojující dílo v daleko univerzálnějším významu. Proměna je představena v elementární rovině mytologické (změna člověka ve zvíře, kámen či rostlinu), ale též kosmologické (vznik světa, člověka) a filozofické (Pythagorova nauka o stěhování duši). Druhým jednotícím faktorem je časová posloupnost, která vede báseň od počátku světa až k básnickové současnosti (i čas je ovšem představen jako neustálá proměna). Tematicky básník čerpá z řec. mytologie, helénistických sbírek učených básníků a z říms. poezie (Ennia, Vergilia). V některých básních vystupuje proměna jako ústřední jev (Aktaion, Apollon a Dafne), jinde je pouze okrajovým doplňkem (Faethon, Daidalos a Ikaros). Rozličná je také technika spojování básní do jednoditého celku. Ovidius se pokouší o kompromisní řešení mezi velkou epickou básní a drobným helénistickým epickým medailónem (epillyem). Básně rozličné délky jsou navlékány jako korálky na nit pomocí charakteristik postav, míst, výkladu místních jmen, zcela volně kladeny vedle sebe či naopak velmi umně vkládány do útvarů rámcového vyprávění. Také styl básně je neobyčejně pestrý, přechází od prostého vyprávění v úrovní všednodenní řeči k didaktické složitému výkladu, rétoricky vybroušené pasáži a k religiozně hymnické mluvě. Kromě této jazykové obratnosti je básnickovou nejvýraznější předností nevysychající básnická obraznost. Čtenář je vtážen do barevného toku střídajících se scénérii, naznačených gest či bleskových, mnohdy ani nedokončených „sestříhů“. Ve vnitřní významové výstavbě básně hraje velkou roli zejména kategorie pohybu a klidu, jež slouží k odstínění vlastní proměny, vystupňování dynamiky vášně, sugesci časového sledu i zdůraznění pocitů radosti a žalu.

Raný středověk reaguje na P. rozpačitě. Až v 11.—12. stol. ožívá zájem o Ovidiovo dílo (podle mediévisty L. Traubeho „Ovidiův věk“). Ovidius se stává školním autorem, je hojně komentován a parafrázován. Pro žakovskou poezii je nevyčerpatelným zdrojem, bývá nazýván *doctor egregius* (vynikající učenec) milostné poezie. Počínaje renesancí jsou náměty Ovidiových P. již pevně zakotveny v kulturním povědomí Evropy. Ohlasy na jeho dílo najdeme nejen u G. Chaucera, W. Shakespeara, J. Miltona, J. Drydena, G. Boccaccia, F. Petrarky aj., ale u stovek dalších. Také pro výtvarné umění představují P. silný inspirační zdroj (ital. malířství 15.—16. stol., franc. malířství 18. stol.). V sochařství ztvárnil nejživotnější ovidiovské proměny G. L. Bernini (Apol-

lon a Dafne, Pluto a Proserpina). Z čes. básníků ovlivnil Ovidius nejvýrazněji Vrchlického, J. Karáska (Endymion) a O. Theera (Faethon). Parafrázi příběhu Daidala a Ikara přinesl v b. Proměna F. Hrubín.

Překlady *čas. 1833 (čas. 1836, čas. 1839, 1861, František Sušil, ukázky; vyd. 1833 a 1839 in: ČČM; vyd. 1836 in: Krok; vyd. 1861 in: sb. Anthologie), 1858 (Jan Vondráček, výběr in: sb. Ovid a Katull), 1883 (Timothej Hrubý, zčásti in: Vybrané básně), 1885–95 (Jan Červenka), 1879 (Antonín Truhlář, nedokončeno), 1935 (1974, Ivan Bureš), 1935 (Otakar Palán, Ovidiovy Proměny v moderním rouše), 1935 (1942, 1957, 1958, Ferdinand Stiebitz), 1980 (Věra Adlová, adapt. pro děti Proměny lásky).*

Literatura H. Fränkel, *Ovid, A Poet Between Two Worlds, Berkeley—Los Angeles 1945. W. Ludwig, Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids, Berlin 1965. B. Otis, Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1966. — J. Burian, Publius Ovidius Naso, Praha 1975.*

jaj

OVIDIUS Naso, Publius:

ŽALOZPĚVY

(Tristia) — * mezi léty 9—12 n. l.

Sbírka římského básníka napsaná v exilu, která ustálila žánrovou podobu elegie.

Ž. jsou tvořeny 5 knihami žalozpěvů — básnických listů psaných elegickým distichem. Jednotl. knihy, koncipované vždy jako samostatný celek mající svůj prolog a epilog, vykazují různou míru závažnosti v kompozici. Nejpropracovanější se z tohoto hlediska jeví I. kniha. V jejím prologu (1) a epilogu (11) se autor obrací ke čtenáři, jemuž knihu posílá jako svého vyslance, do středu sbírky je položen dopis manželce (6). Kolem tohoto centra jsou seskupeny dopisy věrnému (5) a nevěrnému (8) příteli, vzpomínky na poslední noc v Římě (3), a na druhém pólu dopisy těm, kteří budou autora v Římě zastupovat (7, 9). Tato poselství jsou proložena obrázky z cesty do Tomidy (2, 4, 10). II. knihu tvoří naproti tomu jediná báseň o 578 verších. Je určena jako otevřený dopis císaři Augustovi (kromě ženy a jakési Perilly, někdy považované za Ovidiovu nevlastní dceru, jedinému, kdo je v básni označen jménem). Obsahuje básnickou obhajobu spolu s přehledem milostné tematiky v antické poezii a dramatu. III. a IV. kniha jsou složeny z dopisů přátelům a líčení básnickova života v barbarském prostředí a nezvyklých podmínkách (zima a jaro v kraji, nájezdy barbarských kmenů, nemoc aj.). IV. kniha je uzavřena slavnou Ovidiovou autobiografií, která jakoby činila tečku za celým cyklem. Pátá kniha vznikla patrně jako přídavek k předchozím a byla zveřejněna roku 12. Mezi dopisy posílanými do Říma tu dominují dopisy manželce (2, 5, 11, 14), již básník svými básněmi zbudoval pomník přetrvávající čas.

První sbírka napsaná básníkem po relegaci (= vyhnanství bez ztráty majetku a občan-

ských práv) je skutečným žalozpěvem nad osudem, který Ovidia stojícího na vrcholu slávy vyhnal z Říma, střediska polit., společn. a kulturního dění, na nehostinné a necivilizované pobřeží Černého moře do Tomidy (dnešní Constanța). Opakující se motivy stesku nad ztrátou vlasti a rodiny, stálé ospravedlňování se, stížnosti na drsné podmínky, úpěnlivé prosby o zakročení v básníkův prospěch, devótní pochlebování císaři spolu s nemírnou skromností, s níž se básník poníženě vyslovuje o básnické nedostatečnosti svého díla, vedla k podcenění Ž. Byl v nich spatřován jen úpadek básnickova talentu rozměňujícího se v monotónních projevech zbavených někdejší oslnivé hravosti a spontánnosti. Ve skutečnosti tato básnickova autostylizace je součástí promyšlené lidské i liter. taktiky. Aby dosáhl žádoucího účinku, vtiskl elegii, v soudobé poezii žijící jako útvar, jež lze naplnit pestrým obsahem (politickým, etickým, milostným aj.), zásadní žalozpěvný tón („Osud můj žalostný je, i báseň žalostná bude — / obsah i podoba díla ve shodě vzájemné jsou“). Elegie dostávají charakter „carmina publica“, jakéhosi otevřeného listu adresovaného všem, v nichž může básník vzbudit soustrast a jejichž prostřednictvím může dosáhnout odvolání rozsudku. I když se pod nejmenovanými adresáty básní skrývají Ovidiovi skuteční přátelé a nepřátelé, vlastním adresátem sbírky je čtenář, ať už současný nebo budoucí („O mně, který jsem skládal ty hravé milostné zpěvy, / budoucím — aby mě znali — čtenářům dána buď zvěst“). Čtenář, v němž jediném je záruka básnické nesmrtelnosti, je povolán, aby stál jako rozhodčí ve při básníka a moci. Pod zdánlivě přímočarým a prostým líčením osobních zážitků je napjata síť liter. a mytol. narážek (Homér, Vergilius aj.). Básník transponuje svůj osud do heroicko-epického světa, navazuje na své → *Listy heroin*, stylizuje se do podoby trpícího hrdiny (Odyssea), úpějího pod hněvem nejvyššího boha (Ovidius vede často paralelu mezi Augustem a Jupiterem) a písího list vzdálené ženě (srovnávané mj. s Penelopou). V popisu poslední noci v Římě četl dobový příjemce díla nejen ztvárnění trag. zážitku, ale i jasnou paralelu k poslední Aeneově noci v Tróji, v líčení nebezpečné mořské bouře četl i konvenční motiv antické epiky.

Ž., od středověku až do poč. 20. stol. školní četba doporučovaná mládeži jako dílo méně škodlivé než proslulé erotické básně autorovy, přitahovaly dlouho pozornost díky tajuplným důvodům básnickovy relegace. Ať už byl vlastním důvodem k vypovězení přečin z oblasti morální, sakrální nebo politické, jisté je, že velmi tvrdý trest svědčí o tom, že netečnost

prvního římského básníka k principovu pokusu o restauraci starořímských mravů byla shledána neúnosnou. Útvar elegie i stylizace postojů vyhnance — básníka stojícího v opozici proti moci a vzdáleného svého publika však zůstala Ovidiovým vkladem do kulturního povědomí (viz Grillparzerova sb. *Tristia ex Ponto*, Puškinovo spříznění s osudem Ovidiovým v jeho *Listu Ovidiovi*, Macharova sb. *Tristium Vindobona*, vzdálenou reminiscenci v Tyrolských elegiích K. Havlička a Duinských elegiích R. M. Rilkeho aj.).

Výpisky „Dokavád šťasten budeš, pak přátel napočteš mnoho — přijdou-li chmurné časy, zůstaneš úplně sám“ (1985, 49).

Překlady 1883 (1903, *Timothej Hrubý, ukázky in: Výbor literatury řecké pro české realky*; vyd. 1903 přepracované *Otmarem Vaňorným*), 1943 (1953, 1966, 1985, *Rudolf Mertlík*; vyd. 1966 in: *Spisy 3*).

Literatura J. C. Thibault, *The Mystery of Ovid's Exile*, Berkeley 1964. M. von Albrecht—E. Zinn, *Ovid*, Darmstadt 1968.

es

PA ŤIN:

RODINA

(Ťia) — 1933

Čínský román, jeden z nejpůsobivějších literárních dokumentů tragické „rodinné“ kapitoly čínské revoluce.

R. se odehrává zřejmě v Čcheng-tu, hl. městě provincie S'čchuan, ve 20. letech 20. stol. Ličí rozpad tradiční středně zámožné čín. rodiny vázané konfuciánskou morálkou, v níž hlavou byl děd vyžadující naprostou poslušnost. Na tyto vztahy doplácí především tři vnuci, sirotci — Ťüe-sin, Ťüe-min a Ťüe-chuej, ještě více však ženské příslušnice rodiny, doháněné rodinnými poměry až k smrti (Švestkový květ umírá na tuberkulózu, Fénix sebevraždou a Šťastný Nefrit při porodu). Ťüe-sin byl po otcově smrti nucen zanechat studií již v 19 letech, ještě před hnutím 4. května 1919, a po svém sňatku „žil už jen proto, aby nesl břímě, aby uchoval tuto rodinu odkázanou na otce“. I když uznával nové myšlenky hnutí 4. května, nedovedl se odtrhnout od tradice. Zastává tzv. „filozofii neodporování zlu a filozofii poklon“, která způsobí nakonec smrt jeho ženy, vykázané z pověrčivosti při porodu za hradby města. Prostřední bratr Ťüe-min, který má být násilím oženěn, se nakonec dává do boje za své štěstí s milovanou dívkou. Nejmladší Ťüe-chuej prchá do Šanghaje plný nejasných, ale rozhodných revol. ideálů. Rodina, „podobající se pusté poušti“, za cenu mnoha tragédií ztrácí svou absolutní moc.

Rodina se u Pa Ťina stala symbolem zpátečnictví a všestranného konzervatismu — zatímco ve staré Číně zabezpečovala existenci jednotlivců, a z toho důvodu je také plně ovládala, v nové době, za evrop. pronikání do Či-

ny a vyvstávající naléhavosti společen. proměn, se stala jednoznačně brzdou vývoje. Román zachycuje ještě pozůstatky tradičního života rodiny (oslavy Nového roku, pohřební obřady, předepsané vztahy mezi jejími členy aj.), ale zaznamenává také vpád moderního světa — vzdělání a ideály nejmladších, hledání partnera z lásky a nikoliv podle přání rodičů, symbol. stříhání vlasů u dívek. Na realie bohatý obraz fungování tohoto společen. organismu je krajně subjektivizován, podáván s vášnivým zaujetím mladého autora, ovlivněného evrop. revol. ideály, mj. i anarchismem (autorův pseudonym je anagramem ze znaků jména Bakunina a Kropotkina). Postavy často vystupují především jako nositelé idejí, stávají se jen prostředkem výrazu pragmaticko-moralizující tendence. Přesto má v čín. liter. vývoji R. značný význam: pomohla překonat tradiční „kapitolovou stavbu“ klasického čín. románu svým úsilím navázat na tradici evropskou.

R. je prvním románem z pozdější trilogie *Proud* (1940, Ťi-liou), tvořené dále r. *Jaro* (1938, Čchun) a *Podzim* (1940, Čchiou); je značně autobiografická (Pa Ťin se v mládí s rodinou rozešel a odešel do města), i sám podnět k napsání R. byl zcela osobní (smrt nejstaršího bratra 1931). Román získal okamžitý úspěch — „rodinnou“ kapitolou vlastně čín. revoluce u každého jedince začínala — kladné postavy se staly ideálem čín. mládeže. Obliba R. trvá dodnes, byl v Číně měly Pa Ťinovy romány větší ohlas, než mohly získat pro svou poplatnost cizím vzorům v zahraničí. Přesto jsou překládány a čteny, neboť podávají zajímavý obraz čín. společnosti v období velkých přeměn 20. a 30. let.

Překlady 1959 (*Oldřich Král—Marta Ryšavá*).

Literatura O. Brière, *Un romancier chinois contemporain: Pa Chin*, in: *Bulletin de l'Université l'Aurore* 1942, 3. — O. Král (doslov k 1959).

ms

PAŇČATANTRA

(dosl. Kniha o pěti oddílech) — * 4.—6. stol. Staroindická sbírka bajek, pohádek a mravoučných příběhů v sanskrtu, učebnice vladařského umění a životní moudrosti.

Jak napovídá již samotný název, sestává P. z 5 částí, z nichž každá rozebírá jistý typ životních situací a na příkladech ze světa zvířat i lidí učí, jak dojit světského prospěchu. Jednotl. oddíly, uvedené vždy vlastním rámcovým vyprávěním, pojednávají o tom, jak dosáhnout roztržky mezi přáteli, jak si přátele získávat, rozebírají otázky války a míru i následky nepředloženého jednání a varují před lehkomyšlnou ztrátou toho, čeho jsme pracně nabyli. Příběh psaný v próze je zpravidla završen veršovanou průpovědí, která stručně a výstižně shrnuje ponaučení, jež je třeba si vštípit do paměti.

Podle vyprávění uvedeného v úvodu zvolil tuto zábavnou formu výuky učený bráhma Višnušarman, aby vstúpil nenadaným synům svého panovníka základy vladařského umění. Jeho jméno připomíná přízvisko, pod kterým byl znám hl. ministr a rádce maurijského vládce Čandragupty (321–297 př. n. l.), proslulý znalec státovědy Kautalja (zvaný též Višnugupta), jehož poučky dokládá P. názornými příklady. Dobu vzniku sbírky a její autorství však nelze spolehlivě stanovit; pravděpodobně povstala v prvních stoletích n. l. jako umělé básnické dílo a později byla podrobena četným redakcím. Dochované rukopisy vesměs zachycují mladší vývojové stadium textu, zatímco původní verze se nedochovala. Podle některých badatelů se počáteční podoba P. nejněvněji odráží v kašmířské redakci zvané Tantrákhájika (Kniha příběhů v oddílech, 4.–5. stol.), která však zjevně vychází ze starších předloh. Jinou nedochovanou verzí ze 6. stol. lze rekonstruovat pouze podle pozdního arab. a per. převodu, pořízeného ze ztraceného pahlavského zpracování indic. originálu. V pozdějších redakcích P., jako je rozšířený textus simplicior (9.–11. stol.) a poněkud mladší textus ornatior (12. stol.), ustupuje machiavellistický ráz stále více moralizující tendenci, a to na úkor čtivosti a liter. hodnoty díla. Některá mladší zpracování námětů z P. byla rozšířena o nové cykly vyprávění a mají dnes charakter samostatných liter. děl — např. Hitópadeša (dosl. Vzácné poučení, 9.–14. stol., česky 1887). Většina raných evrop. převodů P. byla pořízena podle řec. (11. stol.), hebrej. (12. stol.) a latin. (13. stol.) překladu starší arab. verze; mnohé z nich přisuzují autorství předkládaných bajek mudrci Bidpajovi, což je však pouze zkomolenina sanskrtského titulu Vidjapati (Pán vědění). Celkem je známo asi 200 různých podob P. v téměř 60 jazycích.

Překlady 1528 (1961, Mikuláš Konáč z Hodiškova, adapt. Pravidlo lidského života, jinak Podobenství starých mudrců; z latiny, 1846–50 (František Matouš Klácel, adapt. Bajky Bidpajovy), 1876 (Václav Petrá, adapt. Indické pověsti), 1881 (Antonín Jaroslav Vrtátka, adapt. Opice a krokodýl aneb Muž nebuď otrokem své ženy), 1893 (Eduard Valečka, adapt. Bajky Bidpajovy), 1947 (Ivan Olbracht, adapt. O mudrci Bidpajovi a jeho zvířátkách), 1965 (Marie Voříšková, adapt. O lstivém šakalovi), 1966 (Jan Vladislav, adapt. Světla z Kanopy), 1968 (František Jílek, Pañčatantram).

Literatura L. Alsdorf, *Pantschatantra*, Bergen 1952. F. Edgerton, *The Panchatantra Reconstructed I–II*, New Haven 1924.

jf

PASCAL, Blaise: MYŠLENKY

(Pensées) — 1670

Posmrtně uspořádaný soubor fragmentů vztahujících se především k plánované filozofické apologii křesťanství, vrcholné moralistické dílo francouzského klasicismu.

Podle kopie (pořízené pravděpodobně těsně po autorově skonu), která — na rozdíl od originálu, jehož jednotlivé fragmenty byly kolem 1710 nalepeny na listy stejné velikosti kanovníkem L. Périerem — do drží Pascalovo pracovní dělení, představují M. 27 svazeků maxim. sentencí, kratších pojednání, pouhých postřehů aj., členěných do 500 (Z. Tourneur) nebo 1000 (L. Lafuma) číslovaných fragmentů. Publikovány bývají v řazení zhruba trojího typu: 1. pokus o rekonstrukci plánované apologie křesťanství (od 1. neúplného vydání port-royalského po vydání J. Chevaliera), 2. pokus o rekonstrukci původního fragmentárního rukopisu, nejprve podle dochovaného rukopisu (fada vydavatelů 19. stol.), v 20. stol. s přihlédnutím k nejstarší kopii (Z. Tourneur, L. Lafuma, J. Mesnard), 3. prosté temat. rozřídění fragmentů (L. Brunschvicg). V každém případě lze M. přibližně dělit na 2 protikladné části: 1. „ubohost člověka“, 2. „vznešenost člověka“ (s Bohem).

Svorníkem M. je autorovo hledání „pevného bodu“, jehož by se mohlo zachytit právě objevené rozporuplné bytí člověka, chápáného jako „střed mezi ničím a vším“, mezi „ubohostí“ a „vznešeností“. Východiskem dialogického pohybu M. jsou tehdejší běžně uznávané jistoty (pravdivost smyslového i mechanicky racionalistického poznání, spravedlnost, principy lidského jednání i stávající společnosti atd.). Dialektickou konfrontací s malým počtem pečlivě vybraných a uspořádaných antitetických příkladů, čerpaných z konkrétní psychol. i společn. skutečnosti, jsou systematicky usvědčovány z nedokonalosti a klamu. Jako plod obraznosti, sebelásky a neustálého útěku před niterným lidstvem je pojato bezduché sebezačlenění do stávající skutečnosti, které v člověku vytváří druhou falešnou přirozenost. V dram. pohybu vášnivého hledání, který se na stylistické rovině projevuje jak implicitním i explicitním dialogem s potenciálním čtenářem i se sebou samým, tak i značnou četností prostředků charakteristických pro vzrušenou dikci (což vše podtrhuje v M. rysy „mentální“ autobiografie), je pak velikost člověka zdánlivě paradoxně zakládána na myšlení (pokud si je vědomo svých hranic), tj. na pochopení rozpornosti lidského bytí i postavení člověka ve světě. Pevný bod je přitom — historicky zcela pochopitelné — nalézán ve víře v nedokazatelného a nepochopitelného (skrytého) Boha, která má máloco společného s jakoukoliv teologickou sousta-

vou, a v lásce k němu. V silně fragmentární a myšlenkově plošší apologetické části se pak autor snaží přesvědčit sebe (?) i čtenáře o slavitelnosti Bible a rozumu a o výhodnosti (!) viny oproti nevíře.

M. byly původně zaměřeny především k dobovému monděnnímu libertinovi, který své bezduché požitkářství ukrýval za povrchní maskou ateismu. Pascal v nich prohloubil montaignovskou skepsi do trag. vize člověka tváří v tvář nekonečné rozmanitosti sebe i přírody, k jejichž pravdivému poznání dobový karteziánský racionalismus nepostačoval. V autorově tvorbě navázaly M. na útočné protiježuitské *Listy provinciálovi* 1656—57 (*Lettres écrites à un provincial*), napadající především pokryteckou novoscholastickou kazuistiku ve jménu přísných morálních zásad, bližících se protestantismu, které hlásali portroyalští jansenisté. Ve vášnivém pátrání po pravdě, při němž je (přes jistý konzervatismus) kruté demaskována faleš dobové společnosti, se M. staly nejen vzorem pro stylisticky vytříbenou, vtipnou sarkastickou kritiku, kterou později osvícenci (přes ostré výpady proti autorovu pesimismu i víře) napadali společen. instituce, ale přinesly i — v historicky podmíněné formě — skvělé intuitivní postřehy k dialektickému pojetí člověka, přírody, lidského poznání atd. M., na něž se v minulosti odvolávali myslitelé nejrůznějšího zaměření (v 19. stol. především katoličtí, ve 20. stol. zvl. existencialisté), působí od svého vydání jak skvělou uměl. formou, tak — především — hledačským patosem a rozporuplným zápasem o nový humanismus.

Výpisky „*Člověk je pouhá třtina, to nejslabší, co chová příroda; ale je to třtina myslící*“ (1973, 46) — „*Čas tiší bolesti i sváry, poněvadž se měníme*“ (1973, 78) — „*Nikdy nestojíme o věci samy, ale o jejich získávání*“ (1973, 89) — „... .mohu dát za pravdu jen těm, kdo v úzkostech hledají“ (1973, 112) — „*Kolik říší o nás neví!*“ (1973, 124)

Překlady 1909 (1937, Antonín Uhlíř, výb.), 1932 (Jaroslav Dvořák, výb.), 1973 (Miloslav Žilina, výb.). Literatura J. M. Kljauš — I. B. Pogrebysskij — U. I. Frankfurt, Paskal'. Moskva 1971. J. Mesnard, Pascal, l'homme et l'œuvre, Paris 1951. — J. Netopilík (předmluva k 1973).

ju

PASOLINI, Pier Paolo: ZBĚSILÝ ŽIVOT

(Una vita violenta) — 1959

Román zobrazující psychickou a sociální situaci dospívající mládeže z chudinských předměstí Říma, jeden z pozdních projevů italského neorealismu.

V 10 kap., rozdělených do 2 částí, je rozvinut barvitý a rušný obraz života římského předměstí, zvl.

čtvrti Pietralata. V I. části převažují scény dokumentující agresivní vitalitu výrostků z barákové kolonie Malá Šanghaj, poznamenaných nuzným prostředím, zaplaveným špinou, zápachem, hladem a takřka animalitou. S naprostým ignorováním jakýchkoliv sociálních norem se tito vyvrženci vrhají proti velkoměstu, jež jimi pohrdá, aby tam ukofistili prostředky k ukájení svých pudových potřeb. Jejich řádění (krádeže, přepadení, prostitutek apod.) učiní přítrž policejní razie. Uprostřed party výtržníků je podrobněji sledován syn obecního metaře Tommaso Puzzilli, u kterého další životní okolnosti podmiňují vývoj k získání pocitu lidské důstojnosti. Pro probuzení potlačeného citového života má význam vztah k dívce Ireně. Po téměř dvouletém vězňení pro těžké zranění soupeře ve rvačce prožívá Tommaso štěstí z nabytí svobody. Touhu změnit dosavadní život v něm upevní přesídlení rodiny do bytu v paneláku, kde poprvé zakusí povznášející pocit skutečného domova. Jeho plány na normální rodinný život však zhatí onemocnění tuberkulózou. V sanatoriu má možnost účastnit se kolektivní polit. akce (stávka personálu, srážka pacientů s policií a obsazení nemocnice), pomáhá při skrývání komunist. předáků. Takto posílen ve svém sebevědomí a z naléhavé potřeby odboje vůči společnosti vstupuje Tommaso do místní organizace KS. Na její výzvu se účastní záchranných akcí při zatopení kolonie rozvodněnou řekou Anienou, zachvátí ho smrtelné chrlení krve a po několika dnech nesmířen vzorně umírá.

„Zběsilé“ příběhy románu jsou podány s velkou mirou programové autenticity. Autor jí dosahuje míry až naturalisticky důsledným záznamem specifických zvláštností prostředí (často šokujících), podrobnou topografií, dále zvýrazněním detailu ve zjevu, pohybech, gestech a mimice postav (román naplňuje nepřeberně množství epizodních figur) a konečně využitím expresivní drsné žargonové mluvy, a to v ojediněle koncentrované formě. Hovorová řeč a žargon (jeho slovní zásoba, obsahující též slova-šifry, idiomatické obraty, nadávky, vulgarismy, přezdívky, drsně zesměšňující přirovnání apod.) jsou uplatněny hlavně v hutných sériích skupinových dialogů, dále ve vnitřních promluvách hl. hrdiny, ale v menší koncentraci i v řeči vypravěče, který takto vystupuje jako důvěrný znalec svěbytného prostředí společen. dna. Náзорnost zpodobení (srov. důraz na vnější objevy postav — mimiiku, gesto, akci, mluvu), související nepochybně s filmovou orientací autora, se projevuje i výrazně optickým zachycením předměstské scenerie, velkými celky naplněnými atmosférickými proměnami jejího momentálního klimatu. Snaha o autenticitu je patrná i v pojetí tématu ústřední postavy. Při zachycení procesu jejího sociálního zrání se Pasolini úzkostlivě vyhýbá násilnému zvratu (přerod hrdiny)

a rétorické argumentaci. V zákl., bytostných projevech zůstává Tommaso i tehdy, když chce vědomě formovat svůj život a projeví osobní statečnost, spjat se svým původním prostředím — mlouvou, jednáním i prvky pudové neřesti.

Filmový režisér, kritik a teoretik, básník, prozaik a esejista Pasolini navázal Z. ž. na svou prozaickou prvotinu *Darmošlapové* (1955, *Ragazzi di vita*). Svě „ragazzi di vita“ (dosl. chlapce života, mládež života), které objevil jako fejetonista deníku *Il Quotidiano* specializovaný na sociologickou problematiku mládeže z chudinských čtvrtí, přivedl Pasolini s neskryvaným záměrem společen. apelu i na filmové plátno. Nejprve jako scenárista filmů *Divoká noc* (1959, režie M. Bolognini) a *Smrt přítele* (1959, režie F. Rosi), posléze jako režisér svých prvních dvou proslulých filmů *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962). V obou těchto filmech, které významně přispěly k oživení neorealistických tradic v ital. kinematografii, zpracoval látku společen. periférie v duchu osudové tragédie. 1962 byl se značným nezdarem Z. ž. zfilmován (režie P. Heusch — B. Rondi).

Překlady čas. 1961 (1965, *Radovan Krátký: 1. vyd. SvLit*).

Literatura V. *Mannino, Invito alla lettura di Pasolini, Torino 1977.* — C. *Salinari, Problémy románu, SvLit 1961. Týž, O moderní italské literatuře, Praha 1964.*

mm

PASTERNAK Boris: SESTRA MÁ — ŽIVOT

(Sestra moja — žizn') — 1922

Sbírka lyrických básní ruského sovětského básníka.

S. m., opatřená vročením *Léto 1917* a dedikovaná romant. básníkovi M. J. Lermontovovi, k němuž odkazuje i úvodní b. *Paměti démona*, se člení do většího počtu oddílů — *Což není čas, kdy mají ptáci zpívat, První kapitola, Cvičení z filozofie* (se zvláštním cyklem *Zábavy pro milovanou*), *Písně v dopisech, aby netesknila, Romanovka, Pokus duši odloučit, Návrat, Jeleně a Doslov*; přitom oddíl II—IX vytvářel zvláštní celek označený jako *Knihy stepi*. Spojovací prozaické texty mezi oddíly podtrhují jednoduchý epický rámec milostného příběhu. — V definitivním vydání došlo k některým drobnějším změnám (celek *Knihy stepi* byl zrušen a jeho název nahradil dřívější titul oddílu II, *Zábavy pro milovanou* se staly samostatným oddílem, krátké prozaické texty byly vypuštěny apod.). Jak už názvy samy napovídají, obsahuje sbírka především témata přírodní, milostná a filozoficky reflexivní. Zařazení básní do jednotliv. oddílů však neznamená jejich přísné temat. rozčlenění. Pří-

rodní a milostné motivy totiž spolu těsně sousedí v jediné básni, jedny se zrcadlí v druhých, prostřednictvím přírodních záběrů vyjadřuje lyr. hrdina svůj vztah k milované ženě a naopak: lidské vztahy jsou promítány do dění přírodního, jemuž jsou cestou bohatě metaforiky přisuzovány lidské vlastnosti a záměry a je tedy výrazně antropomorfováno.

Styl této sbírky je vybudován celou řadou kontrastů a napětí. Je tu zejména napětí mezi významovým komplexem harmonie, řádu, který je vlastní tématům přírodním a který je podporován mj. i zákl. půdorysem Pasternakova pravidelného verše, a zvláštním neklidem, daným jednak výběrem uvnitř oblasti přírodních motivů (je příznačné, že přednost je dávana těm, jež mají dynamický charakter: déšť, vítr, bouře atd.), jednak i tím, že do básní jsou vtahovány a s ostatními nejtěsněji konfrontovány další temat. okruhy, např. oblast civilizační („Hvězdy, mistenky, mosty, / spát!“ v b. *U mne doma*), i mnoha prostředky dalšími. Setkáváme se tu — zvl. prostřednictvím metafor — se složitým a sugestivním narušováním prostorových vztahů a vůbec obvyklých věcných souvislostí (např. „A je slyšet: daleko, jako v srpnu, / půlnoc v polích dozrává“, v b. *Plačící sad*), své důležité místo tu má paradox (srov. název b. „*Bouře navždy okamžitá*“) a ironie, řeč má vzrušený, často přerývaný ráz a konfrontují se v ní různé stylistické roviny (zejména neutrální spisovný jazyk s hovorovým stylem). V oblasti výstavby verše je dynamizujícím činitelem narušování metrické pravidelnosti, a zvl. bohaté využívání zvukových souvztázností uvnitř jednotliv. veršů, jež mj. retardují, brzdi vnímání, a tím modifikují intonační linii. V neposlední řadě vzniká ve sbírce i napětí mezi výraznou smyslovou konkrétností obrazů, navozující dojem, jako by šlo o bezprostřední, „impresionistický“, neobyčejně citlivý a detailní záznam smyslově vnímaného, a jejich bohatou a mnohoznačnou platností obraznou a symbolickou, jež činí každý vnímaný okamžik vyjádřením celého dění mezi člověkem a jej obklopujícím světem.

Sbírka, jež byla podle autorovy datace napsána (byť možná ještě ne v úplnosti) v létě 1917, byla vydána 1922 v Moskvě a 1923 v Berlíně a do roku 1935 dosáhla 5 vyd., ne však jako samostatný svazek. Je třetí básníkovou knihou a bývá považována za jeho první zralé dílo. Ve své době byla přijata s ohlasem rozporným. Řada kritiků jí vytýkala obtížnou srozumitelnost, jazykové „schválnosti“, příliš složitou metaforiku aj., další postrádali výraznější temat. sepětí s revol. děním. Z dobových kritiků zvl. básník V. Brjusov jasnozřivě pochopil, že vazba Pasternakovy lyriky s dobou

nespočívá v rovině námětu, nýbrž hlouběji — ve vyjádření mentality člověka žijícího atmosférou revol. epochy: „Pasternak nemá samostatné verše o revoluci, avšak jeho verše, možná bez vědomí autora, jsou prodchnuty duchem současnosti; psychologie Pasternakova není převzata ze starých knih; vyjadřuje podstatu samého básníka a mohla se utvořit pouze v podmínkách našeho života.“ Svět. proslulost získal autorovi r. *Doktor Živago* (1957); Nobelovy ceny (1958) se Pasternak zřekl.

Překlady 1935 (1947, *Josef Hora*; vyd. 1935 zčásti in: *Lyrika*, vyd. 1947 zčásti in: *J. Hora: Jesenin a Pasternak*), 1966 (*Karel Šiktanc—Jiří Šotola*, zčásti in: *Modrý host*), 1967 (*Ladislav Fikar—Josef Hora—Jiří Šotola*, zčásti in: *sb. Kolo inspirace*), 1979 (*Luděk Kubišta*, zčásti in: *Světlohra*).

Literatura *L. Ginzburg, O lirike, Moskva—Leninograd* 1964. *J. M. Lotman, Stichtovrenija rannego Pasternaka i nekotoryje voprosy strukturnogo izučenia teksta, TRŮT TZS 4, Tartu* 1969. — *L. Kubišta (doslov k 1979). Z. Mathauser (doslov k 1967).*

kub

PAVESE, Cesare:

ĎÁBEL NA KOPCÍCH

(Il diavolo sulle colline) — 1949

Básnický román italského spisovatele 20. stol.

Tzv. krátký román **Ď.**, psaný v 1. osobě, rozčleněný do 30 nevelkých kapitol, je zasazen do dvoji krajiny — městské (Turin a okolí) a venkovské (vinařský kraj kolem Piemontu); z nich vyrůstá příběh několika vykofeněných mladíků. Oreste, Pieretto a vypravěč se při své noční toulce na kopci nad Turínem setkávají se záhadným Polim. Poli na rozdíl od nich patří k privilegované třídě, ale je ji odcizen a počíná si jako bloud. Při dalších setkáních se postupně odhaluje Poliho „tajemství“: hrdinové se seznamují s jeho milenkou Rosalbou, která se Poliho pokusí zabit a sama spáchá sebevraždu, o prázdninách na venkově poznávají jeho ženu Gabrielu. Několik dní, prožitých s Polim a Gabrielou na zpuštělém samotě v Greppu, ofese jejich životními jistotami; poznání Poliho je pro ně zároveň poznáním přírody, již se odcizili, a poznáním sebe sama (Oreste se s Gabrielou zpronevěří své venkovské lásce). Dialogy postav, jejich podtextem a líčením zdánlivě idylických výletů do kraje prosivá drama přírody a lidí, hlásící se zlověstnými znameními. Příběh se uzavírá ve chvíli, kdy je nezbytné převést vážně nemocného Poliho do města.

Vlastní děj je tak v **Ď.** odsunut do pozadí, jeho nejdramatičtější momenty se vlastně odehrávají jakoby za scénou (Rosalbin pokus o vraždu a sebevraždu, Orestova nevěra), motivace, souvislosti, lidské vztahy jsou zastřeny, dvojznačné a vycházejí najevo až dodatečně. Hl. syžet tvoří tedy především konfrontace dvoji krajiny (turínské a piemontské) a střet-

nutí hrdinů s těmito prostory, jimž v obou případech dominuje kopec (kopec nad Turínem, kopec v Greppu) a v nichž hraje významnou úlohu vodní žíly (řeka Pád a tůň), střetnutí s vlastní bytostí. Sestup hrdinů do nitra přírody, poznání jejího skrytého života i smrtelné síly je sestupem do vlastního nitra, krajina a duše se prolínají: odcizenost přírodě, vykofenění, z něhož pramení pocit osamění v městě (útesy k řece) a které je symbolizováno i zpusťou, neobděláanou zemí kolem Greppa, znamená vnitřní vykofenění hrdinů, odcizujících se vlastní přirozenosti a původu (Oreste) i společnosti, jež na tomto odcizení, majícím pro hrdiny trag. důsledky, nese vinu (Poli). Příběh se rozvíjí prostřednictvím řady motivů, obměňovaných a navzájem se prostupujících: motivu kopce, řeky a pláže, vinice, tůně, smrtelného poledního záru, lovu, tuláctví a samoty, opalování (nahoty), luny, vína a krve (Poliho rána, zastřelení ptáci, víno jako krev země, chrlení krve), divočiny a pustiny, panenskosti a zhanobení (země zhanobená bouří). Ze sítě těchto motivů se postupně vynořuje motiv božství, vztažený k postavě Poliho (Poli strávil na kopci tři dny, dvakrát „vstává z mrtvých“ — po opojení z drogy, po Rosalbině vražedném pokusu; má ránu v boku jako Kristus; vede úvahy o Bohu v sobě); božské atributy Poliho vystupují na povrch zejména v Greppu (chorý Poli je obklopen zpusťtým krajem jako chorý král Rybář — viz středověký Perceval Chrétiena de Troyes, b. Pustina T. S. Eliota). Poli ztělesňuje boha kraje, zbloudivšího a posléze obětovaného. Oreste, Pieretto a vypravěč (nese autorovy rysy) vstupují do jakéhosi přírodního obřadu a přitom do jisté míry v méně vyhocené podobě zrcadlí Poliho osud, i oni jsou poznávaní „božstvím“, i do nich duch kraje vstupuje. Akt vyprávění splývá v **Ď.** s aktem mýtotvorným.

Ď. spadá do posledního období Paveseho tvorby, vyšel v povídkovém triptychu *Krásné léto* (La bella estate), který kromě titulní prózy obsahoval ještě p. *Přítelkyně* (Tra donne sole). Všechny Paveseho prózy — k neznámějším patří dále *Měsíc a ohně* (1950, La luna e i falò) —, označované za „krátké romány“, i jeho poezie — *Pracovat unavuje* (1936, Lavorare stanca), → *Přijde smrt a bude mít tvé oči* — jsou navzájem spojeny motivy a symboly, z nichž se rodí tzv. pavesovský mýtus (téma boha vtěleného do kraje, bytosti splývající s prostorem, sestup do nitra kraje, osamění, utkvělý motiv sebevraždy, který se stal Pavesevi osudným). I když se Paveseho próza pohybuje na pomezí poezie, není autobiogr. lyr. fragmentem, útvarem, který inspirován estet. teorií B. Croceho ovládl ital. literaturu v období mezi válkami,

a není ani projevem neorealismu, nejvýraznější vlny poválečné prózy, i když s ní sdílí některé rysy (akcent na mluvenou řeč, náznaky využití dialektu a slangu). Pro symbol. vidění skutečnosti, to, co Pavese ve svém deníku *Remeslo žít* (1952, II mestiere di vivere) nazval „heraldickým smyslem“, se v souvislosti s Paveseho tvorbou mluví o symbol. realismu, jehož prvky našel jako překladatel v Melvillově r. Bílá velryba (v ital. próze se mu blíží romány G. Bassaniho).

Výpisky „Čím hlouběji jsme klesli, o to je víc v záce. Dotykáme se dna. Když je všechno ztraceno, najdeme sami sebe“ (1965, 182) — „A aby k tomu člověk došel, aby se stal Bohem, stačí, aby se dotkl dna, aby se poznal až do dna“ (1965, 247).

Překlady 1965 (Vladimír Mikeš in: *Přítelkyně — Dábel v kopcích*).

Literatura F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino 1968. C. Salinari, *La poetica di Cesare Pavese*, in: *Questione del realismo*, Firenze 1960. *Sigma*, dicembre 1964, 3—4. — D. Lajolo (předmluva k 1965).

dh

PAVESE, Cesare: PŘIJDE SMRT A BUDE MÍT TVÉ OČI

(Verrà la morte e avrà i tuoi occhi)

* 1945—1950, 1951

Klíčová sbírka italského básníka a prozaika 20. stol.

P. s. se skládá ze 2 částí: první, nazvaná *Země a smrt*, obsahuje 9 básní, druhá, podle jejíhož názvu je pojmenována celá sbírka, 11 básní (básně prvního cyklu jsou bez názvů, básně druhého cyklu jsou buď bez názvů, nebo nesou názvy italské či anglické). 1. cyklus je spjat mýtem země a moře; tak jako se země vynořuje z moře, přichází odtud i láska, splývající se živly v řetězech metafor, především se zemí, živlem životodárným i smrtonosným („Jsi jako země“... „I ty jsi pahorek“... „Jsi země a vinice“... „Jsi tma“... „Jsi skála a tráva“... „Jsi země a jsi smrt“). V 2. cyklu, rámovaném dvěma básněmi v angličtině, jsou téma a tón poněkud jiné, láska jako by sestoupila na zem, do intimnější polohy, promluva o ní má konfesionální ráz. S tím souvisí i proměna a rozšíření souboru metafor: místo té, která byla skálou a tmou, přichází jiná, jež je „světlelem a ránem“, „sladkým plodem“, „čekající zemí“, ale i ona přináší smrt, smrt má oči milované bytosti („Jsi život a jsi smrt“... „Přijde smrt a bude mít tvé oči“). Příběh lásky se postupuje s příběhem přírody a země, vzkříšené zjara k životu a zároveň znásilněné a zraněné („Tvůj lehký krok znásilnil zemi“... „otevřel opět ránu“). Vedle motivů země, moře, jara, rána, noci, naděje je v P. s. významný motiv hlasy a jeho trag. protipól — mlčení a ticho.

P. s. je obrazem posledního aktu tragédie básníkovy života, lokalizovaného do mytizované krajiny nesoucí znaky jednak krajiny-

-světa (převládají živly moře a země), jednak rodné krajiny, krajiny dětství (kopec, pahorek, vinice). Básník, podoben Orfeovi, do ní sestupuje hledat ztracenou lásku, jejíž podoba splývá s krajinou. V tomto prostoru se odehrává mystérium přírody, podrobené ročnímu kolooběhu ožívání a smrti (protichůdně pojatý motiv jara — „krev jara“), a kromě toho mystérium jakéhosi druhého stvoření světa (země vynořující se z vod); součástí těchto mystérií je i lidský život, podléhající rytmu odchodů a návratů (téma návratu, v Pavesevě tvorbě klíčové, se objevuje v řadě obměn: návrat lásky, návrat do krajiny dětství, návrat muže k dítěti v sobě). Od „epického“ verše básně-povídky, ke které Pavese tihl v první sb. *Pracovat unavuje*, dospívá v této druhé a poslední sbírce k lyr. sebevýrazu v básni pojaté jako „canto“ (zpěv) a blížící se svým charakterem rituální poezii (zařikávání, nění — zpěvu za zemřelé). Básně jsou stylizovány jako tok a střetání ambivalentních obrazů, ve kterém se využívá hláskových a rytmických opakování. Tomu odpovídá uvolnění veršové stavby, nespoutané tradičním strofickým členěním ani rýmem, hýřící přesahy (výjimku tvoří b. *Dům a Last blues*). Struktura básně, založená na vracejícím se motivu, případně jeho protikladu, odpovídá struktuře pavesovského poznání, pojímaného jako znovuuchoopování už viděného, znovuprožívání už prožitého, mučivé hledání ztracené minulosti prostřednictvím vzpomínky.

P. s. je svým způsobem rozečkaná mezi dvěma polohami, v některých momentech se prostupujícími — mytickou a konfesionální: zahrnuje básně, které mají nezastřeně deníkový charakter, jsou posláním či závětí adresovanou konkrétní osobě (*To C. from C.*, *Last blues, to be read some day*), a básně, v nichž jsou autobiogr. údaje zašifrovány do přírodních symbolů (*Přišla jsi v březnu na nahou zemi*). Tento charakter sbírky však plyne z okolností, že její stavba nebyla dílem básníkovým, vydavatelé do sbírky zařadili po básníkově sebevraždě 1950 všechny básně, které Pavese napsal po sb. *Pracovat unavuje* (básně oddílu *Země a smrt* vznikly 1945, byly uveřejněny časopisecky o dva roky později, ostatní pocházejí z básníkovy poslední jara) a v P. s. se ocitly v pořadí, v němž byly nalezeny v pozůstalosti. Díky své neautentické (neautorské) kompozici, vydavateli nicméně kanonizované, stala se sbírka trag. dokumentem o dvou básníkových láskách — k ženě „chraplavého hlasu“ z Paveseho mládí, jejíž zjev dominuje v cyklu *Země a smrt*, a k amer. herečce Constance z posledních měsíců jeho života.

Výpisky „Pro každého má smrt pohled. / Přijde smrt a bude mít tvé oči. / Bude to jako zlovyku si

odnavkat. / Jako v zrcadle zřít / vynořující se
mrtvou tvář, / jako naslouchat rtům semknutým.
/ Do jicnu sestoupíme němi“ (1964, 139).

Překlady 1964 (Radovan Krátký).

Literatura A. Giudici, *Il mito Pavese, Firenze 1967*. D. Lajolo, *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese, Milano 1960*. F. Mollia, *Cesare Pavese, Firenze 1963*. — R. Krátký (doslov k 1964). Týž, *Cesta k nemyšlné neřesti, SvLit 1964, 5*.

dh

PAZ, Octavio: SVOBODA NA SLOVO

(Libertad bajo palabra) — 1960, přepr. 1968
Soubor lyrických básní a próz z let 1935—1957 vytvořený mexickým spisovatelem, představitelem postavantgardní, existenciálně laděné poezie.

Vydání 1968 má 5 oddílů: I. *V tvém jasném stínu* (* 1935—1944); II. *Pohromy a zázraky* (* 1937—1948); III. *Semena hymnu* (* 1943—1955); IV. *Orel nebo hlava?* (lyr. prózy, * 1949—1950); V. *Zuřivé období* (* 1948—1957). Oddíly mají po 2—5 částech; každá nese vlastní titul s udáním období, v němž zařazené texty byly napsány. Chronologické řazení i názvy oddílů se liší od vyd. 1960; kromě toho ve vyd. 1968 je vypuštěno 40 básní. Pravidelný slabičný verš (především hendekasylab), který převládá v ranějších básních, ustupuje později volnému verši a lyr. próze, ale nikdy nemizi úplně (je jím např. napsána rozsáhlá závěrečná skladba *Sluneční kámen*). K hl. námětům souboru patří úvaha o lidské existenci, hledání zdrojů autentického bytí a zamyšlení nad básnickou tvorbou a slovem jako jejím nositelem.

Již jedna z prvních básní vyzívá slovo, „přesný hlas a přece osidný: / temný a zářivý: / zranění a zdroj: zrcadlo.“ Slovo je východiskem — „den se počíná v mých slovech“ — i mostem: „To viditelné a hmatatelné co je vně / To co je uvnitř a beze jména / Poslepu se v nás hledají / V rytmu jazyka / Vstupují na most, jenž se k nim vzpíná z tohoto obrazu.“ Akt básnického pojmenování je srovnatelný s aktem lásky — oba patří k okamžikům, jimiž se člověk vymaňuje z pout času, vybočuje z historie, z toku všedních a banálních dějů, z jařma každodennosti. Jsou skokem smrti k „druhému břehu“, k absolutnu. Jsou cestou do hloubi a nazpět, k prapočátku života. Básně z poválečného období tuto jistotu zpochybňují. Vypovídají o člověku jako vězni, který uzavřen do své časovosti a své „okolnosti“ ztratil spojení s vesmírným bytím. A tak jako je svět roztržštěn v nespočetných nicotných existencích, i jazyk, básnické slovo pak ztrácí svou jednotící, očistnou a tvořivou moc. Básník, stvořitel a hledač slova, se však nevzdává: „Je třeba znovu vyhrabat ztra-

cené slovo, snít dovnitř a také ven, / ... k samému středu zrození, za konec a počátek.“ *Sluneční kámen*, stěžejní skladba souboru, stvrzuje tuto znovu se rodící víru v možnost návratu k původní čistotě. V básni o 584 verších, jež odpovídají počtu dní mezi dvěma konjunkcemi Slunce a Venuše (Venušin synodický oběh byl základem kalendáře starých Mayů; „sluneční kámen“ kromě toho odkazuje k proslulému, do kamene vytesanému kalendáři Aztéků), se lyr. subjekt, který „spal spánkem kamene, jenž nesní“, probírá k vědomí, zasažen sluncem — láskou. Milostné spojení — komunikace dvou těl — se stává jazykem rozhovoru; klíčem, jímž se otevírá „brána bytí“; východiskem na cestě od já k ne-já, k tomu druhému — ostatním lidem, přírodě, světu. Cyklicky pojatá báseň začíná a končí 6 stejnými verši, jež jsou obrazem ztraceného a znovunalezeného (ale také vždy novou ztrátou ohroženého) ráje, světa, v němž je člověk v souladu se sebou i s tím, co ho obklopuje: „... křišťálová vrba a vodní topol, / vysoký vodotrysk, ježž vítr ohýbá, / strom pevně vsazený, leč tančící, / putující tok řeky, jež se točí, / jde kupředu a zpátky, oklikou, / a vždycky dojde...“

Do souboru S. byla autorem zahrnuta — vedle četných básní rukopisných a časopisecky publikovaných — větší část textů z básnických knih vydaných již dříve samostatně. Z počátečního tvůrčího období O. Paze to je sb. b. *V tvém jasném stínu a jiné básně o Španělsku* (1937, Bajó tu clara sombra y otros poemas sobre España), inspirovaná špan. protifašistickým bojem, sb. b. *Mezi kamenem a květem* (1941, Entre la piedra y la flor) a *Na břehu světa* (1942, A la orilla del mundo). Po 2. svět. válce O. Paz pracoval v diplomatických službách ve Francii, kde navázal úzké kontakty se surrealisty, zvl. s A. Bretonem. Jejich vliv je patrný především ve sb. b. *Svoboda na slovo* (1949), která dala později název celému souboru, a sb. lyr. próz *Orel nebo hlava?* (1951, ¿Águila o sol?). Existenciální úzkost a její překonání vyjadřují sb. b. *Semena hymnu* (1954, Semillas para un himno) a *Zuřivé období* (1958, La estación violenta) a b. *Sluneční kámen* (1957, Piedra de sol).

Překlady 1966 (Lumír Čivrný, zčásti in: *Na břehu světa*).

Literatura A. Flores aj., *Aproximaciones a Octavio Paz, México 1974*. P. Gimferrer, *Octavio Paz, Madrid 1982*. I. Ivask, *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz, University of Oklahoma Press 1973*. R. Phillips, *The Poetic Modes of Octavio Paz, London 1972*.

hv

PÉREZ GALDÓS, Benito:

DOÑA PERFECTA

1876

Román čelného představitele španělského kritického realismu.

Děj D. P. se odehrává ve smyšleném špan. provinčním městě Orbajose, do něhož přijíždí mladý inženýr Pepe Rey, aby se oženil se sestřenicí Rosario. Se svými pokrokovými liberálními názory se postupně dostává do konfliktu s představiteli klerikalismu a reakce: se svou tetou, venkovskou šlechtičnou doňou Perfectou, s kanovníkem donem Inocenciem, s ostatními Orbajosany. Doña Perfecta se úskoky snaží zabránit lásce Pepeho a Rosario. V dramaticky stupňovaném konfliktu se k soukromým rozporům přidruží postupně společenské. Vládní vojsko přijíždí zabránit vzpouře zaostalých lokálních patriotů. Pepe využívá přítomnosti vojáků a snaží se lstí dosáhnout sňatku navzdory vůli Rosariiny despotické matky (připomínající Lorkovu doňu Bernardu). Fanatická doña Perfecta spojuje cíl zničit Pepeho s podněcováním vzpoury na obranu klerikalismu. Konflikt, na němž se současně podílejí zájmy kanovníkovy neteře, která by s bohatou Rosario ráda oženila svého syna, vyústí tragicky: při tajné schůzce s Rosario je Pepe na příkaz doni Perfecty zavražděn.

Obraz typického prostředí špan. provincie 19. stol. je budován na napětí dvou hledisek. Zevnitř se Orbajosa jeví v opozici ke „zkaženému“ městu jako rajský venkov a dědic špan. hrdinské tradice. Ve střetnutí s vnější perspektivou představitele pokroku Pepeho, na jehož straně stojí vypravěč, jsou postupně demaskovány hodnoty považované za pozitivní, ale uvnitř již prázdné: víra byla nahrazena vnějškovým náboženským fanatismem, hrdinství se změnilo v barbarství (srov. ironická symbol. jména Orbajosa — „Urbs augusta“, doña Perfecta, don Inocencio). Ve srážce starého a nového světa, již by mohla usmířit lásku Pepeho a Rosario, jsou rozpoutány elementární vášně a nenávisti. Krit. odhalení zhoubnosti náboženské nesnášenlivosti, zpátečnictví a pokrytectví implikuje potřebu nastolit opačné hodnoty — pokrok, rozum, snášenlivost, které jsou zároveň reprezentovány postavou Pepeho. Nebezpečí myšlenkového schematismu se autor plně nevyhnul právě u tohoto kladného hrdiny, jehož relativní dokonalost působí spíše jako ideál. Avšak doña Perfecta je již realist. typem reprezentantky náboženského fanatismu s výraznými a jedinečnými vlastnostmi. Mistrná je i kresba vedlejších postav, spoluvytvářejících obraz prostředí. Celkové vyznění románu navzdory trag. konci není pesimistické, Pepe nemusel zemřít jako reprezentant pokroku, nýbrž proto, že si nedokázal zachovat zdravý rozum. Nositele postulatů, z jejichž

hlediska je zobrazená skutečnost kritizována, nalézá Galdós v částečně idealizované liberální buržoazii své doby, jeho vidění světa v D. P. proto naznačuje možnost změny. Autorův optimismus je podmíněn histor. situací (nedokončená buržoazní revoluce ve Španělsku), obrací se proto — přízvučně pro špan. krit. realismus vůbec — proti přežitkům feudalismu z pozice třídy, která ještě nedohrála svou roli.

D. P. vznikla v prvním období Galdósovy tvorby, tematicky a ideově na ni navazuje r. *Gloria* (1876—77) a r. *Rodina Leóna Rocha* (1878, La familia de León Roch), zobrazující další stránky náboženského fanatismu. K D. P. se Galdós vrátil ve stejnojmenném dramatu. D. P. byla napsána spěšně, stejně jako celé Galdósovo obsáhlé dílo, v němž jako obdivovatel Balzaka zachytil „lidskou komedii“ špan. 19. stol. (34 románů, 46 „epizod z národních dějin“, 24 dramát). Galdós je (spolu s Clarinem) nejvýznamnější romanopisec špan. realismu, v němž vědomě navázal na domácí tradice (pikareskní román, Cervantes, kostumbrismus) a vytvořil originální, národní realist. dílo.

Překlady 1936 (*Milada Nováková, Doña Perfecta*), 1959 (*Eduard Hodoušek*).

Literatura J. Casaldueo, *Vida y obra de Galdós*, Madrid 1961. R. Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid 1966. — R. Grebeníčková (*doslov k 1959*).

ah

PERRAULT, Charles:

POHÁDKY MATKY HUSY

(Contes de ma mère l'Oye) — 1697

Francouzský soubor pohádek z konce 17. stol.

Soubor obsahuje v 1. vyd. 8 prozaických pohádek. *Princezna ve spícím lese* je verzi pohádky o Šípkové Růžence, ke které je připojen syžet o ženě lidožroutce, pohádka *Červená Karkulka* má trag. zakončení, pohádka *Modrovous, Kocour v hotách, Popelka aneb Skleněný střevíček* se v zákl. obrysu shodují s pohádkami známými i u nás. Pohádka *Vily* je variantou pohádky o 2 sestřách, dobré a zlé, kterým se po zásluze dostane rozdílné odměny. Hrdina pohádky *Princ Chocholouš* z lásky učíní z krásné, ale hloupé princezny rozumnou bytost, ona ho na oplátku zbaví šerednosti. *Paleček* se hlásí k typu pohádky o Jeníčkovi a Mařence. Ve 2. vyd. připojil Perrault ještě 3 pohádky veršované — *Griselda* je příběhem nespravedlivě těžce zkoušené manželské oddanosti, *Oslí kůže* je příbuzná pohádce u nás známé pod titulem *Princezna se zlatou hvězdou* na čele, pohádka *Směšná přání* je anekdotou o drvoštěpovi, který promrhá svou hloupostí splnění svých 3 přání.

Perrault byl účastníkem prudkého a vleklého sporu starých a moderních (*querelle des*

anciens et des modernes) na přelomu 17. a 18. stol., v němž došlo k pokusu o přehodnocení postoje k antické literatuře. Proti N. Boileauovi, J. La Fontainovi, A. Dacierové aj., kteří viděli v antické literatuře vrchol dokonalosti a nedostižný vzor soudobé literatury, Perrault, B. Fontenelle aj. argumentovali zvl. vyšším stupněm rozvoje rozumu v současnosti, který byl chápán za důležitý faktor rozvoje lidského poznání i literatury. Toto pozadí určovalo i liter. význam P., které již látkově demonstrovaly svůj odklon od antické tradice v literatuře. Perrault v lidové pohádce (opíral se přitom i o starší ital. pohádkovou sb. G. Basileho *Pohádka pohádek* aneb *Kratochvíle maličkých*, 1634–36, aj.) objevil nevyčerpatelný liter. pramen, obsahující v poetickém rouše „chvalitebné a moudré naučení“. Tím, že uvedl pohádku do systému dobových liter. žánrů, přizpůsoboval ji do značné míry stylu dvorské literatury, který však byl lehkou ironií a hrubozrnějším humorem, nepřímou neustále odkazujícím k lidovému světu, zároveň rozrušován. Perraultovy pohádky se tak významně podílely na demokratizaci franc. literatury sklonku 17. stol., měly vliv na vývoj evrop. pohádkové tradice (J. a W. Grimmové, H. Ch. Andersen aj.) a vstoupily do zlatého fondu dětské literatury.

P. poprvé vyšly pod jménem autorova syna Pierra Perraulta Darmancoura pod titulem *Příběhy a pohádky ze starých časů s ponaučením* (*Histoires ou contes du temps passé, avec les moralités*). Titul sbírka dostala podle textu na titulním obrázku 1. vyd. Balet M. Ravela *Má matka Husa* (1912).

Překlady 1916 (V. F. Suk, *jen Princ Chocholouš*), 1958 (1960, 1965, 1970, 1973, 1975, *František Hrubín*; vyd. 1958, 1970, 1975 *výb. Kocour v botách*, vyd. 1965 *Popelka aneb Skleněný střevíček — Princ Chocholouš*, vyd. 1960 *Pohádky*).

Literatura W. Th. Elwert, Ch. Perrault und seine Märchen, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen (und Literaturen)*, 188, 1951. L. Chini-Velan, Carlo Perrault, Firenze 1960. H. Kortum, Ch. Perrault und Nicolas Boileau, Berlin 1966.

ben

PERSE → SAINT-JOHN PERSE

PETAR II. PETROVIČ → NJEGOŠ

PETŐFI, Sándor:

APOŠTOL

(Az apostol) — * 1848, 1851

Lyrickoepická báseň ze závěrečného období intenzivní, avšak krátké tvůrčí dráhy maďarského romantika a revolucionáře.

Epická linie zachycuje ve 20 oddílech trag. osud revolucionáře Silvestra. Od přítomné chvíle (obraz hladem vyčerpané rodiny v nuzné světničce uprostřed noci) se vyprávění odpoutává k líčení mužova dětství a mládí. Byl pohozen matkou, vychovávan starým zlodějem a po jeho popravě zneužíván k žebřání bezcitnou stařenou. Když dospěl, opustil vzpurně bohatý dům, kam byl najat, aby sloužil pánovu synovi a trpně snášel jeho kruté rozmary. Po studiích odešel Silvestr sloužit venkovanům, ale oni ho, poštvaní statkářem a knězem, vyhnali. Těžký úděl, který s ním přišla sdílet na městskou periferii statkářova dcera, nezlomila ani Silvestrova usilovná liter. práce, neboť vše, co vyšlo z jeho pera, bylo v rozporu s cenzurou. Když spis o svobodě jako první povinnosti člověka vytiskne po letech tajná tiskárna, je Silvestr uvržen do žaláře, ze kterého vyjde po 10 letech jako bělovlasý stařec. Nenajde ženin hrob ani syna, a když pochopí, že se jeho národ i celý svět koří moci ještě pokorněji než dřívě, probudí se v něm síla k osvoboditelskému činu a pokusí se o atentát na panovníka. Před zraky škodolibého davu a za pokřiku „Ať žije král“ je popraven jako nejhorší zločinec.

Pro výklad A. je klíčový symbol. význam hrdiny. Titul i narážky v textu (šilenec, polobůh, světec, mučedník, spasitel) poukazují ke křesťanské tradici a vyznačují výjimečnost Silvestrovy osobnosti, jeho nadosobní poslání — poznáním pravdy předchází apoštol svobodu, bývá nepochopen a ubit. Tak jako světci je i hrdina A. vystaven nesmírnému utrpení (jeho věznění se rovná téměř smrti zaživa, po níž nastává vzkříšení), aby mohla být prověřena pevnost jeho přesvědčení a síla ducha, symbolizovaná motivy světla (záření, blahodárné paprsky, plamen aj.) a monumentalizovaná. Křesťanské ohlasy jsou tu ovšem důsledně vpojeny do radikálně revol. ideové koncepce, neboť apoštol není jen nositelem pravdy, ale i buřičem a žalobcem — proti ztotočení člověka, proti kněžstvu, proti cenzuře, proti králi a nakonec i proti bohu. Do výstavby postavy se promítá i autorská autostylizace (jméno hrdiny podle dne, kdy se Petőfi narodil, přihlášení k plebejské vrstvě, zasněžení boji za svobodu apod.), nejvýraznější v pasážích reflexivních i v prudkých invektivách, ve výbuších hněvu i v prožitku zklamání a skepse. S básnickovým programem souvisí také vyslovení duality občan-člověk a její smíření prolnutím tématu spasitelského s milostným (dvojedinost ideálu svobody a lásky). A. je napsán volným veršem v nepravidelném rytmu, s proměnlivou, dynamickou, emocionální intonací (výrazové rozpětí od strohé věcnosti a hovorovosti až k rétorické vznosnosti). Naléhavě jednoznačná obraznost je založena na prostotě i expresivní síle přírodních motivů (čerpání ze zdrojů

lidové tradice je pro Petöfioho tvorbu příznačné).

A. vznikl v závěrečném a vrcholném období, kdy kulminuje i básníkův polit. radikalismus (1847—49), kdy jeho dílo a aktuální dějiny splynuly nejtěsněji, neboť ve své poezii zachycoval celý průběh maď. revoluce od prvního vzednutí (prolog k revoluci *Píseň národa*) až k porážce a rezignaci (*Evropa je tichá znovu*, *Hrozné časy* aj.). Bezprostřední pohnutkou k napsání básně se stal autorův trpký zážitek z voleb do národního shromáždění, kdy byl kandidující básník voliči, ovlivněnými pomluvkami o jeho vlastizrádných úmyslech, vyštván. Petöfi se inspiroval mj. životem maď. jakobína Martinovicse, popraveného 1795, a osudy jiných revolucionářů své doby. A. náleží k epické linii básnickovy žánrově rozmanité tvorby (lidové písně, krajinomalebne básně, žánrové obrázky s beřarskou romantikou pusty, milostná lyrika, sociálně revoluční a revolučně vlastenecká lyrika, výzvy a apely), kterou dále tvoří epos *Bohatýr Jan* (1845, János vitéz), v lidovém duchu pojatá parodie na pseudohrdinskou epiku *Kladivo obce* (1844, A helység kalapácsa) a básnická p. *Blázen Istók* (* 1847, Bolond Istók).

Překlady 1951 (přepr. 1973, Emil Boleslav Lukáč, sl.).

Literatura J. Dolanský, *Alexandr Petöfi, básník maďarského lidu*, Praha 1950. Gy. Illyés, *Petöfi, Praha 1953*. E. B. Lukáč (doslov k 1973).

mm

PETRARCA, Francesco: ZPĚVNÍK

(Canzoniere) — * 1327—1370

Stěžejní básnické dílo rané italské renesance.

Z., vydávaný i pod názvem *Verse* (Rime), představuje soubor lyr. básní, vznikajících zhruba v rozmezí 30 let básníkova života a jím samým uspořádaných pod názvem *Rerum vulgarium fragmenta* (Zlomky v jazyce lidovém). Soubor obsahuje 366 básní (317 sonetů, 29 kancón, 9 sestín, 7 balat a 4 madrigaly), žánrově vesměs vycházejících (kromě balaty, která vznikla z ital. lidové písně) z poetického rejstříku středověké trubadurské lyriky, jejíž podněty jsou Petrarckou dovedeny k dokonalosti. Básně jsou psány hovorovou toskánštinou, zušlechtěnou prvky klasické latiny a podbarvenou florentským nářečím autorova rodného kraje a částečně i provensálsčinou, jejíž vliv vstřebával během svého dlouholetého pobývání na jihu Francie. Kromě nepatrné části (asi 24 básní národnostně oslavných, nábožensky meditativních, politických apod.) jsou všechny básně sborníku milostné a soustřeďují se kolem jediného tématu — umělcovy nenaplněné lásky k donně Laure, která se stala jeho celoživotní inspirací. Ústřední milostné téma určuje zákl. členění Z.

na dva celky, *In vitam* (Za Laufina života) a *In mortem* (Po Laufině smrti), v nichž je v řadě stálých, vracejících se motivů (krása Laury, emotivní prožívání přírody, vzpomínky na setkání, marné sny o vyslyšené lásce apod.), neustále obměňovaných podle chvilkových nálad a dojmů, zachycen hluboký citový prožitek, jehož intenzita přehlušuje mnohdy ještě zcela zřetelný vliv dobových estetických i myšlenkových klíše a dává již zaznít typicky renesanční touze po plnohodnotném a nespoutaném životě. Obsáhlou a neutříděnou Z. inspirovala pozdější vydavatele k nejrůznějším vlastním koncepcím zpřehledňujícím celý soubor podle tematických, žánrových či jiných hledisek. V důsledku pozdějšího vydavatelského zásahu byly také básně věnované Laure, pravděpodobně pro svou relativní motivickou monotónnost, dodatečně opatřeny epickými předveršími (moty) — v ital. vydáních se nejvíce vžila mota G. Leopardiho —, která dodávají jednotl. básním jistou gradaci a vzájemně odlišení a jsou dnes čtenářským povědomím přijímána jako součást cyklu.

Básnické poselství Z. je výrazem rozpolcenosti člověka na rozhraní dvou světů — středověkého, svázaného scholastickými dogmaty a křesťanskou morálkou, a renesančního, hledajícího již cestu k plnému rozvinutí a uplatnění všech lidských potřeb a schopností. Tato rozpolcenost, která představuje hl. poetický náboj Petrarkovy milostné lyriky, se projevuje nesmiřitelným střetáním citového, smyslového a pudového prožívání, podněcovaného vášnivou láskou k ženě, s jeho racionálním zhodnocením zpětně se tohoto svobodomyšlného gesta zřikajícím. Svět je tak sice již vymaněn z mystických symbolů a stává se konkrétním předmětem lidského vnímání, avšak tento světónázorový zlom je současně chápán jako „hřích“ a cesta k vlastnímu „zatracení“. Základní a v rámci Petrarckou dosud uznávaných myšlenkových schémat neřešitelný rozpor ústí v nejednoznačnost a v bludný kruh paradoxního vyzývání i popírání objeovaných hodnot. Laura tak je na jedné straně vnímána ve své konkrétní ženskosti, současně však je toto probuzení smyslů podle dobového mravnostního kodexu považováno za její „zneuctění“, což vede ke konvenčnímu zdůrazňování Laufiných ctností jako nedostupné vdané ženy a k přijetí zásad ryze platonického vztahu. Ideál křesťanské „čistoty“ je sice zpětně zrazován vlastní obrazností, v níž je toto racionální řešení citové a pudové popírání (rozum „je pánem mým, však přítelem mi není“), avšak svět snu a fantazie nemůže v tomto bludném kruhu poskytnout útočiště, neboť je vzápětí rozumem bořen a stává se neustálým zdrojem výčitek a nejistoty. Láska je vyzývána i proklínána, je životodárným proudem dodávajícím smysl pozemskému životu již v renesančním

duchu („ať láska vede mne, jež ve mně vzbudila to smělé hnutí“), současně však je i zkouškou a pokušením, jehož překonáním se otevírá cesta „k ráji“ (v tomto smyslu je i v Lauřině ctnosti a nepřístupnosti spatřována záruka budoucího „spasení“). I když citové vzepětí ústí (zvl. v části *In mortem*) v kajicné pokání za „hříšné žaly“ a v návrat k Bohu („hledejme v nebi, co svět neposkyt“), toto rezignované podřízení se rozumu není pocíťováno jako uspokojivé a zřetelné z něho zaznívá zoufalství nad pomijejícím, nenaplněným životem, které dodává básnickému výrazu nový naléhavý tón revolty („doufám, že doletí, / kam dychtí a kde slyšen by měl býti, / můj stesk, jež křičím, mlčky běduje“).

Kromě milostné poezie psané italsky je Petrarca autorem řady děl psaných klasickou latinou — epos *Afrika* (* 1339—42, 1496, Africa), eklogy, traktáty, epístoly apod. —, v nichž se Petrarkovy humanistické názory manifestují úsilím překonat „barbary“ středověk oživením původních etických, společenských i uměl. ideálů antiky, znovuobjevovaných v dílech klasiků. Celou svou rozsáhlou tvorbou, bořící kruh středověkých filozoficko-náboženských dogmat, se zasloužil o rozkvět evrop. humanismu a stál u zrodu monumentálního myšlenkového proudu renesance v době, kdy v ostatních zemích kultura středověku teprve vstupovala do své vrcholné fáze. Do zlatého fondu evrop. písemnictví se však vepsal hlavně milostnou lyrikou, jejíž uměl. mistrovství (zvl. tvarově vybroušené sonety) se stalo poetickým kánonem pro mnoho generací. Petrarkova uměl. analýza rozpolcenosti individua vedla zvl. za romantismu k novému oživení petrarkovského kultu a stala se tak i jedním z významných inspiračních zdrojů poezie moderní doby. Přestože u nás Petrarca zapůsobil svým vlivem už za svého života (byl osobním hostem Karla IV. a udržoval písemný styk s předními čes. humanisty), první čes. překlady se objevovaly až v 16. stol. (Řehoř Hrubý z Jelení, Mikuláš Konáč z Hodiškova). v době největšího rozkvětu humanismu v Čechách. Zřetelná petrarkovská inspirace je však u nás patrna až v době obrození (J. Kollár: Slávy dcera).

Výpisky „*Já s hrůzou nyní vim, / jak marno dychtit po něčem, co zhasne. / Chci pravdu obejmout, ne stíny krásné. / Ale má vášně, neodbytně stálá, / nad všechny jiné touhy zvedá hlas. / Ač se mi krátí čas, / nebdaje sebe zpívám o lásce*“ (1969, 86).

Překlady 1900 (Jaroslav Vrchlický, *vých. Tři kanzóny*), 1945 (1946, Pavel Eisner, *vých. Vyzvání*), 1965 (1969, Václav Renč; *vyd. 1965 vých. Sto sonetů Lauře*, *vyd. 1969 vých. Kanzóny pro Lauru*), 1968 (1979, Voj-

tech Mihálik, *sl. vých. Sonety pre Lauru*), 1979 (Jaroslav Pokorný, *vých.*).

Literatura H. Hauvette, *Les poésies lyriques de Petrarca*, Paris 1931. L. Russo, *Il „Canzoniere“ del Petrarca*, Pisa 1949. E. H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchean Studies*, Rome 1954. — L. Peterajová (*doslov k 1968*).

nam

PETRONIUS Arbiter, Gaius:

SATIRIKON

(Saturnae, Satyrikon) — * 1. stol.

Dobrodružně mravoličný latinsky psaný román s výrazně satirickou tendencí, jehož autorem je patrně římský konzul a Neronův rozhodčí ve věcech vkusu (arbiter elegantiarum).

Dílo, původně rozsáhlé, se zachovalo v několika excerptech s částmi 14.—16. knihy. V úvodu hl. hrdina, mladý propuštěnec Encolpius, pronáší v přítomnosti rétora Agamemnona řeč o úpadku řečnictví. Jeho společníky v románu jsou Ascylltus, rovněž propuštěnec, a hoch Giton, Encolpiův miláček a předmět pří mezi oběma přáteli. Všichni tři se dostávají do rukou Quartilly, kněžky boha plodnosti Priapa, a zakusí mnohá příkoří jako odplatu za jakési svatokrádežné počínání v minulosti. S rétorem Agamemnonem se přátelé účastní hostiny u zbohatlého propuštěnce Trimalchiona. Ta otevírá barvitý obraz životního stylu zbohatlické společnosti a vrcholí předčítáním Trimalchionovy závěti a jeho oplakáváním již zaživa. Vzniklého zmatku využívají Encolpius a jeho přátelé k úniku. V další scéně se objevuje sešlý veršotepec Eumolpus, který přednáší b. *O dobytí Troje* jako doprovod k slavnému obrazu v obrazárně. Přidružuje se k Encolpiovi a Gitonovi, přičemž opět vzbudí žárlivost svým zájmem o Gitona. Děj pak probíhá v shluku scén naplněných střetnutími žárlivých soků a posléze se přenáší na loď, kam Eumolpus Encolpia a Gitona přivádí. Shodou okolností je majitelem lodi Tarentan Lichas, kterého provází jeho milénka Tryfaena. Těto dvojici vedli v minulosti Encolpius a Giton nějaký osklivý kousek a nyní jsou v nesnážích, jak uniknout nepozorovaně z jejich moci. Na radu Eumolpovu si ostříhají hlavy dohola a vydávají se za odsouzené otroky. Přesto se jejich totožnost prozradí, jsou potrestáni výpraskem, ale vše končí smírem. Přátelské posezení, které Eumolpus koření vyprávěním n. *Vdova z Efesu*, je narušeno prudkou bouří, v níž Lichas zahyne a loď ztroskotá. Trojice přátel se však zachrání a dostává do jihoital. města Krotónu, proslulého řádkem lovců dědiců. Eumolpus hraje tedy okamžitě úlohu majitele latifundií ze severní Afriky, Encolpius s Gitonem se vydávají za jeho otroky. Pod jménem Polyenus se žadivá Encolpius milostné dobrodružství s dívkou Kirkou a její služkou Chrysidou. Eumolpus přednáší b. *O válce občanské*. Závěr je roztržštěn v řadu groteskních volných scén a vrcholí burleskní Eumolpovou závětí, v níž žádá, aby při-

padní dědici snědli po smrti jeho tělesné pozůstatky.

S. je složitým žánrovým útvarem, jenž stojí osaměle uprostřed dochovaných antických liter. děl. Paroduje kompoziční postupy řec. dobrodružného či erotického románu s jeho aparátem náhlých zvrátů osudu, nezdařených sebevražd, ztroskotání a nečekaných setkání, ale navazuje i na tradici řec. filozofující satiry Menippa z Gadar (3. stol. př. n. l.), tzv. menippskou satiru. Syžetový půdorys cesty umožňuje měnit libovolně scenerie i situace děje (hybným motivem románu, který hrdinu žene z místa na místo a vystavuje jeho život vždy novým a novým peripetiím, je hněv boha Priapa, což je parodická obměna rozhněvaného božstva z homérských eposů). Neobyčejná schopnost plasticky zobrazit nejrůznější postavy a prostředí každodenního života (zvl. v nejcelistvěji dochované *Hostině*) dovoluje hovořit o realismu S. Velkou úlohu hraje jazyk díla, který v dialozích propuštěnců přechází ve vulgární latinu a zachovává si velkou schopnost charakterizační. Vložené verše prozrazují formální mistrovství autorovo (b. *O dobytí Tróje* a *O válce občanské* jsou mj. polemicky namířeny proti eposu Farsalské pole M. Annaea Lucana). Torzovitost díla s řadou volných epizod (o vlkodlakovi, o hochovi z Pergamu, o vdově z Efesu) nedovoluje udělat si jasnější představu o ideovém záměru autora. Morální tendence je mu cizí, zdá se, že zákl. životním pocitem S. je nejistota a absurdita života, z níž jedinou cestou je osvobozující smích, nepostrádající patřičnou dávku živlivosti.

Zájem o Petroniovo dílo vyvrcholil v 17.—18. stol. zvl. ve Francii. Franc. důstojník F. Nodot se pokusil ve svém překladu (1693—1708) doplnit chybějící části, ale podvrh byl brzy odhalen. Petroniovy novely zpracovali ve Francii Ch. Saint-Évremond a J. de La Fontaine, Angličan J. Ogilby napsal p. Efeská matrona (1666), která vyšla s rytinami V. Hollara. U nás zpracoval látku novely V. M. Kramerius (1791), S. K. Neumann (Bohyně, světice, ženy, 1915), O. Fischer (Vdova, 1930), V. Řiha = V. Tille (Matróna z Efesu, 1937) a E. Vachek (Věrná vdova, 1938). Zfilmováno F. Fellinim (1969).

Překlady 1908 (*František Šebela—Adolf Veselý, jen Hostina u Trimalchiona*), 1923 (1925, 1931, 1947, 1959, 1970, 1971, Karel Hrdina, 1. vyd. *Satiry*, vyd. 1959 pouze *Hostina u Trimalchiona*).

Literatura I. Achatz, *Petrons Satiricon als Spiegel zeitgenössischer literarischer und sozialer Ereignisse*, Wien 1965. J. P. Sullivan, *The Satiricon of Petronius*, London 1968. J. K. Ščeglov, *Matrona iz Efeza*, in: *sb. Sign — Language — Culture. The Hague 1970.* — M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha 1980. K. Hrdina

(*doslov k 1970, předmluva k 1971*). J. Nováková, *Devět kapitol o takzvaném stříbrném věku římské slovesnosti*, Praha 1953.

jaj

PHŠAVELA, Važa: POJÍDAČ HADŮ

(Gvelismčameli) — 1901

Epická poéma novoromantického gruzinského básníka.

V chronologicky záměrně bližší neurčeném období gruzín. středověku, pravděpodobně za vlády královny Tamar (13. stol.), se odehrává příběh moudrého Mindii, příslušníka gruzín. severovýchodního kmene Chevsurů. Říká se mu také Pojídač hadů, neboť Mindia strávil 12 let v zajetí u kmene Khadžů, a právě tam — když okusil hadí maso — získal nadpřirozenou schopnost rozumět řeči zvířat, ptáků, stromů i rostlin. Díky tomu se stal po návratu neoficiálním vůdcem chevsurské horské obcíny a vedl ji v bojích s okolními kmeny. Aby opatřil obživu pro svou rodinu, musel jedenkrát Mindia usmrtit zvíře a ihned ztratil svůj dar jazyka flóry a fauny. Když se Chevsurové chystají odrazit loupeživý nájezd Khistů, Mindia ví, že nemůže být svým rodákům nápomocen, že pro své individuální zájmy přišel o způsobilost rozhodovat jako nejmoudřejší muž obcíny o zájmech celku. Nejprve vyhledává hrdinskou smrt v bitvě, a potom, když shledává, že porážka se naplnila, ukončí sám vlastní život.

V epické básni o 12 zpěvech, psané šestnáctislabičným veršem šairi, využil Važa Phšavela podněty gruzín. lidové epiky (rozvinul řadu paralel z národních balad a pověstí), s jejímž materiálem však zacházel velmi volně; často jde dokonce proti tradičnímu vyznění folklórních obrazů. Zároveň často pracuje se starými motivy předkřesťanské gruzín. mytologie, opírající se o dualismus světa mrtvých a světa živých, spojených stromem života; a právě prostřednictvím tohoto obrazu vyslovuje Važa Phšavela v novoromant. duchu specifický národní základ filozof. představ o dobru a zlu, jež jsou vloženy do soustavy etických zákonů obcíny, tzv. themi (jejichž dodržování patří do kategorie dobra) — zákonů pohostinství, krevní msty, priority pospolitosti před jedincem aj. Toto poselství je tlumočeno formou výpravné básně, jejíž protagonisté se dostávají do konfliktu s panující morálkou. Aby zdůraznil trag. charakter skladby, uplatnil Važa Phšavela i princip chóru (ženy a dívky vyprovázejí muže do boje) a dram. scény (dialog Mindii a jeho ženy). Zvláštní úlohu tu hrají obrazy přírody, která vstupuje do tkáně díla jako jeden z jeho hrdinů a je v symbol. rovině mravním protikladem k svazujícím zákonům obcíny.

Největší klasik gruzín. poezie z přelomu 19. a 20. stol. (Važa Phšavela žil 1861—1915) vy-

cházel ve svých 36 poémách (psal je od začátku 80. let 19. stol.) a lyrickoepických skladbách ze svérázného chevsurského a pšavského folklóru, jež ovšem podrobil vlastnímu uměleckému, romanticky koncipovanému pojetí. V souladu s dobovou zvyklostí si také zvolil „lidový“ pseudonym podle „važi pšaveli“ — pšavský junák (vlastním jménem se jmenoval Luka Razikašvili). Velkou část svých děl psal autor v pšavském dialektu, vyhradoval si právo psát v rodném nářečí, a byl proto pokládán za lidového barda, za básníka na pomezí folklóru a umělé literatury — přesto právě P. h. je napsán tehdy se formujícími gruzín. spisovným, tzv. celonárodním jazykem, oprostěným od archaismů všeho druhu. Do ruštiny byl Važa Pšavela překládán ještě před 2. svět. válkou (mj. B. Pasternakem), po 1945 následovaly překlady jeho díla do jazyků národů SSSR i řady evrop. jazyků.

Překlady 1982 (Václav A. Černý; vydáno pod jménem Pšavela).

Literatura E. Lundberg—E. Gogoberidze, *Važa Pšavela, Tbilisi 1959.* — V. A. Černý (doslov k 1982).
vene

PCHU Sung-ling: PODIVUHODNÉ PŘÍBĚHY ZE STUDOVNÝ ÚTULEK

(Liao-čaj č'-i)— * z větší části 1679, 1766
Nejvýznamnější sbírka čínských fantastických povídek psaných literárním jazykem (mandžuská doba, tj. 1644—1911).

P. p. jsou uvozeny *Předmluvou*, napsanou 1679, v níž autor připomíná ze staré čín. literatury své vzory — verše básníka Čchü Jüana (340—278 př. n. l.) o vílách, Pátrání po duších spisovatele Kan Paa (1. pol. 4. stol.), Popis podsvětí spisovatele Liou I-čchinga (403—444), verše básníka Su Tung-pchoa. Sbírkou, obsahující 431 povídek (v pozdějších vydáních doplněných až téměř k 500), zahrnuje rozmanité příběhy s tajemstvím, od prostých anekdot (*Zbojnické rodiny*), záznamů neuvěřitelných kejklřských vystoupení (*Dvě vyprávění o zvířátkách-umělcích. Krádež nebeských broskví*), detektivních povídek (*Báseň jako předmět doličný*) až k pohádkám a fantastickým novelám (*Pomalovaná kůže, Rozhovor muziků z zornici, Cvrček*), do jejichž děje zasahují nadpřirozené bytosti. Jsou to upíři, světci nadanými nadpřirozenými schopnostmi, zvířata proměňující se v lidi a obráceně, duchové květin, víly, ďáblové; dokonce i exotičtí Evropané se v P. p. objevují v podobě fantastických přízraků (*Koberec Rýšavců*). Povídky jsou komentovány a uzavírány mravními poučeními. Kronikáče podivných příběhů, jimž je podle závěru k p. *Rozsouzená pře* snad syn soudce Fej I-č', správce okresu C'-čchuanu.

P. p. vycházejí z jednotné kompozice klasického čín. vyprávění: úvodní věty obsahují

jméno hrdiny, místní údaj, případně stručnou charakteristiku („Pan Jin, pozdější ministr vnitra, pocházel z města Li. V mládí byl chudobný, ale byl statečného srdce a ve všem si věděl rady“). Z tohoto východiska se odvíjí následující děj obvykle po prosté časové linii posloupnosti. Pchu Sung-lingovo podání však výchozí kronikářský půdorys překračuje smyslem pro barvitý detail, subjekt. pojetím látky. Skutečnost se v P. p. jeví nevyzpytatelným prostorem ustavičného střetání přirozeného s nadpřirozeným, všedního s nepravděpodobným, křivočkovatou „šesterých cest osudu“ (způsobů existence podle buddhistických představ — andělé, lidé, démoni, hladoví duchové, zvířata, hříšníci v pekle). Její nepevná i nejistá tvářnost autora sklíčuje, vhná do samoty („Jsem podzimní hmyz lkající k měsíci a tisknoucí se ke dveřím, aby se zahřál. Zdá se mi, že ti, kdož mě chápou, jsou toliko stíny, pohybující se mezi zčernalými lesy a pásy hraničních hvozdů zahalených tmou“), ale současně je to skutečnost tajemná, vábíci a uhrančivá. V P. p. se tak neustále postupuje složka reálná (prosazuje se tu výstižný obraz čin. venkova, dobových společen. poměrů, dobově příznačné lidské typy) se složkou fantazijní, snovou. Fantastická imaginace nijak nevyklučuje zaujetí i ostrého krit. a satir. postoje, naopak často dovoluje vyslovit metaforou, narážkou to, co by jinak muselo zůstat nevyřčeno.

Sbírkou, tiskem vydaná až 1766 — půl století po autorově smrti, navazuje na tradici fantastických povídek, zvl. z období dynastie Tchang (618—907), „podivuhodných příběhů“ čchuan-čchi, vnáší však do tohoto žánru především silný osobní tón a uvádí některé nové motivy — kriminální a detektivní. Virtuózní stručný styl bohatý na liter. narážky představuje vyvrcholení starého psaného jazyka. Stylistické mistrovství získalo sbírce obdiv i u konzervativních čín. literátů, barvitý děj pak oblibu nejšířších vrstev. Příběhy byly později ústně tlumočeny mezi lidem v nesčíslných zpracováních, byly také literárně napodobovány. Zřejmě žádné jiné dílo vysoké čín. literatury nebylo tak masově oblíbeno a nenalezlo tolik upravitelů a popularizátorů. P. p. byly přeloženy do mandžuštiny a japonštiny, od minulého století i do řady evrop. jazyků — do angličtiny, němčiny, ruštiny aj.

Výpisky „Každý podle svého dává znít varhaním, jež nebesa mu vložila v duši, a nenasadí-li dobrý tón, má to své příčiny“ (1963, 7) — „Však nevyzpytatelno jest šestero cest osudu, a kdo může říci, že nevládnou jimi zákony?“ (1964, 8) — „Jací hlupáci jsou lidé tohoto světa! Je už nad slunce jasnější, že jde o upíra, a oni ještě tvrdí, že je krásný“ (1963, 62).

Překlady 1955 (1963, Jaroslav Průšek, výb. Zkazky o šesteru cest osudu).

Literatura W. Eberhard, *Die chinesische Novelle des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Ascona 1948. A. W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing*, Washington 1943. O. Landstätter, *P'u Sung-ling*, München 1960. J. Průšek, „Liao—chai chih—i“ by P'u Sung-ling, in: *Studia Serica B. Karlgren dedicata*, Kopenhagen 1959. — Týž (doslov k 1963).
ms—red

PILŇAK, Boris:

HOLÝ ROK

(Golyj god) — 1921

První román o ruské revoluci 1917, základní dílo ruské sovětské literární avantgardy.

Dějístem románu je město Ordynin, město, „které žilo naposledy před sedmdesáti lety“, liter. dvojník starobylé středorus. Kolomny, v níž autor za války působil. Nese jméno podle zdegenerovaného knížecího rodu Ordyninů, jehož členové v průběhu „holého roku“ jeden za druhým odcházejí spolu se starým světem. V H. r. je z různých zorných úhlů vylíčen zánik někdejšího kupecko-šlechtického města a mikrokosmu jeho gogolovských lidiček. V románu bez pevné syžetové stavby je obraz „lidové Rebelie“ budován z tříště paradoxně spjatých scén: černý prapor svobodných anarchistů vedle kostela svatého Nikolaje, oddělení sovědu pro bezpečnost lidu zřízené v klášteře Obětování Panny Marie. Městem bloudí rozkolníci, hlídka, slečny ze sovětu, „komanesti“ (komunisté) v kožených bundách, hlad, syfilis a smrt. Tóny Internacionály a symbol. strojový ryk vánice se prolínají s kolovrátkovými melodiemi a starými rus. písněmi. V závěru však symbolicky — jako po závrtné jarní povodni — přichází „chladné a nachové rudé obrození“.

H. r., románová montáž zlomků a úryvků prozaických, představoval pro první čtenáře především výrazný formální experiment: do jeho textu přešly v nezměněné či nepatrně pozměněné podobě celé texty nebo části Pilňakových raných povídek o revoluci v provinčním rus. týlu. Přesto není H. r. pouhou „koexistencí novel“ (V. Šklovskij), nýbrž kontrastní montáží různých žánrů na základě jejich konfrontace i parodie. Tento typ montáže se stal v sovět. próze jednou ze zákl. modifikací moderního románu i vzhledem k rezignaci na univerzalitu vnímání a na tradiční postupy klasické rus. prózy. Liter. dílo nemělo pro Pilňaka samostatný, autonomní význam, bylo mu odrazem vlastního dynamického vnitřního světa, zrcadlením jeho momentální situace. Románová forma H. r. je v podstatě jediným nepetřžitým prozaickým pásmem, jediným „monologem“ či „vnitřním dialogem“, proklamativně obnažujícím avantgardní pojetí „dělání prózy“.

Pilňakovým románem, hudební intonací navazujícím na rytmizovanou prózu A. Bělého,

vyvrcholila v rané sovět. literatuře temat. linie, která interpretovala revoluci jakožto návrat do minulosti, k původní a živelné Rusi 17. stol., kterou svého času poevropšoval Petr I. Proto byl spisovatel kritikou nazýván „sovět. narodnikem“, třebaže význam knihy je především v ztělesnění „holé“ a „nahé“, emocionální a syrové pravdy o holém roku občanské války. Z formálního hlediska je zároveň H. r. klasickým dílem svět. moderní prózy, byl dopsán již v prosinci 1920 a vznikl tedy dříve než hl. díla J. Joyce, J. Dos Passose aj. Pro svůj „strukturní exhibicionismus“ měl určující vliv na tzv. sekanou prózu v sovět. literatuře 20. let. V kontextu sovět. umění je H. r. osobitým liter. protějškem pozdější Ejzenštejnovy „teorie montáže“ a konkrétní liter. realizací avantgardního programu teoretiků Lefu (O. Brik, S. Treťjakov aj.). Pilňak byl i jedním z největších rus. stylistů, vstřebal jazykové bohatství rus. klasické literatury, podněty symbolistů, jazykové experimenty 20. let, těžil z pramenů lidové mluvy, slangů i starých rukopisů.

Překlady 1928 (1970, Vladimír Vondruš).

Literatura V. Novikov, *Tvorčeskij put' Borisa Pil'njaka*, *VopLit* 1975, 6. P. Palijevskij, *Eksperimental'naja literatura*, *VopLit* 1966, 8. — F. Bráblík, *Význam experimentu*, *ČRus* 1967, 4. Týž (doslov k 1970).
vene

PINTER, Harold:

NAROZENINY

(The Birthday Party) — insc. 1958, 1960

Groteskní komedie významného představitele anglického absurdního dramatu.

Všechna 3 jedn. se odehrávají v obyčejném pokoji sešlého penzionu manželů Bolesových v kterémsi angl. přímořském městečku. Jediným hostem je tu Stanley, který se v penzionu uzavřel před světem. Nic nedělá, nicím se nezabývá, dokonce se už ani nemyje, jen plytce tlachá s obstarožní Meg. Poklidné závěťří bezsmyslné existence rozvrtné příchod dvou dalších hostů, žida Goldberga a vyobcovaného ir. kněze McCanna. S nimi vstupuje do domu nejasná, tušená hrozba. Oba stále agresivněji Stanleyho psychicky i fyzicky atakují; jejich teror vyvrcholí na oslavě Stanleyho údajných narozenin, kterou si přichází vynutit. Na večírku, který se zvrhne v drastický hon na lidskou obět, ho bezohledně ztýrají. Nazítří ráno Stanleyho, který propadl apatickému šílenství a pozbyl řeči, odvádějí s sebou, čistě umyého a spořádaně oblečeného. Petr (Petey) Boles se jim v tom snaží zabránit, ale zstrašen rezignuje. Meg se ve své nic nechápající ubohosti s potěšením obírá vzpomínkou na hezký večírek.

N. zobrazují lidskou situaci jako bezvýchodnou a zoufalou. Představují člověka, který nemá tvář v tvář světu žádné možnosti, perspektivy ani naděje. Krutý a nesmyslný svět „ven-

ku“ ho dostihne kdekoli a zničí. Tématem hry je marná snaha člověka po jistotě a bezpečí v hrozivém neznámu (fiktivní útočiště je v Pinterových hrách často symbolizováno uzavřeností a intimitou pokoje, za jehož dveřmi však číhá nepopsatelná hrůza). Vnější prostor si člověka přisvojí a přisvojení se rovná zkáze. Vedle tématu agresivity a násilí je v N. pojednáno i téma nemožnosti vzájemného lidského dorozumění, ztráty lidských vazeb. Hra je reflexí onoho životního pocitu z nesmyslnosti protilidsky fungujícího světa, pro nějž západní intelektuálové a umělci našli názorovou bázi ve filozofii absurdity. Nemá-li svět smysl, logiku, přirozený řád, je-li nesmyslný a absurdní, stává se podle této koncepce postižení a obraz nesmyslnosti smysluplným. Pro N., jako ostatně i pro další hry tohoto proudu, je příznačné, že postavy nejsou dokreslovány žádnými přesnějšími údaji, autor je vědomě odmítá „verifikovat“, neboť za rozhodující pokládá pocity, které jsou s to vyvolat i když o nich „nic nevíme“. Ve své nedourčenosti jsou postavy obecnými symboly, jež lze téměř libovolně konkretizovat. McCann a Goldberg mohou být právě tak policejními agenty jako příslušníky tajné organizace či reprezentanty společnosti, usilujícími vrátit Stanleyho „normálnímu“ životu, kaskovskými vykonavateli ortelu či zosobněním smrti; Stanley je naopak moderní obdobou „Jedermann“ — alegorického člověka — i „člověkem bez vlastnosti“. Pinter pracuje s přesně odposlouchaným hovorovým jazykem, s jeho slovníkem, rytmem, s banálními klišé, která nicefikující otřelostí dokonale evokují všední obyčejnost. Bezobsažný jazyk každodennosti, který je trýznivým ne-dialogem postav (Meg, Petr), kontrastuje autor s vichrnou zběsilostí z jakéhokoli smyslu vymknutých promluv (McCann, Goldberg), přičemž v obou těchto liniích se odhalují odlišné podoby absurdity — té mimovolné, i té účelové, která slouží zmatení a zdeptání člověka.

N. navazují na angl. liter. tradici grotesky, zvl. na grotesku hrůzy, do níž vnášeji existenciální problematiku, příbuznou Beckettovu pojetí absurdity. Zřetelné vazby vykazují N. k dílu F. Kafky — např. ve variantě dvou katů z *Procesu*, v obdobném vyústění osudu Stanleyho i Josefa K. i v navození atmosféry tísnivého a stále přítomného nebezpečí z mocných neznámých sil. Do svět. absurdního dramatu vnesly N. osobitý tón, spočívající na rozdíl od her Beckettových, Ioneskových či Genetových v až smyslově hmatatelném zpodobení hrůzy lidské existence a v hlubokém účastenství s člověkem. 1963 film C. Donnera.

Překlady 1966 (Milan Lukeš, in: sb. *Anglické absurdní divadlo*).

Inscenace 1967 (Jaroslav Vostrý, *Činoherní klub, Praha*), 1987 (Pavel Palouš, *Státní divadlo, Ostrava*).

Literatura R. Hayman, Harold Pinter, London 1968. W. Kerr, Harold Pinter, New York 1968. — M. Esslin, *Zdravý smysl v nesmyslu*, in: sb. *Smysl nebo nesmysl?*, Praha 1966. F. Fröhlich, Harold Pinter o sobě, *Divadlo 1966*, 7. P. Pujman, *Nové britské drama*, SvLit 1964, 1. J. L. Styan, *Pochmurná komedie*, *Divadlo 1966*, 10. F. Vrba (doslov k 1966).

šrm

PINTO, Fernão Mendes: PUTOVÁNÍ

(Peregrinação) — 1614

Cestopisný román, jedno z nejvýznamnějších děl klasické portugalské literatury, opěvující nově objevené kraje a civilizace.

Román o 226 kap. je výpovědí starého muže, který vzpomíná na činy svého mládí. Jako mnozí Portugalci, jimž se ve vlasti nedařilo, rozhodne se odplout do Indie, aby tam zbohatl. Tomuto záměru podtuzuje veškeré svoje konání. Za jedenadvacetiletého pobytu v zemích Orientu, které poznal od Arábie až po Japonsko, prožil četná, mnohdy životu nebezpečná dobrodružství, při nichž byl „třináctkrát zajat a sedmáctkrát prodán“. Osudové zášahy své prozřetelnosti v podobě bouří, ztroskotání či násilných přepadů neustále mění vypravěčovo postavení: z boháče se stává žebrák, je dokonce nucen nabídnout se za otroka, aby si zachránil holý život. Během svých cest prošel mnoha „profesemi“, mimo jiné byl vojákem, obchodníkem, pirátem v čín. mořích, tulákem, mocným pánem a nakonec vyslancem portugal. mistokrále. Pod vlivem sv. Františka Xaverského zorganizuje jezuitskou misií v Japonsku. Do vlasti se vrací 1558 s doporučujícím listem, marne však čeká na slíbené ocenění svých zásluh.

P. nesplňuje požadavky autobiogr. a histor. dokumentárnosti, je směsicí pravdy a fantazie, jež spolu vytvářejí poutavý děj. V P. lze rozlišit kapitoly sepsané na podkladě vlastní zkušenosti (Pinto byl vnímavým pozorovatelem) a kapitoly inspirované informacemi načerpanými z nejrůznějších zdrojů i neliter. povahy (popis Číny). Na rozdíl od ostatních portugal. děl té doby čerpajících ze zámořské expanze P. neoslavuje hrdinství Portugalců, nýbrž je kritikou násilí páchaného pod rouškou šíření křesťanství. Hl. postava, do níž se autor stylizoval jako bázlivý a často zbabělý obchodník, rozbíjí tehdejší portugal. představu rytířé-dobyvatele, jež satir. podobu v P. vystihuje pirát António da Faria. Jeho činy nemotivuje žádný vyšší ideál, ale pouze touha po zlatě a moci. Kritika v P. je vedena způsobem konfrontace mezi evrop. představami o civilizovaném světě a idealizovanými východními zeměmi. P. vyjadřuje obdiv k asijským civilizacím, z jejichž způsobu života by se měli Portugalci

mnohému přiučit. Obraz hospodářského a sociálního systému Číny odpovídá křesťansko-utopickým představám o dokonale spravedlivém státě. Morálně didaktický aspekt ukrytý v barvitě ději v sobě nese hluboké myšlenkové poselství, které odsuzuje jakoukoli formu lidské nadřazenosti, odhaluje nesmyslnost násilí a uvažuje o možném mírovém dorozumění mezi národy. Duch renesančního optimismu odlišuje P. od špan. pikareskního románu, s nímž ho spojují pouze zákl. výpravné principy (autobiografičnost, motivy cesty a služby mnoha pánům).

P. jako jedno z prvních portugalských děl o námořní expanzi překročilo rámec kronikářského záznamu. Současně je to jediný dokument o Pintově životě spolu s několika dochovanými písemnostmi jezuitů. Vedle Camõesových Lusovců je P. dalším produktem portugalské literatury, který zaznamenal široký ohlas i v zahraničí. Špan. překlad pochází již z 1620. Během 17. stol. bylo P. přeloženo do angl., franc. a nizozem. Obrovský úspěch způsobil především nedostatek informací o východní Asii (Pinto byl mezi prvními Evropany, kteří se dostali do Japonska). V 18. stol. zájem o P. upadá, nicméně vychází ještě v něm. verzi. Exotismus P. a utopické představy o ideálním státě předjímají společen. kritiku 18. stol. a liter. exotiky 19. stol. Metoda konfrontace, užitá v Pintově díle, v jistém smyslu předznamenává vývoj moderního cestopisu.

Překlady 1966 (*Luděk Kult, výběr. in: Objevné cesty do Afriky a Asie*).

Literatura A. J. Saraiva, *Fernão Mendes Pinto: Peregrinação e outras obras*, Lisboa 1961. — L. Kult (předmluva k 1966). E. Schalková, *Rozbor Putování Fernão Mendese Pinta*, FFUK, Praha 1972 (dis.).

jk

PIRANDELLO, Luigi: JINDŘICH IV.

(Enrico IV) — 1922

Italské drama rozkrývající existenciální problematiku individua v napětí minulosti a současnosti, vnitřní autentičnosti a životní masky.

Dějístem dramatu o 3 jedn. je honosná středostavovská vila v Umbrii, přestavěná a upravená jako hradní pevnost z 11. stol. Zde žije obklopen kostýmovaným služebnictvem a naprosto izolován od italské reality 20. let hl. hrdina dramatu — Jindřich, který je svým okolím považován za šilence. Při maškarním plese, jehož součástí byla též kostýmová kavaládka, spadl z koně a následkem otřesu při nehodě se začal ztotožňovat s postavou, kterou na plese představoval (něm. císař Jindřich IV., jenž v 2. pol. 11. stol. sváděl urputný boj o tzv. investituru s papežem Řehofem VII.). I poté, co procitl z utkvělé fikce, hraje svou roli bláznů tak dlouho, až se mu ve

vášnivě vypjaté scéně podaří zcela demaskovat charakter lidí, kteří ho obklopují, a chce se vrátit k normálnímu životu. Svůdce jeho bývalé milenkyně Matyldy, hrabě Belcredi (alias Pietro Damiani), ho však natolik vyprovokuje, že ho Jindřich zavraždí, a tak se navždy odsoudí k úloze šilence mimo pravomoc justice.

Pirandello zvolil analytickou dram. techniku, v níž proti sobě ostře postavil fikci a realitu, pseudohistor. reminiscenci a současnost. Vícevrstevný přístup k času i skutečnosti je uplatňován i při vytváření hl. postav. A konfliktní situace, který se v ní i kolem ní vytváří. Několik rovin má např. motiv převleku: pro hl. hrdinu je postupně alegorickou identifikací, chorobnou skutečností (před začátkem vlastního děje), pak společen. maskou, pro ostatní nejprve maškarním kostýmem a později trapným vnučeným převlekem. Obdobně bláznovství přisoudilo Jindřichovi okolí již dříve pro jeho nonkonformní stanoviska, ovšem do hry už hrdina vstupuje jako člověk, jenž se šilenství přidržuje jako způsobu, jak si uchovat jistou míru vnitřní svobody. Divákovi je nicméně prostřednictvím kompozice hry zatajován pravý stav věcí, takže je k jejich smyslu veden náročnou, ale divadelně působivou technikou neustálého hledání identity postav, minulosti i přítomnosti. Autor tak reflektuje svár jedince a společnosti v duchu své filozof. teze, že si každý musí v rámci existujících společen. vztahů zvolit určitou roli a pečlivě k ní vybrat vhodnou masku. I Jindřichovou zkušeností kdysi bylo, že jedinec, který odmítá přetvářku a zůstává věrný svým ideálům, je zpočátku terčem výsměchu, ale když své okolí začíná usvědčovat ze lži, stane se nepohodlným a později nežádoucím. Společnost se ho pak jako cizorodého elementu snaží zbavit. Také proto si nyní Pirandellův hrdina ponechá histor. roucho kajícího, v němž však nakonec neuneseme „tihu klatby“, tihu samoty, vystoupí ze své masky a znovu se vzepře osamělým, vlastně tragicky nesmyslným činem, aby se v jeho důsledku stal — již vyléčen — nedobrovolným zajatcem racionálně zvolené fikce.

Autor — jenž se k tomuto dramatu inspiroval původně jen stručnou zprávou z černé kroniky — prokázal nejen znalost historie, ale i psychologie (při líčení stavů šilenství mu byla inspirací duševní choroba jeho manželky); do dramaticky vypjatých dialogů i filozoficky laděných monologů hl. hrdiny obdivuhodně koncentroval ideové poselství celého dramatu, v němž se šilenství nebo smrt jeví jako jediná východiska ze souč. krize společen. i lidských hodnot. Zfilmováno A. Palermim (1926, Německo), G. Pastinou (1943) a M. Bellocchiem (1984).

Výpisky „Napadlo vás někdy, když jste tak stáli jiné bytosti po boku a dívali se jí do očí — tak jako se já kdysi díval do jedné oči — že jste vlastně jako žebrák přede dveřmi, jimiž nikdy nebude smět vstoupit. Ten, kdo vejde, nebudete nikdy vy s vaším světem v sobě tak, jak ho vidíte, jak se ho dotýkáte, ale kdosi vám neznámý, ten, koho ten druhý ve svém neproniknutelném světě ve vás vidí a dotýká se ho...“ (1967, 245).

Překlady 1926 (Václav Jiřina), 1967 (Alena Hartmanová, in: *5 her a jedna aktovka*).

Inscenace 1926 (Vojta Novák, *Národní divadlo, Praha*), 1926 (Vladimír Šimáček, *Národní divadlo, Brno*), 1967 (Václav Hudeček, *Divadlo na Vinohradech*), 1982 (Miloš Horanský, *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1986 (Karel Nováček, *Státní divadlo O. Stibora, Olomouc*).

Literatura A. L. de Castris, *Storia di Pirandello, Bari* 1972. F. V. Nardelli, *Vita segreta di Pirandello, Roma* 1962. A. Vallone, *Profilo di Pirandello, Roma* 1962. A. Weiss, *Le Théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain, Paris* 1967.

bm—vkn

PIRANDELLO, Luigi: ŠEST POSTAV HLEDÁ AUTORA

(Sei personaggi in cerca d'autore) — 1921

Italské drama, které v principu „divadla na divadle“ nalézá prostředek k nastolení tématu vztahu života a umění, pravdy a fikce.

Pod vedením režiséra na scéně probíhá všední divadelní zkouška, kterou přeruší příchod 6 postav, jež vyprávěním svých životních osudů celou hru naplní. Postupně se před herci a režisérem odvíjí neobvyklé drama jedné rodiny: Mezi Otcem a Matkou již neexistuje žádná citová vazba. Otec považuje svou ženu za bytost bez vyšších intelektuálních ambic, vypudí ji z domu a fakticky donutí, aby žila s jeho bývalým tajemníkem, k němuž vždycky cítila přátelství. Syn se zatím rodině odcizil: cynicky ironizuje Matčinu bolest i Otcův „filozofický“ nadhled. Po smrti druhého muže, s nímž Matka měla tři děti, musí Nevlastní dcera z finančních důvodů vstoupit do služeb kloboučnického salonu pani Paceové, jenž byl vlastně veřejným domem. Tam se jako s klientem setkává s neznámým nevlastním Otcem, ale v krit. chvíli zasahuje náhodně přicházející Matka. Scénu v kloboučnictví také postavy režisérovi sehraji a on se jí pak pokouší, za neustálých projevů nespokojenosti ze strany postav, s herci nazkoušet. Nasledujícím dějištěm se stává zahrada otcovského domu. Když chtějí postavy sehrát scénu, pfi níž se nejmladší děvčátko utopí v zahradním bazénu, ozve se za kaširovanými stromy výstřel. Nikdo z přítomných si není jist, jestli se Matčín mladší syn skutečně zastřelil, anebo jde opět o divadelní iluzi. Do všeobecného zmatku zaznívá ironický smích Nevlastní dcery, zkouška je definitivně zmařena, divadelní společnost se rozchází.

Autor sám nazval Š. p. v podtitulu *Hrou, kterou je nutno udělat*. Snaží se v ní navodit iluzi improvizace s pomocí postupů „divadla na divadle“. Vznikla tak svébytná syntéza klasičtých tradic ital. komedie dell'arte, kde jsou lidovost, ryzí komediálnost a buffonáda nahrazeny bezvýhodnou filozofií moderní doby. K tlumočení myšlenkové koncepce si Pirandello zvolil postavu Otce, zatímco k realizaci novátorských postupů v divadelní sféře slouží postava Režiséra. V dialogích obou postav lze spatřovat konkrétní naplnění soudobé víze rozpadu osobnosti a tušíme z nich také vyrůstat kořeny existencialisticky podbarvené neschopnosti mezilidské komunikace. Za hl. ideovou osu dramatu lze však považovat především divadelní zpředmětnění vlastního dramatikova tvůrčího zápasu, na němž se přímo podílela Pirandellova osobní zkušenost. Jejímu adekvátnímu vyjádření jsou také podřízeny veškeré pokusy o uvolnění tradičního tvaru dramatu. Potřeba zdůraznění oprávněnosti nároku postav na svébytnost vlastních osudů i na jejich odpovídající dram. ztvárnění vede Pirandella k využití prvku řízené divadelní improvizace ve formě divadelních zkoušek přerušovaných neustále diskusemi (s tím souvisí i zrušení rampy, předělu mezi hledištěm a jevištěm). V dialogích jsou vyjasňovány vztahy mezi autorem a režisérem, postavami a herci, kteří mají jejich osudy umělecky zpodobnit. Odhaluje se tak různá schopnost postav vyrovnat se s vlastní „společen. rolí“, nyní jako by nahrazující pevnou masku někdejší komedie dell'arte.

Premiéra Š. p., která se konala 20. 5. 1921 v římském Teatro Valle, skončila sice společen. skandálem, ovšem současně znamenala autorovo definitivní vítězství: jeho hry postupně zaplavují svět. jeviště (Nobelova cena 1934). Hra prorazila nejen v Evropě, ale i v Americe, u nás byla poprvé provedena 1923 (rok před premiérou v Německu, kde měla největší význam inscenace M. Reinhardta). 1926 s ní v Praze hostovala i Pirandellova divadelní společnost.

Překlady 1923 (*Marie Votrubová-Haunerová*), 1967 (*Jan Vladislav, in: 5 her a jedna aktovka*).

Inscenace 1923 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1943 (*Karel Jernek, j. h., Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1966 (*Miroslav Macháček, Národní divadlo, Praha*), 1987 (*Luboš Pistorius, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha; přel. Vladimír Mikeš*).

Literatura A. Janner, *Luigi Pirandello, Firenze* 1964. — Z. Digrin (*doslov k 1967*). M. Pažitka in: *L. Pirandello, Ilúzia a skutočnosť, Bratislava* 1972.

bm—vkn

PÍSEŇ O CIDOVI

(Cantar de mio Cid) — * kolem 1140

Veršovaný hrdinský epos, nejvýznamnější památka španělské středověké literatury, pravděpodobně dílo neznámého žakéfe.

Skladba o 3 730 verších, většinou čtrnáctislabičných obměn alexandrinů spjatých asonancemi, přibližuje několik epizod ze života Rodriga Díaze de Vivar (1043—99), známého také pod přívlastkem Cid el Campeador (Pán rozdávající rány; bohatýr), jenž se proslavil v bojích proti Maurům. I. část — *Zpěv o vypovězení* (Cantar del destierro) začíná okamžikem, kdy Cid, zprvu vazal krále Sancha II. a po jeho smrti Alfonse VI., odchází z Vivaru do vyhnanství. Panovník jej tak trestá za údajnou zpronevěru maurské daně. Ve snaze získat zpět vládcovu přízeň opouští Cid manželku a dcery, které nechává pod ochranou klášterních zdí, a vydává se na válečné tažení proti Maurům. Se stále početnějším vojskem si podmaňuje část nepřátelského území a zajme i hraběte barcelonského, jemuž velkoryse daruje svobodu. II. část — *Zpěv o svatbě* (Cantar de las bodas) zachycuje dobytí Valencie Cidem a jeho usmíření s panovníkem. Král, obměkčen Cidovými dary a vojenskými úspěchy, dovolí, aby se uznávaný vojevůdce mohl ve Valencii setkat s chotí doňou Jimenou a dcerami doňou Elvirou a doňou Sol. Cidovo bohatství získané při vojenských taženích se brzy stává předmětem obdivu, závidí a touhy. Přitahuje zvl. carrionské infanty, jimž na vládcův příkaz dává Cid své dcery za manželky. V III. části — *Zpěv o pohane* (La afrenta de Corpes) se však záhy ukazuje špatná povaha obou mladých mužů, kteří se za opovržení, jež je stihá, mstí na vlastních manželkách a neváhají je ztýrat. Cid si stěžuje u krále a panovník mu vyhází vstříc. Infanti musí podstoupit souboj s Cidovými válečníky. V měření sil podléhají a jsou prohlášeni za zrádce. Proklamací, že s Cidovými dcerami mohou uzavřít sňatek pouze princové z Navarry a Aragony, dílo končí. Krev národního hrdiny se má spojit s krví špan. královského rodu.

Prostota a současně důstojnost veršů umocňuje slavnostní tón celého díla. Cílem skladby však není pouze oslava vynikajícího válečníka, věrného za každých okolností svému králi a dbalého rytířské cti. V podání neznámého básníka neztrácí Cid na monumentalitě příznačné pro hrdinské eposy, ale získává navíc lidské rozměry. Je milujícím manželem, starostlivým otcem a mírnou a shovívavou vrchností. Tim všim vlastně přerůstá prototyp ideálního křesťanského rytíře. Ve srovnání s franc. Písní o Rolandovi, která vznikla přibližně ve stejné době, se špan. autor více přidržuje reality. Patrně je to jak v pojetí Cida, tak ve věrném vystižení chování a myšlení středověkých rytířů, cenících si zbraní, šperků a kořisti stejně jako statečnosti.

P. se zachovala v jediném zápise, který na

základě verze blízké originálu pořídil 1307 Per Abbat. V pozdním středověku byla skladba nově zpracovávána a rozšiřována, nejprve ve Zpěvu o Rodrigovi (* konec 14. nebo poč. 15. stol., Cantar de Rodrigo), v romancích, které z něho vycházely, a později ve formě prozaického, kronikářsky pojatého vyprávění. Byly to právě romance, ze kterých těžili i spisovatelé 17.—19. stol. Mezi mnoha variacemi látky vynikla Corneillova tragikom. Cid (1637). Původní znění středověkého díla vydal tiskem až 1779 T. A. Sánchez. Velké oblíbené se těšilo zejména v období nástupu tzv. generace roku 1898, kdy se P. stala východiskem úvah o dějinách a osudu Španělska i inspiračním zdrojem krásné literatury. Do češtiny přeložil pozdně středověké adaptace cidovské látky J. Vrchlický ve sb. Cid v zrcadle španělských romancí (1901).

Překlady 1943 (Jan Fischer—Olga Franková, výběr in: *Poesie hrdinů a světů*).

Literatura E. de Chasca, *Estructura y forma en el Poema del Cid*, University of Iowa 1955. R. Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, Barcelona 1963. pč

PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH

(Nibelungenlied, Der Nibelunge Nôt) — * asi 1200—1210

Hrdinský veršovaný epos neznámého autora, vrcholné dílo německé středověké literatury.

P. o N. se skládá z 39 zpěvů členěných do 2 379 tzv. nibelunských strof, útvaru s bohatým histor. zázemím. Strofu tvoří 4 dlouhé sdužené rýmované tónické verše (langzeile), dělené v 2 verše krátké (kurzzeile), tzv. anvers a abvers, někdy také rýmované sduženě. Krátké verše jsou třířádkové, pouze osmý je čtyřřádkový. Epos se dochoval ve více než 30 opisech ne zcela jednotného znění a vycházejících ze 3 základ. textů. Mnichovský (označovaný „A“), Hohenemsko-lasberský („C“) a Svatohavelský (St. Galler — „B“), originálu nejbližší. I. část P. o N. (zpěv I—XIX) je věnována příběhu Siegfrieda až do jeho smrti, druhá, příčinná s ní spjatá (zpěv XX až XXXIX), Kriemhildině pomstě a záhubě Burgundů. Siegfried, hrdina s bájnými atributy (je nezranitelný díky koupeli v dračí krvi, až na malé místo mezi lopatkami, kam při koupeli padl list z lípy; v boji získal 3 kouzelné předměty: poklad Nibelungů, jejich meč Balmung a plášť propůjčující neviditelnost), královský syn z Dolního Rýna, přijíždí na burgundský královský dvůr do Wormsu, aby získal krásou proslulou Kriemhildu za ženu. Nevěstu si vyslouží rekovními činy, zvláště přemožením island. královny Brunhildy pro burgundského krále Gunthera. Jeho pomoc potřebuje král i při svatební noci. Siegfried vždy využije své neviditelnosti, aby jako přemožitel mohl vystupovat Gunther. Po 10 letech se opět setkávají královské rody ve Wormsu. Královn

se dostanou do sporu o vznešenost svých manželů (před Brunhildou Siegfried v době námluv vystupoval jako Guntherův leník), Kriemhilda urazí Brunhildu prozrazením tajemství její svatební noci. Burgundští připravují pomstu. Nevlastní bratr Gunthera, Hagen z Tronje, vyzývá lsti na Kriemhildě tajemství zranitelského Siegfriedova místa a usmrtí ho na lovu. Kriemhilda po pohřbu zůstává ve Wormsu, za 3 roky tam nechá převézt poklad Nibelungů, který je její svatební, tzv. jitřní dar. Pokladu se pak zmocní Hagen z obavy před královninou štědrostí a ukryje jej v Rýnu. — Odtud pokračuje II. část, ve které jsou Nibelungy nazýváni Burgundové. Po 13 letech od smrti Siegfriedovy se Kriemhilda provdá za hunského krále Etzela doufajíc, že s jeho pomocí pomstí Siegfriedovu smrt i uloupení pokladu. Za 7 let porodí Etzelovu syna, po 13 letech požádá Etzela, aby Burgundy pozval na svůj hrad. Přes Hagenův odpor a varovná znamení (sen matky, předpověď víl, potíže s převozem přes Dunaj) Burgundi přijedou. Hned po příjezdu se situace Kriemhildiným přičiněním vyhrotila. Posledních 10 zpěvů je věnováno popisu krutého vyhlazovacího boje Hunů s Burgundy. Gunthera nechá Kriemhilda popraviti, Hagen zabije sama, Kriemhildu setne jeden z hunských leníků. Tajemství ukrytu pokladu země s Hagenem.

P. o N. nabyla definitivní podoby za vrcholného středověku v rakousko-bavorské oblasti stmelěním několika hrdinských písní, nibelunská látka však náleží do okruhu starogermán. poezie a je součástí časové i prostorové velmi členitého okruhu nibelunských pověstí a písní, které se ze střední Evropy rozšířily i do Skandinávie a na Island, kde se pak rozvíjely do určité míry nezávisle na pozdějších něm. nibelunských písních. Nibelungové znamenají původně myt. bytosti, jsou strážci a vlastníky pokladu, který na nich mocí dobude vyvolený hrdina, jemu samému se však stane příčinou záhuby (v **P. o N.** jsou jako Nibelungové označováni vždy momentální vlastníci pokladu). Zákl. mýtus o Siegfriedovi se vykládal nespoehlivě jako mýtus přírodní, mýtus o bohatýru světla, v němž Nibelungové byli jeho démonickými protivníky. Mýt. základ středověkou **P. o N.** již jen slabě prosvítá. Přibližná podoba původních nejstarších nibelunských textů se odvozuje z dochovaných severských děl (Edda, Sága o Völsunzích, Snorriho Edda a Sága o Thidrekovi, prozaické zpracování pověstí o Dietrichovi z Bernu). První fabule **P. o N.** je založena na sloučení francé a burgundské hrdinské pověsti z 5.—6. stol., které se rekonstruuji jako Píseň o Siegfriedově smrti a Píseň o zániku Burgundů. Burgundská pověst vznikla kontaminací pověstí o dvou histor. událostech: porážce Burgundů Huny roku 436 a náhlé Attilově (= Etzel) smrti roku 453 (zemřel na chrlení krve), která se spojovala s pomstou

jeho něm. ženy Hildiko za smrt otce. Geneze franské pověsti se hledá buď v mýtu, nebo v pověsti o nedoložené histor. události, ve které měl královský syn přijít k Burgundům jako vyhnanec, nalézt zde útočiště a posléze se stát obětí polit. vraždy. Severská podání, jež se zachovala v původnější podobě, jsou silně prostoupena mytologií. Dochovaly se zde (Edda) i samostatné písně asi z 9.—10. stol. o Siegfriedově mládí. Píseň o zániku Burgundů dostala novou podobu v 8.—9. stol. (tzv. Bavorská píseň o Kriemhildě), kde se žena za záhubu svého rodu nemstí na manželovi, jak tomu bylo v podáních severských, ale naopak, mstí se za smrt manžela na svém rodu. O Bavorskou píseň o Kriemhildě a předpokládaný další vývojový stupeň, epos z pol. 12. stol., se opírá **P. o N.** Je to knižní epos určený k předcítání.

Za autora konečné podoby **P. o N.** bývá pokládán básník z okruhu štaufského dvora — většina badatelů se domnívá, že žil v Pasově v blízkosti biskupa Wolgera (1191—1204) — se širokým rozhledem po soudobé evrop. literatuře. Nápadná je návaznost **P. o N.** na franc. lyriku zvl. při výkladu snů a na franc. epiku — epos o čtyřech synech Aimonových a Píseň o Rolandovi. Jako dílo básnickovy autoreflexe bývá vykládána postava burgundského pěvce Volкера z Alzey — statečného rytíře, jehož zálibou je hudba a básnění. Z kontextu ostatní středověké literatury a jejich motivických souvislostí s **P. o N.** se vyvozuje datace jejího vzniku na I. desetiletí 13. stol. Od svého vzniku se stala **P. o N.** velmi oblíbenou a šířila se až do pozdního středověku. Od počátku novověku zájem o rytířskou epiku klesá, až v 17. stol. je **P. o N.** již zcela zapomenuta. Ani její znovuobjevení 1748 a vyd. 1757, 1782 nevyvolalo větší ohlas. Její nové ocenění přináší až romantismus (J. W. Goethe ji přirovnával k Homérovi), na počátku 19. stol. se stává předmětem systematického zkoumání. Od 2. pol. 19. stol. podnítila vznik mnoha uměl. děl (F. de la Motte Fouqué, F. Hebbel, R. Wagner, M. Mell aj.). Zfilmoval F. Lang (1922—24).

Výpisky „... smrt má zbraně / ostré až k nevěře“ (1974, 162).

Překlady 1941 (František Václav Autrata), 1974 (Jindřich Pokorný).

Literatura W. Krojmann—U. Pretzel, *Bibliographie zum Nibelungenlied und zur Klage*, Berlin 1966. F. Neumann, *Das Nibelungenlied in seiner Zeit*, Göttingen 1967. F. Panzer, *Das Nibelungenlied, Entstehung und Gestalt*, Stuttgart 1955. G. Weber, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1963. — P. Trost (předmluva k 1974).

ben

PÍSEŇ O ROLANDOVÍ

(Chanson de Roland) — * asi kolem 1100
Starofrancouzská skladba, nejznámější z tzv.
„chansons de geste“.

Nejstarší známou podobu **P. o R.** — celkem o 4 002 desetislabičných verších, seskupených do 291 různých dlouhých „laissez“ — přináší text tzv. Oxfordského rukopisu. Děj skladby je zařazen do doby vlády Karla Velikého. Po sedmileté křížové válce obléhá Karel se svým vojskem marně Zaragozu, poslední opěrný bod Saracénů ve Španělsku, a nakonec volí jednání. Roland navrhne vyslat k saracénskému králi Marsilovi svého otčíma Ganelona. Ganelon, který v tom vidí úškok, se pomstí: přesvědčí Marsila, aby sliby přiměl Karla k odchodu a pak v Roncevalském průsmyku napadl zadní voj. Současně se zasadí o to, aby Roland byl jmenován jeho velitelem. Chrabrý (preux) Roland, napaden saracénským vojskem, přijme boj a přes naléhání mudrého (sage) Oliviera odmítá přivolat Karla na pomoc. Teprve marnost boje změní jeho rozhodnutí, zatroubí však na olifant tak silně, až mu praskne tepna na spánku. Karel obrací vojsko, poráží Saracény, dobude Zaragozu. Křesťanství zvítězilo. Osud Ganelonův určí boží soud: bude rozčtvrcen. Ve spánku se panovníkovi zjeví archanděl Gabriel a volá jej k nové svaté válce.

P. o R. tvoří součást tzv. karolínského cyklu v rámci „chansons de geste“ (písní o hrdinských činech), epických skladeb v národním jazyce a vztahujících se k jedné postavě nebo k jedinému rodu. Jejich vlastním námětem je rytířské hrdinství. Představy o rytířském ideálu se v nich prolínají s obrazem křesťanské etiky do té míry, že lze těžko určit, zda jde o využití křesťanství v zájmu rytířské bojechtivosti a polit. rozpínavosti nebo naopak, zda „rytířské ctnosti“ jsou využity k cílům „svatě“ války. Tyto zákl. hodnoty jsou předvedeny v dram. sváru: feudální pouto v boji věrnosti se zradou a křesťanské zásady v zápase křesťanů s „nevěřícími“. **P. o R.** je psána vysokým stylem, vyznačujícím se úsilím o vznešený účín. Psychologie stojí v pozadí — každá postava ztělesňuje určitý morální postoj (dobrý—zlý, statečný—zbabělý, hrdina—zrádce, křesťan—pohan apod.). Vyhraňují se jednotlivé typy postav: král (Karel Veliký), rek (Roland), jehož udatnost bývá obvykle zvýrazněna srovnáním s dalším skvělým rytířem (rozázný Olivier) a s postavou zbabělce nebo zrádce (Ganelon). Tak se postupně vytváří obraz dokonalého rytíře, vyznačujícího se odvahou, hrdostí na vlastní rod, věrností lennímu pánu a Bohu a pohrdajícího smrtí.

Pozadím **P. o R.** je skutečná událost: roku 778 byl napaden Basky severně od Roncevalského průsmyku zadní voj mladého krále Karla, vracejícího se ze špan. výpravy. Mezi oběť-

mi tohoto útoku je i jistý Roland. Je zřejmé, že Karel ve skutečnosti bojoval na Iberském poloostrově v zájmu několika saracénských knížat, byl odražen u Zaragozy, a tak vyplenil aspoň křesťanskou Pampelunu. Historie byla však přetvořena v legendu: mladý Karel se stává císařem s prokvetlým voušem, Roland jeho synovcem a Olivier je postava docela vymyšlená. Útočníky nejsou křesťanstí Baskové (nebo Gaskoňci), ale Saraceni. Španělské tažení se mění v křížovou výpravu a bitva u Roncevalského průsmyku je důsledek zrady. **P. o R.** byla mnohokrát upravována a přepracována. Asi do 1140 se datuje Pseudo-Turpinova kronika *Historia Karoli Magni et Rotholandi*. Kolem 1170 přeložil **P. o R.** bavorský kněz Konrad do němčiny. Franc. kulturní oblasti je nejbližší (kromě špan. odkazů) tzv. Benátský rukopis (V4) ze 14. stol., napsaný v benátském dialektu. Známé jsou i úpravy v jazyce nor., velš., angl., nizozem. a pozdější volná zpracování italská (M. M. Boiardo, Zamilovaný Roland, 1494; L. Ariosto, Zruřivý Roland, 1516).

Překlady 1878 (Julius Zeyer; podle L. Gautiera), 1894 (Josef Štefan Kubín), 1986 (Jiří Pelán).

Literatura *P. Le Gentil, La Chanson de Roland, Paris 1967. R. Menéndez Pidal, La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs, Paris 1960. — E. Auerbach, Mimesis, Praha 1968. J. Pelán (doslov k 1986).*

ap

PLATON:

FAIDROS

* po 387 př. n. l.

Filozofický dialog o lásce, krásnu a pravdě, pocházející ze zralého tvůrčího období autora, řeckého filozofa, zakladatele objektivního idealismu.

Dialog, jehož obsahem je fiktivní rozmluva mezi Sokratem a jedním z jeho žáků, Faidrem, se rozpadá do 2 částí. Faidros přicházející od řečníka Lysia je nadšen pro jeho umění. Na vyhlédnutém místě, v posvátném háji u řeky Ilissu u Athén, předčítá Sokratovi řeč, jež na něj učinila takový dojem. Jejím námětem je paradoxní tvrzení, že v lásce je lépe být po vůli tomu, kdo nás nemiluje, protože ze žárlivosti milujícího vyplývá celá řada nepříjemností. Sokrates kritizuje neukázněnou stavbu řeči a pronáší na obdobné téma řeč vlastní. Poté se chce vzdát, ale jeho vnitřní hlas — daimonion ho varuje. Uposlechnuv prohláší, že je třeba opravit předešlá tvrzení, aby se nedopustil svatokrádeže. V následující řeči klade lásku, stejně jako věštění, zasněcování a básnictví mezi dary božského šílenství (mania), jež je protipólem šílenství přinášejícího nemoc. V působivém myt. obraze ličí duši jako sepětí koňského spřežení s vozatajem (rozum a afektivní složky). Oddělena od těla následovala duše kdysi objížďky bohů

v nadzemských prostorách, kde zřela právě jsoucno v idejích. Později ztratila opeření křídel a upadla do smrtelného těla. Protože však idea krásy byla ze všech zřených idejí nejzářivější, rozpomíná se milující člověk v přítomnosti krásného objektu svého citu na její nadzemský jas. Duše nabývá opět křídel a milovaného přivádí přenesením svého vytržení do obodného stavu. Tak vede pravá láska k poznání a filozofii. Souvislé řeči střídá ve 2. části živý dialog o podstatě a úloze rétoriky. Pravá rétorika (a umění vůbec) musí spočívat na bezpečném poznání předmětu. Její výchovný dopad není možný bez předchozího psychol. poznání. Kromě toho musí rétor ovládat i dialektickou metodu a s její pomocí docilovat pravdivého výměru svého předmětu. Psaní řečí je užitečné jen tehdy, není-li samoučelné. Má sloužit jen k upamatování, jakož i celá rétorika má vést k rozpomnutí na právě jsoucno. Tak se stává nástrojem filozof. rozhovoru. Faidros přisvědčuje Sokratovi a zavazuje se, že bude výsledek jejich rozmluvy tlumočit Lysiovi, Sokrates sám zapůsobí kladně na mladého rétora Isokrata. Po symbol. modlitbě k bohům posvátného háje se přátelé rozcházejí.

Tvarová odlišnost obou částí dialogu nesvědčí o jeho vnitřní nejednotnosti. Rétorické cvičení na začátku představuje východisko a příklady pro vlastní teoretické těžiště díla. Zatímco Sokratova oprava fiktivní řeči Lysiovy je zaměřena proti tvarovým prohřeškům a formuje přejatý problém podle zásad rétorické osnovy, jeho druhá řeč zapojuje dialektickou metodu, přesně vymezuje svůj předmět a na tomto základě opravuje obsahovou stránku, podržujíc rozšířenou formu řeči předešlé. Dialog o rétorice demonstruje na základě předešlých paradigmat chybné a správné postupy k odhalení pravdy, a tak vlastně přerůstá původně stanovené téma. Kromě řečí a rozhovoru obsahuje dílo i mýtus a exkurs do odborné rétorické literatury. Polemicky je zaměřeno zejména proti sofistickým teoriím, které nežádají hledání pravdy, ale spokojují se se zdáním pravděpodobnosti.

F. přispěl již v antice k formulování estet. teorie novoplatonika Plotina, ovlivnil představy o duši u křesťanské apologetiky a výrazně formoval Augustinovo teologické učení. Stefdověk zná dialog pouze zprostředkovaně. Novověku otevírá Platonovo dílo práce Florentské akademie (M. Ficino, G. Pico della Mirandola). Osvícenství je vzrušený tón dialogu cizí, zato nového života se mu dostává v díle něm. novohumanistů, zvl. J. J. Winckelmanna, a ve formulování romant. estetiky (F. Schiller). Estetikometafyzické teorie výrazně ovlivnil V. Solovjova, kriticky se s nimi vyrovnal N. G. Černyševskij. U nás nalézáme např. dozvuky Faidra v Máchově b. Vzor krá-

sy, v estet. teoriích F. Palackého a M. Tyrše. Platonovy názory se do jisté míry obrazily i v poetice lumirovců.

Výpisky „Když někdo usiluje o krásné věci, je pro něho krásné i trpět, když se mu při tom něco přihodí“ (1979, 204).

Překlady čas. 1828 (František Palacký, in: ČČM), 1911 (1927, G. Olivet), 1913 (Antonín Kolář), 1937 (1948, 1958, František Novotný), 1979 (Jaroslav Šonka, in: *Dialogy o kráse*).

Literatura P. Friedländer, *Platon I—II, Berlin—Leipzig 1928—1930*. R. Demos, *The Philosophy of Plato, New York 1939*. — F. Novotný, *O Platonovi I—III, Praha 1948—1949, IV 1970*.

čaj

PLATON: SYMPOSION

* 1. pol. 4. stol. př. n. l.

Starofecký dialog o lásce s výrazně propracovanou dramatickou stavbou.

Apollodoros, Sokratův přítel, vypráví svým druhům o událostech, jež se zběhly na hostině u tragika Agathona, tak jak je vyslechl od očitého svědka Aristodema. Aristodemos odvedl Sokrata, kterého náhodou potkal, na hostinu, symposion, pořádané básníkem Agathonem na oslavu jeho vítězství v soutěži o nejlepší tragédii. Lékař Eryximachos navrhone, aby se hosté bavili tím, že budou po řadě pronášet pochvalné řeči na Erotu, boha lásky. První promluví Faidros, velebí boha pro jeho moc, stáří a důstojnost. Po Faidrovi se ujme slova Pausanias. Rozeznává dva Eroty, podobně jako prý existují dvě Afrodity (Nebeská a Obecná). Je třeba chválit pouze ušlechtilého Erotu, nebeského, který vzbuzuje lásku k hochům. Eryximachos vyzdvihl úlohu Erotu ve veškeré přírodě a jeho význam pro lékařskou vědu. Básník komedii Aristofanes vychází z mýtu o lidech majících původně oboje pohlaví, rozpučených však za trest bohy. Tak člověk ve světě hledá svou někdejší půli, jeho jednání je vedeno láskou, kterou řídí Eros. pomáhaje tak člověku dosáhnout původní přirozenosti. Agathon velebí Erotu samotného, nikoli jeho činy, jak to prý dělali předchozí mluvčí pro jeho mladost, krásu, spravedlnost, statečnost a moudrost. Sokrates přichází s kritikou pronesených řečí, sám hodlá podat o bohu nikoli chvalořeč, ale pravdu, tak jak ji slyšel od Diotimy, věštkyně z Mantineje. Podle ní je Eros synem Pora (Důmyslu) a Penie (Nouze). Není bohem, ale daimonem, prostředníkem mezi bohy a lidmi. Není moudrý ani krásný, ale touží po moudrosti a krásnu. Láska takto pojatá je „plození v krásnu“, tělesné i duševní. Vede člověka svým zasvěcením od milování krásného těla k milování krásy o sobě, konečnému zření ideje krásna. Člověk, který se dostane tak daleko, je schopen rodit a vychovávat v duchu pravého dobra. Při řeči Sokratově vpadne mezi stolovníky Alkibiades, Sokratův žák a skandální postava athénské polit. ži-

vota. V povznesené náladě odmítne přispět k debatě s poukazem na to, že v přítomnosti Sokrata nemůže chválit nikoho jiného. Naráží na ve zveřejněném svém učitele přirovnává ho ke schránkám v podobě silénů, jež v sobě chovají sochy bohů. Také jeho řeči, navenek šprýmovné, taji v sobě božské jádro. Alkibiadovu chválu obrací Sokrates v žert. Situace na hostině se stává nepřehlednou, neboť sem spadne velká veselá společnost. Aristodemos usne a probudí se až za svtání, kdy Agathon, Aristofanes a Sokrates stále ještě rozmlouvají. Poté se Sokrates zdvihne, umyje a odchází ke svému každodennímu zaměstnání — hovorům s lidmi.

S. není pouze filozof. dialogem, je to dram. freska, inscenovaná do nepřímého vypravování, aby tím více vynikly charakteristické rysy akterů děje a prostředí. Jednotl. řeči jsou za sebou řazeny tak, že se udržuje myšlenkové napětí a obsahová souvislost. Projev pronesený před Sokratem poskytují přítomný materiál pro vlastní stavbu jeho řeči, jež svou originalitou přehodnotí i své jednotl. stavební části. Alkibiadův vpád přináší dram. oživení děje a jeho slova vytvářejí svou srdečností kontrast k učeným projevům jeho předchůdců. Ranní závěr navozuje uklidnění děje a představuje Sokrata jako moudrého člověka, jenž umí spojovat veselé s vážným a zná své životní poslání. K charakteristice postav užívá Platon jemných stylistických odstínění (u Agathona a Alkibiada např. vtipně paroduje zvláštnosti jejich osobního stylu), živost prostředí evokuje detaily z všednodenního života. Nepřímá expozice ještě více vyzdvihuje nadčasovou platnost Sokratovy řeči. Hl. myšlenka díla — cesta od krásy individuální k zření její ideje — patří k nejnosnějším tezím platonismu. Nejvyšší poznání, jak je představeno v dialogu → *Faidros*, je zde ještě doplněno o důležitý dynamický moment: věčnou lidskou touhu po krásě a dokonalosti, jež je motivována láskou, nejmocnějším citem v lidském životě.

Platonův dialog vznikl ze sokratovských horů, jež konfrontováním rozdílných názorů docházely k vymezování obecných pojmů. Tato původně heuristickou metodu rozvinul Platon v samostatný uměl. útvar. Již v antice došla forma dialogu značného rozšíření, většinou ovšem na úkor liter. kvality. Z dram. stětvávání postav a jejich názorů se postupně stávala jen vnějšková šablona. Tak u Aristotela pronášejí mluvčí již vlastně jen delší výklady na dané téma, oslabována je ostatně i uměl. fikce — autor se dialogu sám účastní (tak je tomu i u Cicerona). Z klasicizujících autorů 2.—3. stol., kteří tuto formu přejímají, ji pouze Lukianos rozvíjí ve svérázný satirický útvar za podstatného vlivu tzv. menippské satiry. Křesťanský biskup Apollinarios z Laodikeje (4. stol.)

vyložil v platonských dialozích obsah evangelí. Jako samostatný typ platonského dialogu došlo největší popularity symposion. V antice je kromě Platona píše Xenofon, Epikuros, Lukianos a císař Julián Apostata. Celý cyklus Hovorů při symposiích vytvořil Plutarchos a podle jeho vzoru ve svých Saturnáliích Říman Macrobius (3. stol.). Pro středověk se stal dialog oblíbenou formou disputace (Abélard, Tomáš Akvinský) a posléze učební šablona, jež se ve své nejúpadkovější podobě promítla až do novověkých učebnic katechismu. Tradice platonských dialogů byla oživena v činnosti tzv. Florentské akademie (15. stol.), spíše humanistů (Petrarca, Erasmus Rotterdamský, u nás např. Jan z Rabštejna), renesančních filozofů (G. Bruno, N. Machiavelli, F. Bacon) a dílech představitelů něm. klasiky (J. W. Goethe, F. W. J. Schelling, G. E. Lessing, J. G. Herder). Uměl. vzestup zaznamenává tato forma u autorů 20. stol. P. Ernsta, H. von Hofmannstahla a B. Brechta. S. inspirovalo také výtvarné umění (obrazy A. Feuerbacha a H. Erniho) a hudbu (E. Satie: Sokrates). Scénicky je ve 20. stol. upravili F. Kobler a E. Müller.

Překlady 1872 (*František Velišský*), 1915 (1936, 1947. *František Novotný*).

Literatura I. M. Crombie, *Examination of Plato's doctrine*, London 1962—1963.

jaj

PLAUTUS, Titus Maccius: KOMEDIE O STRAŠIDLE

(Mostellaria) — * 3.—2. stol. př. n. l.

Intriková římská komedie, pravděpodobně volně adaptující řeckou předlohu.

5 jedn. — Zatímco byl kupec Theopropides na cestách v cizině, jeho syn Filolaches se oddal zahálčivému životu a hýření, podporován svým prohnaným otrokem Traniem. Filolaches vykoupil z otroctví svou milenkou Filematii. Když požádá hostinu, již se účastní i jeho přítel Kallidamates se svou milenkou Delfií, otec se náhle vrací z cest. Tranio si vymyslí, že v domě straší, a odvrátí starce od vstupu dovnitř. Přichází lichvář a vymáhá zaplacení dluhu i s úroky za peníze, jež půjčil Filolachovi na vykoupení otrokyně. Tranio přemluví Theopropida k zaplacení dluhu a tvrdí, že peníze mladík potřeboval na zálohu ke koupi nového domu. Je nucen hromdit nové a nové lži, ale nakonec se pravda provalí zásluhou Kallidamatova otroka Faniska. Nakonec přichází Kallidamates, bere na sebe zaplacení dluhu a přesvědčí Theopropida, aby odpustil synovi i Traniovi.

Komedie je typickou ukázkou Plautovy komediální techniky — důraz je zde kladen zvl. na komiku slovní, počítá se s vtipně vypointovanými replikami v dialozích, charakteristikou osob jejich mluvním projevem a s parodová-

ním úředních formulí. Text je pravděpodobně volným překladem řec. kom. Přízrak (Fasma) od autora nové atické komedie Filemona (4.—3. stol. př. n. l.). Plautus zachovává řec. prostředí originálu, ale vnáší do něj nové originální prvky, důležitou roli zde nově hraje mj. hudební stránka díla — hl. postavy pronášejí delší árie (kantika). Patrně i v této komedii, jak nasvědčují logické nedůslednosti v předivu děje, kontaminuje autor motivy z různých komedií jiných a spojuje je v jeden celek. Plautus dává přednost živelné komice s náhlými zvraty ve vývoji děje, nevyhýbající se drsnosti výrazu, před ukázněnou dram. stavbou. Jeho postavy jednají pod vlivem situace, nikoli na základě vnitřního přesvědčení nebo logiky děje (např. závěrečné odpouštění Theopropidovo je v podstatě nemotivované). Zatímco důležitou složkou v řec. komediích nové atické školy byla i vážnost, ironizuje Plautus absolutně vše — i filozof. úvahy vložené do úst jeho postav pozbývají svého moralistického hrotu již samotným způsobem podání. Tyto rysy přibližují plautovskou komedii novodobé frašce. Je dodnes cenná zvl. svým geniálním smyslem pro postižení komických paradoxů každodenního života a láskyplným postojem k „malým“ problémům obyčejného člověka.

Plautus výrazně ovlivnil další vývoj komediálního dram. umění. Pro starověk se brzy stal klasikem a byl hojně čten, komentován a napodobován. M. Terentius Varro (1. stol. př. n. l.) vyzdvihoval jeho jazykové kvality, stejně jako Aulus Gellius (2. stol. n. l.), který ve svých výpiscích (Atické noci) pro nás zachoval i názory starých řím. gramatiků na Plautovo dílo (např. Q. Terentia Scaura).

Výpisky „Své pány si dělají otroci sami: má dobrého dobrý a špatného špatný“ (1926, 76).

Překlady 1904 (Jan Ladislav Čapek, *Mostellaria, Komedie o strašidle*), 1926 (Klára Pražáková), 1960 (Jaroslav Pokorný), 1968 (Ladislav Pavlík, *Mostellaria aneb Komedie o strašidle; na základě překladu J. Pokorného*).

Inscenace 1942 (Felix le Breux, *Divadlo ve Smetanově muzeu, Praha*), 1949 (František Bahnik, *Krajské oblasní divadlo, Hradec Králové*), 1957 (Jaroslav Heyduk, *Severočeské divadlo, Liberec*), 1961 (Petr Vošáhlo, *Komedie o strašidlech, DISK, Praha*).

Literatura B. Bader, *Szenentitel und Szenenteilung bei Plautus*, Tübingen 1970. F. della Corte, *Da Sarsina a Roma, Ricerche Plautine*, Firenze 1967.

jaj

PLAUTUS, Titus Maccius:

PSEUDOLUS

insc. 191 př. n. l.

Nejslavnější komedie proslulého římského dramatika, skladatele komedií.

Děj se odehrává v Athénách před domy starce Simona a kuplíře Balliona. Simonův syn Calidorus se dozví, že jeho milenka Phoenicie, otrokyně kuplířova, má být za 20 min prodána makedon. vojákovi. Voják už složil zálohu, Calidorus propadá zoufalství, protože sám potřebnou částku postrádá. Otroek Pseudolus pána ujistí, že obnos sežene. Následuje scéna s hudebním doprovodem (kuplíř Ballio s karabáčem v ruce předvádí svůj živý inventář). Calidorus se mezitím marně snaží dosáhnout svého cíle po dobrém, Pseudolus na sebe bere úlohu „vojevůdce“, který hodlá ztéci Ballionovo „království“. Mladíkovi sděluje, že má již svůj plán a že je nutné, aby mu k tomu účelu opatřil obratného pomocníka. Poté se objevuje otec Simo, který se již dozvěděl o synových záletech, a jeho přítel, stařec Callipho, chlácholící Simona poukazem na jeho vlastní mladické nerozvážnosti. Pseudolus se překvapivě svému staršímu pánovi ke všemu přiznává, slibuje, že hetěru odvede od kuplíře, a zaskočený Simo přislíbí otroku za jeho obratnost 20 min. Vzápětí se Pseudolus obrací k divákům a přiznává, že žádný plán vlastně nemá. Šťastná náhoda problém vyřeší, když přichází vojákův posel Harpax a přináší zbytek částky. Pseudolus se hbitě vydává za kuplířova otroka a od Harpaxe vyláká vojákovu pečeť. Poté podává Calidorovi v nabubřelém slohu zprávu o svém úspěchu. Pseudolovi se podaří s pomocí nepravého Harpaxe oklamat Balliona a odvést Phoenicii, ač byl předtím Ballio Simonem varován. Bohorovný kuplíř slíbil Simonovi otrokyni i dvacet min, jestliže otrok uspeje. Na scénu přichází pravý Harpax, Ballio kapituluje a Simonovi slíbené peníze vyplatí. Hru uzavírá karnevalová scéna: opilý Pseudolus předvádí neslušný tanec a líčí milostné radovánky Calidora a Phoenicie; potká Simona, vymáhá na něm slíbených 20 min, přinutí ho, aby hrál úlohu otroka, a vede ho na hostinu ke Calidorovi.

Na P. lze demonstrovat hl. rysy Plautovy dram. tvorby. Je to především umění postavit jiskrný, vtipný dialog, plný hyperbol, slovních hříček a parodie. Slohové rozpětí autorovo je široké: od vysokého sakrálního výrazu až po jazyk ulice — vulgární latinu, již charakterizuje postavy denního života. Dialogy se u Plauta střídají s áriemi, tzv. kantikami, představenými formou monodií, duet a tercet. Řím. komedie se tak na rozdíl od svého vzoru nové komedie atické vrací k zapojení hudební složky. Svérázné jsou i Plautovy kompoziční postupy — vidíme náznaky kontaminace dvou i více dram. předloh, existuje zde celá řada volných, dále nerozvíjených motivů (např. postava starce Calliphonta). Obecně platí, že Plautova kompozice není spjatá vnitřně pevně logickou vazbou, ale je spíše fetězová a řadí volně za sebou efektní, fraškovité scény. Je pravděpodobné, že na utváření tohoto fraškovitého rázu plautovské komedie měla vliv oskická atel-

lána nebo jihoital. hry flyaků. Formálně zachovává fec. rámeček svých předloh (Menandros, Difilos), vnáší Plautus do svých děl rysy římské života (tak vkládá Pseudolovi v I. jedn. do úst římské právní formule). Na rozdíl od zjemnělého Terentia nezná Plautův humor žádných moralistických mezí a nezřídka sklouzává i k obscenosti.

K Plautovým obdivovatelům v antice patřili Varro, Cicero i Caesar. V té době byl již považován za klasika. Často byl srovnáván s Terentiem, byť ne vždy vycházel z tohoto srovnání vítězně (Horatius). Přesto nikdo nemohl Plautovi upřít jeho hl. přednost — živý a bujný humor. I ve středověku byl čten a opisován, ač jeho hry byly oficiální kritikou zatracovány jako nemravné. Humanismus přinesl novou vlnu zájmu o Plautovo dílo. U nás byl 1533 studenty pražské univerzity předveden v sále Novoměstské radnice jeho *Chlubný voják* (* 204 př. n. l., Miles gloriosus). Dram. odkaz Plautův se stal nevyčerpatelnou studnicí pro moderní evrop. komedii — Molière, W. Shakespeare, C. Goldoni, P.-A. Beaumarchais, N. A. Ostrovskij, V. K. Klicpera, H. von Kleist, J. Giraudoux. Stopy jeho chytrého Pseudola odkrýváme ve Scapinovi, Figaroví a Goldonih Sruhovi dvou pánů. U nás byl Plautus hrán již od 90. let 19. stol. Do čes. kulturního povědomí se výrazně zapsal Pseudolus v překladu V. Šrámka, v režii J. Frejky a s L. Peškem v titulní roli. Zfilmoval R. Lester pod titulem *Cestou na fórum se stala divná věc* (1966, USA).

Překlady 1907 (Jan Ladislav Capek), 1924 (Vojtěch Martinek, *Taškář*; prozaická úprava podle J. L. Čapka), 1946 (rozmn. 1960, Vladimír Šrámek, *Lišák Pseudolus*).

Inscenace 1921 (Václav Jiříkovský, *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, Taškář*), 1942 (Jiří Frejka, *Národní divadlo, Praha; tato a další inscenace pod titulem Lišák Pseudolus*), 1945 (Rudolf Walter, *Svobodné divadlo, Brno*), 1947 (Karel Šálek, *Zemské divadlo, Ostrava*), 1950 (Oldřich Daněk, *Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1954 (Rudolf Kulhánek, *Státní divadlo, Brno*), 1955 (Karel Neubauer, *Beskydské divadlo, Nový Jičín*), 1958 (Ivan Šarše, *Slezské divadlo, Opava*), 1960 (Richard Mihula, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1968 (Rudolf Vedral—Leo Spáčil, *Hudební divadlo v Karlíně, Praha*), 1985 (Pavel Pecháček, *Západočeské divadlo, Cheb*; přel. Jan Skácel), 1986 (Pavel Římský, *Divadlo brň. Mrštíků, Brno*).

Literatura R. Perna, *L' originalità di Plauto, Bari 1955*. E. Segal, *Roman Laughter, The Comedy of Plautus, Cambridge 1968*.

jaj

PLUTARCHOS: SOUBĚŽNÉ ŽIVOTOPISY

(Bioi paralléloi) — * asi 105—115 n. l.

Sbírka životopisů slavných řeckých a římských státníků, sepsaná řeckým filozofem-eklektikem a spisovatelem.

S. ž. představují v dějinách histor. monografie ojedinělé podniky. Úmyslem autora bylo postavit proti sobě (v dvojicích) významné fec. a římské politiky a z této konfrontace vyvodit jisté ideové důsledky. Jeden pár textů S. ž. se ztratil (Epameinondas—Scipio), celkem se zachovalo 22 párů o 46 biografiích (jeden pár je vlastně dvojity: Agis a Kleomenes — bratři Gracchové). Látkově čerpá Plutarchos z vrcholného období fec. historie (Themistokles, Aristeides, Kimon, Perikles, Nikias, Alkibiades, Lysandros, Agesilaos), z doby počínajícího úpadku (Démosthenes, Fokion) a z doby nástupu helénistických říší (Alexandros, Demetrios Poliorketes, Eumenes a Pyrrhos). U Římanů zabírá hlavně období vrcholu a pádu republiky (bři Gracchové, Marius, Sulla, Sertorius, Lucullus, Pompeius, Crassus, Cicero, Caesar, Cato ml., Brutus a Antonius). Nevyhýbá se ovšem ani exkursům do histor. dávnověku, rozplývajícího se v šeru myt. přítímí (Théseus a Romulus, Lykurgos a Numa aj.).

Autorův výběr se někde setkal s úspěchem ve volbě vskutku rovnocenných dvojic (Alexandros—Caesar, Demosthenes—Cicero, Demetrios—Antonius), jinde spojil dvojice nesourodé, kde buď převažoval Říman svým významem Řeka (Lysandros—Sulla, Agesilaos—Pompeius), nebo k histor. Řekovi byl přifázen polomyt. Říman (Themistokles—Camilus, Solon—Publicola). S. ž. nejsou histor. dílem v pravém slova smyslu, ostatně ani autor patrně nezamýšlel psát v první řadě historii. Konfrontace velkých postav měla posílit vědomí sounáležitosti uvnitř říše, upozornit Římany na velikost fec. dějin a naopak předvést Řekům individuality rovnocenné jejich velkým postavám. Zároveň galerie slavných mužů sloužila jako přehled příkladů — exempl pro lidské jednání, poukazyvala na činy hodné následování, ale i varovala před zlovolí mocných. I když autor cituje i histor. prameny, těžiště práce spadá do oblasti krásné literatury. Jasným a přehledným, mírně archaizujícím slohem kreslí psychol. portréty svých hrdinů a z vnitřních pohnutek vysvětluje jejich histor. činy. K odstínění charakterů mu nezřídka slouží anekdotické příběhy. Vcelku je možno tvrdit, že Plutarchos kladl větší důraz na soukromou a důvěrnou stránku lidské osobnosti než na politickou a veřejnou. Při tomto postupu často plastičtější vynikli záporní hrdinové (Demetrios—Antonius) než někteří kladní (Aristeides—Cato st.). Dílo je proloženo mnohými učenými exkursy, etickými a filo-

zof. úvahami, starožitnými výklady a mnohými citáty, zvl. z Homéra a Euripida. Liter. přínosem Plutarchovým pro dobu následující je bezesporu to, že dokázal filozoficky prohloubit a psychologicky zjemnit histor. portrét jeince, a učinil tak další krok v dějinách liter. zobrazení individuality vůbec.

Již v antice byl Plutarchos oblíbeným autorem. Náboženská tendence ve výkladu histor. dění byla přijatelná i pro raně církevní spisovatele, jimiž byl hojně citován. V raném středověku se však ohlas Plutarchova díla vytrácí a probouzí se až v renesanci, kdy zásluhou H. Stephana vychází souborné vydání. Pro rozšíření S. ž. do obecného povědomí měl velký význam franc. překlad J. Amyota 1559. Na jeho základě vznikla záhy angl. verze, která posloužila W. Shakespearovi jako látková inspirace pro histor. tr. Julius Caesar, Coriolanus, Antonius a Kleopatru. Zájem o Plutarcha vrcholil v 18. stol., kdy se stává oblíbenou salónní četbou. V 19. stol. silí tendence kritičtějšího přístupu k jeho liter. odkazu. Na čes. literaturu neměl Plutarchos výraznější vliv, jeho ohlas najdeme snad jen u J. Vrchlického a J. Machara. Souvisí to snad i s poměrně pozdním přetlumočením části liter. odkazu Plutarcha do češtiny.

Překlady 1865–74 (Alois Vaniček, *výb. Životopisy... Theseus a Romulus, Lykurgos a Numa Pompilius, Solon a Publicola, Themistokles a Camillus, Perikles a Fabius Maximus, Alkibiades a Coriolanus*), 1933 (Ferdinand Stiebitz, *jen Alexandros—Caesar*), 1940 (Jiřina Popelová-Otáhalová, *jen Perikles—Fabius Maximus, Dion—Brutus*), 1948 (Ferdinand Stiebitz, *výb. Čtyři životopisy: Alkibiades—Coriolanus, Demetrios—Antonius*), 1967 (Antonín Hartmann—Rudolf Mertlík—Václav Bahnik — Edita Svobodová—Ferdinand Stiebitz, *Životopisy slavných Řeků a Římanů*).

Literatura W. Uxkull-Gyllenband, *Plutarch und die griechische Biographie*, Leiden 1956. — J. Česka (dopř. k 1967).

jaj

POE, Edgar Allan:

GROTESKY A ARABESKY

(Tales of the Grotesque and Arabesque)

1840

Soubor povídek amerického romantika.

Dvousvazkový soubor obsahuje 25 povídek pestrých po stránce obsahové a stylové. V některých figurují témata snu, podvědomých pochodů a nenormálních psychických stavů, často naznačená ve vložené básni nebo v autentickém či podvrženém motu. postupně zobecňovaná a odhalována pomocí alegorických a symbol. postupů (*Zánik domu Usheru, Ligeia, Berenice, Morella, Metzengerstein, William Wilson, Rukopis nalezený v láhvi*). Jiné, vlastně básně

v próze, jsou alegorickým vyjádřením emocí a citů, které vyvolává intenzivní vědomí těchto duševních jevů (*Stín, Ticho*). Další jsou satir. groteskami a burleskami, které sice používají klíše triviální literatury, ale v alegorické rovině často vyjadřují tiskivé představy člověka a světa jako bezdouchého mechanismu, bestiality, rozkladu a cizosti (*Muž, který se rozpadl, Kosa času, Epimanes, Král mor*). Jiné zas patří k průkopnickým pokusům v žánru vědecko-fantastické literatury (*Rozhovor Eirose s Charmionem*), případně jsou i parodiemi dobových utopických próz (*Nesrovnatelné dobrodružství jistého Hanse Pfaalla*) nebo mystifikacemi (*Mystifikace*). G. jsou uvozeny autorovou předmlouvou poukazující na to, že „hrůza v mnohých... dílech není německá, nýbrž psychická“, a motem z J. W. Goetha: „Neobyčejné Jovově dceri / dítěti z jeho klína / Fantazii.“ Věnovány jsou Poeovu příteli plukovníku M. Draytonovi.

Jedním principem kompozičního postupu G. je tvůrčí síla básnické imaginace, která je však schopna pouze konstruovat alegoricko-symbol. vize mechanismu zániku intelektu, jenž se pomocí vůle marně pokouší překonat objekt. meze svých možností (*Zánik domu Usheru, Ligeia*). Druhým principem je romant. ironie, která zvyšuje odstup autora od vyprávěče i celého příběhu a vytváří hravé momenty děje, bizarní slepence obrazů a motivů, montáže z „nizkých“ a „vysokých“ stylů a vede vyprávění na hranici mezi snem a skutečností (*Muž, který se rozpadl, Epimanes, Král mor*). V „groteskách“ je kompoziční postup určován spíše romantickou ironií, v „arabeskách“ pak spíše imaginací. Mnohé z povídek jsou složité, vicerovinné útvary, jejichž „doslovný“ význam vytváří směsice hrůzostrašných efektů, exotičnost či neobvyklá expresivita obrazů, grotesknost, která mnohde předznamenává postupy černého humoru. Na tuto vrstvu se pak kupí významy další — psychologické (metaforizace úzkostných stavů aj.), morální a filozofické. Jejich zdrojem je alegorie a symbolika opírající se o symbol domu (člověk a jeho smysl), dvojníka (rozpolcení osobnosti v intelekt a svědomí), ožití, případně převtělení krásy (frustrace intelektu hledajícího ideální krásu a neznajícího lásku), symbol nezadržitelného chodu přírodního mechanismu a smrti (vír) aj. Ve tvaru většiny povídek je na jedné straně patrná snaha autorského subjektu vyjádřit co nejpřesvědčivěji a nejuplněji příčinné vazby zápletky — v analogii s Poeovými kosmologickými představami vyjádřenými v esejí *Eureka* (1848) (zpětné odvození syžetu z posledního následku), na druhé straně úsilí o potvrzení vnitřní svobody umělce, o odpoutání se od mechanismu intelektuálních konstrukcí v parodii, burlesce, slovních hříčkách, mystifikaci apod.

V G. jsou sebrány veškeré Poeovy povídky, které vycházely od 1831 v amer. čas. *Southern Literary Messenger*, *Baltimore Saturday Visitor*, *Lady's Book*, *The American Museum* aj. Protože vydání nebylo rozebráno, odmítli nakladatelé vydat 2. vyd., jež mělo mít titul *Fantazie* (*Phantasy Pieces*) a obsahovat např. již i klasickou detektivní p. *Vraždy v ulici Morgue* (* 1841, *The Murders in the Rue Morgue*). Za Poeova života vyšel ještě malý výbor *Povídky* (1845, *Tales*), pořízený zřejmě spolupracovníky newyorského nakl. *Wiley and Putnam*. G. jsou ovlivněny dobovou triviální literaturou, něm. fantastickou povídkou (E. T. A. Hoffmann), gotickým románem (M. G. Lewis) a Coleridgeovou teorií imaginace. Některé z nich ztvárňují Poeovy zážitky z mládí (školní léta ve Stoke Newingtonu v p. *William Wilson*). Největší ohlas měly ve Francii v tvorbě Ch. Baudelaira, v kritice (G. Bachelard) a v poetice surrealistů (A. Breton). Doma se učil od Poea kompozici povídky především Bret Harte.

Překlady 1894 (1921, Václav Černý, zčásti in: *Pád domu Usherových a jiné novely*), 1903 (Josef Živný, zčásti in: *Berenice a jiné povídky*), 1910 (W. F. Waller, *Historie podivné a příšerné*), 1914 (Antonín Starý, *Podivuhodné historie*), 1959 (Josef Hiršal, zčásti in: *Zrádné srdce*), 1975 (1978, Josef Schwarz, zčásti in: *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*) aj.

Literatura A. H. Quinn, E. A. Poe: *A Critical Biography*, New York 1942. R. Regan (ed.), *Poe, A Selection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1967. — M. Hilský (doslov k 1978).

pr

POE, Edgar Allan: HAVRAŇ A JINÉ BÁSNĚ

(*The Raven and Other Poems*) — 1845

Básnická sbírka amerického romantika.

29 lyr. a lyrickoepických básní (a fragment pseudohistor. tr. *Politian*, transponující kriminální příběh ze souč. Ameriky do renesančního Říma) je rozděleno do 2 částí (19 básní a 11 juvenilií). V krátké předmluvě se básně označují za „drobnosti a hříčky“, za produkty nikoli pevného záměru, nýbrž amatérského zápalu, jenž by mohl vyústit ve vážné tvůrčí úsilí, kdyby tomu nebránily objekt. okolnosti. H. a J. nemají na první pohled jako celek jednotící temat. ani formální princip. V některých básních figuruje téma žalu nad mrtvou milenkou či milencem (*Havran*, *Balada svatební*, *Lenora*), jiné kontrastují svět snů a svět smrti (*Údolí neklidu*, *Město v moři*, *Země snů*, *Přemožitel červ*), tématem dalších je krize lidského rozumu a senzibility (*Štrašidelný palác*) a marná snaha básníka přesáhnout tvorbou hranice tohoto světa (*Israfel*, *Al Aaraf*), kde spekulativní racionalismus ubil vnitřní svět mýtů a snů (*Sonet vědé*). Z juvenilií je nejdůležitější shelleyovsky zabar-

vená b. *Al Aaraf* (arab. „horizont“, „hranice“), pokoušející se mj. formulovat smysl umění jako dosažení pravdy tvorbou krásy, a hyronovský laděná lyrickoepická p. *Tamerlán*. H. a J. jsou věnovány angl. básníce E. Barrettovi (později Browningové).

Část básní se přimyká po stránce tematické i formální (*Balada svatební*, *Lenora*) nebo jen tematické (*Spící*) k titulní b. *Havran*, vyjadřující symbolicky (hl. symbol havrana sedícího na bystě Pallady a mechanicky odpovídajícího na každou otázku „víckrát ne“ — nevermore) nemožnost rozumového vyrovnání subjektu se světem, kde nad láskou vždy vítězí smrt a zánik. Zároveň je v nich symbolizována nesdílitelnost zoufalství vyplývajícího z této situace jiným způsobem než pomocí snové vize (b. *Spící*); symboliku těchto básní spoluvytváří rafinovaná strofická, rýmová a aliteranční struktura. Ostatní básně naznačují již v obecnější alegoricko-symbol. rovině tvárnost a vzájemné protiklady „vnitřních krajin“ — snového světa a „reálného“ světa, který se změnil v přízračný „stav“ rozkladu, stagnace a smrti, v jednom případě (b. *Přemožitel červ*) alegorizovaný jako „šaškovské drama“, v němž hrají lidé-loutky a jemuž přihlížejí bůh a andělé, dokud je zcela neplánovitě nenaruší skutečný hrdina, „přemožitel červ“. Alegorizovaná retrospektivní autobiografie subjektu, jehož tvorba, podobající se „snění za bílého dne“, je stále více narušována racionálně spekulativní interpretací „objekt.“ světa, postupně přerůstá v křečovitě vyjádření odporu proti běžnému chápání lidské existence a skutečnosti a v marnou snahu hyperaktivní básnické imaginace o absolutní rozluce „únikového“ světa snů a podvědomí a „světa smrti“. Tato rozluce však způsobuje postupnou ztrátu výrazové plnosti básnického jazyka, který se mění na jakýsi monotónní referenční prostředek symbolů, doprovázenou rozpolcením vědomí tvůrčího subjektu na duchovní (imaginativní) a rozumově spekulativní složku, z nichž žádná není schopna dobrat se smyslu básnické tvorby.

H. a J. vznikly jako výbor z dřívě vydaných sb. *Tamerlán a jiné básně* (1827, *Tamerlane and Other Poems*), *Al Aaraf*, *Tamerlán a drobné básně* (1829, *Al Aaraf*, *Tamerlane and Minor Poems*) a *Básně* (1831, *Poems*). Tyto rané básně byly pro nové vydání upraveny (třebaže to Poe popíral) a doplněny o pozdější, většínou již otištěné v časopisech (např. v newyorském *Evening Mirror*). *Havran* se hned po svém časopiseckém vydání (1845) stal nejpopulárnější, hojně napodobovanou a parodovanou Poeovou básní. Motiv havrana přejal Poe z Dickensova r. *Barnaby Rudge* či z lidové balady. Kompoziční principy *Havrana* vysvětluje Poe s efektní nadsázkou v eseji *Filozofie*

básnické skladby (* 1846, The Philosophy of Composition). Při vzniku H. a j. působily vlivy angl. romant. a viktoriánských básníků (S. T. Coleridge, G. G. Byron, T. Moore, P. B. Shelley, J. Keats, A. Tennyson, E. Browningová). H. a j. ovlivnily utváření poetiky franc. symbolismu (Ch. Baudelaire) a surrealismu (A. Breton), u nás působily hlavně na tvorbu V. Nezvala.

Výpisky „Vyndeť zobák z mého srdce, opusť sochu, havrane!“ / *Havran* di: „už vickrát ne““ (1959, 37).

Překlady po 1902 (Jaroslav Vrchlický, výběr.), 1928 (1959, 1982, Vítězslav Nezval; vyd. 1928 in: *Výbor z poezie*, vyd. 1959 výběr. *Havran*, vyd. 1982 in: V. Nezval, *Dílo XXXV*), 1943 (1946, Vladimír Roy, sl. výběr. *Havran*), 1959 (Josef Híršal—Vítězslav Nezval, výběr. *Zrádné srdce*), 1972 (výběr. *Poe aneb Údoli neklidu*), 1979 (Jana Kantorová-Báliková, sl. výběr. *Havran a jiné básně*). Pouze *Havran*: 1925 (Jaroslav Vrchlický), 1930 (Otto František Babler), 1940 (Eugen Stoklas), 1945 (Dagmar Wágnerová), 1948 (Jan Jordán), 1953 (1956, Kamill Ressler), 1963 (Vítězslav Nezval—Kamill Ressler) aj.; *souborně* in: *Havran, Šestnáct českých překladů* (1985).

Literatura R. H. Pearce, *The Continuity of American Poetry*, Princeton 1961. — F. Götz (doslov k 1959 a). O. Vočadlo (doslov k 1959 b).

pr

POGODIN, Nikolaj; KREMELSKÝ ORLOJ

(Kremlěvskije kuranty) — * 1941, insc. 1942, přepr. 1956

Střední část ruské sovětské dramatické trilogie o V. I. Leninovi, zachycující složité psychologické proměny obyvatel Ruska po VRSR.

3 jedn. a 12 obrazů. — Uprostřed Moskvy, plně spekulantů, tyjících z nedostatků a problémů porevol. hospodářství rozvráceného válkou a nepřátelskou intervencí, prodává elektrotechnický inženýr Zabělin na černém trhu zápalky. Cítí se být zcela vykořeněný ze svého dosavadního života: Jeho dcera Máša má známost s námořníkem Rybakovem, revolucionářem toužícím po vzdělání, a v jeho vlastním bytě se scházejí kontrarevol. živly. Současně se v chudé vesnické chalupě V. I. Lenin setkává s prostými vesničany, kteří ještě svítí loučemi. Zde se zrodí plán elektrifikace země — Lenin si pozve Zabělina a v otevřeném rozhovoru ho získává pro svou odvážnou myšlenku. Ve chvíli, kdy Zabělin seznamuje Lenina a jeho spolupracovníky s projektem realizace Leninova elektrifikačního plánu, rozeznívá se dosud mlčící Kremelský orloj prvními taktly Internacionály. Do chodu jej uvedl starý hodinář, který na rozdíl od Zabělina své znalosti sám nabídl rodiči se sověť. společnosti.

V K. o., díky jeho mozaikovitě stavbě, se prostupuje několik témat: vztah staré inteligence k revoluci (Zabělin a jeho přátelé), tou-

ha mladého člověka po plnohodnotném životě (Rybakov a Máša), potřeba pracovat pro obecný prospěch (Hodinář, Dělníci pouličních drah). To vše je však podřízeno ústřednímu tématu, kterým je nezlomná víra v sílu sověť. vlády. Toto téma mělo v době vzniku díla symbol. význam: hra totiž vznikla v prvních letech Vlastenecké války v době největšího ohrožení SSSR. Autor proto chtěl v sověť. člověku „probudit jeho nehlubší duchovní záchranné síly, aby obstál v boji, v němž bylo v sázce vše: osud socialismu i celého lidstva“ (J. Honzl). Proto zvolil počáteční etapu dějin SSSR, kdy se mladý sověť. stát nacházel v obdobně těžké situaci, ze které vyšel vítězně. Přesto, že hl. hybnou silou děje je Lenin, není toto dílo, stejně jako další dvě části autorovy dram. trilogie o V. I. Leninovi — *Muž s puškou* (insc. 1937, Čelovek s ruž'jem), *Třetí patetická* (insc. 1959, Tret'ja patetičeskaja) — životopisnou hrou o zakladateli sověť. státu. Jejimi hl. hrdiny jsou ve svém celku obyčejní a často rozporuplní lidé, typizovaní autorem do postav Zabělina, Hodináře, Rybakova aj. a představující vlastně skutečně tvůrce prvního socialist. státu. Zfilmováno v SSSR 1970.

Překlady 1946 (Vladimír Vymětal), rozmn. 1960 (Karel Gissübel), rozmn. 1977 (Jaroslav Hulák).

Inscenace 1946 (Aleš Podhorský, Národní divadlo, Praha), 1947 (Karel Novák, Státní divadlo, Brno), 1960 (Stanislav Holub, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1961 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1976 (Ivan Glanc, tamtéž). 1985 (Jevgenij Venjaminovič Radomyslenskij, Národní divadlo, Praha).

Literatura A. Anastas'jev, *Trilogija Pogodina o Lenine na scene*, Moskva 1964. V. Dijev, *Trilogija N. Pogodina o Lenine*, Moskva 1965. — J. Taufer (program k 1946).

jp

POLEVOJ, Boris: PŘÍBĚH OPRAVDOVÉHO ČLOVĚKA

(Pověsť o nastojaščem čeloveke) — 1947
Dokumentární psychologický román známého sovětského spisovatele a novináře.

Letec Alexejev Meresjev byl v boji s ním. letouny zasažen, jeho stroj se zřítíl a on sám byl těžce raněn. Se zlomenýma nohama se vleče osmnáct dní do lesní samoty, dočasně si dleží ve vesničanů, kteří sem uprchli před bojovými operacemi fašistické armády. Meresjev je dopraven do moskevské nemocnice, kde mu měsíjí amputovat obě nohy. Letec píše své dívce Olze i děvčeti, s nímž se seznámil na vojenském letišti: má obavy z dalšího života a trpí depresí. Článek o rus. pilotovi z I. svět. války, který mu ukáže komisař Vorobjov, mu však vrátí optimismus a obnovuje celistvost jeho osobnosti. Silou vůle se naučí chodit s protézami a nesmírnou houževnatostí se mu podaří vrátit se na frontu a znovu létat.

P. se skládá ze 4 částí, z nichž každá zachycuje jednu etapu Meresjevova životního příběhu, pojetého jako příběh příkladný, monumentalizující hrdinství sovět. vojáka ve Vlastenecké válce. Na nové ideové základně je tu vlastně v duchu tradičního rus. myšlení kladená otázka tajemství „rus. člověka“ (F. M. Dostojevskij, N. S. Leskov, N. Ostrovskij aj.); hrdinovo lidství a mravní odolnost je prověřována v mezní situaci. Jakkoliv je linie příběhu opřena o modelovou podobu tehdy silně aktualizovaného typu románu výchovného (úlohu „zavštitel“ tu vyplňuje těžce raněný a umírající komisař), silou díla dodnes zůstává přesvědčivý a působivý dokumentární materiál, z něhož P. čerpá (obraz těžkého života civilistů ve frontovém zápolí, reflexe všedních dnů ve vojenské nemocnici apod.). Tuto stránku románu podtrhuje neschematické pojetí postavy plukovního komisaře (obdařeného jemným humorem a kousavou ironií), stejně jako titulního hrdiny.

P. byl napsán podle skutečného příběhu. S letcem A. Maresjevem (v románu Meresjev) se autor setkal 1943 u Orla jako válečný zpravodaj. Zde si také detailně zapsal do 2 sešitů (jak uvádí v epilogu románu) jeho vyprávění. Na norimberském procesu ho zaujala výpověď H. Göringa, který mluvil o tom, že rus. člověk zůstane pro cizince vždycky hádankou. Svůj výklad této „hádanky“ se pokusil Polevoj předložit i P. Teprve po uveřejnění se znovu sešel s gardovým majorem Maresjevem, jehož příběh, publikovaný a popularizovaný, se stal mezitím legendou. Mezi jinými autorovými díly má P. výjimečné postavení svým společen. dosahem; dokládá autorovu úspěšnost v strohých, dokumentárních záznamech, k nimž tíhl už svým novinářským řemeslem. Spolu s r. Jak se kalila ocel N. Ostrovského a Mladou gardou A. Fadějeva patří P. k dokumentárně heroizující vrstvě rus. sovět. literatury, jež znamenala nejen výrazný přínos do socialist. literatury, ale současně formovala vědomí celých generací. Zfilmováno 1948 v SSSR (A. Stolper).

Překlady 1948 (1950... 1951, 1953, 1954, 1956, 1957, 1958, 1959, 1963, 1964, 1967, 1972, 1975, 1976, 1977, 1984, Julie Heřmanová).

Literatura N. Astafjeva, *Prijěmy tipizacii v proizvedenii B. N. Polevogo „Povešt' o nastojaščem čeloveke“*, in: *Trudy Tomskogo universiteta* 13, 1957. B. Galanov, *Boris Polevoj*, Moskva—Leningrad 1957.

ip

POLO, Marco:

MILIÓN

(Il milione) — * 1298—1299

Italský středověký cestopis benátského šlechtice a obchodníka, podávající nejobsáhlejší a nejucelenější obraz východní Asie své doby.

I. kap. zachycuje souhrnné okolnosti Polova cestování a průběh jeho cest od 1271. M. Polo přišel do Pekingů přes území ovládaná Tatary v doprovodu svého otce a strýce, kteří jako obchodníci vykonali tuto cestu již dříve. Do Evropy se tehdy vrátili s Kublajchánovou žádostí papeže, aby do jeho říše vyslal „několik stovek moudrých mužů znalých božího zákona a zběhlých v sedmi uměních“. Po několikaletem čekání na volbu nového papeže Řehoře X. Polové dorazili do Pekingů sami, neboť dva misionáři, vyslaní papežem, je opustili už v Arménii. M. Polo zastával ve službách Kublajchána různé úřady a měl příležitost cestovat po celé říši. Po 12 letech se Polové vrátili přes Jihočínské moře do Benátek (1295). Vyprávění v dalších kapitolách není spojeno žádnou souvislou linií, je mozaikou menších, epicky samostatných a uzavřených celků, které pojednávají o rozmanitých tématech (např. *O modlách ostrova Cipangu a o tom, jak jeho obyvatelé jedí lidské maso*, *O městě Karkan, kde lidé mají velké nohy a vole na krku*, *O tom, jak byl zajat a jak zemřel Kalif, pán Baldaku*, *a o tom, jak se záračně pohnula jedna hora*). M. obsahuje i zprávu o historii Tatarů. II. část vyprávění čerpá z pobytu v Číně. V III. části knihy jsou zaznamenány zážitky a pozorování z cesty do Evropy.

Polovo podání je věcné, soustředěné k podstatným znakům, třebaže přitom autor nikterak neskryvá své subjekt. pocity. M. odkryl před posluchači a čtenáři dosud netušený svět, oplývající přírodními divy, etnickými zvláštnostmi a hlavně nesmírným bohatstvím. Šíří pozorovatelského záběru přesahuje rámec pouhého cestopisu. Je prochnut střízlivým a praktickým duchem pozorovatele, který se zajímá především o věci pozemské a snaží se překročit hranice poznaného křesťanského světa. Tento nový životní postoj, svědčící o rodícím se renesančním světonázoru, vysvětluje také velký ohlas M. v Itálii. Z vědeckých oborů jej využila nejdříve kartografie, teprve později byl přijat jako věrohodný pramen i ostatními disciplínami.

M. vznikl na základě vyprávění M. Pola v janovském žaláři (1298), které zapsal jeho spoluvězeň Rustichello z Pisy. Šířil se v četných opisech (asi 140) a byl překládán do ital. dialektů. Originální text ani jeho název není znám, není jisté ani, jaká byla jeho jazyková podoba (latina? starofrancouzština s ital. prvky?). Označení Milión je doloženo až na poč. 14. stol. a odvozuje se buď z vysokých číselných údajů v cestopise, nebo z velkého ma-

jetku Polovy rodiny. Nejzachovalejší a nejob-
sáhlejší je tzv. rkp. Geografický (Rozdělení
světa). Za nejstarší je dnes považován rkp. To-
ledský (O různých plemelech lidských a růz-
ných krajinách světa). Pravděpodobně vychází
z jedné z nejstarších redakcí, kterou upravil
ještě M. Polo. O stejnou předlohu se zřejmě
opírá i nejrozšířenější Pipinova latin. verze
(1315—20) a verze Giambattisty Ramusia
(1559), která obsahuje bibliografii a první krit.
srovnání rukopisů. Kolem 1400 byl M. přelo-
žen do češtiny podle latin. verze Pipinovy. Sta-
ročes. překlad obsahuje místa, která nejsou
v ostatních rukopisech, z čehož se usuzuje, že
Pipinův překlad byl původně širší, a právě
o tuto verzi se opírá staročes. text. Dochován
je v jediném opise z 15. stol. a uložen je v Ná-
rodním muzeu. Až v 19. stol. se o něm zmiňuje
J. Dobrovský na základě upozornění V. Han-
ky, který ho vlastnil. Pozdější zjištění, že tento
překlad posloužil jako jedna z předloh RKZ,
přispělo k odhalení falza. Na Jungmannův po-
puď vycházely úryvky M. v Jirečkově Antholo-
gii z literatury české doby střední (1858—61)
a v II. dílu Erbenova Výboru z literatury české
(1857—68).

Překlady asi 1400 (1902, 1950, ?; ed. vyd. 1902 J. V.
Prášek, ed. vyd. 1950 Q. Hodura a B. Horák), 1904
(1927, František Maleček, *Milion čili Cesty po Asii,
Africe a po moři Indickém popsané ve století XIII.*),
1961 (Miroslava Mattušová), 1942 (1943, 1946, 1969,
Zdeněk Vavřík, adapt. *Dobrodružství Marca Pola*).

Literatura F. Borlandi, *Alle origini del libro di Marco
Polo in: sb. Studi di onore di A. Fanfani, Milano
1962*. — F. Heller, *Milióny Marca Pola, Praha 1929*.
B. Horák, *Marco Polo, jeho cesty a dílo, Praha 1949*.
M. Mattušová, *Marco Polo ve světle nejnovějších kri-
tických bádání, ČMF 1958*.

hš

POMPÉIA, Raul d'Avila: ATHENEUM

(O Ateneu) — 1888

Brazílský román zpracovávající zážitky a po-
zorování ze studií na elitní soukromé škole,
v němž se reflexe vlastního vývoje spojuje
s kritikou vzdělávacího systému.

Podtitul *Kronika stesku* ozřejmuje charakteris-
tický způsob rozvíjení tématu v plynule propojených
epizodách a převahu namnoze ironicky zabarvené
introspekce nad děj. prvkem. Vypravěčem v ich-
formě je dospívající chlapec Sérgio, strádající v kole-
ktivu chovanců internátu osaměním a citovými zmat-
ky. Zpočátku patřil k „lepšímu průměru“, prochází
však řadou drobných nepřijemností i zraňujících
konfliktů. Hledá oporu mezi spolužáky, ale získává
pro sebe jen pouta závislosti a rozporné zážitky ho-
mosexuálního rázu. Postupně dospívá k vlastnímu
sebeuvědomění a po vykonaných zkouškách nenávi-

děný ústav opouští. A. končí příznačným obrazem
zničujícího požáru školy. Taktó se uzavírá příběh
slabého srdce v trýznivém rozporu s prostředím,
v němž platí hlavně kritéria výkonu a o moc se dějí
praktické myšlení a tělesná síla.

V sugestivním závěru přichází ke slovu zášť
citlivého outsidera vůči soudobým vzdělávací-
m snahám, vůči kultu individua při zanedbá-
vání skutečné, neopakovatelné individuality
a vůbec vůči zařazujícím sociálním tlakům, jež
přináší s sebou industrializovaná kapitalistick-
ká společnost. Vyznění díla je tak ve shodě
s Pompéiovým radikalismem, příznačným pro
jeho činnost novinářskou. Z polemického zá-
palu, z nedostatečné autorovy osobní distance
od vyprávěného příběhu vyplývá až zjevná
formální nevyváženost uměl. textu. Úvahy fi-
lozofické, estetické a mravní (nositelem Pom-
péiových názorů je profesor Cláudio, jediná
kladná postava) se v něm střídají se zlobné sa-
tir. pasážemi; lyr. popis, jenné postřehy psy-
chologické, smysl pro lehké přechody barev
a polotóny, jež dobře vyhovují melancholické-
mu ladění řady zážitků, se mísí s karikaturní
nadsázkou.

A. představuje výjimečný jev nejen v souvis-
lostech autorovy tvorby, jejíž těžiště bylo spíše
v žurnalistice, ale i v souvislostech celé brazíl.
prózy, pro niž má význam téměř základní. Na
rozdíl od svých vrstevníků, kteří důsledně sle-
dovali příklad franc. naturalismu, dokázal
Pompéia vybočit směrem k introspektivní psy-
chologii a k impresivnímu vyjádření, v kterém
stojí blíže tendencím, jež připravovaly nástup
evrop. moderny.

Výpisky „Úmyslně morální báseň je jako mnoho-
barevná socha nebo malba v reliéfu. Pouze něco, co je
možno provést, ale nic víc; jsou též takoví, kteří udělají
květy z noh a krovek švábů“ (1963, 131).

Překlady 1963 (Jaroslav a Jarmila Vojtíškoví).

Literatura L. Ivo, *O universo poético de R. Pom-
péia, Rio de Janeiro 1963*. E. Pontes, *A vida inquieta
de Raul Pompéia, Rio de Janeiro 1935*.

jhk

PONTOPPIDAN, Henrik: ŠTASTNÝ PER

(Lykke-Per) — 1898—1904, přepr. 1905

Jeden z významných románů dánské realistic-
ké literatury přelomu století.

Hl. postava románu o 27. kap., Petr Andreas Si-
denius, pastorův syn z východojut. městečka, se již
od dětství odmítá smířit s podmínkami, v nichž žije.
Vzepře se rodině, škole, církvi a posléze i celé spo-
lečnosti, kterou pocituje jako omezenou a provinci-
ální. Ve svém odporu k tradicím se rozhodne stát se
inženýrem a v životě dobýt slávy a bohatství; odmít-
ne dokonce nést dál své vlastní jméno a nechá si ří-
kat Per. Za studií v Kodani se pohybuje zprvu pře-

vážné mezi umělci, později se však dostává do blízkosti finančních kruhů, když získá přízeň v bohaté židov. rodině Salomonových, od níž očekává podporu pro své plány. Vytváří totiž velkolepý projekt sítě vodních kanálů, který má pomoci přetvořit Dánsko ze zaostalé agrární země v moderní stát. Per se zasnoubí se Salomonovou dcerou Jakubkou a jeho životní plány dostávají naději na uskutečnění; postupně se však začíná hlásit ke slovu Perovo druhé „já“: po smrti rodičů zapochybuje a mění od základu dosavadní názory. Doprovází matčiny ostatky do Jutska a tam také zůstává, ruší zasnoubení s Jakubkou a žení se s dcerou grundtvigiánského pastora. Po složení zeměměřičských zkoušek žije tichým maloměstským životem. Nakonec se rozhodne, ovlivněn pastorem Fjaltringem, najít cestu k sobě samému skrze bolest a odvrácení od světa. Odchází od rodiny a až do smrti žije jako cestmistr v zapadlém koutě země. V závěti odkáže svůj nevelký majetek chudinské škole, kterou vytvořila a vede jeho bývalá snoubenka Jakubka.

Titul románu byl převzat z novely H. Ch. Andersena — k sentimentálně pojatému příběhu stejnojmenné prózy Andersenovy (příběh chudého chlapce, který se proslaví svým talentem a dosáhne vrcholného společen. úspěchu) tak vytváří příběh Pontoppidanova Š. P. zřetelný ironický protějšek. Osou románu je častý syžet moderní prózy ze sklonku století, rozvíjející konflikt tvůrčího jedince s okolím, ale i s vlastní slabostí. Tento dobový topos je zde však pojímán jako příběh příznačně dánský. Román podává kritiku toho, co vykazuje znaky provincialismu a duchovního zpátečnictví v tehdejší dán. společnosti, a s ironií se zaměřuje proti naivním iluzím a neschopnosti realizovat odvážnější myšlenky. Neboť Perovy představy o projektu mají cílem proměnit celou zem ztroskotávají také jeho vlastní vinou. Per nedokáže důsledně jít za velkorysým cílem; musí neustále bojovat s tím, co je v něm samém a co jej strhává vždy zpět. Jeho život však nekončí porážkou: Per nakonec v podstatě vítězí, i když je jeho vnitřní vítězství draze vykoupené, neboť veškerou energii musel vynaložit na to, aby od determinant osobodil především sám sebe.

Ústřední konflikt, kolem kterého je Š. P. vybudován, přitahoval Pontoppidana od počátku, což se obráží i v návratném symbolu nenaplněných schopností letu. Již autorův debut, sbírka povídek se nazývala víc než příznačně — *Zastřižená křídla* (1881, Stækkede vinger) a obdobný motiv zaznívá i v 2. vyd. sb. fejetonů *Kroniky* (1894, Krøniker), rozšířeném o črtu *Orlí let* (Ørneflugt), charakteristicky opět parodující andersenovsky námět (proti Andersenově tezi z Ošklivého kačátka „Nevádí, narodí-li se na kachním dvorku, jen když

jsi z labutího vejce“ klade svou groteskní verzi: „Neboť nic není platné narodit se z orlího vejce, když jsi vyrostl na kachním dvorku“). V Š. P., který tvoří střední část volné trilogie spolu s r. *Zaslíbená země* (1891—95, Det forjættede land) a závěrečným r. *Země mrtvých* (1912—16, De dodes rige), se příběh nenaplněných velkých plánů odehraje na pozadí bohatě vykreslené dán. společnosti své doby, od venkova po město, od umění a literatury (pod jinými jmény tu vystupují i význačné osobnosti dán. kulturního života — J. Jørgensen, J. P. Jacobsen a G. Brandes) až po salóny bohaté židov. rodiny. 1917 obdržel H. Pontoppidan za svou liter. činnost Nobelovu cenu.

Výpisky „*Jestliže snad opravdu je nějaký bůh, musíme se snažit na něj zapomenout, a to ne ze strachu z našich špatných činů a z toho, že budou potrestány, ale abychom vypěstovali lidi, kteří budou konat dobro pro dobro samo*“ (1980, 634).

Překlady 1980 (František Fröhlich).

Literatura E. Ekman, *Henrik Pontoppidan as a Critic of Modern Danish Society, Scandinavian Studies* 4, 1957. A. Jolivet, *Les romans de Henrik Pontoppidan. Paris 1960.* — F. Fröhlich (doslov k 1980).

red

POPA, Vasko:

UPIŘÍ POLE

(Nepočín-polje) — 1956

Sbírka lyrických básní a básní v próze současného srbského básníka.

U. p. obsahuje 8 uzavřených cyklů. Básnické prózy oddílů *Rozpoznávání* jsou jakýmiś lyr. manifesty surrealismu, metaforickými definicemi zrodu poezie jako lovu v neznámu, v mlze tušení, hledání vedeného „vlnami krve“ a „vnitřní rukou“, jako hry bez pravidel, spojení nitra s vnějším světem. Oddíl *Čele kula* je spjat tematicky motivem věže v Niši, do níž byly roku 1806 Turky zadrženy lebký srb. povstalců; k nedávné historii protifašistického zápasu odkazuje oddíl *Oči Sutjesky*, nazvaný podle řeky, na níž došlo v létě 1943 ke krvavé bitvě s něm. vojsky. Jednotl. cykly jsou organizovány vždy kolem jednoho ústředního existenciálně laděného pocitu, básnická zkušenost je modelována fantastickými herními pravidly (*Hry*), dramatizována zážitkem rozpadu milostného vztahu k naprostému odeznění a samotě (*Vrať mi moje hadříky*), směřuje dovnitř, k podstatám (*Kost kosti, Oblázek*). Básně v próze oddílu *Vnitřní měsíční svit* jsou analytickými obraznými autostylizacemi lyr. subjektu v konfliktním vztahu k sobě samému i ke světu.

Poetika sbírky čerpá z lidových zaříkadel, magických formulí a hádanek (čarování, uřknutí, proklínání aj.). Navazuje na jejich představou a emocionální intenzitu, soustředěnost k obraznému, nepřímému vyjádření meziních postojů, na techniku jejich naléhavého

opakování, gradace, množování směřujícího k evokaci iracionální myt. moci a účinnosti slov. Zaměření k jednomu obraznému významu a jeho vnitřnímu upřesňování a rozvíjení určuje strukturu každé jednotl. básně, podmiňuje výběr a významnou i lyr. nosnost slova, sevřenost až eliptičnost výrazu. Lyr. intenzitu zjevného i tušeného smyslu podtrhuje lexikální uzavřenost v určitém základním kruhu pojmů vzájemně magicky souvisejících: části lidského těla — krev, srdce, oči, kosti, jazyk, zuby, nehty, mozek, hrdlo apod.; kosmogonické pojmy — slunce, země, hvězdné kolo, nebe, voda, oheň, blesk, vítr; zákl. časové představy — včera, dnes, zítra, ráno, večer, věčnost, neznámo; pojmy z oblasti zaklínací fantastiky — hlohový kůl, divé zjevy. Podněty lidových magických formulí jsou propojeny s postupy surreal. asociativní hry a ústí v zcela nefolklor. intelektuálně analytickém postoji souč. básníka, v sjednocující ironicko-groteskní poloze sbírky.

Vasko Popa je originálním pokračovatelem jedné linie meziválečného bělehradského surrealismu (zájem o zasuté vrstvy lidové poezie) a srb. básníka M. Nastasijeviče. Autor se věnuje spolu s předním básníkem a liter. kritikem M. Pavlovičem i jinými liter. historiky studiu staré srb. literatury a lidové poezie s cílem aktualizovat její hodnoty jako konstanty národní slovesné kultury (antologie lidové poezie, zařikadel, přísloví, hádanek aj.): *Ze zlata jablko* (1958, Od zlata jabuka), antologie básnického humoru srb. poezie 19. a 20. stol.; *Rámusnice* (1960, Urnebesnik), antologie básnické fantazie a snů v srb. poezii od 12. do 20. stol.; *Půlnoční slunce* (1962, Ponočno sunce) aj.

Výpisky „*Kdo se nerozbije na cimprcamp / Kdo zůstane celý a celý vstane / Ten hraje*“ (1964, 55).

Překlady 1964 (*Luděk Kubišta—Irena Wenigová, zčásti in: Vrať mi moje hadříky*), 1966 (*Ján Ondruš, sl. výt. in: Večne neviditeľná*).

Literatura B. Mihailovič, *Jedna paralela, in: Od istog čitaoca, Beograd 1956. Z. Mišić, Poezija opsednutih vedrina, Reč i vreme 1963. — D. Karpatský (doslov k 1964).*

mč

POPE, Alexander:

ULOUPENÁ KADEŘ

(The Rape of the Lock) — 1712, přepr. 1714

Heroikomická báseň anglického klasicisty.

U. k. vypráví v 5 krátkých zpěvech o tom, jak mladý baron ustříhl pramínek vlasů krásné Belindě, odmítl ho vrátit po dobrém i po zlém a způsobil tak malý společen. skandál. Epizodický děj je zároveň hyperbolizován — ranní toaleta hrdinů jako vzývání

božstev („kosmetických sil“), hádka v salóne jako bitva homérských bohů — a od 2. vyd. doplněn nadpřirozeným příčinným mechanismem (machinery) mikrosvěta éterických bytostí, které podle esoterického učení rosikrucianů obývají živly. (Na to upozorňuje i věnování slečně Arabelle Fermorové, jež byla předobrazem Belindy.) Nad Belindinou neviností bdí až do ustřížení její kadeře sylfové, duchové povětrí v čele s Arielem, její hněv a žal živí duch země, gnóm, pomoci darů královny podsvětí Nudy (Spleen). Pramínek vlasů se v závěru básně stává věčnou hvězdou jako v apoteózách tím. cisarů. U. k. je psána tzv. heroickým dvojverším — pětistopým, sdružením rýmovaným jambem s četnými rytmickými variacemi. Moto a hrdinčino jméno jsou z Martialových Epigramů.

Pro básnické vidění každodenní skutečnosti v U. k. je příznačná emotivní a významová ambivalence (nejednoznačnost, dvojznačnost) vyplývající z rozporu mezi představou statického řádu kulturních a společen. hodnot (zde odvozeného z tradice hrdinské epiky) a mezi formou společen. styku, která je hrou s atributy těchto hodnot. Ambivalence se projevuje zvl. v pojetí hl. tématu (ustřížení kadeře jako nepředvídaný následek koketérie i jako ztráta hrdinčiny nevinosti), v heroické travestii děje (monumentalizace hrdinů, dějiště a skutků, ale také zveličení běžných zvyků a věci každodenní potřeby — pití kávy, konvice) i v obraze nadpřirozeného mikrosvěta (sylfové jsou personifikacemi mocností dobra a zároveň ženské marnivosti a strojenosti — v obou případech je použito paralel s nebeskými a pekelnými silami Miltonova Ztraceného ráje). Ambivalence a paradoxy z ní vyplývající neodhalují v U. k. pouze dvě protichůdné stránky smyslového (i erotického) života civilizovaného člověka — abstraktní idealizaci citových vztahů a frivolnost spojenou s nudou, ale naznačují zároveň ironické a komické východisko, které je konstruktivnější než dodatečně (1717) přidané mravní naučení („jme krásu smysly, duši hodnota“). Sporná vážnost zákl. děj. situace je totiž nejen parodována, ale zároveň esteticky distancována autorskou ironií. Estet. odstup však v U. k. zároveň naznačuje existenci reálného světa, v němž probíhá skutečný boj, do něhož hrdinka bude muset vstoupit.

U. k. vznikla z podnětu katolického šlechtice J. Carylla (přítele a patrona básníka, jež byl sám katolík), pomohla mu smířit rozepří dvou katolických rodin vyvolanou pramínkem vlasů, jež ustříhl mladý lord Petrey slečně Fermorové. Původně měla jen dva zpěvy, ve 2. vyd. byla rozšířena přidáním plánu nadpřirozeného děje. Ve své době měla alegorický vztah k dobovému dění: ukazovala na smírné

východisko z polit. konfliktu (problém protestantského nástupnictví na sklonku vlády bezdětné královny Anny) i z války s Francií z hlediska zájmů katolické menšiny, vyřazené po 1688 z veřejného života (Caryll byl osobním tajemníkem královny Marie, katolické manželky vyhoštěného krále Jakuba II.). U. k. navazuje na tradice antické parodické epiky (Válka žab a myši aj.), renesanční heroicko-komickou Tassoniho b. Uloupené vědro, alegorii ital. autora G. Vidy Šachová partie (podle ní scéna karetní hry ombre) a Boileauův Pulpit. Naznačuje určitý přelom v Popeově tvorbě: od raných *Pastorál* (1709, *Pastorals*) a *Eseje o kritice* (1711, *Essay on Criticism*) k překladům antických klasiků (Homér: *Ilias*, *Odyssea*; Statius: *Báseň o Thébách*), vydávání, úpravám Shakespeara a morálně filozof. poezii (*Esej o člověku*, 1734, *Essay on Man*) a satirám — *Hlupiada* (1728, *Dunciad*). Tento obrat bývá rovněž spojován s počátkem Popeova působení v tzv. Skriblerově klubu (Scriblerus Club), intelektuální společnosti, zabývající se studiem Lukiana, Erasma Rotterdamského, satirou a liter. mystifikacemi (patřil sem např. i J. Swift a J. Gay). Spolu s ostatní tvorbou „skriblerovců“ zapůsobila U. k. na vznik Fieldingova románu (označovaného ve své době jako heroikomická epika). V romantismu na ni navazují rané satiry Byronovy (Valčík). Nový zájem vzbudila v období secese (ilustrace A. Beardsleyho).

Překlady 1917 (*Jarmil Krecar*).

Literatura C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, *New York* 1947. H. Erskine-Hill, *The Social Milieu of Alexander Pope*, *New Haven—London* 1975. J. V. Guerinot (ed.), *Pope*, *Englewood Cliffs* 1972.

pr

POPOL VUH

(dosl. snad Poradní kniha) — zápis asi pol. 16. stol.

Posvátná kniha mayského etnika Kičeů (Quičéů) z území dnešní Guatemaly; vrcholné dílo epiky nativní Ameriky.

Dílo zaznamenané dobovým kastilským pravopisem bylo pravděpodobně sepsáno kičesky kolem pol. 16. stol. V různých vydáních bývá různě členěno. Zákl. krit. edice (1971) rozvrhuje látku do 4 částí — „stvoření“ o 47 kap. Čes. překlad, opírající se o něm. krit. edici (1944), předkládá P. V. sestavený z úvodního *Vstupu* a 4 knih: I. Stvoření světa a pokusy o stvoření lidí. Zničení nepodařeného lidstva a nepravých božstev, II. kniha vypráví o vítězství světla nad tmou a čínech božských dvojčat v Xibalbě, říši mrtvých. III. kniha se týká doby prapředků, čekání na světlo a putování z pravlasti. IV. kniha hovoří o vytvoření kičeského etnika, podrobení kmenů ostatních a podává zprávu o pokolení vlada-

tů. Podle původu motivů lze odlišit 3 vrstvy: obecně středoamerickou (motiv stvoření lidí z kukuřice), kičeskotoltečskou (cyklus o bratřech dvojčatech) a vlastní vrstvu mayskokičeskou: prvky etnické historie.

P. V., často nazývaný guatemal. Biblií, je posvátnou, esoterickou knihou, myticky pojatými dějinami světa. V jejich pozadí stojí pro většinu předkolumbovských amer. kultur příznačné katastrofické pojetí světa: podle něho svět vznikl čtyřikrát a čtyřikrát byl zničen. Jednotl. oddíly P. V. pravděpodobně nejsou v čase posloupné, ale probíhají souběžně a společně podléhají témuž členění do 4 kosmogonických epoch, přičemž posloupnost částí směřuje stále více od posvátného k světskému, přesouvá se od mýtu k historii (závěr uvádí důležité histor. fakta k mayským dějinám).

V porovnání s autentickým „písemnictvím“ mayských kodexů a aztéc. kodexů skupiny Borgia je P. V. dílem sice „latinizovaným“, ale ve srovnání s jinými zprostředkovanými epickými památkami nativní Ameriky představuje jak tematicky, tak stavebně zjevně dílo vrcholné. Zakotven prokazatelně v předkolumbovské tradici, byl objeven na počátku 18. stol. dominikánským misionářem Franciskem de Ximénezem, který pořídil opis kičeského textu a souběžně verzi španělskou (56 listů). Ximénezův překlad byl poprvé vydán 1857 K. Scherzerem; kičeská předloha byla publikována 1861 Brasseur de Bourbourg. Nejlepší krit. vydání, opírající se o úplnou dostupnou dokumentaci (zvl. o tzv. Rukopis z Chichicastenanga), pořídil 1971 amer. kulturní antropolog M. S. Edmonson. — Zdramatizováno brněnským Divadlem na provázku (Dětské studio 1983).

Výpisky „*Stañ se tak. Naplň se prázdno!*“ (1976, 24) — „*Zkusme to znovu. Už je blízoučko setba, už svítá*“ (1976, 26).

Překlady 1976 (*Ivan Slavík*).

Literatura M. S. Edmonson, *Los Popol Vuh*, in: *Estudios de cultura Maya* 1978. T. V. Gončarova, *O tipologii mifologičeských motivů „Popol' Vuch“*, in: *Latinskaja Amerika* 1973. F. Vrhel, *Popol' Vuh y la cosmología maya*, *Ibero-Americana Pragensia* 1974. — I. Slavík (*předmluva k 1976*).

fv

POUND, Ezra:

ZPĚVY

(*The Cantos*) — * asi 1905—1969, 1975

Cyklus lyrickoepických básní usilující o subjektivní, obrazně postižení souvislosti kulturních jevů v odlišných oblastech i epochách; životní dílo jednoho ze zakladatelů moderní anglo-americké poezie.

Z. se skládají ze 117 básní různé délky, psaných volným veršem, na jehož pozadí se vyskytují celky s pevnějším metrickým půdorysem (např. staroangl. verš, baladická strofa, verš japon. her nó, formy provenšálské, italské renesanční a čín. lyriky). Součástí textu pozdějších básní jsou čín. znaky jako samostatné slovné obrazové jednotky. Text Z. je syntézou doslovných citací nebo parafrází autorů z nejrůznějších histor. dob a stylově značně proměnlivého autorského hlasu. I—VII uvádějí zákl. myt. motiv Odysseovy cesty do podsvětí, vyvolávání stínů a přízraku věstce Teiresia, další motivy z antické mytologie (Ovidiovy Proměny) a některá témata středověké rytířské epiky (Cid, Roland). VIII—XI, tzv. *Zpěvy malatestovské* (podle kondotiéra Sigismonda Malatesty, stavebníka kostela v Rimini), obraz polit. a uměl. života rané renesanční Itálie prizmatem dobových dokumentů a rodinné korespondence. XIV—XVI, tzv. *Zpěvy pekelné* — vize moderní civilizace jako nové podoby Pekla z Dantovy Božské komedie. XVII—XXX rekapituluji a syntetizují mytická a histor. témata, která vyjadřují jakousi minulou, předrenesanční kulturní éru. Počínaje zpěvem XXXI lze rozlišit méně souvislé celky zhruba po 10 básních, nazývané podle dominantních témat: *Zpěvy z americké historie* (XXXI—XXXIV), *Zpěvy lichvy* (XLVI—LI), básnický protest proti všepronikající moci finančního kapitálu; *Čínské zpěvy* (LII až LXI) podávají na základě fiktivního rodokmenu vládnoucí dynastie obraz různých období vývoje čín. kultury; *Zpěvy o Johnu Adamsovi* (LXII až LXXI); *Pisánské zpěvy* (LXXII—LXXXIV) obsahují osobní zповěď básníka, vězněného v amer. zajateckém táboře v Pise. Poslední celek představuje již rekapitulaci postoje autorského subjektu k dějinám, mytologii a zvl. k vlastní tvorbě a náznak nové syntézy uskutečňující se v dalších částech: *Zpěvy Rock-Drill* (LXXXV—XCX), podle plastiky angl. modernistického sochaře J. Epsteina, a *Trůny* (XCVI—CIX) — titul je narážkou na závěrečnou část Dantovy Božské komedie. Finální sebereflexivní oddíl se jmenuje *Zlomky* (CX—CXVII).

Základem tvaru Z. je jednak subjektivní autobiograficko-zpovědní linie, snažící se uchopit jednotl. zlomkovité dojmy z čtyř nejrůznějších textů a poznatky ze studia evrop. a orientálních kultur (důležitou metaforou je zde starofec. slovo „periplum“, vlastně „periplus“ — vyprávění o plavbě kolem neznámého pobřeží, naznačující specifickou autorskou perspektivu a potvrzující zákl. funkci tématu Odysseovy plavby), jednak tendence k vyjádření určité dynamické celistvosti kulturního vývoje lidstva. Tato celistvost je pojata v myt. i histor. rozměru. Básnické pojetí mýtu v Z. má podobu nostalgického ohlédnutí za navždy ztracenou myticko-poetickou jednotou člověka a světa, jejíž představa však může nadále dávat smysl citovému životu. Pro básnic-

ké vidění historie je charakteristická tzv. ideogramatická metoda: konfrontace jevů různých kultur (např. konfuciánské etiky a historiografie franc. osvícenství) v jediném, zkratkovitém básnickém obraze, jehož vnitřní struktura připomíná zákl. typ čín. znaku, ideogram, zachycující abstraktní pojem či představu pomocí většinou několika významově osamocených obrazových složek. Na pozadí obrazu histor. vývoje jako neustále se zužující spirály vzniká postupně, z množství autostylizací, obecný postoj lyr. subjektu k realitě, založený na „nezaujaté“, intelektuální (později však též mysticky pojímané) lásce, citu pro konkrétní, smyslovou povahu věcí, absolutizujícího zároveň dokonalou uměl. formu (např. Ducciovy reliéfy).

Z. vznikají od poč. 20. stol. (Pound uvádí 1904 nebo 1905, W. C. Williams 1908). V rozmezí 1925—69 byly průběžně vydávány pod dílčími názvy odkazujícími k zamýšlenému celku. Souborně vyšly po Poundově smrti. Základem pro uměl. metodu Z. jsou Poundovy estet. úvahy o vorticismu a imagismu. Důraz se klade na subjektivně objekt. postižení skutečnosti v časovém okamžiku, v „zářivém uzlu“ básnického obrazu (zvaném též „vortex“ — vír), na nezprostředkovaně vyjádření reality objektů — „věcí“ — a jejich vztahů, založených na podobnostech a odlišnostech struktur. V ideogramatické metodě pozdějších Z. vychází Pound z úvah amer. sinologa E. Fenollosy o vyjádření myšlenek v čín. písmu a o jeho významu pro poezii (Pound byl správcem Fenollosovy pozůstalosti). Přestože ve svém pozdějším vývoji dospěl Pound k více než problematickým a zmateným polit. postojům (obdiv k Mussoliniho režimu, kritika Rooseveltovy politiky v ital. rozhlase za války aj.), uměl. kvality Z. (obraznost, volný verš aj.) inspirovaly další generace amer. básníků.

Překlady čas. 1969 (Jan Zábřana, SvLit).

Literatura Ch. Brooke-Rose, *A ZBC of Ezra Pound*, Berkeley—Los Angeles 1971. D. Davie, *Ezra Pound — Poet as Sculptor*, London 1965. H. Kenner, *The Poetry of Ezra Pound*, London 1951. — J. Zábřana, in: SvLit 1969.

pr

POVĚST DÁVNÝCH LET

(Pověst' vremennych let) — * 1. čtvrtina 12. stol. Staroruský letopis literatury období Kyjevské Rusi, tzv. Nestorův letopis.

Od rozdělení světa po potopě mezi tři syny Noemy, stavby babylónské věže (kde se objevují Slované) a vyličení původu Slovanů se přechází ke zprávám o jejich rozdělení, potom k vyprávění o rus. plemenech, odkud se posléze odvíjí fetěz rus. dějin 852—1117. V centru se ocitají události kolem vzniku rus. státu, představitelů jeho první dynastie

— Rurikovců — Rurika, Olega, Igora, Olgy, Svjatoslava, Vladimira, přijetí křesťanství a osvětové činnosti Jaroslava Moudrého. Mnoho pozornosti se věnuje vzájemným vztahům mezi rus. knížaty, jejich sporům, hrozbě poloveckých nájezdů, nadpřirozeným úkazům. Součástí letopisu je proslulé vyprávění o zavraždění knížat Borise a Gleba a *Poučení Vladimira Monomacha*, první rus. autobiogr. vyprávění. Text obsahuje nejednu zmínku o událostech velkomoravských a českých.

P. patří k starorus. žánru letopisu (letopis — zapisování po letech), který byl obdobou středověké kroniky. Tradičně bývá nazýván letopisem Nestorovým, ač jde zřejmě o dílo mnoha autorů. Představuje vlastně jakousi letopisnou syntézu, protože zahrnuje starší nedochované letopisy kyjevské a novgorodské, později se pak samo stane východiskem dalších letopisných svodů. Je jedinečným příkladem tzv. složeného žánru (D. S. Lichačov): kromě každoročního přehledu událostí obsahuje totiž histor. vyprávění, životy světců i knížat, listy, poučení. Tato okolnost, jejímž důsledkem byla i pluralita stylů a de facto i jazyků (církevní slovanština, starorus. jazyk, lidová mluva), umožnila v dalších stoletích postupnou beletrizaci letopisného žánru, který se tak stal jedním ze zdrojů rus. románu. Letopis vznikl v Kyjevopečerském klášteře a úzce se přimyká k jinému „klášternímu“ žánru, tzv. pateriku (sborníku životů svatých), deformovanému ovšem historicko-právními úkoly, jež letopisy, vznikající rovněž na knížecích a biskupských dvorech (později v diplomatickém oddělení carské kanceláře), plnily. To určovalo jejich polit. orientaci a styl. Ani P. se z tohoto pravidla nevymyká: zaznamenává jen „nejoficiálnější“ události a pohlíží na ně v duchu středověku z perspektivy jejich „věčného“ smyslu (odtud pramení kult minulosti a u přítomnosti důraz na aspekt pomíjivosti). Předliter. epický čas se střetá s časem novějším, složitějším. Zvláště monotónní a obřadní „chod dějin“ je tlumočen monumentálním stylem hýčícím rétorickými obraty a slovními formulami; souřadnost převládá nad podřadností, věty se řadí jedna k druhé tak jako děj k ději, bez poškození kauzální souvislosti. Tok času, spoutaný chronologickou posloupností, porušují toliko syžetová vyprávění — např. o Olžině pomstě na Drevljanech, o bělozerských kouzelnících, o pochodech Vladimíra Monomacha aj., v nichž dokument přerůstá v uměl. literaturu. Spoutané je i pojetí a výklad histor. událostí, jejichž hrdiní jsou především knížata; ideál knížete, neoddělitelný v 11.—13. stol. od idejí vlasteneckých, byl nejpropracovanějším světským ideálem. V duchu středověké etikety a představ o „cti“ a „hanbě“ se podává

ideální, nadčasový obraz knížete, moudrého, chrabrého a spravedlivého, ale zároveň neměnného. Knížata jsou zobrazována výhradně v oficiálních postojích, nejvýznamnějších činech a dějích, aniž se přitom uvádí jejich psychol. motivace. Kníže jako typický člověk letopisů je člověk ryze veřejný a etiketní, jeho individualitu znásilňuje norma, vypracovaná pro každý stupeň ve feudální hierarchii a pro každou situaci. Jedině smrt knížete pootvírala na okamžik dvířka do jeho soukromí. Žánrový kánon se však porušoval i jinak — zevnitř, tím, že do letopisu, žánrově složeného, pronikaly postupy jiných, někdy silně romaneskních žánrů (hagiografie, povídka) a s nimi tam pronikal i realismus. Etiketě příznačně mnohem méně podléhalo líčení zločinů a zločinů.

Dílo existuje v řadě rukopisů. Jeho 1. redakce (1113) se nedochovala, 2. redakce Sylvestrova (1116) je nejlépe zachována v Lavrentjevském letopisu (1377) a Ipaťjevském letopisu (20. léta 15. stol.); nově byl letopis vydán ve sb. *Chudožestvennaja proza Kijevskoj Rusi XI—XIII vekov*, Moskva 1957.

Překlady 1867 (1954, Karel Jaromír Erben, *Nestorův Letopis ruský*).

Literatura D. S. Lichačov, *Russkije letopisi i ich kulturno-istoričeskoje značenie*, Moskva—Leningrad 1947.

dh

POVÍDKA O MLÁDENCI A HOŘI NEŠTĚSTÍ

(Pověst o Gore i Zločastii, kak Gore-Zločastije dovelo molodca vo inočeskij čin) — * 17. stol.

Veršovaná povídka patří k významným předrománovým útvarům ruské literatury 17. stol.

Povídka se otvírá historií zhešení Adama a Evy v ráji: stromem poznání dobra a zla tu je vinná réva (podobně jako v apokryfech), což souvisí i s tématem povídky: mládenec z bohaté rodiny chce žít, „jak se mu chce“, nedbá proto zákazu rodičů a zlákan svým druhem zpíje se v krmě do nemoty; ráno se probouzí nahý, okraden přítelem. místo „drahého oděvu“ má na sobě jen „nuzáckou houni“. Stud mu nedovolí vrátit se domů, raději se vydá do cizího světa. Na cestě se k němu přidá Hoře Neštěstí, ztělesnění jeho hořkého údělu, a všude ho na jeho bludné pouti cizinou provází, stane se jeho neodbytným průvodcem. Kdykoli se mládenec dostane z bíd — jednou se stane kupcem, podruhé rolníkem —, po každé je tu Hoře, zlý našeptavač, příčina dalšího pádu. Když mládenec před Hořem nezachrání ani série pohádkových proměn (v jasného sokola, sivého holuba, šedého vlka, trávu, rybu), rozpomeně se teprve na cestu spásy — stane se mnichem, protože za klášterní vrata za ním Hoře nemůže.

P. nese mnohé rysy středověkých alegorií. Její hrdina nemá jméno, nazývá se prostě „mládenec“; nemá žádný individualizující rys, je to obecný typ člověka, který je sveden z bohubilé cesty, zbloudí, ale nakonec se obrátí, z hříšníka se stane světec. V podobném syžetu připadala obvykle významná úloha ďáblůvi v jeho různých převlecích. V P. je svůdcem lichý přítel, po něm se této úlohy ujímá mnohovýznamné Hoře Neštěstí, které má kromě svých kořenů knižních (biblický had z ráje, Smrt ze středověkých „tanců smrti“ a „hádání“) také kořeny lidové: souvisí s představou a ztělesněním hoře, jak se o něm zpívá v rus. lidových písních. V P. je pozoruhodně zachována středověká symbolika prostoru s protikladem domova (posléze kláštera), místa božih, a „čistého pole“, tj. místa, na kterém je mládenec vydán napospas Hoři, místa trag. dospělosti a hořké zkušenosti, hříchu a bludu, osamění a úzkosti; týž negativní význam mívá v rámci takto pojatého prostoru cizina („cizí země“). Rýsuje se tu už budoucí prostor románu, v němž je hrdina obvykle vyobcován nebo ze své vůle opouští domov s jeho zahrňující selankou věcí a zvyků a vrhá se do labyrintu nebezpečného světa, ztrácí o něm postupně iluze nebo se naopak konformuje. V P. je konflikt člověka se světem rozřešen zcela v souladu s nábožensko-didaktickým posláním. Nejromanesknější poloha povídky tkví v popisu mládenčova útěku před Hořem, v mnohém už předznamenávajícím romant. dvojníky, v popisu mládenčových převleků a proměn. Motiv převlékání, typický pro román, tu přitom má už historicko-sociální sémantiku: proměny oděvu („drahý oděv“ — „nuzácká houně“ — „kupecký šat“ — kutna) jsou zároveň proměnami sociálními. Mládenecova snížení a povýšení mají něco společného s dobrodružným životem pikara, i když smysl celku zůstává narprosto odlišný.

Syžet založený na schématu zákaz — jeho překročení — trest — obrácení byl běžný v hagiografii a vyskytoval se i v rodící se světské próze, která v Rusku 17. stol. byla dosud po mezním útvaru, kolísala mezi žánrem náboženským a světským, liter. a lidovým. Podobný syžet i komplex motivů, obohacený o faustovský motiv ďábelského úpisu, se vyskytuje v Povídce o Sávovi Grudcynovi, pokládané někdy za první rus. román. Tento syžet odkazoval k dvěma biblickým příběhům — Vyhánění z ráje a Podobenství o marnotratném synovi. Stejně téma se objevilo v jedné z prvních rus. divadelních her, Komedii podobenství o marnotratném synovi, pocházející od Simeona Polockého, a bylo oblíbené i na lidových obrázcích. P. je zajímavá svou formou, v níž se výrazně kříží prvky knižní (odkazy k hagio-

grafické tradici) s prvky lidovými (verš a rytmus lidové písně — byliny, část frazeologie a obraznosti). Těmito všemi rysy je svědecktívem a prostupování literatury a folklóru, jež sehrálo významnou roli při formování předrománových útvarů v rus. literatuře. P. se dochovala v jediném rukopise z 1. pol. 18. stol. Byla objevena A. N. Pypinem 1856 a v téměř roce poprvé vydána N. I. Kostomarovem v čas. Sovremennik. Syžet povídky volně zpracoval J. Zeyer.

Překlady 1984 (*Světla Mathauserová, in: Povídky staré Rusi*).

Literatura W. E. Harkins, *Russian folk ballads and the Tale of misery and ill fortune, American Slavic and East European Review, Philadelphia 1954, 13. V. F. Ržiga, Povest' o Gore-Zločastii i pesni o Gore, Slavia 1981, 1.*

dh

PRÉMČAND: DAROVÁNÍ KRÁVY (Gódán) — 1936

Román hindsky píšícího indického prozaika zobrazující na příběhu hlavního hrdiny a jeho blízkých proces třídní diferenciace a proletari-zace indického venkova.

Román má 2 děj. linie; jedna se odehrává na venkově, druhá v severoindic. městě Lakhnaū. Hl. hrdinou je chudý rolník Hóri, jehož životním snem je vlastnit krávu. To se mu sice podaří, ale jen na krátký čas a na dluh. Jeho život je nepřetržitým bojem o existenci. Hóriho syn Góbar odchází do města za práci, jednak proto, že jeho milá, vdova Džhunija, čeká dítě a Góbar se bojí hanby, jednak proto, že malý kousek půdy nedokáže rodinu uživit. Vesnická rada uloží Hórimu pokutu za přestupek jeho syna. Později platí Hóri pokutu ještě jednou za to, že se ujal jiné nemanželské matky, dívky z nejnižší společnosti. vrstvy „nedotknutelných“. Podobným způsobem je Hóri okrádán ze všech stran — lichvářem, statkářem, vesnickým bráhmanem. Nakonec už nemůže zaplatit ani pachtovné, stává se zemědělským dělníkem a konečně dělníkem v lomu, kde se udě k smrti. Vesnický bráhman pak požaduje od vdovy alespoň symbol. „darování krávy“, tj. poplatek, který dostává bráhman při smrti pravověrného hinduisty. — Góbar projde ve městě různými zaměstnáními, vezme si ženu a dítě k sobě, nějakou dobu pracuje v továrně, je však zraněn při stávce a stává se pak zahradníkem u zámožné lékařky Málti. — Městská linie děje není tak ucelená a spíše doplňuje vesnickou. Hl. jejími nositeli jsou profesor filozofie Měhta (s některými autobiogr. rysy) a lékařka Málti.

D. k. na základě půdorysu evrop. sociálního románu buduje rozsáhlý obraz indic. společnosti. reality 30. let, města i venkova — pojímaných často ve vyhroceném kontrastu; zaznamenává vývojové progresivní prvky i překážky, které se vývoji stavějí do cesty; často se

přímo dotýká aktuálních problémů, které byly tehdy předmětem diskusí. Prémčand sám pocházel z vesnice, z nezámožné rodiny, a vesnické prostředí i tematika mu zůstaly po celý život nejbližší. I ve svých dřívějších románech a povídkách z vesnického prostředí zobrazoval sociální nerovnost a sociální konflikty, ovšem často ve smířlivé sentimentálně idealistické interpretaci, mj. i pod vlivem Gándhího teorie nenásilí. V posledních letech tento postoj postupně překonával. V povídkách 30. let a hlavně v D. k. došel ke skutečnému krit. realismu a stal se jeho průkopníkem a zakladatelem v hind. literatuře. Prémčand ovlivnil svou osobností a dílem prakticky celou liter. generaci svých mladších současníků; na jeho tvorbu navázal tzv. progresivismus a spisovatelé vesnické větve tzv. regionálního románu 40. a 50. let.

Výpisky „*Hruza svírá srdce tenkrát, když máme odejít, aniž jsme splnili něco ze svých úkolů, něco ze svých snů*“ (1957, 309).

Překlad 1957 (*Odolen Smékal, Oběť; kráceno*).

Literatura I. Balin, *Premčand i jeho romany Obitel' ljubvi i Vozdajanie*, in: *Literatury Indii, Moskva 1958*. M. Gopal, *Munshi Premchand, New York 1964*. W. Ruben, *Indische Romane III, Berlin 1967*.

dm

PREŠEREN, France:

BÁSNĚ

(Poezie) — 1847

Sbírka lyrických a lyrickoepických básní slovenského romantika.

B. obsahují převážně básně s tematikou milostnou, vyjadřující tento cit v různých polohách a individuálních vnitřních stavech, v nichž dominuje smutek marné touhy a tragika neopětované celoživotní lásky k dceři lublaňské obchodnice Juliji Primicové (*Sonety lásky*, cyklus *Gazely* a zvl. *Znělkový věnec*). Mimo tyto cykly doplňují citovou rozlohu B. básně s dalšími motivy (*Opuštěná, Nezákonná matka* aj.). Hlubokým pesimismem jsou proniknuty sonety o ztrátách blízkých lidí, ztrátě naděje na naplněnou lásku, o touze po klidu života na rodné vsi, o pomijivosti a perspektivě smrti (*Sonety neštěstí, Loučení s mládim*). K lyrickoepickým skladbám náleží románcové obsahující různé romantické i životně reálné příběhy lásky v poloze zertovné (láska studenta, doktora práv, vybiravé dívky apod.) a balady o láskách tragických, mezi něž je včleněn dosud nejlepší slovin. překlad Bürgerovy Lenory. V lyrickoepické básni *Křest na Savici* (1836, Krst pri Savici) je milostný vztah zasazen do dob bojů pohanských Slovinců s násilnickými cizáckými křesťany. Milenci Črtomir a Bogomila se dají pokřtít, zřeknou se neklidné a ohrožované lásky pozemské v naději na ideální spojení posmrtné (jde patrně o filozoficko-alegorické řešení básníkovy osobního problému).

Cit demokratického vlastenectví široce tolerantního k jiným národnostem a humanistického podstatou, úcta k dílu nemnoha průkopníků slovin. literatury a vzdělanosti (V. Vodnika, A. Smoleho, M. Čopa) nabývají vyhraněné podoby v satir. polemikách se stoupenci náboženské a účelové osvětářské koncepce „lidové“ literatury bez vyšších estet. cílů a omezené pouze úrovní zaostalého vesnického prostředí (*Nové spisování*) a v adresných výpadech epigramatických *Nápisů* proti zastáncům tohoto podceňujícího programu národní kultury (J. Kopitarovi, S. Vražovi, F. Metelkovi, J. Kollárovi aj.).

Milostná dominanta B. vyplývá nejen z osobního prožitku, ale také z programového pojetí (explicitně formulovaného i v básních) úlohy milostné poezie jako formy zušlechťování lidských vztahů, získávání poněmčené inteligence, třibení jazyka. Pro vyjádření obsahově bohatého citu volil autor náročné, striktně vymezené formy, zejména renesanční petrarkovský sonet vrcholící v znělkovém věnci se závaznou závěrečnou znělkou mistrovskou, sestavenou z počátečních veršů předchozích čtrnácti a s akrostichem jména opěvované dívky. Podobně forma gazelu háfizovského typu, špan. lidové románcové, horatiovského elegického disticha, špan. glosy, dále trioletu, elegie a jiných útvarů svět. poezie od antiky po současnost jsou s programovou promyšleností a zároveň se spontánní básnivostí zvládnány k vyjádření intimních i občanských konkrétních obsahů a vymykají se zcela z konvencí soudobé neosobní buditelsko-osvětářské a sentimentální slovin. poezie. Lyr. hrдина nese výrazný příznak totožnosti s básníkem a s jeho konkrétními osudy a prožitky. Romanticky tónovaná tropika a subjekt. bezprostřednost je harmonizována s heinovsky objektivizující intelektuální sevřeností.

K problematice národné osvobozené je v básních zaujímán postoj moderně myslícího stoupence revolučně osvobozených idejí, demokraticky a sociálně citícího občana, protivníka maloměstské a klerikální pruderie. Význam díla, průběžně otiskovaného 1829—47 většinou v almanachu *Kraňská včelka* (Kraňjska čbelica), je epochální ve smyslu společensky ideovým (proti politické a sociální tyranii, odrodilství měšťanstva a vzdělanectva), kulturním a jazykově literárním (proti setrvávání na stupni dialektové mluvy, tj. bojem proti koncepci J. Kopitara a proti kollárovské diskvalifikaci slovinštiny — ve prospěch obecně nadřazeného typu spisovného srbocharvátského neboli „ilyrského“ jazyka — pouze pro praktické lidovýchovné a běžné dorozumívací účely; bojem za jednotný spisovný jazyk opírající se o centrální kraňské nářečí) a estetickém (vytvořením hodnot ekvivalentních evrop. kon-

textu). V podnětné spolupráci s liter. historikem M. Čopem (a za vnější podpory F. L. Čelakovského) zvládl Prešeren úkoly generací v prostředí staletého národnostního útisku a bez liter. tradic. Jeho význam pro slovin. literaturu je analogický významu A. S. Puškina, A. Mickiewicze, B. Radičeviče, K. H. Máchy, I. Mažuraniče aj. pro jejich národní literatury.

Překlady 1882 (*Josef Penížek, výběr*), 1978 (*Viktor Kudělka, výběr. Můj sen šel po hladině*), 1961 (*Vítazoslav Hečko, sl. výběr. Struny lásky*).

Literatura F. Kidrič, *Prešeren 1800–1838, Življenje pesnika in pesmi, Ljubljana 1938. J. Kos, Prešeren in evropska romantika, Ljubljana 1970. — V. Kudělka (předmluva k 1978).*

mč

PRÉVERT, Jacques:

SLOVA

(Paroles) — 1946, 1947

Sbírka francouzského básníka, v níž jsou přetvořeny podněty avantgardní tradice ve svébytnou poetiku intelektuálního a hravého humoru.

Sbírka S. obsahuje 95 básní, písní a básní v próze, jež vznikaly příležitostně od počátku 30. do pol. 40. let. Jednotl. texty se podstatně liší délkou (od několikaveršové básně typu *Paris at night* po dlouhé skladby jako úvodní *Pokus o popis hostiny hlav v Paříži, Francie*). Tematicky S. sahají od básní milostných (*Přesypy, Pro tebe má lásko*) přes básně všimající si všedního života (*Líný záček, Snídaně*) po básně s polit. zaměřením (*Rodinná*). Rozdílný je jak způsob zpracování — od ironického vtipu (*Francouzská kompozice*) přes různé dlouhé „inventáře“ (*Poselství*) po minidrama (*U květinářky*) —, tak i užívané básnické prostředky. S. tak tvoří tematicky, stylově i kompozičně volný celek.

Útržkovitost S. sjednocuje především Prévertovo úsilí o nový neotřelý pohled na zdánlivě banální realitu všedního života („Nalil kávu / Do šálku / Nalil mléko / Do šálku s kávou“). Ze střípků jednotl. postřehů vzniká dynamická mozaika, kterou proniká autorův zákl. vztah ke světu. Je jím až anarchické přitakání svobodě, spontánnosti a neličnosti ve všech oblastech lidského života a nenávisť ke všemu konvenčnímu a nepřirozenému, ke všemu, co člověka svazuje („Dal jsem svou vojenskou čepici do klece / a vyšel jsem si s ptákem na hlavě“). Charakteristickým rysem této poezie je neustávající negace měšťáctví, která se obrací nejen proti pokrytectví (*Velké prádlo*), ale i proti znesvobodňující výchově (*Líný záček*) a jejím nástrojům, ať už je to náboženství (*Zápas s andělem*), oficiální mýty franc. historie (*Francouzská kompozice*) či lhostejnost. Zákl. prostředkem je přitom odautomatizování běžného jazyka zvl.

křížením frazeologismů, přetržením souvislosti, paradoxním zvratem, pointou či metaforou. Svět každodenní skutečnosti je tak neočekávaně roztržštěn a z jeho banality vyvře jiný, „nadreálný“, jenž se skrýval pod nánosem všedního pohledu. Hojným výskytem detailů, přesně odpozorovaných ve světě „reálném“, je však čtenář veden k tomu, aby tento znepokojivý „jiný svět“ nepovažoval za subjektivní výtvor básníkovy fantazie a rozpoznal v něm pravdivý obraz své všední životní reality. S. jsou s ní svázána i výrazně hovorovou dikcí a slovníkem.

V S. Prévert často vychází z formálních i temat. výbojů surrealismu (paradoxní výstavba básnického obrazu, slovní hříčka, automatismus), jež se však neváží k odkrývání subjekt. podvědomí, ale ozvláštňují objekt. skutečnost tím, že nemilosrdně demaskují její zdánlivě samozřejmý, neproblematický řád. S. tak nejen předznamenala další Prévertovu básnickou tvorbu, ale navzdory četným výhradám franc. liter. kritiky se stala nejčtenější franc. sbírkou v době po 2. svět. válce. Přestože znamenala opožděný debut tehdy již šestačtyřicetiletého básníka (bez autorova přičinění S. vydal R. Bertelé podle cyklostylovaného textu z 1943), již 1947 čtenářský ohlas umožnil vydat definitivní 2. vyd. o vysokém nákladu 300 000 výtisků.

Překlady 1958 (*František Bárta—Gustav Franc—František Hrubín—Adolf Kroupa—Jan Vladislav, výběr. in: Jen tak*), 1963 (*František Bárta—František Hrubín—Adolf Kroupa—Jan Vladislav, výběr. in: Není se čeho bát*), 1972 (*Adolf Kroupa aj., výběr. in: Jako zážrakem*, 1986 (*Petr Skarlant—Karel Sýs—Jiří Záček, výběr. in: sb. Velké trojhvězdi*).

Literatura A. Bergens. *Prévert, Paris 1969. A. Laster, „Paroles“ de Prévert, Paris 1972. M. Vaksmačher, Satira i lirika J. Preverta, in: Francouzská literatura našich dnů, Moskva 1967. — A. Kroupa (předmluva a doslov k 1963, 1972).*

ju

PRÉVOST D'EXILES, Antoine-François,
řečený abbé:

**PRÍBĚH RYTÍŘE DES GRIEUX
A MANON LESCAUT**

(L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut) — 1731

Milostný román francouzského spisovatele 18. stol.

M. L. tvoří 7. sv. *Paměti a dobrodružství urozeného muže* (Mémoires et aventures d'un homme de qualité). Rytíř des Grieux v něm „urozenému muži“ vypráví příběh své lásky k neurozené Manon Lescaut. Po náhodném seznámení v Amiensu spolu des Grieux a Manon uprchnou do Paříže. Ze strachu z chudoby naváže Manon známost s lichvářem B.

Na jeho zásah je des Grieux objeven a navrácen otci. Po dvou letech ho Manon nalezne znovu v Paříži a podníti k útěku z kněžského semináře Saint-Sulpice. Finanční obtíže přimějí posléze Manon navázat známost s finančníkem G. M.; ten je milenci přelstěn a okraden a dává je uvěznit. Des Grieuxovi se podaří uprchnout ze Saint-Lazaru a osvobodit Manon z polepšovny (Hôpital Général). V 2. části se do Manon zamiluje G. M.-ův syn a podaří se mu odloučit ji rytíři leskem bohatství. Des Grieux a Manon jsou uvězněni na příkaz G. M. právě v okamžiku, kdy se chtějí jeho synovi pomstít a okrást ho. Na společný zásah des Grieuxova otce a finančníka je rytíř propuštěn z châteletského vězení a Manon určena k doživotní deportaci. Po neúspěšném pokusu o osvobození Manon ji des Grieux následuje do Ameriky. Legalizaci jejich poměru zabrání starý guvernér, jenž ji slíbí synovci. Des Grieux Synneleta v souboji zraní a v domněni, že ho zabil, prchá s Manon. Ta na cestě umírá a des Grieux se vrací do vlasti.

Mnohovrstevnost M. L. je dána především funkčním využitím vyprávěcí perspektivy. Všechny události i postavy jsou totiž zpětně rekonstruovány a jakoby „znovuprožívány“ vzpomínajícím des Grieuxem v chronologickém sledu. Období pěti let (objekt. délka příběhu) je přitom zhuštěno do několika uzlových bodů, motivovaných zásahem vnějších okolností (peněz) do milostného vztahu. Pravidelně se v nich střídá štěstí a neštěstí. V této perspektivě (v níž se rámcující moralistické posláním příběhu ze *Slova autora* promítá zpětně v hrdinově sebereflexi) je rytíř synem z dobré rodiny, jenž osudové láse k neurozené Manon postupně obětuje rodinné vztahy, kariéru i čest. Manon mu přitom neoplácí ani vytoženou dokonalou oddaností, neboť získal jen „věrnost srdce“. S moralistickým vyzněním však kontrastují vnější okolnosti o to víc, že je uvádí sám des Grieux. Usvědčují rytíře z toho, že ve své milostné revoltě vlastně nikdy nenapravitelně nepřekračuje (až na náběh v závěrečné epizodě) normy vlastní jeho kasté (nežení se s Manon, nenapadne ho žít ve práci apod.), nepřestává požívat jejich privilegií (osvobození z Châteletu aj.) a na konci se do ní bez problémů opět včleňuje. Společně ekvivalentem rytířova „nominálního postavení“ je pak Manonina krása. Poskytnout víc než „věrnost srdce“ (v situaci, kdy des Grieux ani ona nejsou schopni získat ani potřebné peníze, ani žít v tchnostně chudobě) vede k nutné záhubě (deportace jako následek pomsty na synovi G. M.). Ve střetu těchto dvou poloh se otevírá vlastní polarita románu, již je hledání čisté lásky v podmínkách společnosti řízené honbou za rozkoši a penězi.

V M. L. dochází k jedné z prvních zdařilých

syntéz dvou dosavadních typů románové struktury: popisně realist. „nízkého“ románu, založeného na chronologickém přiřazování jednotliv. příhod hrdinovi, jehož charakter se v průběhu děje nemění, a „vysokého“ románu psychol. analýzy. Vznikl tak složitý útvar „smíšeného“ stylu, jehož výslovný moralistický záměr, vyjádřený autorem, neoklamal ani dobovou cenzuru (román byl odsouzen ke spálení na hranici). Velmi rychle se zájem přenesl z postavy rytíře k Manon, jak o tom svědčí četná další zpracování látky (dramatizace T. Barriera z 1850, operní zpracování Massenetovo z 1884, Pucciniho z 1893, básnické zpracování Nezvalovo z 1940) a množství verzí filmových (A. Robinson, Německo 1926, C. Gallone, Itálie 1939; M. Costa, Itálie 1954; H.-G. Clouzot, 1948 aj.).

Výpisky „Muž v košili je bezbranný“ (1972, 232).

Překlady 1898 (1926, Antonín Váňa, *Manon Lescaut*), 1921 (K. V. Hrdlička, *Manon Lescaut a rytíř des Grieux, Román dvou srdcí*), 1925 (1927, Jaroslav Jan Paulík, *Příběhy Manony Lescautové*, vyd. 1927 *Manon Lescaut*), 1926 (1954, 1972, 1983, Jaroslava Vobrůvová-Koutecká, *Manon Lescautová*; vyd. 1926 *Manon Lescaut*), 1929 (Růžena Peyrová, *Rozkošnice*), 1930 (Jiří Ježek, *Manon Lescaut*), 1941 (Karel Režný, *Manon Lescaut*).

Literatura J.-L. Jaccard, *Manon Lescaut, Paris 1975*. J. Sgard, *Prévost romancier, Paris 1968*. A. Zatloukal, *Sur „Manon Lescaut“ de Prévost, AUP Philologica 43 — 1979*. — J. Minář, *Odcizení, osudovost, nutnost a jejich podstata v románech abbého Prévosta, PhilPrag, Praha 1965*, 1. Týž, *Společenská skutečnost v románech abbého Prévosta, ČMF 1962*, 3.

ju

PRICHARDOVÁ, Catharine S.:

KÚNARDÚ

(Coonardoo) — 1929

Klasický román australské literatury.

Na austral. stanici Wytaliba žije s Bessii Wattovou a jejím synem Hughem domorodý kmen; dívka Kúnardú (Coonardoo, tj. *Studna ve stínu* — jak zní podtitul románu) je paní Bessii odmala vedena k tomu, že se o Hughu po smrti jeho matky bude starat. Po dokončení školy se Hugh vrací na stanici s nevěstou, která však stanici brzy opouští. Paní Bessie umírá na rakovinu, po její smrti Kúnardú pečuje o žalem zdrceného Hughu. Hugh onemocní tyfem, po svém návratu z města, kde se léčí a odkud si přiváží manželku Mollii, zjišťuje, že mu Kúnardú porodila syna Winnieho. Mollie po porodech pěti dcer odjíždí s dětmi žít do města, Hugh povolá Kúnardú po smrti jejího manžela do svého domu. Kúnardú nechápe, že ji Hugh jako ženu odmítá, jediné noci podlehne Samovi Grearymu, majiteli vedlejší stanice. Hugh se o tom dozví a surově Kúnardú zbije. Těžce poraněná Kúnardú mizí, Hugh po letech fi-

nančních potíží Wytalibu ztrácí. Kúnardů se vrací na opuštěnou Wytalibu z bárky lovců perel, k nimž se uchýlila, a umírá.

Individuální tragédie Kúnardů vyrůstá z jejího života v rámci dvojích mravních norem a dvojích životních zákonů — černošských, ji bytostně vlastních, a bělošských, vštípených jí výchovou. Rozpor těchto dvojích norem, patrný i v mikrosvětě stanice Wytaliba, staví Kúnardů do situací vlastně neřešitelných: dodržení norem jednoho světa vede zákonitě k porušení norem světa druhého. Hughova odvaha trestat porušení norem bělošských je nevědomou demonstrací nadřazenosti bílé civilizace nad zákonitostmi světa domorodého, popření jeho práva na specifičnost. Zároveň ovšem — promítnuta do obecnější roviny — je i (obecně lidskou) odvahou samozřejmě přijímat a stejně samozřejmě nedávat. Zarámování příběhu obrazem Kúnardů zpívající domorodou píseň o klokanech zvýznamňuje hrdičiny kořeny i její návrat k jistotám toho způsobu života, k němuž byla zrozena. Zároveň naznačuje existenci symbol. plánu, jenž se na real. příběh (zasazený do prostředí barvitě líčené australské přírody, domorodých zvyků a vyprávěný jazykem obohaceným řadou domorodých výrazů) vrší: obraz malé Kúnardů, dychtivě vychutnávající počátek života, koresponduje s obrazem rána austral. přírody a kontrastuje s obrazem Kúnardů umírající (soumrak v přírodě, nadcházející noc). Do osobního dramatu výjimečného jedince (výjimečnost napovídána už vlastním jménem hrdičiným) se tak v tomto druhém významovém plánu promítá společen. drama mladého kontinentu (protiklad bílí — černí), ale i drama obecně lidská.

Už první spisovatelčin r. *Pionýři* (1915, *The Pioneers*) s tematikou ze života trestanců vypovězených do Austrálie z Anglie naznačil aktuálnost (a mnohdy provokativnost) kontrastu postupujícího celou její tvorbu: kontrastu mezi útěšnou austral. přírodou a neútěšností věcí lidských. Tento rozpor, patrný i v *K.*, je v pozdější trilogii *Bouřlivá léta devadesátá* (1946, *The Roaring Nineties*), *Zlaté mile* (1948, *Golden Miles*), *Okřídlená semena* (1950, *Winged Seeds*) zformován v syntetizující krit. pohled na austral. skutečnost, vyrůstající obdobně jako v *K.* z dram. příběhu osobního.

Překlady 1960 (*Jarmila Emmerová, Studna ve stínu*).

Literatura *J. Beasley, The Rage for Life, The Work of K. S. Prichard, Sydney 1964. H. F. Y. Drake-Brockmann, K. S. Prichard, Melbourne 1967. — J. Emmerová (doslov k 1960).*

am

PROGLAS

* 9. stol.

Staroslověnská veršovaná předmluva k překladu evangelíí.

P. má 110 nerýmovaných dvanáctislabičných veršů (členěných 5 + 7, řidčeji 7 + 5, výjimečně 6 + 6). Proklamuje důležitost evangelia jako základu křesťanství, jež znamená novou epochu ve vývoji lidstva. Biblický text má být srozumitelný, proto bylo třeba i evangelia přeložit do slovan. jazyka. Jen tak lze proniknout ke skutečnému smyslu Pisma a uvést jeho zásady do života. Text se dochoval pouze ve 4 rukopisech: v Chilendarském (13. stol.), v Chludovově a Pečském (14. stol.) a neúplný v Trojickém (16. stol.).

P. vyšel z dílny velkomoravské liter. školy, s velkou pravděpodobností byl jeho autorem sám Konstantin Filozof, i když někteří badatelé uvažují i o jednom z jeho žáků, Konstantinu Přeslavském (autorovi abecední modlitby složené tímž rozměrem). Důležité je, že ideově plně zapadá do programu Konstantina a Metoděje, navazuje na prozaický úvod k překladu evangelíí (souboru evangelních čtení), v němž se podrobněji hovoří o zásadách i o nesnázích překladu biblických textů; byly zjištěny i jazykové a liter. souvislosti s Konstantinovými díly. Snad v žádné literatuře té doby nenacházíme tak vášnivou výzvu k národu, aby dbal o knihy ve své řeči. V textu samém najdeme narážky na slovan. překlad apoštolů (soubor čtení z knih Nového zákona mimo evangelíí) i perimejniku (soubor starozákonních čtení), ale smysl P. je mnohem širší: poukazuje na nezbytnost literatury v národním (mateřském) jazyku a má silný demokratický podtext (rovnost jazyků a tedy i národů), který vynikne zvláště při srovnání s teorií liturgického trilingvismu (latina — řečtina — hebrejšтина) tzv. trojjazyčníků. Styl P. je pregnantní, jasný, snadno srozumitelný, přitom však nepostrádá obraznost a je prodchnut vroucím patosem.

Výpisky „*Nahé jsou všechny národy bez knih*“ (1966, 105).

Překlady čas. 1943 (1957, 1966, *Josef Vašica*; vyd. 1943 in: *Akord 10*, vyd. 1957 in: *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, vyd. 1966 in: *J. Vašica, Literární památky epochy velkomoravské*, čas. 1952 (*Antonín Frinta*, in: *Křesťanská revue*).

Literatura *R. Jakobson, The Slavic Response to Byzantine Poetry, XII Congrès international des études byzantines, Rapports III, Ochrida 1961. R. Nahtigal, Rekonstrukcija treh starocerkvenoslovanskih izvornih pesnitev, Razprave Akademije znanosti in umetnosti, I, 2, Ljubljana 1943. — J. Vašica (předmluva k 1966).*
jvl

PROUST, Marcel:
HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU

(A la recherche du temps perdu) — 1913
1918 1920—1921 1921—1923 1923 1925 1927
Román francouzského spisovatele, jedné ze zakladatelských osobností moderní světové prózy.

H. se skládá ze 7 dílů: *Svět Swannových* (1913, *Du côté de chez Swann* — věnován G. Calmettovi), *Ve stínu kvetoucích divok* (1918, *A l'ombre des jeunes filles en fleur* — Goncourtova cena za rok 1919), *Svět Guermantových* (1920—1921, *Le Côté de Guermantes* — věnován L. Daudetovi), *Sodoma a Gomora* (1921—1923, *Sodome et Gomorrhe*), *Uvězněná* (1923, *La Prisonnière*), *Zmizelá Albertina* (1925, *Albertine disparue*), *Čas nalezený* (1927, *Le Temps retrouvé*). Vypravěč v něm v ich-formě rekonstruuje své zážitky (přímé prožitky i příběhy, jež mu byly vyprávěny — např. rozsáhlá epizoda *Swannova láska*) v prostředí vysoké franc. společnosti od přelomu století do doby I. svět. války. Volným děj. pojítkem je od II. dílu historie vypravěčovy lásky k Gilbertě Swannové a k Albertině.

H. představuje poměrně volný sled dějů, líčení pocitů a nálad, úvah a reflexí, jejichž svorníkem je vypravěčův subjekt. Ten se snaží znovuprožítím minulosti ve vzpomínce a jejím ztvárněním v uměl. díle dodat vlastní minulosti — a tak i celému svému životu — smysl. Celistvou konstrukcí individuálního vědomí je zpřítomňována současně i společen. skutečnost, především životní prostředí pařížské smetánky, v němž se autor pohyboval (salón Guermantů, salón Verdurinů) — proto bylo H. hodnoceno jako nejuplněnější obraz mravů po Balzakově Lidské komedii. Asociativním křížením nejrůznějších rovin (včetně intimních prožitků od prvních pocitů úzkosti a nejistoty v dětství přes zážitky vyvolané uměním po znepokojivé rysy milostného života) a jejich osvětlováním z různých časových hledisek a různých postojů, pro něž byl román vykládán mj. i jako uměl. konkretizace Bergsonova „proudu vědomí“, vzniká svěbytný mnohovrstevný útvar. Stojí vlastně na pomezí mezi memoáry (s tím rozdílem, že vzpomínky nejsou řazeny v chronologickém sledu, ale postupně, jak se vynořují ve vypravěčově vědomí), naturalistickým románem prostředí, psychol. románem a soubor reflexí a maxim. Stylisticky je sjednocován i intonací autorova složitě větveného souvětí s mnoha vsuvkami, závorkami, pomlčkami, ale i anakoluty a nejasnými místy.

H. patřilo a patří k nejdiskutovanějším a nejprotikladněji interpretovaným románům 20. stol. Zhruba řečeno, bylo velmi často na jedné straně — spolu s romány J. Joyce — vynášeno představiteli „experimentální“ prózy, na druhé straně bylo zatracováno zvláště kriti-

ky upírajícími literatuře právo na autorskou subjektivitu a hledání nových tvárných prostředků. Z dnešního pohledu se zdá, že H. stojí na křižovatce mezi románem (zvláště psychologickým) 19. stol. a moderním románem 20. stol. Důsledně je v něm provedena subjektivizace umění, tím však dochází i k překonání konvenčního psychologismu, charakteristického zvláště pro franc. román konce minulého věku, a jsou nalézány nové cesty zvláště ke ztvárnění individuálních psychických procesů. Epizodu Swannova láska natočil V. Schlöndorff (1985).

Výpisky „*Stejně je tomu s naší minulostí. Snažit se jí přivolat je marná námaha, všechno usilování našeho rozumu je zbytečné. Je skryta mimo jeho moc a dosah v nějakém hmotném předmětu (v emoci, kterou v nás tento hmotný předmět vyvolá), o němž nemáme tušení. Záleží na náhodě, jestli se s tím předmětem, ještě než zemřeme, setkáme či ne*“ (1979, 53).

Překlady 1927—30 (Jaroslav Zorálek—Jaroslava Vobrubová-Koutecká—Miroslav Jirda—Bohumil Mathesius I—VII; J. Vobrubová spolupracovala na I, B. Mathesius na V, sv. 1, M. Jirda přel. III), 1964 (Josef Heyduk, jen: *Swannova láska*), 1979—85 (Prokop Voskovec—Jiří Pechar; J. Pechar od III).

Literatura L. G. Andrejev, *Marsel' Prust, Moskva 1968*. G. Cattai, *Proust et ses métamorphoses, Paris 1972*. G. Picon, *Lecture de Proust, Paris 1963*. — L. Ginzburgová, *Psychologická próza, Praha 1977*. R. Girard, *Lež romantismu a pravda románu, Praha 1968*. F. Götz, *Tvář století, Praha 1930*. J. Konůpek, *Proustovo hledání, Plamen 1966*. A. V. Lunačarskij, *Stati o umění, Praha 1977*. J. Pechar (*předmluva k 1979, I*).

— jv

PRUS, Boleslaw:

FARAO

(Faraon) — 1897

Polský historický román, který v duchu pozitivismu na střetnutí mladého egyptského vládce s církevní hierarchií řeší konflikt romantických tužeb s organizovanou mocí.

Třídilný román, který autor dedikoval své ženě, je situován do Egypta na sklonku vlády 20. dynastie (II. stol. př. n. l.). Líčí proces citového a intelektuálního zrání prince Ramsese XIII. — narození a smrt jeho prvního syna, inspekční cestu dolním Egyptem, první velkou bitvu, zakončenou vítězstvím, pokusy o realizaci vlastních plánů — a posléze i bouřlivé zvraty Ramsesova krátkého panování. Ramsesovy polit. snahy se střetávají se zájmy bohatého a vlivného kléru, který je skutečným pánem země. V románě jej reprezentuje zvl. Amonův velekněz Herhor. V boji o moc farao podlehne, poněvadž špatně odhadne schopnost církve manipulovat prostým lidem a spoléhá jen na svou oblibu a své válečnické umění. V optimistickém závěru románů však nový farao Herhor sám provádí změny, jimiž chtěl Ramses po-

vnést upadající Egypt, omezit vliv kněží a zvůli vyšších úředníků a zlepšit úděl lidu.

Příběh Ramsese XIII., který na rozdíl od velekněze Herhora je fiktivní, nikoli histor. postavou, vyjadřuje zákl. přesvědčení polských pozitivistů o síle vědy, důležitosti osvěty a účinnosti drobné, neokázalé práce pro národ. Titulní hrdina je naopak typem romantickým, charakterizuje jej výbušnost, emocionalita a individualismus. Opírá se o vojenskou moc a podceňuje vědu a význam vědeckých poznatků pro každodenní život, což přispěje k jeho zkáze. Prusův evolucionistický filozof. názor, podle nějž skutečné duchovní hodnoty přetrvávají bez ohledu na změny v polit. vedení společnosti, se projevuje ve vyznění románu. Reformy, které chtěl Ramses prosadit náraz, revolučně, přes odpor církve a úřednictva, jsou po jeho smrti postupně realizovány. Přestože ztělesněním pozitivistických požadavků je spíše než Ramses realista a manipulátor Herhor, jsou autorovy i čtenářovy sympatie výrazně na straně mladého faraona.

Posun v hodnocení obou protagonistů odráží polskou histor. situaci v době, kdy F. vznikl. Pozitivistická hesla již nejsou jednoznačně akceptována, mladá generace navazuje nově na revol. romantismus a sami pozitivističtí autoři se od současnosti obracejí k hrdinské minulosti Polska, z níž čerpají příběhy pro „posílení polských srdcí“ (zvl. H. Sienkiewicz). Histor. tematika lépe dovoluje rozvíjet dram. fabuli, využít fantazie a dobrodružných motivů. V širším svět. kontextu souvisí Prusův F. zvl. s tzv. archeologickými romány (G. Flaubert, Salambo; próza něm. egyptologa G. M. Eberse). F. vycházel 1895—96 ve varšavském Tygodniku Ilustrowaném, 1897 knižně. Byl mnohokrát vydán, přeložen, zfilmován (J. Kawalerowicz, 1966).

Překlady 1899—1900 (Jaroslav Rozvoda, Faraon), 1900 (1919. Jan Rameš), 1950 (1954, 1962, Helena Teigová).

Literatura Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1947. J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1964. — K. Krejčí (předmluva k 1950, 1954, 1962).

jhl

PRZYBYSZEWSKI, Stanisław:

HOMO SAPIENS

1895—1898

Německy psaná románová trilogie mladopolského autora zachycující v autobiograficky inspirovaném příběhu myšlenkovou a emocionální atmosféru období fin de siècle.

Protagonistou všech 3 dílů — *Přes palubu, Cestou, Malström* — je spisovatel Falk, původem Polák, žijící převážně v cizině. Je vyznavačem myšlenek F.

Nietzscheho a A. Schopenhauera a cítí se povznesen nad běžné lidské kategorie dobra a zla. Pohybuje se zvl. v kruzích něm. a skandináv. bohémů, soustředěné v 90. letech 19. stol. v Berlíně. Pohrdání měšťáckou společností jej vede do řad ilegální socialisticko-anarchistické organizace, jejíž přesvědčení však sdílí jen povrchně. Mezi nonkonformními umělci poznává i svou příští ženu Izu, k níž cítí vášnivou rozporuplnou lásku, komplikovanou skutečností, že Iza původně žila s jeho nejlepším přítelem, malířem Mikitou. Přes proklamované názory o právu žen na svobodu a vlastní erotický život je totiž Falk neustále sužován vědomím, že Iza kdysi náležela jinému. Toto vědomí je kromě slabosti vůle jednou ze sil, které ženu Falka do záhuby. Při návštěvě rodného kraje svede nevinnou pols. dívku Maritu, která končí sebevraždou (II), po návratu do Berlína udržuje poměr s mladičkou Janinou, s níž má rovněž dítě (III). Po dram. událostech, kdy se Falk zoufale snaží odvrátit katastrofu, Iza, na níž jedině mu záleží, odhalí jeho nevěru a spolu s dítětem jej opouští.

Název, který Przybyszewski románovému cyklu dal, je míněn ironicky — homo sapiens Falk, přestože se cítí být téměř nadčlověkem, je obdařen nadprůměrným intelektem, analyzuje své psychické stavy a pohnutky svých činů, jedná nakonec pudově a bez ohledu na důsledky slepě podléhá chvilkovým touhám a vášním. Svár rozumu a instinktů (zvl. sexuálních), vědomí a podvědomí, či — v autorově terminologii — chladného, „hloupého“ mozku a „nahé duše“, v němž je rozum vždy poražen, je hl. tématem trilogie. V koncepci hl. hrdiny se odráží Przybyszewského zájem o psychologii, psychopatologii a neurologii, podněcený studiem medicíny, i rysy charakteristické pro umění konce století — kult erotiky a alkoholu, provokativně vyznáváná nová uměl. senzibilita, potřeba metafyziky a pohrdání racionalismem. H. s. zachycuje i některá soudobá společ. a polit. fakta (např. socialistické přesvědčení části mládeže) a v pasážích téměř publicistických vyjadřuje tehdejší názory na polit. vývoj v Evropě, na anarchismus, na vztahy Poláků a Němců na Poznaňsku apod.

Przybyszewski napsal H. s. v nor. Kongsvingeru, v domě rodičů první ženy Dagny Juulové. Tematicky navázal na dřívější básně v próze, v nichž poetičtější formou rovněž řeší konflikt rozumu a duše, vůle a instinktů, zvl. v oblasti erotických vztahů. V H. s., stejně jako v dalších románech a dramatech — r. *Synové země* (1904—11, Synowie ziemi), dr. *Pro štěstí* (1897, Dla szczęścia) aj. — čerpal z umělecky přetvářené autopsie. Inspiruje se pobytem v Berlíně, kde získal jako „der geniale Pole“ liter. slávu, žil mezi uměl. bohémou a jako redaktor sociálně demokratického listu *Gazeta Robotnicza* se stýkal s pols. a něm. socialisty.

Rada románových postav má reálné vzory (Iza — Dagny, Mikita — malíř E. Munch, Janina — autorova první družka a matka jeho děti Marta Foerderová, Marita — Bogumiła Lukomská, Polka, již Przybyszewski poznal při návštěvě rodičů a s níž si korespondoval), jejich osudy však Przybyszewského básnická licence posunula směrem k vypjaté dramatickosti (Munch ani Lukomská tragicky nezahynuli, sebevraždu však spáchala Marta). Trilogie vyšla nejprve německy, polsky (až po čes. vyd. II. dílu) 1901 ve Lvově. Przybyszewski měl vliv jako inspirátor a tvůrce programů Mladé Polsky, byl překládán do češtiny, ruštiny, bulharštiny, srbocharvatštiny, skandinávských jazyků, pozdější díla do němčiny. V 90. letech hojně publikoval v čes. časopisech (zvl. Moderní revue), byl recenzován F. X. Šaldou, F. V. Krejčím, A. Procházkou, J. Karáskem, M. Martenem aj.

Překlady 1898 (1913. Karel Kamínek; II), 1905 (F. R. Dlouhý; III), 1905 (1919. Alfons Breska; I).

Literatura K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1958. M. Herman, *Stanislas Przybyszewski*, Lille 1939. — A. Procházka, *Literární siluety a studie*, Praha 1912. K. Wyka, *O potřebě literární historie*, Praha 1975.

jh

PŘÍBĚH RODU TAIRA

(Heike monogatari) — * asi 1. čtvrtina 13. stol. Vojenský historický epos japonského středověku.

Poetická kronika vzestupu a pádu mocného rodu je v nejrozsáhlejší verzi rozvržena do 13 sv. (12 + epilog). I—III líčí moc a rozmařilost hlavy rodu Kijomoriho a trag. osud jeho milenek, IV—V neúspěšný pokus rodu Minamoto s podporou bývalého císaře Go-Širakawy o zvrát. Kijomoriho syn Šigemori se modlí za ukrácení otcových ukrutenství: oba umírají, Kijomori na záhadnou „horkou nemoc“ (VI). Trest tím není vyčerpán a zasahuje i nevinné členy rodu, když Minamoto no Jošinaka vrhne do Kjóta (VII). Mezi postiženými je i Kijomoriho nevlastní bratr Tadanori, který jen s nasazením života dodává svou báseň pro antologii Senzaišū. Odvetný úder rodu Minamoto je přerušen vnitřními rozbroji: vítězný Jošicune zabíjí Jošinaku i s jeho statečnou milenkou Tomoe; později, v bitvě u Icinotani, zahání Tairy na moře (VIII—IX). Kijomoriho syn Šigehira, který vypálil chrám v Naře, je po smutné milostné romanci v Kamakuře vydán narským mnichům a zabuben, zatímco vnuček Kijomoriho Koremori zbáběle prchá, ale je poustevníkem Takigučim obrácen k pokání a vrhá se do moře (X). Žkzáza Tairů vrcholí 1185 v bitvách u Jašimy a Dannoury: Kijomoriho žena sestupuje do mořských vln se sedmiletým vnučkem Kijomoriho, císařem Antoku. Ale ani vítěz Minamoto no Jošicune neujde osudu. Sám je teď štván

oddily bratra Joritoma, zakladatele vojenské vlády v Kamakuře, a umírá v boji, se sluhou Benkeimem a milenkou Sizukou po boku (XI—XII). Buddhistický motiv marnosti z prvních slov P. zaznívá znovu v epilogu, kde Kenreimon-in, matka císaře Antoku a dcera Kijomoriho, dožívá svá léta v rozjímání v chrámu Džakkóin.

Na rozdíl od Murasakiina r. Vyprávění o Gendžim je P. psán mužskou rukou a rozvíjí skutečné události, jejichž přirozené dramatickosti jako by uměl. fantazie nemohla konkurovat. Rod, který se ve dvou generacích pozvedl z provinční šlechty tak, že diktoval politiku trůnu a obsadil místa správců poloviny provincií, byl vzápětí smeten ze světa. Hl. motivem díla je zájem o osud rodu Taira jako příklad odplaty za „vypinavost a pýchu“ i realizace buddhistického pojetí pomíjivosti „všeho, co vzkvétá“. Autor nestrání vítězům; důraz je kladen na neodvratné trag. momenty utrpení členů významného rodu, kteří doplácí na vinu předka. Tato okolnost je podtržena stylem díla: suché kronikářské pasáže slouží jen jako rámec k vysoce poetickému líčení dramatických, případně „romant.“ epizod. Druhým tématem díla je odhalování hodnotového systému vojenské šlechty, tzv. „samurajské vrstvy“, která na prahu doby Kamakura (1185—1333) zatlačila do pozadí překultivovanou šlechtu dvorskou. Staré vlastnosti, sentimentální láska k ženě a poezii, jsou vesměs přisuzovány členům poraženého rodu, spřízněného, byť vzdáleně, s císařem. Zatímco Kijomoriho krátké vzepětí, provázené i vojenskými ukrutnostmi, bylo v pojetí autora ideově neopodstatněné a nahodilé (snad „přízeň božstva“), je na straně rodu Minamoto alespoň hrubý zárodek morálního kodexu naprosté oddanosti, který je základem samurajské ideologie. Neodvratnost zániku všeho živého i smutný osud Jošicuneho nejsou v rozporu s touto ideologií, naopak, vybízejí k poslušnosti osudu a jsou popíjením individualismu.

P. vznikl jako třetí významnější vojenský epos (gunki monogatari) snad v souvislosti s epickými zpěvy mnichů s loutnou biwa (biwa-hóši), kteří se 1280—1330 uchylovali do kláštera na hoře Hi-ei. Mezi mnichy byli bývalí vojáci i psanci s dvorským vzděláním. Podle podání ze 14. stol. (Kenkó: Psáno z dlouhé chvíle) byl autorem Jukinaga, bývalý správce provincie Šinano. Pro P. je typická i kombinace japonštiny s vytříbenou čínštinou (wakan konkó čó), jež se stala základem nového liter. jazyka. Nejstarší verze měla prý 6 sv.; současné (od 14. stol.) mají 13 (přibylo dalších 6, později epilog) nebo 20 (tzv. Nagato-hon). Zvláštním rozvinutím je Kronika úspěchů a neúspěchů Minamotů a Tairů (Gempei sei-

sui-ki, 48 sv., * 13. stol.). Četné volné epizody P. byly zpracovány v klasickém dramatu i v literatuře 19. a 20. stol.

Výpisky „*Hlas hrany chrámu v zahradě Džetavan-ské zpívá o nestálosti bytí. Barva květu sálovníků v čas Buddhovy smrti připomíná zmar všeho, co vysoko vzešlo. Kdo vypíná se, záhy zase klesne, pomine jako sen za jarní noci. I na nejspupnější čeká jednou zánik, jsou pouhým zrnem prachu v náporu větru*“.

Literatura H. Kitagawa aj., *The Tale of the Heike*, Tokio 1975.

kf

PSÁVELA → PHŠÁVELA

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič:

BORIS GODUNOV

* 1825, 1831, insc. 1870

Drama-kronika ruského spisovatele, námětově čerpající z národních dějin a rozkrývající v historické látce společenskou i individuální problematiku moci; ruská národní tragédie založená na politickém tématu.

Hra je komponována v chronologické posloupnosti 23 volně řazených obrazů z let 1598–1605. Začíná po smrti cara Fjodora, následníka Ivana Hrozného. Fjodorův poručník Boris Godunov se uvoluje po dlouhém a vypočítavém váhání nastoupit na uprázdňený trůn. Jeho svědomí tíží dávný zločin — nechal zavraždit Ivanova nejstaršího syna a dědice, careviče Dimitrije, aby si připravil cestu k vládě. Proti Borisovi povstává Grigorij Otrepejev, vydávající se za Dimitrije s tvrzením, že oběti vraždy bylo jiné dítě. Dochází sluchu v širokých národních vrstvách. Centralistická a energická Borisova politika, omezující zájmy mocných bojarů i sedláků, vyvolává rostoucí odpor. Samozvanec obratně využívá rozkolu v zemi a díky své prokatonické orientaci a příslibu připojit rus. církev k Římu získává v katolickém Polsku, kam se utekl, mocnou podporu. V čele vojsk, zformovaných v Polsku a Litvě, táhne na Rus. Uprostřed války Boris umírá a po jeho smrti se i poslední věrní poddávají Samozvanci. Lid shromážděný na Rudém náměstí vítá Dimitrijovo nástupnictví. Když se však stane svědkem krutého zavraždění Borisovy ženy a syna, odpovídá na výzvu k provolání slávy novému carovi výmluvným mlčením.

Histor. téma je v dramatu ztvárněno v střetu postojů a prudkých zvratech hodnocení. Pod zorným úhlem rozpornosti jsou budovány vztahy postav, ale i samy postavy, nejednoznačná je i úloha lidu, manipulovaného, ale přitom si uchováujícího cit pro mravní hodnoty a spravedlnost. Zvláště patrné je úsilí o složitou charakteristiku u hl. postavy, státnicky prozíravého a moudrého, ale i tyranického, lstivého i upřímného, vřelého i vypočítavého Borise Godunova. Množství pohledů,

z nichž je nazírán, vlastně již prozrazuje krit. vyrovnávání s romant. individualismem, uvědomění slabín krajní subjektivity. Tomuto mnohostrannému vidění skutečnosti odpovídá i otevřená dram. struktura volně řazených obrazů, množství jednajících postav (ale prakticky vždy individualizovaných a podílejících se na ději), časová rozloha dění, množství dram. dějišť, střídání psychologicky individuálního s historickým, dramatického s komickým, velkých histor. okamžiků se scénami všedními, kontrast vysokého a nízkého, bohatý rejstřík jazykových a stylových poloh, přechody od blankversu k próze, písňové vložky apod. To všechno prozrazuje autorovu záměrnou snahu o drama shakespearovské ražby. Cílevědomý příklon k Shakespeareovi se dál ve jméno opozice vůči převládajícím vlivům franc. klasicistické tragédie, jež vtiskly rus. dramatické výlučně dvorský ráz, který omezoval její široké a aktuální působení (ve sporu s klasicistními normami se mohl Puškin opřít — jak naznačují i dřívější pracovní tituly B. G., *Komedie o caru Borisovi a o Griskovi Otrepejevi, Komedie o velkých bédách...* apod. — o tradici rus. barokního divadla).

B. G., své jediné velké drama, napsal Puškin během nuceného pobytu na rodinném statku v Michajlovském. Věnoval je významnému rus. historikovi N. M. Karamzinovi, jehož Dějiny Ruské říše byly Puškinovi nejen inspirací, ale vedle letopisů rovněž zákl. pramenem. Hra nemohla být vzhledem k přímé západní caru Mikuláše I. provozována, knižní vydání bylo sice po pěti letech povoleno, ale teprve 1870 se B. G. — ve značně okleštěné verzi — dočkal premiéry. V rus. dramatické zaujímá B. G. klíčové vývojové místo, nejen proto, že odvrhl klasicistní kánony ve prospěch podnětů shakespearovských, ale zejména svým ryze národním charakterem. Pronikavé postižení problematiky moci ve vztahu k jedinci i k národnímu kolektivu, dynamické vidění společen. procesu a podstaty jejich rozporů, jež autor dokázal zobrazit jak v individuální psychologii, tak nazít v obecné filozoficko-histor. perspektivě, činí z B. G. až podnes dílo živé, které se stalo součástí svět. dram. klasiky. Opera M. P. Musorgského, 1868. Několikrát zfilmováno, nověji S. Bondarčuk (1986).

Výpisky „*Dav chová v lásce pouze nebožtáky, / pro živé vládce má jen nenávisť*“ (1980, 52).

Překlady čas. 1835 (Slavomír Jan Tomiček, ukázky in: *Květy*), 1859 (Václav Čeněk Bendl, in: *Výbor básní*), 1905 (Eliška Krásnohorská), čas. 1909 (Pavol Ország Hviezdoslav, sl. in: *Slovenské pohľady*), 1937 (1949, 1957, Otokar Fischer, in: *Dramata*; vyd. 1949 in: *Výbor z díla*), rozmn. 1969 (Václav Renč), 1975 (1980, Emanuel Frynta; vyd. 1975 in: *V bouři zřál můj hlas*).

Inscenace 1937 (*Jiří Frejka, Národní divadlo, Praha*), 1949 (*Jiří Frejka, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1964 (*Josef Budský, j. h., Divadlo na Vinohradech*), 1970 (*Zdeněk Kaloč, Státní divadlo, Brno*).

Literatura B. V. Varneke, *Istočniki i zamysel Borisa Godunova, Odessa 1925*. G. Vinokur, *Boris Godunov Puškina, Literaturnyj sovremennik 1935*. — K. Martinek (doslov k 1957). V. Svaťaň (předmluva k 1980). šrm

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič:

EVŽEN ONĚGIN

(Jevgenij Onegin) — 1825—1833

Ruský román ve verších líčící příběh titulního hrdiny v úzkém sepětí s plasticky vystiženým životem ruské společnosti první třetiny 19. stol., vstřebávající evropské kulturní proudy i vlastní národní tradice.

Evžen Oněgin, mladý petrohradský švihák, lehkomyšlný unuděný dandy, trávící čas na plesích, odjíždí na venkov, kde mu umírá strýc, po němž má dědit. Po smrti strýce se usazuje na vsi a seznamuje se s básníkem Lenským, opojeným něm. romantikou, a se statkářkou Larinovou a jejími dcerami Olgou a Taťanou. Chladný Oněgin s ironií sleduje bezbrannou naivitu Lenského a jeho vztah k Olze. Pro Olžinu sestru Taťanu je Oněgin ztělesněním dívčích snů o muži; proto odhazuje konvence a píše mu vášnivě milostné vyznání. Oněgin však tento cit odmítá, u Larinových vzbudí naopak žárlivost Lenského a v souboji ho zabíjí. Po letech strávených cestováním se Oněgin vrací a setkává se s Taťanou, která se provdala do „vysoké společnosti“. Oněgin vzplane, ale tentokrát je to Taťána, která odmítá návrat do nejistoty. Román se skládá z 8 hlav — každá je uvedena jedním nebo několika moty z rus. (V. A. Žukovskij, P. A. Vjazemskij, I. I. Dmitrijev, J. A. Baratsynskij, A. S. Gribojedov), ale i cizích autorů (Horatius, Petrarca, J. Ch. Malfilâtre, finančník J. Necker, G. G. Byron) — a úryvků z Oněginovy cesty po Rusi. Původně *Oněginovy cesty* tvořily 8. hlavu, později byly vyřazeny a k románu jen volně připojeny. E. O. je doplněn autorskými poznámkami.

Žánrové označení E. O. jako románu ve verších je často doplňováno pojmy „volný román“ nebo „lyr. deník“; dílo je podle některých teoretiků vystavěno na principu zrcadlové kompozice (Oněgin — Lenskij, Olga — Taťána, město — vesnice). E. O. vzniká na podkladě romant. byronské epiky (zvl. Dona Juana, 1819—24), která se rozšiřuje, pokračuje své temat. zaměření, takže je schopna pojmout celistvý obraz rus. společnosti. Syžet E. O. je vtěsnán mezi hledisko vypravěče a hrdiny; jednou je distance mezi nimi velká, jindy se oba přibližují. Toto přibližování a vzdalování zachytilo jistě rysy Puškinovy tvůrčí osobnosti, které liter. historikové vystihují pojmem

„dva Puškinové“ (jeden harmonický, druhý tušící odvrácenou stranu člověka a světa). Nejvíce autobiogr. prvků obsahují četné digrese, zdůrazňující „denikový“, lyr. charakter díla (úvahy o liter. tvorbě). Autobiogr. základ, reflektující složitou situaci pokrokově orientované šlechtické inteligence, se promítá do systému postav. „Zrcadlové pojetí“, v němž Oněgin zaujímá kolísavou pozici, vyjadřuje tápání tehdejší rodové šlechty, která byla z vládnoucí pozice vytlačena byrokracií a hledala tudíž východisko v návratu k rus. tradicím, k venkovu a rodinnému krbu. Hledání klidu je ústředním bodem v životě hrdinů: Skrze ně jsou v E. O. na poměrně malé ploše zhuštěny podstatné problémy jedince a světa, Ruska a Evropy, romantismu a jeho různých podob. Romant. vidění není představeno jako jednolitě, ale naopak jako vnitřně diferencované, ústící nakonec ve svůj protipól — deromantizaci, počátek realist. tvůrčí metody. Ironie probleskující v lehké hře s elegickými tóny, v střídání stylových poloh se však postupně neobrací jen vůči romant. snu, v němž koření, ale postihuje i problematický rub onoho hledaného klidového stavu. Za příběhem „dandyho“ Oněgina se tak skrývá hluboká reflexe o lidstvu, národě a jedinci na prahu nového století. E. O., psaný tzv. oněginskou strofou (čtrnáctiverší se zvláštním rýmovým schématem), se stal také důležitým mezníkem ve vývoji rus. verše, zejména jambu, který je tu doveden k formální dokonalosti.

Puškin psal E. O. 1823—31; první zmínku nacházíme v dopise P. A. Vjazemskému. Jednotl. hlavy románu vycházely postupně od 1825, v úplnosti bylo dílo vydáno 1833. 1830 spálil Puškin 10. hlavu, z níž se zachovaly jen šifrované útržky, o jejichž obsah se dodnes vedou spory. Autor se tu snažil zachytit polit. atmosféru v kruzích vojenské inteligence před děkabristickým povstáním. V poslední době se však sovět. teoretikové dívají na přímočaré úvahy o možném vývoji hl. hrdiny značně skepticky. E. O. velmi zapůsobil na čes. kulturu 19. stol. Začal být napodobován ještě předtím, než byl poprvé přeložen do češtiny; promítá se do některých děl J. Nerudy, G. Pfliegera-Moravského, F. Adamce, K. Legera a F. Táborského. Opera P. I. Čajkovského (1879).

Výpisky „Hrajem si na Napoleony, / a lidských tvářích milióny / jsou pro nás pouhou podnoží“ (1962, 50).

Překlady 1860 (1927, Václav Čeněk Bendl), 1892 (1913, 1919, 1924, 1926, 1937, Alois Václav Jung), 1935 (Jindřich Najman, výběr.), 1937 (1945, 1949, 1954 ... 1977, Josef Hora), 1966 (1969, 1987, Olga Mašková), 1973 (Ivan Kupec, sl.).

Literatura V. G. Belinskij, „Jevgenij Onegin“ A. S. Puškina, *Statji, Moskva 1957*. J. M. Lotman, *Roman*

v stichach „Jevgenij Onegin“, Tartu 1975. Týž. Roman A. S. Puškina „Jevgenij Onegin“, Kommentarij, Leningrad 1983. G. P. Makogonenko, Roman Puškina „Jevgenij Onegin“, Moskva 1963.

ip

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič: KAPITÁNSKÁ DCERKA

(Kapitanskaja dočka) — čas. 1836

Ruská historická novela odehrávající se na pozadí rolnického povstání 1773—1775, vedného Jemeljanem Pugačovem.

Jako u většiny histor. próz v první polovině 19. stol. (zvl. u tvůrce žánru W. Scotta) je syžet K. d. založen na dynamickém vztahu dvou rovin: jednak události tzv. historických, jednak linie intimní, ličící úsilí mladého venkovského šlechtice Petra Andrejeviče Griňova o začlenění do sociálních vztahů své doby; tato děj. linie je podobně jako v románech W. Scotta koncipována v duchu vývojového románu. Griňova pošle jeho patriarchální otec sloužit ve vojsku rozmístěném ve stepích na jihovýchodním okraji tehdejšího rus. státu. Hrdina zde získává první životní zkušenosti, poznává v lidech dobro i zlo, znepřáteli se s bezecným duelantem a egoistou Švabrinem, náhodně se sblíží s budoucím vůdcem povstání Pugačovem, kterému prokáže nevelkou laskavostí a zavdává tak podnět ke vzniku sympatií mezi nimi, zamíljuje se do chudé dívky Marji Ivanovny Mironovové, dcery kapitána v zapadlé pohraniční pevnosti apod. Zde ho zároveň zasáhnou histor. události: Pugačov obsadí pevnost, kde se odvíjely dosavadní události, a Griňova ze sympatií propustí. Hrdina se připojí k vládnímu vojsku, avšak při zprávě, že jeho dívka hrozí nebezpečí, vydá se na vlastní pěst mezi povstalce. U Pugačova dosáhne, že smí dívku převést z dosahu válečných událostí, avšak brzy nato je sám zatčen a odsouzen, protože byl nařčen ze společenství s Pugačovem. Po naléhavé prosbě jeho dívky ho osvobodí carevna Kateřina II.

K. d. má formu rodinných zápisků, jež Puškina lákala již v → *Evženu Oněginovi*, neboť odpovídala jeho vidění světa: nejcennější lidské vztahy nevznikají podle něho ve sféře společen. hierarchie a konvence, nýbrž ve sféře osobních kontaktů, sympatií, rodiny a lásky. Patriarchální hrdinovi rodiče pokládali za dar osudu, když jim bylo dopřáno, aby se postarali o sirotka; hrdina opouští služební postavení a povinnosti, aby zachránil svou dívku; starý sluha Savelič neváhá nasadit život za pána; kapitánova dcera nedbá na osobní výhody a oroduje u dvora za hrdinu, když byl zavržen jako speřezec rebela. Ale i postavy hierarchicky vyzvednuté (carevna i falešný car Pugačov) jsou k obyčejným lidem připoutány darem, který od nich dostali: Pugačov učiní kvůli Griňovovi dvakrát výjimku z krutých zákonů a mravů kozácké vzpoury a carevna omilo-

stní Griňova, protože si ji kapitánova dcera získá přirozenou čistotou a protože cítí záva-zek vůči jejím otci, který padl v boji proti povstalcům. Hodnoty méně trvalé se rodí z pouhého plnění povinností bez osobního zaujetí pro konkrétní a blízké bytosti, ale i galérie pečlivých úředníků a svědomitých vojáků je obdařena jistým, byť poněkud komickým půvabem. Nejnižší stojí inteligentní a bezzásadový cynik Švabrin (typická postava z románů 18. stol.), který postrádá jakákoliv lidská pouta, nemá přátele, rodinu, lásku, rodný kraj ani své místo v dějinném sporu, je schopen zrazovat kohokoliv za chvilkovou výhodu; jediné, co je v něm stálého, jsou egoistické vášně, touha zmocnit se hrdinky příběhu a nenávisť k jeho hrdinovi. Puškinovým ideálem by bylo, aby společen. řád harmonicky dovršoval a zpevňoval sféru citových vazeb mezi lidmi. Proto je třeba, aby s ní udržoval stále kontakt (srov. věštecký sen hrdinův). Z tohoto hlediska je pak interpretováno i povstání — jeví se negativním důsledkem dlouhodobého porušování přirozeného řádu a znamená rozbití všech zbývajících lidských vazeb: mezi rebely nevládne soudržnost, ale chamtivost, podezírání, fevnost a krutost.

K. d. vznikla ve 30. letech 19. stol., kdy rus. literatura přecházela od salónní a učené slovesnosti k žurnalistice a od poezie k próze. V srpnu 1833 odjíždí Puškin do Orenburgu a na místech někdejšího Pugačovova povstání sbírá materiál, který pak využil k sepsání histor. studie *Historie Pugačova* (1834, *Istorija Pugačeva*) a při práci na K. d. Novela (vydaná poprvé v čas. *Sovremennik*) naznačila zákl. ideové a žánrotvorné principy následující literatury, zejména problém vztahu všedního, lidsky soudržného života vůči světu společen. hierarchie, manipulace, konvence apod. (Vojna a mír L. N. Tolstého). Vztah živelného lidového prostředí a vědomě regulujících společen. principů však zajímá i sovět. literaturu 20. let — Železný proud A. S. Serafimičev, *Porážka A. A. Fadějeva* a zvl. *Tichý Don* M. A. Šolochova. K. d. byla několikrát zfilmována — 1914 (G. Liebken—S. Veselovskij), 1947 (M. Camerini, Itálie), 1958 (A. Lattuada, Itálie), 1958 (V. Kaplunovskij).

Překlady 1847 (*Kristian Stefan, Kapitánova dcera*), 1888 (*Štěpán Beran-Libšatský, Dcera kapitánova*), 1888 (*Antonín Pacák, Kapitánova dcera*), čas. 1899 (*Miloš Týn, Kapetánova dcera*, in: *Domáci hospodyně*), 1899 (1921, *Bořivoj Prusík*, in: *Kapitánova dcera a ostatní povídky prózou*), 1899 (1910, *Jaroslav Janeček, Setnikova dcera*, in: *Piková dáma a ostatní krásná próza*), 1921 (1925, 1937, *Pavel Papáček, Kapitánova dcera*), čas. 1932 (*Jarmila Minaříková, Kapitánova dcera*, in: *Lada*), 1932 (*Julius Honiela, Kapi-*

tánova dcerka), 1937 (1947, 1950, K. Herrman, *Kapitánova dcerka*), 1937 (1947, 1950, Josef Kopta, *Kapitánova dcerka*), 1937 (Václav Najbrt, *Kapitánova dcerka*), 1949, (1955, 1955, 1956, 1961, 1971, 1979, Bohumil Mathesius; i v širších souborech), 1950 (1950, Petr Denk, *Kapitánova dcerka*).

Literatura A. Ležnev, *Proza Puškina, Moskva 1966*. G. P. Makogonenko, *Tvorčestvo A. S. Puškina v 1830-je gody (1833—1836)*, Leningrad 1982. N. N. Petrunina—G. M. Fridlender, *Nad hranicami Puškina, Leningrad 1974*. — *Puškin u nás (1799—1949)*, Praha 1949 (též bibl. čes. překladů).

VS

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič: PIKOVÁ DÁMA

(Pikovaja dama) — 1834

Novela klasika ruského romantismu, jejíž děj je postaven na tématu hry o duši a v níž se střetávají ideje a styly dvou epoch.

Důstojník a inženýr Heřman, posedlý touhou zmocnit se tajemství 3 vyhrávajících karet, se vloučí do domu staré hraběnky; využije přitom pomoci stařeniny schovanky, s kterou zapfeďe milostný román. Hraběnka při nočním setkání s Heřmanem leknutím umírá. Ve snu hraběnka hrdinovi ony 3 karty prozradí (trojka, sedma, eso). Heřman na ně postupně sází, dvakrát vyhraje ohromné sumy, při třetí sázce se mu však místo esa zjeví osudná piková dáma jako memento mrtvé hraběnky. Heřman vše prohraje a skončí jako šílenec. Novela sestává z 6 nevelkých kapitol, jimž jsou předeslána mota tvořená úryvky z hovoru ve společnosti, dopisu, veršů.

V **P. d.** se osudově střetají dvě epochy a dva styly: odumírající 18. stol. je vtěleno do postavy staré hraběnky a její schovanky Lizy — „citlivé duše“, která v duchu sentimentalistické prózy podlehne citovému vzplanutí, probuzení jen pohledy a milostným psaníčkem (k tomuto typu prózy odkazuje i svým jménem — viz nejproslulejší Karamzinova povídka *Ubohá Líza*, 1792). Lizin svůdce, který na rozdíl od hrdinů minulé epochy nehledá milostné dobrodružství, lásky zneužívá jen jako nástroj pro svůj světský vzestup (uvažuje dokonce i o hraběnce jako o milence), patří už k epoše nové — k dravcům moderního kapitalistického světa, kalkulujícím v honbě za úspěchem s lidskými city. Tento nový svět skrývá v sobě mnoho záhadného, osudového, vymykajícího se chladné logice (Heřmanovo inženýrství) — ten, kdo se mu faustovsky upíše, stává se nakonec obětí. V syžetu **P. d.** se kříží a aktualizuje celá řada témat a motivů typických pro romant. literaturu — kromě motivu „oživující“ karty a ďábelské úmluvy např. motiv hry. K příznačným rysům romant. hrdiny patří Heřmanova rozpocenost; na jedné straně je to člověk s ohnivou představitostí a ovládaný silnými vášněmi, na druhé straně je střízlivý

počtář. Na první pohled průzračný styl a jednoduchá kompozice tají složitou významovou stavbu. V novele není nepodstatný sebedeší detail — gesta, pózy, mimika (viz napoleonská póza Heřmana, posměšný pohled mrtvé hraběnky apod.), množství číselných a časových údajů, které v ději sehrají osudovou úlohu (počtářský Heřman se stane obětí iracionality hry). Zdánlivě prosté, lakonické věty **P. d.** šířují ambivalentní významy. Všechny složky díla ovládá princip zdvojení, jenž v rovině syžetu směřuje k trag. pointě — záměně karty (karta jako „dvojník“). Syžet se jakoby zrcadlí ve všech fasetách vybudovaného díla — v metafoře (eso — pavouk), slovní hříčce („dama vaša ubita“ — tj. přebita i zabita), dokonce i v rytmu, příznačně se lomícím na esu (formule opakující se jako zaklínadlo — „trojka, semjorka, tuz“ — viz A. Slonimskij).

Ctížádostivec Heřman s „profilem Napoleona a duší Mefista“ si ve svět. literatuře podává ruku se Stendhalovým Sorem (Červený a černý, 1830), Balzakovým Rastignakem (Šagrénová kůže, 1831; Otec Goriot, 1835), ale i s pozdějšími hrdiny F. M. Dostojevského, především s Raskolnikovem ze *Zločinu a trestu* (1866), kde je dokonce analogické schéma postav (Raskolnikov — stařena — Líza). S tímto typem hrdiny se často vázalo téma hry, vzrušující pro svůj iracionální moment mysl romantiků (E. T. A. Hoffmann) i spisovatelů pohybujících se na pomezí romantismu a realismu a využívajících ve svých románech schémat pokleslého žánru (H. de Balzac, F. M. Dostojevskij). **P. d.** se stala předlohou stejnojmenné opery P. I. Čajkovského (1890), mnohokrát byla zfilmována — nověji F. Ocep (1937, Francie), R. Tichomirov (1960), L. Keigel (1965, Francie) aj.

Překlady čas. 1844 (*Kalasan Oreľský*, in: *Květy*), 1894 (*Vilém Mrštík*), 1899 (*Karel Štěpánek*, in: *Kapitánova dcerka a ostatní povídky prózou*), 1899 (*Jaroslav Janeček*), 1919 (*V. Rieti*), 1927 (*František Zpěvák*), 1931 (*B. Mašinová*), 1931 (1938, 1955, 1955, 1960, 1972, 1973, 1975, 1980, 1981, Bohumil Mathesius), 1937 (*Ludmila Voronovská-Melicharová*), 1947 (*František Lazecký*) aj.; i v širších souborech.

Literatura J. M. Lotman, *Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka*, TRŮT-TZS, 7, Tartu 1975. E. Passage, *The Russian Hoffmannists*, The Haag 1962. J. Tynjanov, *Puškin i jeho sovremenniki*, Moskva 1968. — R. Grebeničková, „*Ruská diaboliq*“, *K textu Pikové dámy*, *Slavia* 1974, 3.

dh

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič: POVÍDKY NEBOŽTÍKA IVANA PETROVIČE BĚLKINA

(Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina) 1831

Povídkový soubor klasika ruského romantismu.

Knihu tvoří soubor 5 nevelkých povídek — *Výstřel, Metelice, Majitel pohřebního ústavu, Staniční dozorce, Slečna selka* — vyprávěných jakoby různými osobami (podplukovník vypráví o souboji, blíže neurčený B. B. anekdotu o majiteli pohřebního ústavu, provinční slečna vyprávějí příběhy milostné apod.). Souboru próz je předeslána „vydavatelská poznámka“, ve které se podává portrét Bělkina, jejich údajného autora. Povídky uvádějí mota z D. I. Fonvizina, A. A. Bestuževa-Marlinského, J. A. Baratynského, G. R. Děržavina, V. A. Žukovského aj.

V romantismu oblíbená poloha liter. mystifikace (P. vyšly anonymně) autorovi umožnila střetání dvou rovin — romantiky či poezie srdce a prózy života (záměrně chabá básnická invence domnělého autora, „prozaizujícího“ poetická témata), liter. konvence a životní pravdy — podobný smysl měla v Puškinově veršovaném r. → *Evžen Oněgin* dvojice romant. básníka Lenského a světem rozčarovaného Oněgina. Autor si zlomyslně pohrává s oběhnanými dobovými tématy a děj. konvencemi, ironizuje módní hrdiny a romaneskní efekty (např. tradiční převlek slečny za selku, motiv nepoznání-rozpoznání v *Metelici*). Každá povídka polemicky míří proti určitému liter. stylu a jeho charakteristickému syžetu (sentimentální styl se paroduje v *Metelici* a *Slečně selce*, romantický ve *Výstřelu*, frenetický či „gotický“ v *Majiteli pohřebního ústavu*). Puškin zároveň polemizuje s klasickou formou novely, směřující od obyčejného k neobyčejnému; postupuje spíše naopak — k demystifikaci tajemství, k rozbití romant. iluze a liter. klíše: v *Majiteli pohřebního ústavu* se paroduje motiv, který Puškin ve vážné poloze ztvárnil v „malé tragédii“ *Kamenný host* (1840, *Kamennyj gost*); *Výstřel* je historií podvkrát nedokončeného souboje a nenaplněné msty; milostná tragédie končí happy endem v *Metelici*. Tomuto záměru slouží i mota, jejichž vážně míněný tón kontrastuje se znevažujícím podáním příběhů. Mezi povídkami jsou však v tomto smyslu rozdíly — některé se blíží takřka anekdotě, jiné nemají daleko k realist. povídce (*Staniční dozorce*) a předznamenávají poetiku tzv. naturální školy a autorů, kteří z ní vyšli (téma „uražených a ponižených“). Zdánilivě jednoduché příběhy, které se bez znalosti liter. kontextu mohou jevit až banální, mají značně složitou významově stylovou výstavbu: v povídkách se prolínají a kříží různé „jazyky“ (skutečného autora, fiktivního autora Bělkina a vypravěčů, od nichž příběhy údajně slyšel) a současně rozdílné světonázory. Jestliže Puškin na jedné straně „snížil“ v povídkách přežilé syžety liter. epoch odcházejících ze scény,

„povýšil“ na straně druhé syžety, které se do- sud považovaly za nedůstojné, neliterární, ob- jevil pro literaturu svět všedního života a „ma- lého člověka“ (zvl. p. *Staniční dozorce*), a tím anticipoval liter. epochu příští. S tím souviselo i vytvoření nového prozaického stylu, přibli- živšího se hovorové řeči. Žánrově se P. nalézá- jí na pomezí souboru povídek a novelistického románu, jenž byl typickým útvarem romant. prózy (Dvojník A. Pogorelského, 1828; Hrdi- na naší doby M. J. Lermontova, 1840; Ruské noci V. F. Odojevského, 1844).

Puškinův prozaický debut vznikl 1830 za památné „boldinské jeseně“, v období básní- kovy největší tvůrčí plodnosti (kromě množ- ství lyr. básní vznikají i 4 „malé tragédie“, je dokončen *Evžen Oněgin* aj.). Zároveň to však bylo i nejtrýznivější období jeho života, kdy se ocital ve stále větší izolaci a jeho díla se setká- vala s nepochopením (V. Bělinskij píše o úpadku jeho talentu, P. propadají). Na „realist.“ strunu díla navázala naturální škola, předešlím však N. V. Gogol, F. M. Dostojev- skij. V Čechách nebylo dílo dlouho uvedeno a tudíž ani vnímáno jako celek. Překlady jed- notl. povídek vycházely až do konce 19. stol. časopisecky.

Překlady 1899 (*Olga Kalašová, Povídky Bělkina*), 1899 (*Jaroslav Janeček*), 1927 (*František Zpěvák*), 1931 (1949, 1955, 1960, 1965, 1972, 1975, 1981, 1986, *Bohumil Mathesius*), 1937 (*Hana Dostalová, Povídky Bělkinovy*) aj.; i v širších souborech.

Literatura N. Berkovskij, in: *O ruskom realizme XIX veka i voprosach narodnosti literatury*, Moskva— Leningrad 1960. A. Slonimskij, *Masterstvo Puškina, Moskva 1959*. B. V. Tomaševskij, *Puškin, Moskva— Leningrad 1956—1961*. — B. S. Mejlach, A. S. Puš- kin, Praha 1951. F. Táborský, *Puškin, pěvec svobody*, Praha 1937.

dh

QUASIMODO, Salvatore:

ŽIVOT NENÍ SEN

(La vita non è sogno) — 1949

Sbírka moderní italské poezie spjatá úzce s děním současného světa a orientovaná k otázkám základních životních hodnot.

Sbírka spojuje v úzké syntéze osobní i společen. problematiku. Některé básně jsou přímou odezvou válečných zážitků, jež vyvolaly potřebu znovu se vyrovnat se světem otřeseným ve svých mravních zá- kladech, poznat destruktivní síly v člověku i v lidské společnosti a zároveň hledat jejich protiváhu. Bás- ník přináší nová témata spjatá s neaktuálnějšími problémy člověka souč. doby, ale je si vědom záro- veň kontinuity minulosti a přítomnosti, snaží se do- brat zákl. smyslu minulých i souč. dějů. Verše nej- osobnější, které jsou výrazem vzpomínek na rodnou Sicílii, na dětství, na matku, nesou v sobě zároveň

i hlubší zamyšlení nad obecnými aspekty lidské existence (*List matce, Nárek pro jih*). Naproti tomu rys hlubokého osobního prožitku a silný citový akcent nacházíme i tam, kde se Quasimodo zaměřuje na otázky širšího společen. platnosti (*Anno Domini MCMXLVII*). Do popředí vystupuje zejména básníkovo zaujetí pro život a nekompromisní odmítnutí všeho, co ho ničí a deformuje — pro život ve smyslu antické harmonie a plnosti. Autor nachází kouzlo pramenící často z nejobyčejnějších věcí. Trag. zážitky války poznamenaly v mnohém básníkovo nazírání na svět, ale jejich protíváha je spatřována v lásce, v hledání a nalézání nové naděje do budoucnosti (*Dialog*). Otázky po pravdě a smyslu lidské existence si klade Quasimodo v mnoha básních, pro něž je příznačné spojení myšlenky se sugestivním výrazem nejnvtitnějšího prožitku (*Barva deště a železa, Thanatos athanatos*).

Quasimodovy básně objevují nové možnosti lyriky v poznání spjatosti niterného života člověka s jeho skutky, kterými zasahuje do společen. dění a kterými je vytváří. Tematika druhého svět. války a hrdinských činů lidí je mu obdobou činů antických hrdinů a vytváří tak na základě klasického mýtu mýtus nový, vyjadřující současnost lidstva. Symboly biblické a antické se zde často objevují v novém kontextu a novém aktuálním významu. Spojením klasického výrazu s výrazem moderním dosahuje nového tvaru, jenž je zároveň úsečný, oproštěný i poeticky mnohoznačný. Život a smrt, smutek i naděje, tragika i útěcha jsou v této poezii vyjadřovány nepateticky. Citová účinnost básní spočívá v prostotě, ve výrazu, který je střizlivý a zakotvený ve všední skutečnosti a zároveň prodchnutý bohatou symbolikou. Zdroje obraznosti čerpá Quasimodo hojně z prostředí rodné Sicílie, z lidových tradic, antické poezie i ze souč. života, rozporů člověka zmitaného událostmi. Snaží se vidět jedince, jeho vědomí a činy v sounáležitosti s děním společenským, jeho štěstí je v závislosti na harmonickém vývoji celého lidstva. Myšlenka dialektiky vztahu přítomnosti reálné a duchovní dostává v této sbírce stěžejní význam. Člověk uchovává v nitru živé to, co ve skutečnosti pomijí, a přetváří tak dočasně v hodnoty, které trvají.

V ital. literatuře 20. stol. zaujímá Quasimodo významné místo. V jeho prvních sbírkách dominuje vyjádření subjekt. citění životních okamžiků, dojmů a nálad často velmi subtilně emocionálně odstíněných. Ve válečných a poválečných letech pod vlivem konkrétních zážitků, setkání s ital. neorealismem a pod vlivem antické literatury se Quasimodův výraz obohacuje o zřetel k realitě lidského života i života společnosti. V jeho poezii dochází k propojení subjekt. a objekt. nazírání na skutečnost v osobitě básnickém výrazu, směřující

cím nejen k postižení citových prožitků, ale zároveň i k vytvoření mnohotvárného obrazu lidského života i světa v jeho danosti. Jednota předmětné skutečnosti a jejího citového vnímání dává v této fázi Quasimodovu dílu jeho konečný básnický tvar. Autor dostal 1959 Nobelovu cenu.

Výpisky „Pravda je člověk / a jeho pláč, žárlivý na mlčení“ (1960, 68).

Překlady 1960 (1985, Jaroslav Pokorný, vyd. 1960 zčásti in: *výb. Život není sen*; vyd. 1985 in: *výb. A nálhe je večer . . .*).

Literatura N. Tedesco, S. Quasimodo e la condizione poetica del nostro tempo, Palermo 1959. — A. Felix, *Italští básníci 1900—1930, Ústav italské literatury v Praze 1933. Z. Frybort (doslov k 1960). J. Pokorný (doslov k 1985).*

jc

QUEIRÓS, José Maria Eça de:

ZLOČIN PÁTERA AMARA

(O crime do Padre Amaro) — čas. 1875, 1876, přepr. 1880

Antiklerikálně zaměřený román portugalského realisty „generace let sedmdesátých“ 19. stol.

Příběh lidského selhání mladého kněze je umístěn do provinčního města Leirie, kde autor působil dva roky jako prefekt a odnesl si odtamtud řadu chmurných poznatků. První 2 kap. exponují všechny postavy konfliktu a zatuchlé prostředí, v němž se daří pokrytcům a pletichářům. Do leirijské katedrály přichází nový farář Amaro Vieira. V retrospektivě se dovidáme o jeho neradostném dětství a mládí stráveném v semináři, jež formovaly jeho nevyraznou, mravně ochablou osobnost. K svému povolání nemá Amaro hlubší vztah ani neusiluje o kariéru, pouze shání protekci vlivných osob lépe placenou faru. Jeho převládajícím pocitem je nuda. Když mu kanovník Dias zařídí ubytování u své konkubiny paní Joanneiry, sblíží se s její dcerou Amelií, zasnoubenou s mladým úředníkem Joãem Eduardem. Ameliin erotický zájem je umocněn jejím náboženským citěním, kdežto Amara žene do dobrodružství neukojená sexualita a zášť k Ameliinu snoubenci. Ten se pokusí Amara diskreditovat štvavě antiklerikálním článkem v tisku, ale špatně odhadne polit. zájmy liberálů a sám se znemožní. Amaro si Amelií připoutá i jako její zpovědník, ale jakmile dívka otěhotní, odsune ji z Leirie, aby se vyhnul disciplinárnímu řízení. Při porodu Amelie umírá a páter Amaro vědomě přivodí i smrt kojence. Opouští město v předstíraném pokání a za pár let ho vidíme znovu v dobré náladě v Lisabonu, když shání přímluvu pro výhodnější faru.

Ačkoli téma je rozvíjeno bez odboček v jedné souvislé linii děje a pohled vypravěčův se soustředí na osobu pátera Amara, je v tomto prvním románu již zřetelná snaha o širší spo-

lečen. záběr. Amarovu krizi nelze svést na problém celibátu či represivní prvky v církevní výchově. Amaro si dokáže své poklesky vždy pohodově zdůvodnit a odpustit. Neschopnost převzít zákl. lidskou odpovědnost se u něho spojuje s kněžskou pýchou a svévolí, jako by pro něho mravní zásady neplatily. Duchovní vedení Amelie se v jeho pojetí proměňuje v zločinnou manipulaci. Zde, v nedůvěře nezávislého individua, pramení Queirósův odpor k duchovenstvu a přesvědčení o jeho negativním působení na společnost („Rozhřešení je zbraň,“ prohlašuje hl. reakcionář páter Notario). Zneužívání zpovědi pro volební boj, pomluvy, pohružky odepřením boží milosti patří k světským praktikám církevních hodnostářů, kteří na druhé straně ustupují mocným a dopouštějí přidělování far podle polit. klíče. Pustý formalismus, ztráta skutečné zbožnosti a smyslu pro etické hodnoty provázejí všeobecný úpadek provincie zachycené v temných barvách a v lenivé atmosféře všedních dnů. Queirós se neboli nadsazovat v sarkastických paradoxech, přičemž nešetří ani liberály a programové ateisty. Z galérie mdlých provinčních typů se vymykají pouze dva „kolosové vědy a svatosti“, doktor Gouvêia a abbé Ferrão. První z nich, praktický lékař, bezvěrec a nezávislý ctitel rozumu, vlastně tlumočí názory autorovy, druhý představuje přijatelný ideál kněze oddaného péči o bližní a rozjímání.

Z. vyšel 1875 v čas. Revista Occidental, 1876 knižně a 1888 opět, v podstatněm přepracování, které nicméně neotupilo jeho krit. ostří. Ve ztvárnění námětu je patrný vliv soudobých proticírkevních polemik, jež se nevyhnuly ani Portugalsku, a sociálně deterministických názorů Proudhonových. Skrze povahokresbu a líčení prožívání svých postav se Queirós snaží dospět k analytickému obrazu epochy, jak to vyložil v přednášce *Realismus jako nový výraz umění* (* 1871). Z. otvírá řadu jeho dalších románů, v nichž veden příkladem franc. realismu a naturalistů zachycuje národní život v různých aspektech, např. v *Bratrance Basiliovi* (1878, O primo Basilio) drama nevěry v krucích lisabonské střední buržoazie nebo v r. *Maiové* (1888, Os Maias) úpadek velkoburžoazie a vykořeněnost intelektuální elity.

Překlady 1954 (Zdeněk Hampl).

Literatura M. Sacramento, *Crítica social de Eça, Fortaleza* 1962.

jhk

QUENEAU, Raymond:

ZAZI V METRU

(Zazie dans le métro) — 1959

Burleskně humoristický román současného francouzského spisovatele.

Děj románu rozvíjí na ploše 19 krátkých kapitol pestrý a fantaskní kaleidoskop neuvěřitelných groteskních situací a scének, které se odehrály během dvoudenní návštěvy nezletilé venkovanky Zazi v Paříži u jejího strýce Gabriela, zaměstnaného jako „tanečnice s púvaby“ v nočním baru pro homosexuály. Svět, do něhož Gabriel uvádí malou, avšak života dospělých již dostatečně znalou Zazi, je světem chaosu, zmatků a ztřeštěností, zbavený smyslu a logiky. Původní Gabrielův „naučné pedagogický“ záměr ukázat neteři pařížské pamětihodnosti vyústí v sérii nahodilých setkání, bezvýznamného „tlachu“ o ničem, menších či větších konfliktů s číšníky, policisty i náhodně se „vyskytujícími“ občany. Tažení Paříží vrcholí nočním flámem v baru homosexuálů, kde Gabriel v balebácké sukénce předvádí své „umění s velkým U“, a závěrečnou velkolepou rvačkou v jakési obskurní krčmě, v níž je Gabrielova parta obklíčena policií a posléze přinucena prchnout kanalizací. Zmožená Zazi odjíždí z Paříže, aniž se jí podařilo se vytouženým metrem svést.

Přízračně snová atmosféra románu, komické, často až drastické přehody, nesmyslné honičky, bitky a slovní „výlevy“, stejně jako všechny ostatní „činy“ a „gesta“ postav, pohybujících se v bludném kruhu vlastní absurdity, to vše připomíná děsivě groteskní maskární rej. Protagonisté sice svou nespoutaností jakoby revoltují proti pokryteckým konvencím všech těch „nejhodnějších občánků“, na druhé straně však jsou sami zruďnou karikaturou rozbuřelé banality a odlišitěné bezcitnosti, s rysy jakoby přetaženými do křečovitého šklebu karnevalové masky, pod níž lze jenom tušit poničenou lidskou tvář (tak se např. Zazi jeví jako bezohledný spratek týrající své okolí, zároveň však i jako „oběť“ pokřiveného světa dospělých). Za klíčovou lze považovat postavu záhadného „tajného“, zjevujícího se v ději pod různými převleky (naposledy jako „kniže tohoto světa“ v čele policejního kordónu) a působícího jako pokleslá varianta balzakovského Vautrina. Tak jako Vautrin ztělesňoval v Lidské komedii zlo monumentální a rafinovaně cílevědomé, postava „tajného“ zde reprezentuje zlo tragikomicky přizemní a vlezle do-těrné — všudypřítomnou a vševládnou lidskou tupost a omezenost. Neschopnost navázat citový lidský kontakt a nalézt smysluplný cíl absurdní cesty časem nabízí jako jediný způsob mezilidského „kontaktu“ pusté a nezávazné „žvanění“. Takto pojatá „mluva“ jako hl. způsob „seberealizace“ postav přejímá v koncepci díla specifickou roli: na jedné straně je výrazem distance a výsměchu, šokující provokací proti „zaběhanému“ jazykovému systému (svérázný pařížský argot je psán foneticky spojováním dvou i více slov, s využitím různých přesmyček apod.), současně však je

sama mluvou zkarikovanou, mementem lidské komunikace zcela zbavené obsahu. Parodistické používání výraziva liter. kých, pseudovědeckých traktátů, komických zkomolenin, neologismů apod. současně signalizuje, že ironizovány zde nejsou jen pseudohodnoty reálného světa, ale i jejich odraz v umění, které se rovněž stává pouhým projevem úpadku. Sám román tak lze chápat jako parodii románu, karikaturu sebe sama.

Z. se nejvíce zasloužila o popularitu R. Queneaua, přestože byl nejen prozaikem, ale i úspěšným básníkem, překladatelem a autorem četných literárněvědných statí (příznačně se jeho odborná pozornost soustřeďovala především ke G. Flaubertovi, který ho inspiroval svou sarkastickou „glorifikací“ bezduchosti měšťácků zvl. v r. Bouvard a Pécuchet, jehož tři vydání uvedl Queneau různými předmluvami). Román obdržel Cenu černého humoru a 1960 byl zfilmován (L. Malle). Jsou v něm patrné stopy Queneauovy generační příslušnosti k meziválečné dadaisticko-surrealist. avantgardě (od 1924 do 1929 byl Queneau členem surrealist. skupiny, jejíž podněty však přehodnotil a rozvinul svébytným způsobem). Osobitý je zvl. autorův zájem o jazyk, jehož nepřebornými stylistickými možnostmi je fascinován. Z tohoto hlediska je možné i Z. považovat za ukázkou stylistického využití různých aspektů humoru k hlubší krit. analýze skutečnosti.

Výpisky „... nejsi takový eso, abys vymyslel všechny voloviny, co jich můžeš nakecat“ (1969, 77–78).

Překlady 1969 (Zdeněk Přibyl).

Literatura P. Barbéris. *Voukonneseéno? La fin de Zazie*, in: *Lectures du réel*, Paris 1973. R. Barthes. *Zazie et la littérature*, in: *Essais critiques*, Paris 1964. J. Queval. *Essai sur Raymond Queneau*, Paris 1971. nam

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: ŽIVOT ROŠTÁKA

(Historia de la vida del buscón ...) — * 1603, 1626

Španělský pikareskní román, líčící autobiografickou formou životní příběh smyšleného dobrodruha, který se obratně přizpůsobuje zlořádům společnosti a spěje sám k deziluzi a mravnímu rozkladu.

Hrdina románu Pablos, který retrospektivně vypráví své příhody a nehody, je synem venkovského bradýče se zlodějskými sklony a svůdné a vychytralé čarodějnice. Chce dosáhnout lepšího společen. postavení, a proto odchází do školy, kde naráží na pokřtectví a nestvůrnou chamtivost. Postupně zjišťuje, že svět není o nic lepší než prostředí, ve kterém vyrostl. Na univerzitě v Alcalá de Henares se stává sluhou urozeného spolužáka, soustředí na sebe zlo-

myslnou pozornost ostatních studentů, ale nakonec je předčtí důmyslnými taškařicemi a získá si pochybný respekt. Když jeho ničemný otec sejde rukou katovou, vydá se Pablos do Madridu a pohybuje se tam mezi zlodějíčky a falešnými hráči. Zcela propadne „jaracandíně“ — životu pikarskému — a je stále otrlejší; žebrá, krade, vystupuje jako básník a pokouší se o úspěch podvodným sňatkem. Když se v Seville zaplete do vraždy, opustí Španělsko a zamíří jako tisíce jemu podobných do Ameriky.

Proslulé Quevedovo dílo se objevilo s druhou vlnou pikareskních románů, ve kterých je silněji zastoupen prvek dobrodružný. Satir. tendence je zde ovšem zachována: Pablos je dobrodruhem pouze natolik, nakolik odhaluje špatnost světa a sám se v něm adaptuje. Mravní poselství vyplývá z jeho životního příběhu, který jako celek zprostředkuje určitou lidskou zkušenost. Pablos není jen médiem nazírajícím zkažený svět, ale je zachycen v časovém rozvoji svého vědomí, v jednotě osobní minulosti a přítomnosti. Autorova „autobiogr. fikce“ organicky stmeluje Pablosovy příhody a setkání, volně vázané v motivickém sledu putování a služby. Ve zpětném pohledu jejich nahodilost souvisí s celkovým osamocněním hrdiny.

Quevedův pikaro má svou předlohu v deklasovaném městském typu — prohnáném vagabundovi, povaleči —, který se v té době těšil pozornosti nejen liter., ale i maličké (B. E. Murillo). Látku výjevu ze studentského života čerpal autor zřejmě ze svých univerzitních studií. Ž. r. úzce souvisí předmětem své kritiky, zlobnou ironií, groteskními a makabrálními motivy i manýristickým jazykem s ostatními prózami, které Quevedo v té době psal, zvl. s cyklem menippských satir *Sny* (* 1606, 1627, *Los sueños*). Existují i zfetelné korespondence mezi Ž. r. a autorovými spisy stoicko-asketickými. Quevedův pesimismus. zájem o smutné a odpudivé stránky života a vůbec o věci výjimečné je už ryze barokní. Ž. r. měl po svém opožděném vydání značný ohlas a dočkal se záhy překladů do evrop. jazyků. Jeho vliv můžeme vystopovat i v moderní próze (C. J. Cela: *Rodina Pascuala Duarta*; J. Martín-Santos: *Doba ticha*).

Překlady 1957 (Eduard Hodoušek).

Literatura A. del Monte. *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze 1957. F. Rico. *La novela picaresca española*, Barcelona 1967. L. Spitzer. *Zur Kunst Quevedos in seinem „Buscón“*, Archivum Romanicum XI, 1927. — O. Bélič. *Pikareskní román a realismus*, Praha 1964.

jhk

QUIROGA, Horacio:
POVÍDKY O LÁSCE, ŠÍLENSTVÍ A SMRTI
(Cuentos de amor, de locura y de muerte)
1917

Soubor krátkých próz uruguayského spisovatele, zakladatele moderní hispanoamerické povídky.

Obsahuje 15 povídek napsaných 1907–17. Z námětových okruhů, naznačených titulem, je nejslaběji zastoupen první; povídky s čistě milostnou tematikou jsou ve sbírce 2 — *Roční doby lásky* a *Smrt Isoldy*. Témata lásky a „šilenství“ (vyšinutosti, nenormalnosti, nadpřirozeného nebo nevyšvětlitelného jevu, hororu, tajemství) se prolínají v p. *Meningitida a její stín*, *Solitér* a ve slavném *Pěřovém polštáři* (příběhu mladé ženy, již způsobí smrt v polštáři skrytý parazit-upír). K temat. okruhu „šilenství“ patří neméně proslulá p. *Podříznutá slepice* (o manželích, jejichž jediné zdravé dítě, čtyřleté děvčátko, zabijí čtyři starší debilní chlápci) a p. *Sebevražedná loď*. Téma smrti je přítomné ve většině próz. Z hlediska místa, na němž se příběhy odehrávají, vystupuje do popředí poměrně sourodý blok 7 povídek, jejichž dějištěm je rozhraní mezi pampou a pralesem v argentin. provincii Misiones, kde autor dlouhá léta žil: *Po proudu*, *Užeh*, *Ostnatý drát*, *Mensúové*, *Yaguayí*, *Lovci klád*, *Lesní med*. Mimo tyto okruhy zůstává p. *Naše první cigareta*, inspirovaná snad autorovou vzpomínkou na zážitek z dětství.

P. objevily pro hispanoamer. literaturu dvě nové námětové oblasti: fantaskno a prales. Zátimco první byla inspirována především literárně, příběhy z pralesa obsahují množství autobiogr. prvků. Najdeme v nich ve více či méně rozvinuté podobě všechny zákl. náměty, jež později rozvinula tzv. regionální próza. Např. v p. *Mensúové* motivy divoké barbarské přírody, krutého vykořisťování Indiánů, alkoholismu námezdních dělníků, nemoci z bídy a špiny, vzpoury a útěku. Avšak P. nejsou tribunou sociální obžaloby ani nepovyšují prales v hl. hrdinu děje; jejich hrdinou je člověk v mezní životní situaci. Proto se v nich tak často objevuje téma smrti, především smrti tragické, násilné, náhlé, která nečekaně a zákeřně přepadne člověka ve chvíli plného zaujetí životem; smrti, kterou Quiroga důvěrně znal, protože jej provázela od dětství. P. však přesahují své náměty. Jejich hl. síla je ve způsobu, jakým je zpracovávají, ve zvnitřnění vyprávěného dramatu.

P. zahajují vrcholné období Quirogovy povídkové tvorby, vyznačené sb. p. *Povídky z pralesa* (1918, *Cuentos de la selva*), *Divoch* (1919, *El salvaje*), *Anakonda* (1921, *Anaconda*), *Pustina* (1924, *El desierto*), *Vyhoštěnci* (1926, *Los desterrados*). Nesou pečeť hispanoamer. modernismu, jehož byl H. Quiroga souputníkem, i různých vlivů zahraničních (E. A. Poe, A. P.

Čechov, F. M. Dostojevskij, G. de Maupassant, R. Kipling). Otevírají cestu jednak laplatské fantastické povídce, jednak proudu regionální (kreolistické) prózy. Jejich hl. význam však spočívá v tom, že odkryly možnosti povídkového žánru.

Překlady 1978 (Jiří Rausch, 8 povídek in: *výb. Návrat Anakondy*).

Literatura *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid 1973. E. Rodríguez Monegal, *El desterrado; vida y obra de H. Quiroga*, Buenos Aires 1968. — J. Rausch (předmluva k 1978).

hv

RABELAIS, François:
GARGANTUA A PANTAGRUEL
(Gargantua et Pantagruel) — 1532 1534 1546 1552 1564

Francouzský burleskní román z období renesance.

Román obsahuje 5 knih (o autenticitě páté se pochybuje). 1. kniha začíná narozením Gargantuy, syna obra Grand Gousiera a jeho manželky Gargamelle, a genealogií rodu, pokračuje jeho výchovou (jedním z vychovatelů je proslulý Ponocrates), studiem v Paříži, válkou s Pikrocholem a založením utopického opatství Thelémského. V 2. knize přichází na svět Gargantuův gigantický potomek Pantagruel, studuje na univerzitě, přáteli se s Panurgem, válčí s Dipsody a vítězí nad jejich králem Anarchem. 3. kniha obsahuje Pantagruelovy úvahy o žití, nesené v agnosticko-misogynském duchu, Pantagruel se dotazuje Sibyl panzoulské, radí se s básníkem Raminagrobisem, s Her Trippou a dalšími, svolává konzilium atd. a nakonec se rozhoduje navštívit věštinu Božské Lahvice. Ve 4. knize podniká fantastickou plavbu, na které poznává řadu „utopických“ ostrovů (Divoký ostrov, kde sídlí Jitřnice, Ostrov Větrů, Papežifikačů aj.). 5. kniha pokračuje v líčení plavby a pobytu hrdinů na dalších ostrovech (na ostrově Zvonivém, Železově, Šálení, v království Kvintesence, Atlasové zemi atd.). Na jejím konci hrdinové konečně dospějí k věštině Lahvice, vyslechnou věštbu a její výklad.

G., vzniklý částečně na základě několika motivů lidové knižky *Grandes et inestimables chroniques du grand et enorme géant Gargantua* (1532), leží na křižovatce dvou epoch — středověku a renesance. Duch fabliaux a „světonázor“ i „styl“ karnevalové kultury (M. Bachtin) středověku a renesance se v něm snoubí s humanistickou učeností osvěcného lékaře, epikurejského filozofa. Je to jakýsi burleskní výchovný román, líčící svéráznou cestu za poznáním, přičemž první 2 knihy představují svého druhu burleskní Iliadu, poslední 2 burleskní Odysseu. Rámcem výchovného románu skýtá příležitost k výpadům proti všemu, co mrzačí a utiskuje přírodu, lidskou

pfirozenost — proti scholastické výchově, nepravé vědě (Sorbonně) a logice, katolické askezi a mnichům, protestantskému rigorismu, metafyzice a rytířskému bláznovství. G. není jen neobyčejně ostrou kritikou doby a jejího „oficiálního“ světonázoru (knihu stíhala četná odsouzení a zákazy), ale zároveň kritikou a parodií literatury a jejích žánrů — sympozia, rytířského eposu, rytířského románu, románu o sv. grálu, utopického románu (v parodii utopických cestopisů byl Rabelaisovým předchůdcem Lukianos se svými Pravdivými příběhy) apod. Pod vlivem Morovy Utopie rýsuje Rabelais vlastní utopii svobodného lidství v obraze Thelémského opatství. Grandióznímu záměru G. slouží neobyčejná slovní invence autorova, jazyk, v němž se prostřednictvím konfrontací „učených“ jazyků doby s familiární pouliční mluvou vyvolavačů konfrontují dva protilehlé pohledy na svět — oficiální a lidový. Rabelais se tu opírá o bohatou karnevalové sváteční kulturu s jejím optimismem, groteskní koncepcí lidského těla a bytostně ambivalentním pojetím života a smrti, jimž slouží „systém“ parodických obřadů a snižování všeho druhu (dekoronizace, bití). Charakteristické je využití řady stylově funkčních vrstev jazyka a jeho obraznosti: archaismy, latinismy, neologismy se střetají s vulgarismy, příslovími, slovními hříčkami, alogismy apod., a z tohoto střetnutí se rodí „karnevalová“ řeč románu — hanobící i velebící zároveň.

Právě „karnevalové“ založení G. bylo příčinou, že v následujících dobách upadl Rabelais do liter. nemilosti, jednak proto, že mnohé roviny díla nebyly čtenáři už s to vnímat, jednak proto, že se ocitl v zásadním rozporu s klasicistním pojetím literatury, zužujícím a degradujícím úlohu smichu. Zákonitě byl znovuobjeven až romantiky. V rabelaisovské linii pokračovaly ve Francii tzv. komické romány 17. stol. (P. Scarron, Ch. Sorel aj.); o rabelaisovských momentech se mluví v souvislosti s tvorbou Gogolovou, Vančurovou aj. V čes. prostředí byl Rabelais přijat až v souvislosti s kongeniálním překladem z dílny tzv. Jihočes. Thelémy. Vědecký zájem o Rabelaise stoupá na poč. 20. stol., kdy se zakládá Revue des Études rabelaisiennes (1903—13) a začíná vycházet 1. krit. vydání Rabelaisových spisů (od 1912, péčí A. Lefranka).

Překlady 1912 (1931, 1953, 1962, 1968, tzv. Jihočeská Theléma. Jan Čert, František Komarýt, Stanislav Malec, Josef Rejlek, Karel Šafář, Prokop Miroslav Haškovec, J. Munk, Alois Krajč. Miroslav Halber; vyd. 1912 1. kniha, 1913 (Vojtěch Kristián Blahnik, adapt. 1. knihy pro mládež), 1927 (Zdeněk Hobzik, pouze Gargantua); vycházelo pod různými názvy.

Literatura J. Boulanger, François Rabelais à tra-

vers les âges, Paris 1926. G. Lote, La vie et l'œuvre de François Rabelais, Paris 1938. L. Sainéan, L'influence et la réputation de Rabelais, Interprètes, lecteurs et imitateurs, Paris 1930. — E. Auerbach, Mimesis, Praha 1968. M. M. Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975. F. X. Šalda, Mistr François Rabelais, Šaldův zápisník 1931. dh

RACINE, Jean:

FAIDRA

(Phèdre) — 1677

Vrcholná tragédie francouzského klasicismu.

Tématem veršované, alexandrinem psané tragédie je erotická vášeň Faidry, druhé manželky krále Thésea, k nevlastnímu synovi Hippolytovi. Po klamné zprávě o Théseově smrti se královna vyznává ze svých citů, je však Hippolytem odmítnuta. Théseus se vrací domů a Faidra, když zjistí, že Hippolytova láska patří mladičké Aricii, rozbolestněna v marné touze, zmitána žárlivostí a strachujíc se o prozrazení své hříšné lásky, souhlasí s návrhem chůvy Oinony, aby před Théseem krivě obvinila Hippolyta ze zapovězené lásky ke své paní. Théseus lži uvěří a svolává na syna pomstu bohů. Oinone páchá sebevraždu, bohové plní Théseovu žádost a Hippolytos hyne. Faidra, štvána svědomím, vyjeví manželovi pravdu a končí svůj život sebevraždou.

Tento námět z antického mýtu se objevoval v literatuře již před Racinovým zpracováním (Ovidius: Listy Oinoně; dram. verze: Euripides: Hippolytos; Seneca: Faidra; R. Garnier: Hippolytos; G. Gilbert: Hippolytos a četné další varianty). Antická zpracování inspirovala bezprostředně vznik díla Racina, jež s nimi vykazuje četné shody. Avšak Racinovo pojednání látky obráží estetiku i etiku klasicismu: oproštění od mytol. rámce, zjednodušení vnějšího děje, soustředěnost k postižení niterých stavů, psychologie citů a vášní jednotliv. postav. Pravděpodobnost dram. děje je vázána na věrojatnost psychologie jednajících figur, dram. napětí se dosahuje koncentrací děje do rozmezí 24 hodin, odehrávajících se v jediném místě (klasicistní požadavek tří jednot — času, místa a děje). Názorově je F. koncipována v souladu s jansenistickým pojetím, jež chápe člověka jako hříčku osudových vášní, proti nimž jsou lidský rozum a vůle zcela bezmocné: „Jak mohu podrobit stát svému zákonu, / když vlastním rozumem už sama nevládnou, / když smysly zmatené teď nedbají mých přání...“ Svár citů s rozumem a vůlí, v podstatě neřešitelný a fatální, je zdrojem tragického. Cit, jemuž člověk nejsnáze a nejmocněji podléhá, představuje Racinovi láska a erotická vášeň, povětšinou je proto v jeho dram. díle trag. hrdinou žena. V důsledku aplikace klasicistického systému jsou dram. postavy ve F.

„prostředně dobré“, nejsou nositeli jenom jednoho typu vášně, ale dle dobových požadavků se v nich střetává dobro a zlo; Faidřinu propadlost chorobně vášni kompenzuje její svědomí, vědomí viny atd.

F. byla napsána údajně na popud slavné herečky M. Champmesléové, autorovy přítelkyně, která toužila po díle, v němž by mohla rozvinout své herecké umění v postižení celé škály odstínů erotické vášně. Premiéra proběhla ve znamení skandálních protiracinovských intrik, motivovaných umělecky (stoupenci a epigoni Corneillovi) i politicko-mocensky (vévoda Nevers — princ Condé). Paralelně byla narychlo uvedena stejnojmenná tragédie Pradonova, Racinovi nepřátelé skupili několik prvních představení F. a divadlo zelo prázdnotou. Tyto události měly neblahý vliv na další Racinovu tvorbu, později napsal již jen dvě nábožensky zaměřené tragédie. Ve franc. literatuře bylo dílo neschetněkrát odlišně interpretováno. F. se těšila značné pozornosti také v něm. oblasti, kde se v polemice s ní prosazovalo nové romant. citění.

Překlady 1926 (*Jindřich Hořejší*), 1960 (*Gustav Franc*).

Inscenace 1877 (*František Kolár, Prozatímní divadlo; přel. Bohumil Pelikán z něm. překladu F. Schillera*), 1926 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1947 (*Jindřich Honzl, Národní divadlo, Praha*).

Literatura L. Goldman, *Le Dieu caché, Paris 1956*. J. Pommier, *Aspects de Racine, Paris 1954*. — J. Čermák (*doslov k 1960*). J. Honzl (*program k 1947*).

šrm

RADIČEVIČ, Branko:

BÁSNĚ

(Pesme) — 1847

Básnická sbírka srbského romantika.

B. jsou věnovány „Srb. mládeži“. Obsahují lyr. a lyrickoepické básně inspirované lidovou poezií. V lyr. básních převažuje milostná tematika, a to v různých polohách — idylické, žertovné i elegické (setkání milenců, milostné žertování, hledání milé, snění o ní, dočasně či trvale rozloučení — *Divka u studánky, Sladká myšlenka, Šťastný pastýř, Poutník a ptáček, Konec putování, Milý, Nebohá milá, Nena-dále žalosti* aj.). Ostatní básně mají podobu romanticky stylizovaných citových vyznání (modlitba o čistou duši, o prostý, slunný přírodní svět plný krásných věcí, dobrých lidí a lásky); rozvíjejí obrazy koloběhu života (láska, štěstí, smrt), hajduckého heroismu aj. Obsáhla je b. *Studentské rozloučení* (Djački ristanak; 735 veršů), v níž se básník ztotožňuje s lyr. hrdinou a z aspektu vzpomínky oslavuje město mládí s jeho malebným vinařským okolím (Sremské Karlovce, vrch Stražilovo), studentské dny prožité v družnosti a vyplněné veselím, pitkami, tancem, milováním. Intimně osobní vzpomínky se prolínají

s vlasteneckými apoteózami zašlé slávy Dušanovy říše, legendárních hrdinů lidové junácké epiky a výzvami všech jhoslovan. národností k společnému tanci v symbol. lidovém „kole“. B. uzavírá satir. alegorie *Cesta* (Put; 1040 veršů), v níž básník s účelnou adresností zesměšňuje odvozené klasicistické básnictví vznešeného stylu, stoupence starého slavensrb. jazyka a pravopisu (J. Hadžić) a napodobitele něm. měšťáckého stylu (tj. jevy převažující v oblasti rakousko-uh. Srbska, pozdější Vojvodiny). Vloženy jsou kontrastující glorifikace Černé Hory jako tvrze svobody a reformátora V. S. Karadžice jako nositele světla.

Celkové ladění B. je určováno dominantní folklórní stylizací v motivice, poetickém slovníku (milý, milá, louka, les, potok, ptáci, květy, bílý den aj.), v emocionálních a myšlenkových polohách od temperamentního mladistvého optimismu po elegičnost a smutek motivovaný konkrétními událostmi (smrt matky, odchod z rodného kraje a domova do ciziny) až k důslednému paralelismu života lidského a života přírody. V dynamickém proměnlivém rytmu se střídá vášnější heroický desaterc (10-stopý trochej s Césarou po 4. stopě) se zpěvnými a tanečními krátkými verši (srb. „poskočice“). Myšlenková prostota až idylická naivnost, citová bezprostřednost, smyslovost a smyslownost (na níž se podílí i vliv polo-městských řemeslnických písní, tzv. bečarac), rytmické uvolnění a plné využití čistě lidového jazyka jsou programově zdůrazněny. Tento program je explicitně formulován v obou poemách. Úzký vztah k lidové lyrice se pohybuje od maximálního ztotožnění v krátkých básních po osobitě tvůrčí využití v individuálním sebevysvětlení rozsáhlejších, složitějších komponentovaných básní. V ústřední skladbě B., *Studentském rozloučení*, je lyrismus mladistvé smyslovosti a pozemskosti zintenzívněněn elegismem loučení prolinán realist. popisy, jejichž podrobnost je vyvolávána naléhavostí vzpomínek a pocitu nenátratna (krajina, pitky a zábavy při vinobraní, toulky a lovy, zápolení s kamarády a koupání v Dunaji; loučení s konkrétními místy a lidmi aj.). Poémy jsou občansky akcentovány novým typem revolučně osvobozené jhoslovan. vlastenectví. Ateisticky rouhavá heinovská satira využívá lidového desaterce k průhledně jinotajné a historicky významné liter. polemice. Dominantní složkou B. je hudebně taneční melodičnost, organicky vyvěrající mj. z akcentově bohatého jazyka a mluvní intonace.

B. vznikly za autorových studií ve Vídni, kde se dostal do okruhu Karadžičova, pod jehož vlivem začal studovat jazyk z jeho Srbského slovníku (1818) a poetiku ze sbírek lidové poezie, což mělo zásadní význam pro další

směr jeho básnického vývoje, dosud poznamenaného sentimentální poezií něm. typu. Do své první sbírky — za života autora následovaly pak již jen další sv. *Básní* (1851, *Pesme*) — pojal pouze ty verše, které plně podpořily Karadžičovu reformní koncepci. Spolu s dalšími díly svých vrstevníků — filologa Dj. Daničiče: *Válka o srbský jazyk a pravopis* (1847), Černo-horce Petra Petroviče Njegoše: *Horský věnec* (1847) a Charváta I. Mažuraniče: *Smrt Smaila agy Čengjiče* (1847) — otevřel novou, romant. epochu ve vývoji literatury psané srbocharvát. jazykem.

Překlady čas. 1873—74 (?), jen *Studentské rozloučení*, *Obrazy života*, čas. 1883 (*Jan Hudec*, jen *Rozloučení s druhy*, *Ruch*), čas. 1907 (1907 *Josef Raušar*, jen *Divka u studánky*, *Loučení studenta*, *Zvon*; 1907b *Loučení studenta* in: sb. *Procházka srbským Parnasem*), čas. 1913 (*Josef Vinař*, jen *Žákovo loučení*, *Květy*).

Literatura P. Popovič, *Branko Radičević* in: B. Radičević, *Pesme*, Beograd 1924. M. Popovič, *Romantizam II*, Beograd 1972. — J. Hudec, *Branko Radičević*, *Slovenský sborník* 1883.

mč

RADIČKOV, Jordan:

LAZAŘINA

(Lazarica) — insc. 1977

Monodrama současného bulharského prozai-ka a dramatika.

Výchozí situací hry o 4 jedn. s jedinou postavou je zlomyslná hříčka osudu — venkovan Lazar hodlá zastřelit svého psa, o němž se domnívá, že má vzteklinu. Na radu přítele Vukadinova přiváže zvíře k osamělé hrušni a sám se pro větší pohodlí při stělbě vyšplhá do její koruny. Výstřel psa nezabije, ale pouze přetrhne řetěz, kterým je připoután. Lazar zůstává uvězněn na stromě zuřícím zvířetem. Prožívá na hrušni celé jaro, léto, podzim a zimu, s každým ročním obdobím a tedy s každým dějstvím stárne o deset let. Hra je dlouhým Lazarovým monologem, v němž neustále probleskují zákl. momenty vztahu běžného, průměrného člověka k vlastnímu životu. Lazar si absurditu svého údele zvolna racionalizuje, zabydluje se na stromě, aktivizuje celou soustavu společen. vědomí, jehož je nositelem a které se skládá z pragmatismu lidových moudrostí a selského rozumu, vzájemné protikladných pravd a etických soudů. Podnětem k jeho hloubání je sama absurdní situace, v níž se ocitl, vzpomínky i drobné postřehy ze života na stromě. S přibývajícím věkem vzrůstá Lazarova potřeba vlastní důležitosti, projektuje se do odpovědné funkce strážce svého stromu. Zima a prozření stáří pak pčinášeji vědomí pochybenosti mnohých životních pozic, které si vybudoval, filozof. hloubku však dodává dílu jeho závěr: Lazar se své životní iluze nezřiká. Ačkoliv jeho pes už dávno zdechl, setrvává na stromě

s chmurnou vytrvalostí až do konce, o který se postará mráz a hladová stračí hejna.

Lazar je typem folklórně naivního hrdiny, sociálně a historicky jasně určeného — jeho rustikální základ je již nahodán souč. způsobem života. K Radičkovově tvůrčí metodě patřící snaha „vyvolat“ takovýto v zásadě realist. typ dějovou situací, jejíž realnost je záměrně zpochybňována, tíhne ke grotesknou a vytváří tak osobitý poetický svět. V L. je podřízen děj filozoficky pojaté metafoře lidské existence. Zdánlivá jednoznačnost až laboratorně vypreparovaného syžetu však vede při pokusech o symbol. výklad k mnoha protikladným interpretacím — je symbolem života zuřící pes, košatá a plodná hrušeň či želva uvězněná v plechovce? Podobně nejasné mohou být vykládány i Lazarovy postoje ke světu. Interpretační znejistění významů souvisí se zvláštností autorského pohledu, v němž se střídá hravost a ironický odstup s laskavým a emocionálně plným procítěním postavy. Lazarova rozporuplnost je rozporuplností člověka v moderní době, tápajícího při hledání vlastní životní role. Zákl. hodnotou je nakonec jednotlivci sám jeho prožitý život, z hlediska etiky pak úsilí, s nímž svou existenci naplňoval lidským — tedy opět často rozporuplným — obsahem.

Radičkovův uměl. profil se utvářel v 60. letech, kdy bylo úsilí bulhar. prózy zaměřeno mj. k umělecky funkčnímu a otevřenému pohledu na problematiku souč. venkova. Autorovo vidění této problematiky se promítlo do jeho svérázných povídek — klíčový význam má sb. p. *Sveřepá nálada* (1965, *Svirepo nastroenie*) — které postavily Radičkova do popředí zájmu čtenářů, kritiky i zahraničních překladatelů. Formální transpozici experimentálních momentů jeho prózy se stala koncem 60. let dram. tvorba — dr. *Mela* (1967, *Sumatocha*), *Leden* (1974, *Januari*; česky jako *Sníh se smál, až padal*), *Pokus o létání* (1979, *Opit za letene*). L. je v pořadí třetí Radičkovovou hrou; je výjimečná minimalizací prostředků sloužících k vyjádření široce platného obsahu. Je předznamenáním dalšího vývoje autora směrem k prohloubení filozof. výpovědi díla, s nímž se setkáváme i v jeho novější tvorbě prozaické. Prostřednictvím Radičkovových her úspěšně proniká bulhar. dramatika na svět. scénu.

Překlady rozm. 1978 (*Hana Reinerová*).

Inscenace 1978 (*Zdeněk Pospíšil*, *Divadlo na provázku*, *Brno*).

Literatura S. Gjorova, *S ljubov kám teatára* (*Lazarica*), *Teatár* 1978, 4. V. Karakašev, *Teatralnijat eretik* *Jordan Radičkov*, *Plamák* 1978, 8.

vkž

RADIŠČEV, Alexandr Nikolajevič:
CESTA Z PETROHRADU DO MOSKVV
(Putešestvije iz Peterburga v Moskvu) — 1790
Sociálně kritický román významného představi-
tele ruského společenského myšlení 18. stol.,
básníka a prozaika, líčící ve formě sentimenta-
listického cestopisu zlořádu ruského autokra-
tického systému.

Dílo, dedikované autorovu spolužáku z Lipska A. M. Kutuzovovi a uvedené příznačným motem z Tre-
diakovského Telemachidy (1766), se skládá z 26
kap., jejichž názvy většinou tvoří jména jednotliv. sta-
nic. Kap. Tver obsahuje úryvky z Radiščevovy ódy
Volnosti (1783). Vypravěč vyjíždí z Petrohradu a líčí,
co na jednotliv. zastávkách viděl. Hromadí se tu negati-
vní fakta, hrůzné scény, které vypravěč staví proti
svému původnímu přesvědčení o spravedlnosti exis-
tujícího systému vlády. Postupně prohlédnutí vy-
pravěče, sejmnutí roušky z očí, je vyjadřováno grada-
cí sociálně krit. pohledu, jeho zosťavením. Svěrázná
reportáž z 18. stol. je završena kap. *Slovo o Lomono-
sovovi*, prezentující skryté síly lidu.

Román je budován jako tradiční sentimental-
istický cestopis, jehož proslulost založil L. Sterne
(Sentimentální cesta, 1768). Zpočátku se zdá,
že cesta je skutečně organizujícím principem díla;
postupně však za ní prosvítá skutečný pilíř: po-
znání společnosti, vztahů a obna-
žení příčin veškerého násilí v samotném systé-
mu. Neustálé narušování až destrukce cestopis-
ného rámce se tak stává dominantou románového
tvary. Sentimentalistické východisko však nemizí;
projevuje se naopak velmi silně ve zdůrazňování
ličení lidských pocitů a vnějších projevů
emocionálních hnutí. Znakem sentimentalismu
sternovského je také zdánlivě nesourodá výstavba
textu (popis cesty, líčení navštívených míst, rozho-
vory, publikace cizích poznámek, dopisy, úryvky
básně, písně apod.), za níž se tají autorský záměr.
Postava vypravěče, která sjednocuje tyto frag-
menty, prochází složitým vývojem. Na počátku
je tu vyrovnaný člověk, přesvědčený o spravedlnosti
daného společen. řádu, později je jeho přesvědčení
oslabováno. Rozrušování idylického pohledu má
několik stupňů: nejprve si vypravěč myslí, že nepravosti
jsou náhodným, individuálním jevem, později sází
na osvětleného monarchu, nakonec překonává i
tuto koncepci a volá po vzpouře (*Hrádek*).
Nejpodstatnější složkou díla jsou sociálně krit.
pasáže, které vyčnívají ze zbytků „cestopisného“
rámce. Překvapivá je šíře jejich zá-
běru: dotýkají se filozof. a histor. koncepcí,
aktuálních problémů (vznik USA), pronikají
sem silně autobiogr. prvky (působení ve funkci
vojenského prokurátora), zaznívá tu hlas rus.
osvícenců typu N. I. Novikova a D. I. Fonvizina,
podstatnou část zaujímají J. Loc-

kem ovlivněné úvahy o škodlivosti cenzury a o
výchově člověka, závažné jsou myšlenky o literatuře
(kap. Tver). Sociální kritika je sdělována
několikerym způsobem, který závisí na taktice
a strategii autora. Kritiku pronáší někdy
vypravěč, jindy je tu citát z náhodně nale-
zeného rukopisu, z dopisu, z názorů přátel a
pocestných, s nimiž se vypravěč setkává, jin-
dy promlouvá sen, v němž je alegoricky na-
značeno snímání roušky z očí, zbavování sle-
poty. Různorodost způsobů sdělení tak vyja-
drňuje autorovo úporné hledání nového zorné-
ho úhlu, který by ukázal dosud nevidoucím
očím skutečnost v její pravé podobě.

Román vznikl od 1784; 1788 byl v podsta-
tě ukončen a v červenci 1789 jej povolila cen-
zura, která neshledala v nevinném cestopisu
nic podezřelého. 1790 byla kniha vytištěna
v Radiščevově vlastní tiskárně. Do prodeje by-
lo dáno údajně jen 25 výtisků. Za toto dílo byl
Radiščev zatčen a odsouzen k smrti; později
byl trest změněn na desetileté vyhnanství v si-
biřském Ilimsku. Román tvoří — původně ne-
zamyšlenou — ironickou paralelu ke skutečné
cestě, kterou podnikla Kateřina II. na jaře
1787 do jižního Ruska. Kniha nesměla být
v Rusku vydávána, ale šířila se v opisech. Pod-
le jednoho z nich ji vydal v Londýně A. I. Ger-
cen (1858). Bibliofilské vydání P. A. Jefre-
mova ze 70. let 19. stol. bylo zabaveno, později
vyšlo 100 výtisků, které vydal nakladatel A. S.
Suvorin (1888). Ještě 1903 byl celý náklad zni-
čen; první úplné vydání je až 1905 (první rus.
revoluce). Ve větších nákladech vychází až po
VŘSR.

Výpisky „*Burlak, který chodí do krčmy se svěřenou
hlavou a vrací se zkrvaven ranami, může rozřešit mno-
hé, co v ruských dějinách bylo dosud záhadou*“ (1954,
28—29) — „*Důkladně a pevně stavbě stačí její vlastní
základy; opory ani podpěry nepotřebuje. Jestliže se zvi-
klá stáří, potom teprve potřebuje vnější upevnění*“
(1954, 157).

Překlady 1952 (1954, Nataša Musilová — verše
Luděk Kubišta; vyd. 1952 in: *Výbor z díla*).

Literatura A. N. Radiščev und Deutschland, Beiträ-
ge zur russischen Literatur des ausgehenden 18. Jahr-
hunderts, Berlin 1969. P. A. Orlov. *Russkij sentimentaliz-
m, Moskva 1977. A. I. Starcev, Radiščev v gody
„Putešestvija“, Moskva 1960. A. G. Tatarincev, Satiri-
českoje vozzvanije k vozmuščeniju, Saratov 1965.*

ip

RAINIS, Jánis:
**DALEKÉ OZVĚNY V MODRAVÉM
VEČERU**

(Tālas noskaņas zilā vakarā) — 1903
Sbírka veršů litevského básníka duchovně
spjatého s levicovým hnutím tzv. novosměrov-
ců.

D. o. jsou členěny do oddílů opatřených názvy. Úvodní, *Za zamženým oknem a Páchnoucí vzduch*, v temných barvách zachycují zmrtnění, vyžilost epochy, představují její všední den v ostře kontrastovaných žánrových obrázcích (*Píseň fabričky, Šosák*). Oddíl *Pod temně zelenými křídly samoty* tradiční téma symbolistické poezie přetváří v konkrétní sebevýraz básníka odsouzeného do vyhnanství. I v nejtragičtějších básních D. o. zůstává nepřehlušen zfeletelný odbojný spodní tón (*Sám, Květy snů*). Ten posouvá do nové netradiční podoby i reflexe folklórních motivů v oddílu *Na trojbarevném slunci (Lotyšský dávnovek, Zakletá princezna)*. Závěrečný oddíl *Předjání* se stal výzvou ke vzpouře, k revol. proměně skutečnosti.

D. o. v sobě nesou v novém tvaru překonání symbolismu, který vlastně ani nedostal příležitost k tomu, aby se v lotyš. poezii rozvinul (liter. věda v Pobaltí obvykle označuje svou modernu za novoromantickou). Symbol se v D. o. zjednodušuje, krajně zrealňuje, využívá konvenčnější, méně individualizované alegorické hodnoty určitých liter. motivů. Zákl. osou, na níž je organizováno vnitřní napětí sbírky, je nesmířitelný, vyhocený protiklad tématu negativního stavu a tématu jeho žádoucí, neodvratné proměny. I přírodní motivy jsou vpínány do této polarizace, a tak nepřímou revolucionizovány, starý svět je spojován s motivem zimy, tmy, nový svět revolty zastupují motivy slunce, hvězd, svítání, jitra, jara apod. Lyr. hrdina je přirozeně jednoznačně přičleněn k světu „novému“, byť zatím ještě nehotovému, jen napovídánému v náznamech, horečných vizích odporu, v abstraktních výzvěch. V básních D. o. stojí básnické já v přímém protikladu k satirizovaným „rozšafným lidem“, proti jejichž šosáckému poklidu klade svou touhu po dálkách, svůj pohyb z místa na místo i (v tradiční vertikále symbolismu) vzhůru, proti jejichž sterilitě staví bohatství a dynamiku svého vnitřního života. Také láska je v milostných básních D. o. pojata jako obrodný živel, jako proměna daného stavu, jako výsada mladých, silných a bouřících se. Součástí bouřliváckého gesta D. o. je přehodnocování a posun tradiční křesťanské symboliky — důležitou součástí autorské autostylizace se stává podobenství o ztraceném synovi, který se vrací ne jako kajník, ale „jako soudce“.

Do tohoto tématu se promítla výjimečná situace, za níž D. o., autorova první básnická sbírka — nepočítáme-li jeho satir. knížku veršů z roku 1889 — vznikala. 1897 byl autor zatčen jako redaktor čas. *Dienas lapa* a jeden z aktivních účastníků hnutí novosměrovců (*Jaunā strāva*), uvězněn a 1899 poslán do vyhnanství (Pskov, Vjatka, Slobodskoj ve Vjatské gubernii). Tam provádí přísnou redakci

starších veršů a píše verše nové, jež pod jménem Rainis (křestní jméno nebylo součástí pseudonymu) posílal do lotyš. časopisů. Brzy po návratu básníka do vlasti sbírka konečně vyšla. Přinesla autorovi okamžitý úspěch a znamenala radikální přelom v dosavadní lotyš. poezii. Její revoltující polohu udržela i další sb. b. *Bouřlivá setba* (1905, Větras sēja), označená zřetelně v symbol. klíči prvotiny podtitulem *Jarní píseň*. Rainisův monumentální vstup knížkou D. o. do lotyš. literatury nezastřela ani dlouhá léta emigrace (po porážce revoluce 1905 musel se ženou, básníčkou Aspazijí, uprchnout s falešným pasem do Francie, odkud se vrátil až 1920), ani pozdější hojná básnická tvorba.

Výpisky „*Celá má duše / po jaru prahne!*“ (1982, 11).

Překlady 1982 (*Radegast Parolek*, in: výb. *Daleké ozvěny*).

Literatura K. Kraulin', *Jan Rajnis, Moskva 1957*. E. Sokol, *Žizn' i tvorčestvo Jana Rajnisa, Riga 1957*. — R. Parolek (*doslov k 1982*).

mc

RÁMÁJANA

(dosl. Putování Rámo)

* 3. — 2. stol. př. n. l.

Sanskrtská hrdinská báseň, indický národní epos.

Zákl. tématem eposu je životní pouť kóšalského prince Rámy a jeho věrné manželky Sity. Ráma byl ustanoven jako následník kóšalského trůnu. Nevlastní matka jej však přinutila, aby na 14 let odešel do vyhnanství a správu státu přenechal jejimu synovi. Ráma, provázený Sítou a mladším bratrem Lakšmanou, se usadil v lese Dandace jako poustevník. Prožil zde četná dobrodružství a pobil mnoho démonů, kteří kraj sužovali. Démonský král Rávana ze msty unesl Sítu do svého království na ostrově Lance (bývá ne zcela právem ztotožňován s Cejlonem). Ráma uzavřel spojení s opičím králem Sugrívou a pomocí jeho armády, vedené generálem Hanumánem, Lanku dobyl, Rávana zahubil a Sítu vysvobodil. V souladu s požadavky ortodoxní tradice ji však byl nucen zapudit, protože žila u jiného muže. Síta se v zoufalství vrhla do plamenů hranice, ale bůh ohně ji nezraněnou vrátil Rámovi a vydal svědectví o její bezúhonnosti. Poté se všichni vrátili do sídelního města Ajódhji a Ráma se stal králem. Časem se však znovu objevily pochyby o Sítině ctnosti a ona se rozhodla podat konečný důkaz pravdy: požádala bohyň Zemi, aby stvrdila její nevinu tím, že ji přijme do svého lůna. Zarmoucený Ráma se zřekl vlády ve prospěch svých synů a odešel na onen svět, kde se oba manželé opět šťastně shledali.

R. plnila zábavnou i vzdělávací funkci. Jejím cílem bylo zaujmout, rozptýlit, ale též vytvořit prototypy ideálních hrdinů, jejichž skut-

ky a mravní zásady jsou v každém ohledu hodny následování. Někdy bývá interpretována též jako alegorické zobrazení vítězného postupu indoevrop. Árijů na jih indic. subkontinentu, avšak pro podobný výklad není dostatek textových podkladů. Spolehlivější jsou možnosti mytol. interpretace jednotliv. postav eposu: Rámu lze chápat jako ztělesnění pořádku, povinnosti a ovládané síly, jeho sok Rávana představuje inkarnaci nespoutané vášnivosti, v postavě Sity (dosl. „brázda“) je možno spatřovat personifikaci plodnosti a zároveň symbol árij. zemědělství, ohrožovaného útoky původního obyvatelstva, které hájilo svoji dědičnou půdu proti cizím kolonistům.

Za autora R. je tradičně považován Válmíki, legendární kajicník a světec, snad i histor. osobnost. Nejstarší jádro R. je bezesporu dílem jediného básníka. Jako materiál posloužil cyklus pověstí opřádajících postavu myt. krále z rodu Ikšvákoviců, kteří vládli ve východoindic. království Kóšalsku v 6.—5. stol. př. n. l., obohacený o četné pohádkové a mytol. motivy. Výsledkem je histor. sága kombinovaná s prvky přírodní mytologie, zpracovaná ve formě dvorského eposu. Vyznačuje se živým, vybroušeným jazykem, barvitostí líčení i hojností okrasných výrazových prostředků. V pozdějších letech prodělala původní skladba četné změny; zejména byl její text podstatně rozšířen; takže dnes sestává ze 7 knih a čítá asi 24 000 dvojverší. Z mladší doby pochází zejména 1. a 7. kniha, jež se od zbývajících částí R. odlišují nižší uměl. úrovní, obsahují řadu vedlejších epizod a jejich údaje jsou nezřídka v rozporu s obsahem původních částí připisovaných Válmíkimu. K nezávažnějšímu posunu však došlo v pojetí hl. hrdiny Rámy, jenž zde ztrácí bohatýrské rysy a vystupuje pojednou jako vtělení boha Višnu. Díky této proměně se R. dostala mezi svatá písma hinduismu: představuje závazný návod k jednání a tomu, kdo ji šíří, recituje či třeba jen poslouchá, podle obecného přesvědčení zabezpečí náboženské zásluhy. O přitažlivosti a popularitě R. svědčí nejenom četné adaptace a převody do novoindic. jazyků, časté dramatizace i výtvarná zpracování jednotliv. motivů, ale zejména hluboký vliv na myšlení a jednání Indů nejrůznějšího přesvědčení, z nejrůznějších sociálních vrstev. Za hranicemi Indie R. zdomácněla prakticky ve všech zemích jihovýchodní Asie, ale i v Číně a Tibetu.

Překlady čas. 1831 (Václav Hanka, 2 epizody in: *Krok*), 1945 (R. Janiček, adapt. pro děti *Rámah a Sita*), 1957 (Oldřich Friš, výběr *Rámájanam*), 1975 (Hana Preinhaelterová, adapt. pro děti *O statečném Rámovi a věrné Sítě*).

Literatura V. G. Erman—E. N. Tëmkin, *Ramaja-*

na. Literaturnoje izloženiye, Moskva 1965. W. Ruben, Studien zur Textgeschichte des Rāmāyana, Stuttgart 1936. C. V. Vaidya, The Riddle of the Ramayana, Bombay—London 1906, Dilli 1972.

jf

RAMUZ, Charles-Ferdinand:

SAVOJSKÝ HOCH

(Le Garçon savoyard) — 1936

Román největšího prozaika francouzsky psané švýcarské literatury 20. stol.

Děj S. h. je situován na břeh Ženevského jezera. Josef, dělník z vlečné lodi, vstoupí jednoho večera do cirkusu, kde jej uchvátí exotické krajiny namalované na plátně. Jejich neskutečná krása je navíc umocněna tanečnicí Arabellou, stávající se pro Josefa ztělesněním dokonalosti, zjevením krásy, kterou od té chvíle hledá a nenalezá nikde v okolí. Celý Josefův život pak probíhá mezi snem a pustým všedním životem, mezi myšlenkami na cirkusovou tanečnici a mezi Jiřinou, pracovitou, ale nevhlednou Josefovou snoubenkou. Z rozporu mezi nedokonalým světem a obrazem absolutní krásy se rodí tragédie: hrdina zabíjí třetí ženu, která se objevuje v jeho životě v úloze pokusitele, a sám spáchá sebevraždu v Ženevském jezeře, když předtím odmítne snoubenčinu pomoc.

3. osobou, tvořící v S. h. zákl. promluvové pásmo, pravidelně prostupují vnitřní monology osob, ale i personifikovaných věcí a přírody (např. na konci S. h. hory křičí a nařikají, zatímco hrdina v zajetí své vidiny spěchá vstříc smrti). V dialozích a popisech se prolíná básnivý jazyk se stylizovaným napodobením řeči venkovanů, nářečních a hovorových prvků (zvl. v syntaxi). V plánu syžetu se tyto postupy soustřeďují v kompozici samostatných obrazů či „ploch“ (bývá zde shledáván vliv Cézannovy malby a ještě více filmové techniky). Děj je rozložen na jednotliv. sekvence (obrazy zpomaleného filmu) nebo postupuje ve dvou liniích souběžně. Myšlení postav je mj. odkrýváno zachycováním jejich vnějších projevů (chování, držení těla, pohledy) a slovy-gesty se symbol. funkcí. Osudová rozhodnutí jsou často podřízena ne logické, ale „rytmické“ posloupnosti baladicko-lyr. obrazů (děj je se symetrickou pravidelností umisťován do hor nebo do jezerní krajiny), v nichž se stíhá tematika smrti a zla s tematikou života a v nichž hl. hrdina hledá, podobně jako ostatní postavy, kritérium pravdy v sobě a vytváří si jako jedinečná bytost svůj vlastní vztah ke světu. V bezprostřední realitě jedná ve jménu snového ideálu; svět se mu stává vězením, neboť v něm nenalezá to, co si vysnil v představách. Trpké poznání („co existuje, lze“) a touha po jakési metafyzické plnosti pak realist. příběh přenášeji do oblasti mýtu a podobenství o tajemných silách života.

S. h. předcházelo v autorově tvorbě významné tvůrčí období, v němž vznikala koncepce „regionalismu“, odmítající tradiční folklórní pitoresknost, idyličnost a popisný „realismus“ a směřující k zvýraznění místní reality (autorovy příběhy se odehrávají ve švýcar. krajích vaudském a valaiském), avšak vizionářsky nazerané a povznášené až k mytičnosti a univerzalitě. V tomto symbolicko-mystickém realismu byly přítomny i fantastické prvky, které však v závěrečném období tvorby, do něhož spadá i S. h., ustupovaly do pozadí. S. h. je tematicky úzce spjat s r. *Farinet aneb Falešné peníze* (1932, *Farinet ou la fausse monnaie*) a především *Adam a Eva* (1932, *Adam et Ève*), vyznačujícími se tendencí k lyričnosti a spojování monumentálnosti i prostoty jednotl. děj. složek s tradicí biblických motivů. Autorova koncepce univerzalistického regionalismu, přivítaná u nás F. X. Šaldou, spolu s naturismem franc. „regionálního“ spisovatele J. Giona měly velký vliv na sloven. prózu v 30. letech a na počátku let 40. (D. Chrobák, F. Švantner).

Výpisky „*Jsou na světě krásné věci . . . Je to však vůbec na světě?*“ (1942, 189).

Překlady 1942 (Josef Heyduk, *Ztracený syn*).

Literatura M. Nicod, *Du réalisme à la réalité, Évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz, Genève 1966*. C.-F. Ramuz, *Europe, juillet-août 1967*. — J. Felix, *Na cestách k velkým, Bratislava 1987*. J. Kopal (doslov k 1942).

zh

RASPUTIN, Valentin: LOUČENÍ S MAŤOROUB

(Proščanije s Materoj) — 1976

Novela současného sovětského prozaika, která se formálně řadí k tzv. „vesnické próze“, obsahuje však otázky mnohem širšího celospolečenského významu.

Vesnice Mařora, ležící na ostrově stejného jména uprostřed řeky Angary, má být likvidována, neboť na jejím místě se bude rozkládat přehradní nádrž. Postupná likvidace vesnice se však často provádí nevybíravým a nešetrným způsobem. Nové městečko, kam se přestěhuje většina obyvatel, bylo postaveno na nevhodném místě a množstvím nedostatků svědčí o tom, jak málo byly brány v potaz potřeby obyvatel. Ústřední postavou, mluvčím vesničanů a největší autoritou mezi nimi je stařena Darja, typ svérázně a tvrdě venkovské ženy, jejíž názory i jednání se řídí odvěkými etickými zákony. V konfrontaci tří generací: Darji, jejího syna Pavla a vnuka Andreje, se projevuje její vnitřní sepětí s tradicí a s lidovou moudrostí, její charakterová celistvost a vědomí pevného místa ve světě. Darja bolestně prožívá loučení s rodnou vesnicí, kde prožila celý svůj život, a spolu s ostatními stařenami zůstává na ostrově do

poslední chvíle. V závěrečné, symbol. scéně novely pluje Pavel s několika dalšími v člunu přes Angaru a hledá v noční mlze ostrov, aby odvezl poslední obyvatele.

L. není pouhou elegií, líčící zánik staré vesnice a spolu s ní i jejich mravních norem, nejde zde ani o problémy čistě ekologické. Nestaví jednoznačně proti sobě hodnotu starých tradic a civilizační vzestup ani vesnici a město. L. je dílem sociálně filozofickým, zkoumajícím nejen člověka v určitém prostředí, nýbrž hlavně východiska a cíle jeho existence. Nepolemizuje o nezbytnosti pokroku, ale o příliš vysoké ceně, kterou zaň lidstvo často platí. Snaží se ukázat ono dědictví minulosti, jehož hodnota je věčná a neměnná, bez něhož lidská civilizace a kultura směřuje k degeneraci a k zániku. Místo člověka v přírodě, jeho postoj k ní a jeho odpovědnost za další osud svůj i za osud světa — tyto zákl. otázky novely si klade i stařena Darja (právě ženy bývají u Rasputina nositelkami a ochránkyněmi tradic a mravních hodnot). Přestože je Darjino hledisko sociálně omezené, jsou její názory podloženy životní zkušeností a moudrostí. Proti nim staví Darjin vnuk Andrej pouze vyčtené fráze. Mezi těmito protipóly stojí Darjin syn Pavel, představitel střední generace, člověk unavený všedními starostmi, odtržený od starého, ale neschopný ztotožnit se s novým. Vnitřní dramaticčnost novely pramení z kontrastu mezi všedním příběhem a hyperbolickou rovinou jeho uměl. ztvárnění. Do prostého vyprávění se prolínají symbol. obrazy čerpající většinou z folklóru (starý strom — záruka existence ostrova, skřítek hospodářček aj.), všední fakt stavby přehrady se mění v apokalyptickou vizi předvečera potopy. Cílem novely je spíše položení otázek než jejich zodpovězení, ve své konkrétní podobě jsou to však otázky pro současnou sovět. literaturu nové.

Novela L. je zatím vyvrcholením autorovy tvorby, tematicky, myšlenkově i formálně souvisí s předchozími díly *Po proudu a proti proudu* (1971, Vniz i vverch tečenija) a *Poslední lhůta* (1971, Poslednij srok). Ze souč. sovět. literatury je patrná příbuznost např. s novelou V. Astafjeva *Její Veličenstvo ryba* (1977). L. představuje současně polemickou paralelu s Dovženkovou *Poémou o moři* (1956). Na rozdíl od „romantiky“ tzv. budovatelské literatury, pro niž Sibiř znamená především exotické téma, je L. obrazem skutečné, deglorifikované Sibiře a jejích obyvatel. Zfilmováno 1983 (E. Klimov).

Překlady 1980 (1981, 1984, *Dagmar Šlampová, Loučení; vyd. 1981 a 1984 v širších souborech*).

Literatura B. Pankin, *Proščanija i vstreči s Materoj, DrNar 1978, 12*. O. Salynskij—V. Oskockij—J.

Seleznev—A. Ovčarenko—J. Starikova, *Proza Valentina Rasputina, VopLit 1977, 2.* — Z. Volný, *Slovo o lidské potřebě pravdy, SovLit 1977, 12.*
tk

RAVDŽAJ (Ravdžá), Duldujtn:
PAPÍROVÝ DRAK

(Čağasun šibağu, dosl. Papírový pták)
* 1825

Mongolská didaktická skladba žánru surgál (mravokárné naučení).

Dílo je stavěno na dialogu občana z pohraniční oblasti s bytostí, která přiletěla na papírovém ptáku (draku). Celý příběh se místnímu občanovi jenom zdál. Zdálo se mu, jak zadává cizímu návštěvníkovi zpočátku jednodušší a později stále složitější otázky, týkající se morálky a pravidel chování. Host je zosobněním moudrosti a vzdělanosti a dokáže odpovědět jednou stručně a výstižně, jindy podrobně s užitím četných přírovnání. Tak se místní občan dovídá někdy i všeobecně platné pravdy, jako např. to, že není radno přátelit se se špatným člověkem, věřit náhodnému kolemjdoucímu, že není morální hájit nesprávnou věc, závidět jiným, dělat dluhy, brát cizí věci, že nelze mluvit unáhleně bez rozmyslu anebo nedodržovat slovo.

P. d. odráží v sobě i to, že jeho autor byl příslušníkem církevního stavu a vysokým hodnostářem. S lítostí konstatuje úpadek náboženství a úcty k lámům, naznačuje i rozpory mezi církevními a světskými feudály a podává tak realist. a krit. obraz společnosti 1. pol. 19. stol. Na druhé straně vyjadřuje znepokojení nad touto situací, nabádá lid k nutnosti ctít lámy a nepáchat hříchy.

Výpisky „Cizí vina se zdá jako podzimní mrak, vlasín jako zrno prachu“ — „Kdo říká pravdu, je považován za nadutce, pokrytci jsou stavěni na místa mudrců.“

jš

REBREANU, Liviu:

ION
1920

Kronika sedmihradského života z poč. 20. stol.; první moderní román v rumunské literatuře.

Hl. hrdina, chudý, avšak ctižádostivý bezzemek Ion Pop-Glanetaș svede Anu, dceru bohatého sedláka Vasila Bacia, aby se zmocnil jeho polnosti. Otec nechce o „žebrákovi“ pochopitelně nic slyšet a zamýšlí děvče dát bohatému Georgovi. Když ale vyjde najevo, že Ana je těhotná, dosáhne Ion svého. Po svatbě žena s hrůzou zjišťuje, že byla pouhým nástrojem manželovy zjištěnosti, a po narození syna se oběsí. Dítě umírá zakrátko poté. Ion se včas ubezpečí, že smrtí syna nepřijde o nabytý majetek a že může konečně dopřát sluchu „hlasu lásky“, dotud potlačovanému „hlasem pudy“. Začne se točit kolem

Floriky, své někdejší milé, která se mezitím provdala za George. Ten si v noci Iona vyčihá a motykou mu roztrhává hlavu. Za svůj čin putuje do káznice a polnosti Baciovy propadají na základě předchozí dohody mezi tchánem a zetěm církvi.

I. je přes zdánlivou syžetovou prostotu ústřední vyprávěcí linie rozsáhlou monografií života sedmihradské vesnice. Na rozdíl od leckdy až naivní semănătoristické a poporanistické prózy, idealizující mezilidské vztahy na patriarchálním venkově, navazuje na tvorbu klasika rumun. realist. literatury, sedmihradského hospisovatele I. Slavice, i na velké zjevy západoevrop. literatury 2. pol. 19. stol. (zejména na představitele franc. naturalismu a ital. verismu). V duchu naturalistického pojetí (scéna Ionova polibku zemi např. připomíná obdobný výjev v Zemi Ě. Zoly) je hrdinův hlad po půdě autorem pojat jako atavistická danost, jakási temná vášeň, srovnatelná se schopenhauerovským „hlasem druhu“. Rolníkův úděl je z tohoto aspektu součástí univerzálního osudového koloběhu, což se odráží i v kompozici: analogie prvních a posledních odstavců v I. přímo pohyb v kruhu sugeruje. Přes určitou dobovou omezenost (započat 1913) je pohled na venkovské společenství v I. objektivní a komplexní. Rebreanu vyniká při vykreslování života, který je odrazem kolektivní zkušenosti, a již zde se ohlašuje jako „romanopisec davu“ (G. Călinescu), který našel plně uplatnění svého talentu v r. *Povstání* (1932, Răscoală; čes. Výbuch hněvu).

Překlady 1929 (Marie Kojecká), 1980 (Zdeněk Hruša).

Literatura L. Raicu, *Liviu Rebreanu, București 1967.* A. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu, București 1976.* — M. Kavková, *K problémům rumunského realismu. ČMF 1960. Táž (doslov k 1980).*

jn

REMARQUE, Erich Maria:
NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID

(Im Westen nichts Neues, dosl. Na západě nic nového) — 1929

Válečný román německého spisovatele.

Podle mota je kniha „pokusem podat zprávu o generaci, která byla zničena válkou — i když unikla jejím granátům“. — Naprostá většina textu je vyprávěním v 1. osobě. Vypravěč Pavel Bäumer se představuje v okamžiku, kdy jeho jednotka po návratu z boje odpočívá na klidném úseku za frontou. V mozaice epizod je pak načrtnut jeho minulý i pozdější život. Pod vlivem nacionalistické propagandy a patriotického nadšení přihlásil se Bäumer se svými spolužáky z gymnázia po vypuknutí 1. svět. války dobrovolně do armády a po výcviku plném šikanování prodělává s nimi zákopové boje na západní

frontě. V létě 1918 je zabit Bäumerův přítel Katczinsky, který jej zasvěcoval do válečného života. Závěrečné odstavce, psané v er-formě, konstatují, že Bäumer padl v říjnu 1918. — V románu se střídají obrazy válečných událostí se záznamy rozhovorů mezi vojáky a Bäumerovými reflexemi.

Válka, jejíž hrůzy (plynové útoky, bombardování, zteče) jsou v románu registrovány s velkou přesností a smyslovou názorností, je pojata jako zásadní, podstatu lidí zasahující otfes. Na pozadí válečných hrůz se měšťanská kultura jeví jako zbytečná a absurdní, generace otců se stává předmětem hněvivého obviňování. Do popředí vystupují zcela jiné hodnoty, znamenající sice krok zpět, k přírodnímu stavu (jídlo, spánek, možnost přežít nejbližší minuty), ale paradoxně ve své elementárnosti nabízející současně jistou protiváhu kultury, jež se náhle zdá být falešnou a nepřátelskou. Podvojnost obrazu války jako naprosté degradace lidství, ale i jako konfliktu, který skrze své šilenství umožňuje tvrdé poznání neautentičnosti minulého života (vyzvednutí „vojenského kamarádství“ jako nového, zákl. mezilidského vztahu tváří v tvář smrti), však současně ústí v jistou ideovou mlhavost dovolující přežívání nacionalistických iluzí. Reflexe o válce v rozhovorech vojáků tak zůstávají na povrchu věci, nedávají možnost proniknout k hlubším společen. příčinám, zachycují svět. konflikt především jako na lidech nezávislou, fatální katastrofu.

N. patří k vrcholným dílům vlny (ze značné části pacifistických) románů o 1. svět. válce, jež se objevila v Německu ve 2. pol. 20. let (T. Plevier, L. Renn, G. von der Vring, A. Zweig aj.). Ve stejnou dobu se touto problematikou intenzivně zabývali i amer. spisovatelé tzv. „ztracené generace“, zvl. E. Hemingway. N. byl jen do konce roku 1929 přeložen do 12 jazyků, uvádí se, že celkový počet vydaných exemplářů převyšuje 6 milionů. Toto dílo stojí tedy na počátku řady čtenářsky neobyčejně úspěšných Remarquových románů. Jeho volné pokračování, r. *Cesta zpátky* (1931, *Der Weg zurück*), jehož hrdiny jsou někteří přeživší příslušníci Bäumerovy jednotky a jež popisuje obtížné vpravování navrátilců do poválečných poměrů a rozklad frontového kamarádství, je umělecky slabší. Pozdější Remarquova díla jsou většinou na ještě nižší úrovni; převažují v nich vykonstruované zápletky, stereotypně opakované situace, plytké filozofování. Zfilmováno L. Milestonem (1930, USA), D. Manem (1979, V. Británie).

Výpisky „Zatímco oni ještě psali a mluvili, my jsme viděli nemocnice a umírající — zatímco oni označovali službu státu za to největší na světě, my už věděli, že smrtelná úzkost je silnější“ (1968, 17).

Překlady 1929 (1929, Bohumil Mathesius), 1964 (1967, 1968, 1973, 1975, František Gel).

Literatura A. Antkowiak, Erich Maria Remarque, in: sb. Ludwig Renn, Erich Maria Remarque, *Leben und Werk*, Berlin 1965. H. Liedloff, *Two war novels. A Critical Comparison. Revue de littérature comparée* 1968. — J. Marek (doslov k 1973). P. Petr, *Poznámky k německé próze o první světové válce*, ČMF 1960. F. X. Šalda, *Dva německé romány válečné*, Šaldův zápisník 1929—30.

mš

REYMONT, Władysław Stanisław: ZASLÍBENÁ ZEMĚ

(Ziemia obiecana) — 1899

Polský román, panoráma rozvíjejícího se průmyslového velkoměsta na sklonku minulého století.

Z. z. — ve 2 dílech — zachycuje život města, jeho všední dny i zábavy, boháče, chudáky, zbohatlíky i zoufalce — celkem asi sto postav, které nejsou pouhým komparesem, ale mají i na malé ploše vlastních příběhů zpracovanou psychologii. Organickou součástí románu je popis nejrůznějších prostředí — ulic, kaváren, textilních továren, divadel apod. Hl. děj. linie se soustřeďuje kolem trojice přátel, představujících tři nejdůležitější lodžské národnostní skupiny — Poláky, Židy a Němce. Sleduje zvl. osudy pols. šlechtice Karola Borowieckého, jenž se chce za každou cenu v Lodži prosadit. Do konkurenčního boje vstupuje zprvu plný ideálů — touží vybudovat s přáteli továrnu a zbohatnout, ale současně chce modernizovat výrobu, zkvalitnit výrobky a snad i zmírnit úděl vykořisťovaných dělníků. V neustálém střetávání s tvrdou realitou však postupně své sny zrazuje, přizpůsobuje se, stává se typickým „lodzermenschem“. Změna, kterou prochází, se odráží i na jeho soukromém životě — tři kdysi nerozluční přátelé se rozcházejí, každý veden jinam egoistickými zájmy, Borowiecki opouští svoji snoubenku, symbolizující tradiční polské, až mickiewiczovské ctnosti, i své milenky a žení se s bohatou dcerkou něm. fabrikanta. V závěru dochází k názoru, že svůj život promarnil, když vše obětoval honbě za úspěchem.

Příběh Borowieckého, stejně jako řada dalších děj. pásem, je podřízen autorovu záměru ukázat Lodž v době bouřlivé konjunktury, která měnila tradiční pols. způsob života a dávala vzniknout nejen novým čtvrtím s továrnami, paláci a perifériemi, nýbrž i novým společen. vrstvám a novým vztahům mezi lidmi. Hl. hrdinou románu je samo město, zobrazené jako obrovský živoucí organismus, v němž jednotlivci a jejich osudy hrají pouze dílčí, více či méně důležitou roli. Lidé přicházejí, bohatnou nebo ztrácejí vše, umírají, ale Lodž žije dál, rozrůstá se, její vliv a moc rostou. Výmluvná je z toho hlediska scéna smrti továrníka Buchol-

ze, který nakonec svému mamutímu podniku závidí život a sílu a umírá, aniž by jeho smrt chod továrny jakkoli ovlivnila — to, co celou dobu s úsilím budoval, žije teď vlastním, nezávislým způsobem. Kompozice **Z. z.** připomíná film — scény se rychle střídají, mohly by mít snad jiné pořadí, ale žádnou nelze vypustit, aniž by celek utrpěl. Sledují několik křížících se děj. řad a mají dvojitý charakter — jednak posouvají děj dopředu, jednak jako části mozaiky skládají dohromady obraz Lodže. Dramatičnost románu je umocněna principem kontrastu — mezi hektickým městem a idylickým, idealizovaným venkovem, mezi chudobou a bohatstvím, mezi jednotlivci a národnostními skupinami, mezi záměry a jejich realizací.

Z. z. vznikla z autorovy fascinace „téměř živelnou silou“ Lodže a byla pravděpodobně — stejně jako jeho debut, reportáž *Pout' na Jasnou Horu* (1895, Pielgrzymka do Jasnej Góry) — inspirována ě. Zolou. Je samostatnou aplikací Zolových tvůrčích postupů ve stylu, v uplatnění reportážních prvků, sběru „lidských dokumentů“ aj. Materiál pro **Z. z.** shromáždřoval Reymont během „studijního“ pobytu v Lodži, seznamoval se s prostředím, s provozem továren, sám zkoušel pracovat u strojů. Román psal poté v Paříži a otiskoval jej na pokračování v novinách *Kurier Codzienny* (1897—98), knižně 1899. Ve své době byla **Z. z.** vysoce ceněna pro unikátní poznávací a informativní hodnoty, zachytila skutečnou podobu ulic, kaváren, divadla, nádraží, charakter okolních vesnic a zpodobnila řadu lodžských rodin. V Reymontově díle zaujímá významné místo mezi autobiograficky inspirovanými romány z prostředí divadla a železnice a čtyřdílnou eposejí *Sedláci* (1904—09, *Chłopi*), za niž dostal Reymont Nobelovu cenu (1924). Zfilmována A. Wajdou (1974), získala Velkou cenu na IX. MFF v Moskvě 1975.

Překlady 1903 (*Bořivoj Prusík*), 1929 (*Stanislav Minařík*), 1967 (1978, 1984, *Bořivoj Křemenák*).

Literatura B. Kocówna, *Reymont*, Warszawa 1971. J. Rurawski, *Reymont*, Warszawa 1977. K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, Warszawa 1979. — K. Krejčí (*doslov k 1984*).

jhl

RGVÉDA

(Rgvéd, Rgvédasanhita, dosl. Sbirka znalosti chvalo zpěvů) — * 1200 př. n. l. Soubor hymnů, litaní a nábožensko-filozofických úvah ve védském dialektu, nejstarší indická literární památka.

R. je nejstarobylejší a básnický nejhodnotnější z védských sbírek, k nimž dále patří Atharvavéd (znalost zaklínadel), Jadžurvéd (znalost obětních průpovědí) a Sámavéd (znalost nářevů). Jediná do-

chovaná recenze sestává z 1028 hymnů, rozdělených do 10 knih, a její obsah tvoří především oslavné a prosebné hymny k bohům, z velké části personifikujícím živly a přírodní úkazy. Vedle chvalo zpěvů (např. hymny na Jitfenku, na počest matky Země apod.) jsou v R. hojně zastoupeny též obětní formule, popěvky a litanie, určené vysloveně k rituálním a magickým účelům, zařikadla aj. („žabi zpěv“ v VII). Vysokou liter. hodnotou vynikají často pohřební zpěvy (zvl. v X. knize), jež svými úvahami o duši a posmrtném životě představují mnohdy předchodový stupeň k hymnům, v nichž lze poprvé vystopovat zárodky filozof. přemítání o podstatě a původu vesmíru. Z hlediska dalšího liter. vývoje jsou mimořádně cenné tzv. hymny vyprávěcí (ákhjánové), sestávající z veršovaných dialogů, jež představují zárodek pozdější epické a dram. poezie. Do R. pronikly i vyložené světské motivy, ať už jde o drsné šprýmovné popěvky (IX, 112) nebo o nátek zkrachovaného hráče ve vrhcábý (X, 34). Na pomezí mezi náboženskou a svět. poezií se pohybují chvalo zpěvy básníků na štědrost mecenášů, jež přes svou stereotypnost nezřídka obsahují cenné odkazy na konkrétní histor. události. Zvl. postavení mezi nimi zaujímá chvalo zpěv na velkorysost (X, 117). K obsahové pestrosti sbírky přispívají četné hádanky, z nichž jen nemnohé se podařilo uspokojivě rozluštit. Byly do R. začleněny zejména díky široké oblibě, již se ve védském období těšily — dokonce natolik, že se namnoze staly součástí obětního rituálu.

Mnohé z hymnů R. jsou básnickou oslavou přírody v celé její mohutnosti a majestátu; védský pěvec stojí v úžasu nad životodárnou i smrtící silou Slunce, zaznamenává blahodárné i ničivé účinky ohně, chvěje se před běsněním větru a bouří, obdivuje záři červánků i hvězdné nebe. Teprve později poznal v těchto přírodních jevech počíná spatřovat individualizované mytol. postavy, bohy a bohyně, jejichž jména podávají svědectví o přírodních původu: Súrja (slunce), Sóma (měsíc), Djas (nebe), Váju (vítr), Ušas (jitfenka), Prthiví (země). Jako personifikace živlů a přírodních sil však vznikla i mnohá další božstva védského panteonu, jejichž původ není již tak zcela zřejmý — Savitar („původce, oživovatel“), Vivasvat („zářící“), Púšan („živitel“), Mitra („přítel“) či Višnu („udržovatel“) představují slunce v jeho nejrůznějších podobách, bohem bouří a otcem větrů je Rudra („vteřtoun“) a za sluneční božstvo (či za pána bouřlivého povětrí) je zpravidla pokládán i vládce bohů Indra, bojovník, bujarý piják opojné sómové šťávy, vítěz nad démonem sucha i nad ploskonosými domorodci tmavé pleti, jehož skutkům jsou zasvěceny nejpočetnější chvalo zpěvy, nezřídka rozverně válečnické a pijácké popěvky. Hymny určené pánovi vesmírného řádu Varunovi jsou blízké poezii žal-

mů svým patosem, pokornou úctou a hloubkou prožitku. Citová vroucnost a básnický rozlet nechybějí ani hymnům na boha ohně (Agniho), přestože jsou určeny především k rituálním účelům, čemuž odpovídá i jejich poněkud stereotypní ráz. Z vyprávěcích hymnů patří mezi nejzajímavější příběh nešťastné lásky smrtelníka Purúravase a nymfy Urvaši (X, 95), který se v různých obměnách objevuje i v mladších textech a který zvětšil ve svém dramatu Kálidása, anebo dram. dialog mezi dvojčaty Jamou a Jamí (X, 10), založený pravděpodobně na starém mýtu o původu lidstva ze sourozeneckého páru.

Jak ukazují jazyk, použité metrické útvary i obsah jednotlivých hymnů, sestává R. z části rozmanitého stáří i původu. Většina nejstarších zpěvů je obsažena ve II. až VII. knize, značné stáří vykazuje rovněž většina hymnů spjatých s lisováním a úlitbami opojné šťávy z posvátné sómové rostliny (IX), zatímco hymny sebrané do I a X povětšinou představují mladší dodatky. R. zrcadlí myšlenkový svět védských Ářjů v počátečních fázích jejich postupné kolonizace Indie. Literatura védských hymnů byla po staletí uchovávána ústním podáním, až byla prohlášena za posvátné zjevení (šruti). Proto byl kladen důraz na zachování přesného znění tradovaných textů, na jejichž znalost uplatňovali bráhmaňští kněží monopol. Dodnes tato literatura požívá značnou náboženskou autoritu.

Překlady čas. 1923 (*Vincenc Lesný, výběr in: Prameny 3*), 1948 (*Oldřich Friš, výběr. Védské hymny*), 1982 (*Jan Filipský, výběr. Z pramenů života*), 1986 (*Týž, Bohové s lotosovými očima*).

Literatura T. J. Jelizarenkova, in: *Rigveda, Izbrannye gimny, Moskva 1972*. A. Kaegi, *Der Rigveda, die älteste Literatur der Inder, Leipzig 1881*.

jf

RICHARDSON, Samuel: CLARISSA aneb HISTORIE MLADÉ DÁMY

(Clarissa, or the History of a Young Lady)
1747—1748

Román v dopisech anglického spisovatele, jedno z významných románových děl evropského sentimentalismu.

Dílo opatřené obsáhlým podtitulem, jenž je charakterizuje jako příběh *Obsahující nejzávažnější problémy soukromého života a ukazující zvláště neštěstí, ke kterému mohou vésti neshody mezi rodiči a dětmi ohledně sňatku*, podává epistolární formou příběh krásné a inteligentní dcery bohaté měšťanské rodiny — později byla C. vydávána pod stručným označením *Clarissa Harloweová* (Clarissa Harlowe). Zákl. konfliktem, z něhož se rozvíjí pestrý děj, je rozhodnutí duchaplného, avšak zhýčkaného aristokrata

Roberta Lovelace svést Clarissu, a tak se pomstít Harloweové rodině, která hrubě odmítla jeho dvofení dceři a nabídku k sňatku. Pomocí intrik záměr uskuteční poté, kdy se dívka, která Lovelace miluje, k němu uchyluje, dohnána k zoufalství tyranizováním rodiny a hrozícím sňatkem s nemilovaným mužem. Příběh končí smrtí Clarissy, odpouštějící, avšak hrdě i ve svém ponižení odmítající ruku svůdce, i smrti Lovelace, jenž si uvědomuje svůj skutečně hluboký vztah k dívce, kterou z uražené ješitnosti zničil. Tento patetický příběh je rozveden v 7 sv. dopisů, které si vyměňuje Clarissa s přítelkyní Annou Howeovou a Lovelace s přítelem Belfordem, a dokreslen v listech dalších osob zainteresovaných v osudech hl. postav.

Author v C. využil mistrně možnosti epistolární formy, tj. možnosti podat příběh bezprostředně, v samém procesu aktuálního prožívání událostí hrdinou, a současně korigovat a doplňovat subjekt. perspektivu ústředních postav množním vyprávěcí perspektivy (uvedením řady dalších korespondentů z rodinného kruhu, přátel, sousedů aj.), což vtiskuje příběhu objektivitu (je podtržena i autorskou stylizací do role editora). Kompoziční technika a zvl. Richardsonovo umění minuciózní analýzy prožitků, citových a duševních hnutí hrdinů, jejich bezprostředních reakcí a motivací vlastních činů propůjčilo románu — přes značnou rozsáhlost — pečeť dramatickosti. C. vzbudila obrovský čtenářský zájem (v Anglii vyšla v průběhu několika málo měsíců ve 4 vyd.) i v zahraničí, v Německu a zvláště ve Francii, kde ji D. Diderot oslavil Chvalořečí na Richardsona. Za čtenářský a krit. zájem, který sahá hluboko do 19. stol., vděčí román nejen moralitě příběhu hrdinky, která prochází morálně nezlomena nekonečnými a krutými zkouškami, líčenými až se sadistickou pečlivostí, symbolizující tak sílu a mravní převahu měšťanstva nad aristokracií — zcela v duchu hnutí nové sentimentality, jeho reformních snah a proměštské sympatie. Průzkum složitých a rozporných procesů svědomí hrdinů, jež Richardsona-moralistu především zajímaly, průzkum nevyhýbající se ani oblastí snů, potlačených tužeb, podvědomých přání, posunuje sentimentální příběh o ctnostné Clarisse směrem k trag. příběhu dvou lidí, z nichž každý je posedlý svou ideou a ji nakonec padá za oběť. Již Diderot ve své Chvalořeči postřehl jistou ambivalenci, již vzbuzují Richardsonovy postavy, zvláště Lovelace („Nevíme, zda máme toho zloducha milovat, nebo nenávidět“), řečeno jinak, postihl složitost lidských vztahů a onu dialektiku lidské duše, jež později našla plný výraz v románech Stendhalových a Dostojevského.

Richardson si získal věhlas románem v do-

pisech *Pamela aneb Odměněná ctnost* (1740, *Pamela, or Virtue Rewarded*), inspirovan k jeho napsání „svazčkem dopisů v běžném slohu“, který sestavil jako vzorové dopisy pro široký okruh čtenářstva. Pamela kromě obdivu vyvolala řadu pamfletů, útočících proti morálce hrdinky a její ctnosti jako zboží pro sňatkový trh, mezi jiným inspirovala i Fieldingův román o Josefu Andrewsovi, Pamelině mužském protějšku. Ani třetí z řady velkých románů, sedmisvazkový *Příběh Sira Charlese Grandisona* (1753–54, *The History of Sir Charles Grandison*), nedosáhl úrovně a také ohlasu C., která zajistila autorovi v evrop. literaturách přední místo jako představiteli sentimentálního směru a sentimentálního románu, považovaného za klasický model epistolární románové formy. Byla překládána zvl. ve Francii (a to několikrát, mezi jiným M. Prévostem a v adaptované podobě J. Janinem). Její vliv je shledáván u J.-J. Rousseaua, J. W. Goetha, Laclose aj.

Literatura Ch. Hill, *Clarissa Harlowe and Her Times, Essays in Criticism, V* (October, 1955). A. M. Kermarney, *Samuel Richardson, New York 1968*. I. Konigsberg, *The Tragedy of Clarissa, Modern Language Quarterly XXVII* (September, 1966). — D. Diderot, *O umění, Praha 1983*.

tb

RICHARDSONOVÁ, Henry Handel:
OSUDY RICHARDA MAHONYHO
(*The Fortunes of Richard Mahony*) — 1930
Australská románová trilogie s novým, psychologicky prohloubeným pohledem na téma kolonizace.

3 díly knihy — *Australia Felix* (1917), *Cesta domů* (1925, *The Way Home*), *Ultima Thule* (1929) — sledují osudy austral. usedlíka v době od 50. let do konce 70. let 19. stol. Moto z *Religia medici* Th. Browna zdůrazňuje filozof. základ knihy a obecně téma věčnosti tužeb člověka v historii. Richard Mahony přichází do austral. osady Ballarat v době zlaté horečky s úmyslem zbohatnout a vrátit se do Anglie. Přestože se stane úspěšným lékařem a šťastně se ožení s angl. dívkou Polly, není spokojen. Cítí se tu jako cizinec. Za vidinou štěstí a domova putuje Mahony i s Polly do Anglie. Návrat však přináší deziluzi. Mahony bolestně zjišťuje, že nemůže ani tady najít domov, sžít se s lidmi, jejichž společen. omezenost ho uráží. Roste jeho nervová podrážděnost, stupňují se stavy deprese. Pokus o nové štěstí vede Mahonyho ještě jednou do Austrálie, ale ani získané bohatství mu nepřináší vyrovnanost. Marné je jeho úsilí najít životní úplnost cestováním po Evropě. Po ztrátě majetku se musí potřeťi vrátit do Austrálie a začít znovu jako lékař, teď však v horších podmínkách. K přecitlivělosti a hmotným starostem se přidává počínající šilenství, které nakonec propuká

a milosrdně ho zbavuje útrap. Před prahem ztráty rozumu nachází Mahony to, co tak dlouho hledal: poznání jednoty s lidmi a bohem, dané stejným osudem bolesti.

V austral. literatuře nebyla do prvních desetiletí 20. stol. psychol. próza běžným útvarem. Richardsonová vyšla z klasického tvaru realist. románové kroniky a obohatila ji o postupy psychol. románu. Na pozadí detailně kresleného prostředí a chronologicky sledovaných osudů Mahonyho rodiny se soustředila zvl. na zobrazení vnitřního života hl. hrdiny a rozbor jeho vnitřních dramát. Analýza duševního světa je kromě toho ve vnitřních monologech Mahonyho doplněna filozof. reflexemi, které vycházejí z hl. myšlenkových proudů konce 19. stol. Skrytá symbol. tkáň (srov. např. návratný motiv pohřbení zaživa) v O. pozvedá realist. příběh v obecné podobnosti lidského hledání ve světě.

Richardsonová začala psát až po odchodu z Austrálie do Evropy, kde se seznámila s bohatším intelektuálním životem. Její tvorbu pak výrazně ovlivnil realismus severských a rus. autorů přelomu stol. (J. P. Jacobsena, H. Ibsena, F. M. Dostojevského) a faustovská tradice něm. literatury. Tematika O. se vážala na vlastní zkušenost: v trilogii zobrazila nejen svého otce, ale v postavě Mahonyho syna i samu sebe. Psychika jednotlivce byla pak v celé autorčině tvorbě stálým námětem — *Maurice Guest* (1908), *Mladá Cosima* (1939, *The Young Cosima*). Ačkoli Richardsonová ve své době nepatřila k hl. austral. liter. skupině kolem čas. Bulletin, sledující program národní literatury, a její prózy vstupovaly do tradice angl. písemnictví, přesto má v austral. literatuře významné místo. Jako první totiž objevila pro austral. prózu trag. hrdinu a vnitřní konflikt člověka. Filozof. podtextem a novým pohledem na téma kolonizace a historie Austrálie také obohatila tvorbu domácích autorů (Ch. Rowcroft, R. Boldrewood) a žánr kroniky (M. Franklinová).

Překlady 1932 (*Jaroslav Skalický; jen III. Ultima Thule, Osudy Richarda Mahonyho*).

Literatura M. B. Eldershaw, *Essays in Australian Fiction, Melbourne 1938*. D. Green, *Ulysses Bound, Canberra 1973*. N. Palmer, H. H. Richardson, *Sydney 1950*.

bb

RILKE, Rainer Maria:
KNIHA HODINEK
(*Das Stundenbuch*) — 1905

Básnický triptych německy píšícího pražského rodáka, jedno z významných děl meditativní a kontemplativní lyriky ve světovém písemnictví.

K. h. obsahuje 3 básnické cykly: *Knihu o mnišském životě* (1899, Das Buch vom mönchischen Leben), *Knihu o putování* (1901, Das Buch von der Pilgerschaft) a *Knihu o chudobě a smrti* (1903, Das Buch von der Armut und vom Tode). Celá sbírka je dedikována Lou Andreas-Salomé, Rilkové dlouholeté přítelkyni a společnici jeho cest. Námětem K. h. je osobní stětávání a vyrovnávání se s realitou v její celistvosti, vyjádřené metaforickou gradací směřující od klidu přes pohyb k jejich vzájemnému splynutí. Formou se K. h. blíží breviáři (odtud i název), vykazuje obrovské rozpětí lyr. prostředků od hymnů a litanií přes žalmy až k radostným dithyrambům. K. h. působí odvážnou, ale přirozenou a nenásilnou syntaxí, která propůjčuje jejímu lyr. jazyku pečelí novosti, v celém cyklu systematicky uplatňované.

K. h. je plodem neklidné doby, ve které vznikla, touhou po poznání světa i kosmu. Duchovním plodem Rilko va pobytu v Rusku je *Kniha o mnišském životě*, jejíž některé motivy (mnich, klášter, Bůh) se objevují i v dalších dílech. Po rozpoutané obraznosti první knihy nastupuje ve druhé motiv pokory před věcmi, motiv pokorné zbožnosti před věčně uspořádaným světem, který potom najde svůj vrchol v *Nových básních* (1907—08, Neue Gedichte), Rilkové následující sbírce. Obě první knihy básnického cyklu úzce souvisejí s básnickovým duševním stavem; jejich zdroj je téměř kontrapunktický: mocné zážitky z putování po Rusku Rilka vnitřně přitahují k meditaci, ke kontemplaci v tichu kláštera; pokus o spořádání rodinný život v malířské kolonii ve Worpswede ho naopak nutí opustit pohodlí a cestovat, poznávat svět. Motivы 3. cyklu zcela určila Paříž. Fyzická a mravní bída, kterou toto město na senzitivního Rilka zapůsobilo, spoluurčila vyznění 3. části cyklu K. h., v němž zákl. motivy jsou chudoba a smrt. Proměněné chápání smrti, jehož podstatou je přesvědčení, že představuje integrální součást bytí, fenomén existující souběžně s lidským životem, s člověkem rostoucí a po skonu ho převádějící do mystického klína přírody. Bůh, chápáný ještě v I. knize jako člověku rovnocenný, člověkem dořvořovaný („Sousedě, Bože, často snad tě rušívám / za dlouhých nocí prudkým na zeď začukáním“), umírá, přímo se v smrt proměňuje, splývá s ní a tato je povýšena na pravou věčnost. Takto přetvořený motiv Boha v motiv smrti je vrcholem 3. knihy spolu s motivem chudoby. Chudoba je pro Rilka metafyzickou hodnotou, která může člověka vykoupit z jeho nedokonalé existence, protože pouze ona je ničím nezatížená a neporušená tvář bytí „pravého“ (vliv středověké mystiky a snad i pravoslavné teologické literatury). Proto se zdá logickým vyústěním básnickova postupu závěr K. h., jásavý hymnus na „toho, jenž, k své se po-

zvednuv / chudobě velké z jmění, doby tříšti, / odložil všechn svůj šat na tržišti“, na sv. Františka z Assisi.

Rilkův neklidný duch a jeho touha po vzdělání ho hnaly za poznáním, jehož výsledkem je celá jeho tvorba. Dokázal spojit myšlenkový svět Východu i Západu, „byzantské Rusko s Angelem Silesiem, Helladu s gotickou katedrálou“ (P. Eisner). Rilkovým vzorem byli po formální stránce především franc. symbolisté (hlavně P. Valéry), ale i mystičti básníci středověku a baroka (mistr Eckhart a Angelus Silesius), s nimiž ho spojuje niterný, ale v zásadě blasfemický vztah k božské bytosti s otevřeně rouhavým vzýváním „sousedá Boha“. Silným poutem je vázán i na něm. romantiku, hlavně na Novalise, i na dán. myslitele S. Kierkegarda. K. h. tvoří úhelny kámen k vrcholné Rilkové tvorbě, k *Duinským elegiím* (1923, Duineser Elegien) a k *Sonetům Orfeovi* (1923, Die Sonette an Orpheus). Z citové vazby na rodné město, na Čechy a jejich kulturu vznikla jeho první významnější sb. *Obětiny lánřm* (1896, Larenopfer).

Pteklady 1927 (1937, 1942, 1944, Josef Tkadlec; vyd. 1927 jen *Kniha o chudobě a smrti*, vyd. 1937 jen *Kniha o mnišském životě*, vyd. 1942 jen *Kniha o putování*), 1966 (Jindřich Pokorný, výb. in: *Lodice času*).

Literatura O. F. Bollnow, *Rilke, Stuttgart 1956*. H. F. Fullenwider, *Rilke and his Reviewers, Kansas City 1978*. K. Hamburger, *Rilke in neuer Sicht, Stuttgart 1971*. H. E. Holthusen, R. M. Rilke in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1958*. *Rilke-Studien, Berlin 1976*. — J. Janů (doslov k 1944). P. Cigánek (doslov k 1966).

mt

RIMBAUD, Arthur:

OPILÝ KORÁB

(Le Bateau ivre) — * 1871, řas. 1883

Básnická skladba francouzského „prokletého básníka“, jedné ze zakladatelských osobností moderní poezie.

Text O. k., dořovaný z Verlainova opisu, je rozložen do 25 řtyřverřových strof. Je psán alexandriřnem, klasickým franc. dvanáctislabiřným verřem. Úřtřední obraz korábu, který se zmitá po řekách a mofích, je rozvíjen bez přerušení, v jednom proudu. Těmatem básně je nejspíš opojení obraznosti, jejímž nositelem je básníkův subjekt. Bezstarostně odpoutaný koráb vplouvá do vzdutých vln vnitřního dobrodružství, jeho plavba se stává triumfem snu, rozjitřeným vnímáním pohybu, barev, rozpoutaných řivlů, až nakonec se bouře utiřší, halucinace ustává, „vodou opilý vrak“ malátní a lyr. hrdina touží po návratu. Dochází k vystřizlivění a k procitnutí.

Úřtřední symbol básně, koráb, který volně pluje vodami, je obrazem samotného subjektu básnickova a zároveň i ilustrací Rimbaudovy

teorie „vidění“, formulované ve dvou „dopi-
sech vidoucího“ z května 1871. Jde o snahu
nazírat přímo, bezprostředně okolní, ale ze-
jména vnitřní svět, ponořit se do snu, ale za-
chovat si ostrost vnímání a nechat se jím uná-
šet. Výbuch osvobozené imaginace však vede
nakonec k únavě a k deziluzi, k rezignovaně-
mu úlevnému spočinutí v každodenní „louži“.
Toto hledání neznámého světa, které je zá-
roveň únikem z praktické reality (i když může
být formulováno také jako hledání svobody,
ideálu či smyslu poezie), ústí v poznatek ne-
možnosti „změnit život“. Ideál se stává iluzí.
O. k. je symbol. popisem tohoto imaginárního
hledání. Vytržení barvami, tvary, vůněmi i zá-
vrať z „bezdeňných nocí“ připomíná halucina-
ční stav, z něhož se básník probouzí do dne,
který se „rodí zjitřen“, jeho „vystřízlivělý“ ko-
ráb bude nyní plout odevzdaně svou stereo-
typní, navyklou cestou jako ostatní obchodní
lodě. Sen (poezie, ideál) podlehne životní pra-
xi. **O. k.** má zřejmě autobiogr. rysy. Je vizi bás-
níkova vývoje, tušením bezvýhodnosti indivi-
duální vzpoury, soukromého úniku do kon-
krétního, ale přece subjekt. vidění. Je předtu-
chou východiska, které znamená adaptaci
v utilitární společnosti. Tato báseň předjímá
budoucí Rimbaudův osud, jeho bloudění svě-
tem a definitivní návrat ke „starým zdem
Evropy“.

Báseň vznikla v Charleville na konci září
1871, tedy asi čtyři měsíce po potlačení Komu-
ny (v posledním verši o „strašlivých zracích
pontonů“ se mj. spatřuje nárazka na hromad-
né deportace komunardů), těsně před Rim-
baudovou cestou do Paříže. Rimbaud se ne-
dávno předtím korespondenčně seznámil s P.
Verlainem a **O. k.** je skladba, kterou se sedm-
náctiletý mladík měl uvést v Paříži. Poprvé byl
vydán v revui *Lutèce* 1883, 1884 jej vydal Ver-
laine v *Prokletých básnicích*, 1891 vyšel v edi-
ci *Le Reliquaire*. V Rimbaudově díle znamená
O. k. přelom. Po „tuláckých“ a sociálně zamě-
řených skladbách z dob charlevilleských po-
čátků nastává období experimentů s „vidě-
ním“, „rozrušováním všech smyslů“ a „zba-
ňňováním“. Tento experiment byl později dů-
sledně realizován v *Illuminacích* (1886, *Illumi-
nations*). **O. k.** zároveň naznačuje pochyby
o jeho oprávněnosti. Nad **O. k.** se připomíná
řada liter. inspirací (T. Gautier, Ch. Baude-
laire, E. A. Poe, F.-R. de Chateaubriand, V.
Hugo, P. Verlaine, L. Dierx aj.), dokonce byl
označován za pastiš. Originalita **O. k.** však ne-
ní ve volbě námětu, ale ve způsobu jeho zpra-
cování, který znamenal radikální proměnu
představy o úloze poezie. Ohlas **O. k.** stejně
jako dalších Rimbaudových děl zasáhl i čes.
kulturu, o čemž svědčí i dlouhá řada překladů.

Výpisky „Oh, ať mi praskne kýl!“ (1936, 45).

Překlady čas. 1908 (Stanislav K. Neumann, *Opilá
loď*, in: *Lumír*), 1920 (1936, 1937, 1940, 1957, 1968,
1985, Karel Čapek; in: *Francouzská poezie nové doby*;
vyd. 1985, in: *Doušek jedu*), 1930 (1930, 1956, 1959,
1962, 1966, 1977, 1982, 1985, *Opilý koráb*, Vítězslav
Nezval; vyd. 1930, in: *Dílo J. A. Rimbauda*; 1956,
1959, 1966, in: *Verše*; 1962 in: *Já je někdo jiný*; vyd.
1977 in: *Má bohéma*; vyd. 1982 in: V. Nezval, *Dílo
XXXV*; vyd. 1985 in: *Doušek jedu*; 1. a 2. vyd. jako
Opilá loď), 1935 (1959, *Svatopluk Kadlec*, *Opilá loď*;
vyd. 1935 — vyšlo ve skutečnosti za války — in: *Poe-
zie*; vyd. 1959 in: *Výbor*), 1956 (1958, 1961, 1985,
František Hrubín; vyd. 1956 in: *11 básní*; vyd. 1961
in: P. Verlaine—A. Rimbaud, *Mé tuláctví*; vyd. 1985
in: *Doušek jedu*), 1981 (Otto František Babler).

Literatura R. Caillois, *Les sources du Bateau ivre*,
Paris 1956. W. M. Frohock, *Rimbaud's Poetic Practi-
ce*, Cambridge, Mass. 1963. Ch. Chadwick, *Le sens du
Bateau ivre*, Paris 1962. B. Weinberg, „*Le Bateau
ivre*“ or the Limits of Symbolism, *Publications of Mo-
dern Language Association of America* 72, 1957. —
V. Stupka, *Rimbaud a jeho čeští tlumočníci*, Praha
1962.

ap

RINČEN, Bjambyn: SLUNCE VYCHÁZÍ

(Üürijn tujaa, dosl. Svitání) — 1951 1952
1955, přepr. 1971

První historický román mongolské porevolu-
ční literatury.

Hl. hrdinou románové trilogie S. v. (*Pod man-
džuským jhem*, *Křížová cesta*, *Vybojovaná vlast*) je
prostý arat Šircin, jehož příběh začíná krátce po na-
rození, kdy byl adoptován bohatcem Džambou.
Z chudého a ostrakovaného čeledína se stane voják
tzv. autonomního Mongolska, který se postupně
uvědomuje a teprve po lidové revoluci se stane pl-
noprávným členem společnosti a posléze dokonce
jedním z nejznámějších pastevců země. Druhý hrdi-
na, Nasanbat, syn starého Batbajara, uteče do Číny
a vrací se do vlasti již jako uvědomělý a zralý muž.
Děj románu se odehrává převážně v Mongolsku, ale
také v Rusku, Číně a Tibetu. Na osudech Šircina
a jeho rodiny (zvl. ženy Ceren) se ličí období od
konce mandžusko-čin. nadvlády nad Mongolskem
(90. léta 19. stol.) přes vytvoření nezávislého teokra-
tického státu (1911) a vítězství lidové revoluce o de-
set let později až po dvacet let existence lidového
Mongolska (poč. 40. let 20. stol.). V pravém světle je
ukázána úloha buddhistické církve a život v klášte-
rech na jedné straně a význam mongolsko-sověť.
přátelství na druhé straně. Podrobně se ličí život li-
du a jeho četné tradiční zvyky. Román, dedikovaný
rus. národu, je uveden básní N. Tichonova Rinčeno-
vi. Téměř každá kapitola S. v. začíná motem, citací
z lidové písně, přísloví z mongolské, jiné orientální
či evrop. klasické literatury.

S. v. bylo psáno na základě dlouholetého pečlivého studia archívních materiálů a dalších pramenů a besed s pamětníky. Podává dokonale obraz historie Mongolska uplynulých let a jeho název je symbolem revoluce, která přinesla světlo do temné mongol. společnosti, která ještě poč. 20. stol. žila ve feudalismu. S. v. navázalo na románovou tradici mongol. romanopisce 19. stol. Indžináše. Velké množství postav (kolem 160) a vedlejších epizod, ulpívání na faktech a detailech, jakož i záliba ve starém archaickém jazyku vyžadují náročného a všestranně vzdělaného čtenáře. S. v. má proto mimořádnou poznávací hodnotu a směle je můžeme nazvat všestrannou encyklopedií mongol. života. Spolu s Lodojdambovým dobrodružným r. Na Altaji patří k prvním románům mongol. socialist. literatury. Byl převeden do tradičního mongol. písma, přeložen mj. do ruštiny aj. jazyků.

Výpisky „*Pravdu má přísloví, že ač je papír tenký, neprotáhne se, pokud se ho nedotkneš, a že člověk, ač je bystrý, nepochopí, pokud mu nenaznačíš...*“ (1958, 337) — „*My nejsme senátoři, žádající krve národu a vydělávající na slzách a hoří matek, my jsme proti pěstíelé dobytky, lidé pracující, a bez uvažování půjdeme proti jakýmkoli těžkostem a strádáním světa...*“ (1958, 512).

Překlady 1958 (Pavel Poucha).

Literatura L. K. Gerasimovič, *Literatura Mongolskoj Narodnoj Respubliki 1921—1964, Ulánbátar 1965.* — P. Poucha (doslov k 1958).

js

RIVERA, José Eustasio:

VÍR

(La vorágine) — 1924

Román kolumbijského spisovatele, představitelé hispanoamerického kreolismu.

Syžetovou osu románu, rozděleného do tří částí, tvoří cesta hl. hrdiny a vypravěče Artura Covy do nitra divoké přírody. Motiv cesty spojuje dobrodružné scény, v nichž hrdina a jeho druzi zachraňují své životy před nebezpečím pralesa či před násilím lidí, sociální scény setkání se sběrači kaučuku a monumentální lyr. evokace přírody. 1. část zahrnuje romant. útěk básníka Covy s milenkou Alicií z Bogoty do savany, zakončený zastávkou v usedlosti manželů Franka a Griseldy. Naháněč dělníků do kaučukových pralesů Barrera zláká obě ženy k odchodu. 2. část vypráví o putování Covy a Franka pralesy na pomezí Kolumbie, Venezuely a Brazílie, kam se vydali hledat ženy a pomstít se Barrerovi. Potkají Clementa Silvu, jehož vložené obsáhlé vyprávění o strádání sběračů kaučuku přidá další motivaci hrdinové cesty po pralesích: v 3. části je kromě romant. touhy po pomstě veden i rozhodnutím pomoci Silvovi a všem ztotožněným sběračům. V závěru Cova Barre-ru zabije a s Alicií a předčasně narozeným dítětem

čeká na příjezd kolumbij. konzula s nadějí, že jeho zásah bude prvním krokem k nápravě sociálních poměrů v pralesi. Vyprávění rámuje „úvod“ a „doslov“, které navozují fikci autentických Covových rukopisů, nalezených konzulem, zatímco jejich autora s rodinou se nalézt nepodařilo: „Pohltil je prales.“

Pojetí cesty ve V. navazuje na linii dobrodružně mravoličného románu, v němž reálná cesta hrdiny rodnou zemí přechází v metaforu životní pouti se soustředěním na okamžiky rozhodující o celém životě postavy a vedoucí k jejímu přerodu. Skrze mimořádné události, podléhající náhodě a pociťované jako osudové, Cova sestupuje „k sobě“ — to je první význam titulního „víru“. Jeho sebezpoznaní a přerod (poznání lásky k Alicií, ztotožnění s věcí sociální nápravy) jsou však vnějškové. Vyprávění postupně odsouvá hrdinovu satanskou a světobolnou masku, ale nejde o vnitřní vývoj postavy, nýbrž o konfrontaci „civilizace“ a „barbarského“ prostředí; tváří in tvář mohutnosti pralesa i otřesným sociálním poměrům v něm se kultivovanost městského hrdiny ukáže být pouhou slupkou. Mravoličný pól V. je pojat jako naléhavá obžaloba sociálních neřestí, která se pohybuje mezi publicistickým dokumentem a melodramatickými rysy románu-fejetonu. Vnitřní nespojitost osudu dobrodružného hrdiny s tímto světem narušuje jednotu díla. Vyprávění v čase prožívaných dobrodružství a v čase historickém má však společného jmenovatele v pojetí vztahů mezi lidmi a vztahu člověka a přírody jako nepřátelských: savana je člověkem přemáhána, prales v konfliktu vítězí a jeho hrůzoplýný labyrint pohltí člověka jako „vír“. Střetání jedince a okolního světa je v napětí s významovou linií splývání člověka s přírodou, jeho včlenění do kosmu, vázanou na cyklický čas přírodní a mytický. Ve vlhkém šeru pralesa se postavy noří do rytmu věčného vznikání, zániku a obnovy života. Prales je světem geneze, v němž postavy kráčejí do neznáma jako kdysi objevitelé Ameriky, a světem smrti, jehož myt. substrát tvoří Apokalypsa a zvl. fec. mýtus: „němá řeka“ Vichada je jako Styx branou, již postavy vstupují do podsvětí (VI. zpěv Vergiliovy Aeneidy, Dantovo Peklo). Cesta i symbol „víru“ zde nabývá významu sestupu ke kořenům kultury a hledání amer. autenticity ve větší blízkosti k původní jednotě světa.

V. byl napsán spěšně, na základě autorových poznámek ze savany v Casanare a z kaučukových pralesů, kam byl Rivera vyslán kolumbij. vládou vyšetřit podmínky pracujících. Některé postavy mají reálné předobrazy, V. byl tak zpočátku přijímán jako klíčový román. Rivera zdůrazňoval dokumentární záměr díla

(do I. vyd. zařadil „autentické“ fotografie postav a místa děje), jímž chtěl oživit zájem veřejnosti o sociální poměry v kaučukovém pralese, které před I. svět. válkou vyvolaly mezinárodní skandál. Ve V. se distancoval od idylichnosti své prvotiny, sbírky modernistických sonetů *Země zaslíbená* (1921, Tierra de promisión). Kritika oceňovala lyr. obraznost V., která vychází z modernismu přelomu století a místy se blíží avantgardě, kdežto celku díla vytýkala tvárné nedostatky. Avšak právě díky své nejednotnosti, navozující zneklidňující bezprostřední kontakt s realitou, a nesnadné interpretaci je V. nejživějším dílem hispanoamer. kreolismu. Reagují na něj autoři nového hispanoamer. románu, např. Riverův krajan G. García Márquez (napětí historie a mýtu) a zvláště Kubánc A. Carpentier (pojetí cesty v r. Ztracené kroky).

Překlady 1930 (*Égon Ostrý, Zelené peklo*, 1955) (*Zdeněk Hampejs = Hampl—Marcela Svobodová, Vir*).

Literatura J. Añez, *De La voráGINE a Doña Bárbara, Bogotá 1944*. L. C. Herrera, *José Eustasio Rivera, poeta de promisión, Bogotá 1968*. *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares, La Habana 1971*. — Z. Hampejs—M. Svobodová (doslov k 1955).

ah

ROA BASTOS, Augusto:

JÁ NEJVYŠŠÍ

(Yo el Supremo) — 1974

Vrcholné dílo paraguayského spisovatele, jeden z nejvýznamnějších projevů tzv. nového latinskoamerického románu.

Text románu je pojat jako mytizovaná promluva zakladatelské postavy paraguay. státu, diktátora Josého Gaspara Rodrígueza de Francia (1766—1840) zvaného Nejvyšší. Jeho monolog, hodnotící počátky paraguay. dějin i diktátorovo místo v nich, je vyprovokován utrhačným pamfletem nalezeným na dveřích katedrály, v polemice s ním se obrací Nejvyšší k současníkům i potomkům se svým poselstvím, útočným i sebezpytujícím, vstřebávajícím do sebe i texty „cizí“, ať již vstupy diktátorova pisáře Patiña, jemuž je text „diktován“, citáty různorodých fiktivních i nefiktivních dokumentů (pasáže z diktátorova deníku, korespondence, úryvky z knih i časopiseckých článků, tzv. *Přiloha* s expertizami historiků ohledně pravosti Franciových pozůstatků apod.). Román uzavírá *Závěrečná poznámka kompilátora*, nabízející mystifikační historii vzniku díla jako kompilace zhruba ze 40 000 vydaných i nevydaných dokladů (nemluvě o ústní tradici).

Jestliže r. *Syn člověka* (1959, Hijo de hombre), kterým se Roa poprvé dostává do mezinárodního povědomí, postavil do protikladu trag. sílu lidového mýtu a oficiální výklady

paraguay. dějin, v J. N. si mýtus dějiny zcela přisvojuje, včleňuje je do svého univerzálního textu, který není podroben chronologické linii, ale je otevřenou strukturou, do níž lze vstoupit na libovolném místě (v tom smyslu J. N. připomíná Cortazarův r. Nebe, peklo, ráj). Nositelem jednoty tohoto složitě členěného celku je postava Francii, který je jakýmsi mytizovaným vypravěčem, nadaným vševědoucností příslušnou ve světě díla obvykle autorovi (zatímco autorské já zde naopak vystupuje v druhořadých, karikovaných rolích „zapisovatele Patiña“ nebo „kompilátora“). Tento ústřední subjekt románu je zcela vyvázán z času, neplatí pro něho hranice mezi životem a smrtí, minulostí a budoucností. I sám román se tak povznáší nad histor. čas, nabývá rysů věčné, posvátné knihy, univerzálního, časem nezrušitelného myt. zápisu (přičemž tato funkce je souběžně parodována — je označován jako „věčný cirkulář“, soubor předpisů, zásad a poučení určený k nekonečnému obíhání). Za histor. proměnlivostmi a nahodilostmi, skrze návratnou otázku po vztahu jednotlivce a dějin se znovu a znovu v J. N. opakuje otázka obecná: po smyslu paraguayství.

J. N., vydaný 1974 v Buenos Aires a překládaný vzápětí do řady jazyků, potvrdil s konečnou platností, že právě Roovi Bastosovi, žijícímu od 1947 v Argentině, vděčí paraguay. literatura za to, že přesáhla lokální a latinskoamer. rámeček a vstoupila do svět. liter. kontextu. Ne tím, že by přetřhla pouta s domácí tradicí — otázka paraguay. dějin se pro Rou stává otázkou přímo ústřední, ostatně i samo „diktátorské“ téma je v souč. latinskoamer. próze tématem velice obecným (M. A. Asturias: Pan prezident, A. Carpentier: Náprava dle metody, G. García Márquez: Podzim Patriarchy), ale spíše v tom, jak domácí látku osobitým způsobem otevírá směrem k univerzálním lidským otázkám.

Výpisky „*Jednoho dne si pro nás budoucnost přijde*“ (1982, 42) — „*Pouze národy, které ochotně snáší útlak, mohou být utlačovány*“ (1982, 43) — „*Psát znamená odpoutat slovo od sebe samého. Naložit toto slovo, které se odpoutává, všim, co je mého, až se to stane tím, co je druhého. Naprosto cizím*“ (1982, 74).

Překlady 1982 (Josef Forbelský).

Literatura D. W. Foster, *Augusto Roa Bastos, Boston 1978*. B. Rodríguez Alcalá—R. Domínguez—A. Irala Burgos y J. Plá, *Comentarios sobre Yo el Supremo, Asunción 1975*. H. Wiesner, *Augusto Roa Bastos und sein „Yo el Supremo“*, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 5, 1979, 1. — J. Forbelský (doslov k 1982).

fv—red

ROBBE-GRILLET, Alain: GUMY

(Les Gommages) — 1953

Prvotina představitele francouzského tzv. „nového románu“, beletristickou formou dokumentující autorovy teoretické zásady.

Syžet románu je zdánlivě budován na půdorysu detektivního žánru. V *Prologu* je navozena situace, představen vrah, oběť i okolnosti zločinu — nepodařené vraždy profesora Duponta, který se z obavy před dalším možným útokem nechá prohlásit za zavražděného a uchyluje se do ústraní. Jádru G. tvoří nejrůznější interpretace údajně profesovy smrti a soustřeďuje se kolem postavy detektiva Wallace, který se nakonec sám v domněni, že míří na vraha. stává skutečným Dupontovým vrahem. Okolnosti prvního pokusu o vraždu zůstávají nedořešeny, Dupont zemřel, aniž kdokoliv pochopil, co vlastně způsobilo jeho náhodnou smrt. V *Epilogu* se syžet opět vrací k popisu banálního všedního dne; evokuje tak netečnost světa vůči jedinci, marně usilujícímu o pochopení vlastního poslání.

G. jsou názornou ilustrací Robbe-Grilletovy teze o bezvýznamovosti reality, která prostě jenom „je“ a jejíž významy se proměňují podle subjekt. interpretací. Z tohoto hlediska se zdá být tradiční román s promyšlenou fabulí a psychologii postav pouhou autorskou mystifikací, ústící v deformaci skutečnosti. Výchozí diskem pro Robbe-Grilleta proto je především popření role „vševědoucího vypravěče“. Každé konstatování je vzápětí ihned zpochybňováno (také symbol. název románu v sobě nese zpětnou korekturu či negaci napsaného), táž situace (smrt profesora Duponta) je nahlížena z nejrůznějších aspektů skrze zúčastněné postavy, čímž se dospívá k četným variantám jednoho a téhož jevu, aniž by bylo možné odhadnout, která varianta je pravdivá. Na rozdíl od detektivního žánru, kde obvykle dochází k jednoznačnému vyřešení problému, zde se detektivní syžet paradoxně stává nositelem nepoznatelnosti jevů a zároveň jakousi metaforou takto pojímaného autorského přístupu ke světu, poznamenaného chronickou nedůvěrou ve „fakta“. V zájmu objektivity je vyloučen autorský komentář (v textu např. neexistují hodnotící adjektiva), události jsou nahlíženy nezaujatým okem kamery, neboť jen zrak je údajně schopen poskytnout objekt. informaci. Role autorského vypravěče se tak omezuje na inventarizaci jevové podoby skutečnosti, zejména její banality a šedi, která je považována za nejméně stylizovanou a tudíž nejpravdivější. Požadavku objektivity je podřízeno i pojetí postav, které — nahlíženy rovněž zvnějšku a zbaveny tak jakékoliv psychologické motivace — zůstávají nezřetelnými, tajemnými a tápajícími existencemi. Hlubší rozměr získává dějová fa-

bule vsazením do mytol. rámce (postava Wallace v náznamech ztělesňuje aktualizaci oidipovského mýtu — detektiv hledá vraha a zjišťuje, že vrahem je on sám). Mytol. pozadí má odhalit za konkrétní podobou reálného světa, jejíž pravdivost je relativní, jistou pravdu absolutní, nevyhnutelnou (ve smyslu „fata“), která existuje mimo lidské vědomí. Toto pojetí, zpochybňující jakékoliv lidské poznání, se logicky jeví jako neschopné uceleného pohledu na svět, který je prezentován jako beztvář, neuchopitelná hmota, ve své nepoznatelnosti člověku nepřátelská.

G. hned po svém vydání vzbudily pozornost liter. kritiky a staly se signálem k otevřené polemice o obrození tradičních tvůrčích postupů. „Nový román“ (M. Butor, N. Sarrautová, C. Simon aj.), pojímající románový tvar jako studii nových přístupů k realitě a odvolávající se na dědictví F. M. Dostojevského, F. Kafky, W. Faulknera, M. Prousta, S. Becketta, J. Joyce aj., přinesl četné teoretické projekty (každý z autorů hájil svou individuální koncepci), jež byly po určitou dobu módním tématem literárněkrit. diskusí. Na „nový román“ navázal v 60. letech tzv. „nový nový román“ kolem čas. Tel Quel. Film 1969 (L. Deroisy).

Výpisky „... každý si o té události může myslet, co chce, neboť všemu je možno naprosto stejně věřit nebo nevěřit...“ (1964, 135—136) — „Člověk hledá vraha jako posedlý, a k zločinu vůbec nedošlo. Člověk hledá jako posedlý, aby ho objevil... daleko od sebe, a přitom stačí jen zvednout ruku k vlastní hrudi...“ (1964, 198).

Překlady 1964 (Svatopluk Horečka).

Literatura L. Jeremejev, *Francúzskij „novýj román“*, Kijev 1974. J. Miesch, *Robbe-Grillet, Paris 1965* — J. Felix, *Francúzsky tzv. antiromán vo svetle teórie a praxe Alaina Robbe-Grilleta*, in: *O svetovom románe*. Bratislava 1967. Týž (doslov k 1964). R. Grebeníčková, *Věk a člověk v próze Robbe-Grilleta*, Plamen 1960. N. Krausová, *Rozprávač a románové kategorie*, Bratislava 1972. J. Pechar, *Francouzský nový román*, Praha 1968.

nam

RODENBACH, Georges: MRTVÉ BRUGGY

(Bruges-la-Morte) — 1892

Román belgického francouzsky píšícího symbolisty.

Vdovec Hugues Viane se usadí v Bruggách, neboť atmosféra starobylého města vyhovuje jeho rozpoložení, nevyčlepnému smutku a touze po zemřelé manželce. Během jedné ze samotářských večerních procházek potká na ulici ženu, která mu ji připomíná. Mladá tanečnice Jane Scottová se po čase stane jeho milenkou. Viane ji zprvu vnímá jako dokonalou analogii zesnulé. Postupně však v jejím charak-

teru a fyziognoiii zjiřtjuje odlišnosti. Vztah pojici povrchni vypočítavou ženu s mužem, jenž žije jen vlastní minulostí, je tragicky ukončen v okamžiku, kdy Jane znesvěti Vianovy úzkostlivě uchovávané památky na ženu — Viane ji uřkrtí pramenem vlasů zemřelé manželky. Útlému románu, členěnému do 15 kap., předchází autorovo „upozornění“ čtenářům, v němž se mj. říká: „... chtěli jsme také a především evokovat jedno Město, Město jako hlavní, se stavy duše spojenou postavu, která radí, odrazuje, nutí jednat.“

Jednotčím prvkem se v M. B. stává symbolistně pojatá „osudovost“, promítající se jak v samém rozvržení postav, tak v pojetí a kresbě místa děje, města, které je do značné míry významovým jádrem díla jakožto reálný i symbol. prostor, v němž hrdina nejen žije, ale s nímž jako by i splýval. Bruggy jsou tu městem-hrobem, mrtvou „přítomností“, podobně jako hrdinův v ničem se neměnicí dům-relikviář, jehož funkcí je pouze uchovávat pozůstatky. Jediným nositelem pohybu v tomto nehybném světě je neustálý tok hrdinova melancholického snění, jež pohlcuje skutečnost, proniká nejpřizračnějšími zákoutími „mrtvého města“ a přetváří jeho objekty v jakousi ozvěnu. „Duše“ věcí, probouzená projekcí hrdinova smutku, pak vypovídá o dávné slávě města prostřednictvím nostalgického zpěvu zvonů, který se „táhne ... po hladině kanálů“, aby se rozplynul v šedé obloze Flander, a zrcadlení kamenných fasád domů ve vodě kanálů, jejíž nehybnost nebo proměnlivost také symbolizuje nebo alegorizuje podobu i povahu myšlení a snění, nostalgie, která mezi Bruggami a hrdinou utváří nezničitelné pouto.

Autor, v mládí jeden z hl. mluvčích skupiny Mladá Belgie (k jejím nejvýznamnějším členům dále patřili É. Verhaeren, M. Maeterlinck a C. Lemonnier), žil od 1888 trvale v Paříži, prošel zprvu parnasismem, později byl ovlivňován zejména poezií P. Verlaina a S. Mallarméa. Mezi nejvýraznější symbolist. básníky francouzsky psané literatury se zařadil osobitou poetikou tvořenou sny, melancholickými obrazy průplavů a uliček flanderských měst, meditativností, prolináním realismu a mystiky (částečně i pod vlivem vlám. mistrů H. Memlinga a R. van der Weydena). Jeho dílo tvoří básnické sbírky, romány a divadelní hry, proslavily jej však především M. B., které spolu se sb. b. *Vláda ticha* (1891, *Le Règne du silence*) patří k vrcholům jeho tvorby. M. B., nejprve otištěné na pokračování v *Le Figaro* (v knižní podobě pak text doprovázely fotografické ilustrace nejdůležitějších míst „mrtvého města“), byly nadšeně přivítány kritikou i čtenáři a do značné míry se zasloužily o proslavení „Benátek severu“. Opera E. W. Korn-golda (1920).

Výpisky „A v nás naši mrtví umirají podruhé.“
Překlady 1907 (Otokar Šimek, *Mrtvé město*), 1982 (Ladislav Lapšanský, sl. *Mrtvé Bruggy*).

Literatura A. Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach, Bruxelles 1942*. P. Maes, *Georges Rodenbach 1855—1898, Gembloux 1952*.

zh

RODOREDOVÁ, Mercè: DIAMANTOVÉ NÁMĚSTÍ

(La plaça del Diamant) — 1962

Nejvýznamnější současný katalánský román.

Román, rozdělený do 49 krátkých kapitol, líčí životní příběhy, zkušenosti, představy a tužby prosté ženy z okrajové čtvrti Barcelony v období mezi koncem 20. let a počátkem 50. let 20. stol. Je psán ich-formou a jeho protagonistka Natàlia — Holubička v plynulém, uvolněném monologu, respektujícím časový sled událostí, vypráví o svém seznámení a sňatku s truhlářem Quimetem, o jeho přátelích, o jeho podivinství a bouřliváctví, o svém mateřství a výchově dětí, o Quimetově odchodu do občanské války a smrti v řadách republikánů, o strašlivém strádání i úmyslu zabít ze zoufalství děti a spáchat sebevraždu. Ve chvílích, kdy chce svůj záměr uskutečnit, nabídne ji kupec Antoni, aby u něho pracovala, a později se s ní ožení. I on bojoval na straně republiky, byl těžce raněn, a přestože sám nemůže založit rodinu, touží po klidném rodinném prostředí a Natàlii i jejím dětem umožní žít v dostatku. Natàlia přes relativní blahobyt trpí neurózami a v noci po dceřině svatbě se téměř bezděčně vrací do míst svého mládí, na Diamantové náměstí, odkud se vydala na svou strastiplnou životní pouť.

Individuální osudy Natàlie — Holubičky jsou těsně spjaty s kolektivními osudy katalán. národa v dobách diktatury Primo de Rivery, špan. republiky, občanské války a frankistické diktatury. Tyto konkrétní histor. souvislosti tvoří jednak dějinné pozadí hrdinčina příběhu, jednak přímo zasahují do jejího mikrosvěta a nutí ji podstupovat zkoušky, na něž nebyla připravena. Aktivní úloha, jak je pro románovou tvorbu Rodoredové přiznačné, je světena mužům, Quimetovi a Antonioví, z nichž první ztělesňuje síly, které se zápalen a nadějí dobývaly a bránily práva katalán. národa v rámci špan. republiky, druhý jejich zbytky, odsouzené po prohrané válce k trpké nečinnosti a uzavřenému, víceméně jen spotřebnímu způsobu života. Protagonistčina pasivní role ve vztahu k oběma manželům, motiv sebevraždy a úsilí řešit situaci s ohledem na děti spojuje D. n. s předchozím, pátým autorčiným r. *Aloma* (1938, přepr. 1969), Natàliiny strastné osudy, její vázanost na prostředí barcelonské čtvrti Gràcia a hledání posily ve vzpomínkách na dětství s následujícím r. *Kaméliová ulice* (1966, *El carrer de les Camèlies*). K jeho nej-

působivějším hodnotám patří přesvědčivě ztvárnění hl. postav, upřímný hold ženě, matce, krása prostého, bezprostředního, vzácně sugestivního vyprávění, bohatého na svěží smyslově představy a zlyričtějšího záměrnou neuspůsobeností vzpomínek a citlivým rozvíjením některých motivů, které zřetelně přejímají funkci symbolu.

V D. n. je překonán vývoj tradičně psychol. románu, který se v katalán. literatuře prosadil zhruba 1925—39, směrem k složitěmu realist. obrazu doby, společnosti a člověka v konkrétních místně histor. podmínkách. Tímto románem také katalán. literatura, která velice utrpěla frankistickým zákazem užívat katalán. jazyk ve školách a ve veřejném styku včetně hromadných sdělovacích prostředků, vyrovnává krok se souč. evrop. liter. tvorbou. D. n. vzniklo po dlouhém autorčině odmlčení v době jejího exilu v Ženevě. 1960 zůstalo nepovšimnuto v katalán. liter. soutěži Premi Sant Jordi, o dva roky později vyšlo v nevelkém nákladu v nakl. Club Editor v Barceloně. 1964 však již bylo v anketě čas. Serra d'Or označeno za nejpozoruhodnější románové dílo poválečné katalán. liter. produkce a od té doby vyšlo v originále více než dvacetkrát, bylo přeloženo do špan., angl., franc., ital., polš., japon., něm. aj.

Výpisky „... čas, který ve mně hlodá, který je neviditelný a všechny nás mění. Čas, který se ustavičně otáčí v srdci, roztáčí ho, mění nás zevnitř i zvenčí, trpělivě nás připodobňuje tomu člověku, jakým budeme posledního dne“ (1973, 178).

Překlad 1973 (Jan Schejbal).

Literatura C. Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda, Barcelona 1979. J. M. Sobré, L'artífici de „La plaça del Diamant“, un estudi lingüístic, in: In memoriam Carles Riba, Barcelona 1973. — J. Schejbal (doslov k 1973).*

sch

RODRÍGUEZ GARCÍ DE MONTALVO → MONTALVO

ROETHKE, Theodore: ZTRACENÝ SYN A JINÉ BÁSNĚ

(The Lost Son and Other Poems) — 1948

Sbírka básní, která inspirativně zapůsobila v americké poválečné poezii svým hledáním prapůvodní jednoty člověka a přírodního řádu.

Z prozodického hlediska představuje 30 básní z 5 oddílů Z. s. bohatou škálu — od přísně rýmovaných jambických strof přes volnější, skoro prozaické útvary krátké i delší po whitmanovský rozmáchlé vnitřní monology, do nichž jsou funkčně zasazena i čtyřverší dětských říkanek a hádanek. Téměř všem formám společný je však inspirační zdroj — obraznost přírodní a zvl. rostlinné říše, k níž měl básník

až mystický vztah. Řada básní, jako např. *Dítě na skleníku, Orchideje, Karafiáty, Přesazování, Kompost*, vyvolává vzpomínky na chlapecké dny strávené v rodinném květinářství v Michiganu i na lidi, kteří patřili k domovu (b. *Tátův valčík, Frau Baumann, Frau Schmidt a Frau Schwartz*). Smyslová paměť i čerstvé dojmy a poznatky se výmluvně spojují s duševními stavy subjektu; v delších a formálně otevřených básních a básnických sekvencích (*Ztracený syn, Dlouhá ulička, Podoba požáru*) jsou návraty do dětství propojovány s výpravami za poznáním primitivních přírodních sil, které byly účastny na vzniku života jako kategorie bytí.

Posedlost, s jakou básník hledal „subracionální“ vazby mezi člověkem a nejnižšími přírodními formami, ústila mnohdy v ryze intuitivně skládanou lyriku. Verše sloužily autorovi jako „psychický těsnopis“ k záznamu duševního procesu i duchovního vývoje, a to nejen vlastního, ale „všech podobně pronásledovaných a trýzněných lidí“. Při nesnadném sebedefinování pátral Roethke po opěrných archetypích i v jungovských sférách podvědomí. Přes všechnu „psychofyzickou zátíženost“ zanechává však Z. s. jako celek spíše dojem spontánní radosti z tvorby; verše jsou především oslavou všeho, co chce žít („nic se života nevzdává: / dokonce pūda dále dýchá slabým dechem“), oslavou básníkova antropomorfizovaného světa („kvůli mně se slunce zabýsklo v zrnkách písku / a cíle mě se rozpáhly nad prvním chvěním poupate“). Je tu zřejmá spřízněnost s obdivovaným D. Thomasem, s nímž T. Roethke sdílel též zvláštní zájem o zvukovou a rytmickou organizaci verše.

Temat. orientace Roethkovy poezie byla zřejmá už v prvotině *Otevřený dům* (1941, Open House), ale teprve ve Z. s. se plně rozvinula a realizovala. Sbírka sama však měla „přesahy“ do dalších knížek: na *Podobu požáru* volně navazují sekvence ve *Chvále do konce* (1951, Praise to the End!) a v *Probuzení* (1953, The Waking). Zaslouženého krit. a veřejného ocenění se Z. s. nedostalo hned po vydání, nýbrž až po letech, kdy byla sbírka částečně zařazena do výbě. *Slova do větru* (1958, Words for the Wind) a posléze do posmrtně publikovaných *Sebraných básní* (1966, The Collected Poems). Na mladou básnickou generaci však působily právě verše ze Z. s.; na rozdíl od pozdějších a zvl. posledních sbírek tu nebyla lyr. čírost ještě zbytečně čeřena a zatemňována autorovým prohlubujícím se náboženským mysticismem. V Z. s. a jeho dile vůbec nacházely podněty tak protichůdné skupinky jako konfesijní básníci, „projektivisté“, jež zajímaly autorovy postupy při „prostorové kompozici“, i noví surrealisté a básníci „hloubkových obrazů“. Uznání této skutečnosti přicházelo zpra-

vidla až po čase, protože i autorův význam došel zhodnocení opožděně (částečně proto, že žil mimo liter. centra — v Seattlu).

Překlady čas. 1965 (Stanislav Mareš, výb. *Podoba požáru*, in: *SvLit*).

Literatura R. *Blessing, Roethke's Dynamism: Vision and Technique, Seattle 1974. A. Stein (ed.), Theodore Roethke: Essays on the Poetry, Seattle 1965. R. Sullivan, Theodore Roethke: The Garden Master, Seattle 1974.*

jj

ROCHEFOUCAULD → LA ROCHEFOUCAULD

ROJAS, Fernando de: CELESTINA

(La Celestina) — 1499

Nejproslulejší dramatické dílo španělské renesance, jež v příběhu neblahé lásky zachycuje svět ovládaný vášněmi a vypočítavostí.

Rozsáhlý text ve 2 zákł. verzích (původních 16 jedn. je v druhém tisku z roku 1501 rozšířeno o dalších 5) nebyl patrně určen pro jeviště, ale pro skupinové předčítání. Děj se rozvíjí lineárně v řadě výstupů. Mladý šlechtic Kalisto se osudnou náhodou zamiluje do Melibeje, krásné dívky ze vznešeného rodu. Když je odmítnut, jeho sluha Sempronio mu nabídne magické zprostředkování lásky pomocí kuplířky a čarodějnice Celestiny, sám veden záměrem získat velkou část odměny. Druhý Kalistův sluha Pármeno sice marně pána před Celestinou varuje, ale nakonec se dá získat jejími nabídkami a připojí se k Semproniovi. Celestina získá pro Kalista Melibejinu náklonnost, ale sama je zabita sluhy, kteří se dožadují podílu na zisku. Sempronio a Pármeno jsou nazířeni pro svůj čin popraveni; dvě nevěstky, jež je ve sporu s kuplířkou podněcovaly, vidí v urozených milencích původce zla. Přimějí k pomstě pášáka Centuria, ten si však na ní nedá záležet a získá jen několik vagabundů, aby předstíraným útokem Kalista a jeho nové sluhy vystrašili. Kalisto, který má noční schůzku s Melibejí v zahradě jejích rodičů, je vyrušen pokřikem sluhů, chce jim pomoci, ale spadne se zdi a zabije se. Melibeje se cítí být vinna Kalistovou smrtí, vypoví celý příběh svému otci a před jeho zraky se vrhne dolů ze zámecké věže. Truchlivou historii uzavírá nářek Melibejinych rodičů nad protivenstvím světa a bezútěšným stářím.

Děj má v dialozích nezvykle pomalý spád, neboť se orientují s využitím hovorové mluvy na charakteristiku postav a prostředí, což nijak nebrání mšeni prvků lidového původu (rčení a přísloví) s učeným jazykem, jež zaznívá ve filozofujících rozhovorech z úst jinak životných lidových typů až nepřiměřeně. Pesimistické vyznění díla nevyplývá ani tak z konfliktu vůle jednajících postav, jako spíše z jim společné mravní neurčitosti. V souhře náhod

vystupují vášeň a sobectví jako neustále přítomné ničivé síly a jejich význam přesahuje varovně moralizující poslání na začátku textu. Nejvýraznější, ale současně v paradoxní filozof. interpretaci, jsou zastoupeny v postavě kuplířky Celestiny, jejíž rady a úvahy patří k myšlenkově nejzávažnějším místům dramatu. Okázale cynická protřelost, kterou dává najevo, je svého druhu životní moudrostí, postojem, jež vyplynul z dalekosáhlé mravní rezignace. V pohledu autora je všechno vznešené a krásné nerozlučně spojeno s nízkostí. Milostný cit hyne v nepřirozeném svazku s mocí, láska Kalista a Melibeje vděčí za své naplnění zlu a jeho působením také zaniká. V pozadí příběhu stojí obraz nesmyslného běhu věci zkaženého světa, jež v sobě chová počátek vlastního konce.

Toto znepokojivé stanovisko, jež autor dovádí až k jednoznačnému odmítání stvořeného světa, bylo zákł. příčinou rozmanitých dohadů o skutečném původu textu. Směsice doktrinně učeného jazyka s hovorovými obraty a vulgarismy nasvědčuje předpokladu humanisticky vzdělaného autora s vyhraněným krit. vztahem ke společnosti své doby. C. patrně napsal bakalář Rojas, pokřtený žid, jehož jméno vyčteme z akrostichu úvodních veršů k 2. vyd. (1501) a jehož existenci potvrzují akta jednoho inkvizičního řízení. Formálně jedinečný text prozrazuje vliv dialogizované humanistické prózy, antické komedie Plautovy a Senekovy a patrně též franc. a ital. elegické komedie. C. si získala záhy nesmírnou oblibu — jen v 16. stol. vyšla v 62 vyd., později se stále zřetelnějšími zásahy cenzury. V 1. vyd. nesla titul *Komedie Kalista a Melibeje* (Comedia de Calisto y Melibea). Byla hojně překládána do evrop. jazyků; pokusy o scénické uvedení jsou spíše výjimkou.

Výpisky „*Nic není vzdálenější pravdě než obecné mínění*“ (1956, 223).

Překlady 1956 (Eduard Hodoušek), rozmn. 1969 (Milan Calábek, adapt. *Zavraždění svatě Celestiny, kuplířky z města Salamanky*).

Inszenace 1963 (František Štěpánek, *Celestina, Divadlo čs. armády, Praha*), 1969 (Pavel Hradil j. h., *Státní divadlo, Brno, adapt. M. Calábka, Zavraždění svatě Celestiny*), 1970 (týž, *Divadlo Petra Bezruče, Ostrava; táž adaptace*), 1970 (Václav Lohniský, *Divadlo S. K. Neumanna, Praha; táž adaptace*).

Literatura M. Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas, Paris 1961. M. R. Lida de Malkiel, La originalidad artística de La Celestina, Buenos Aires 1962. J. A. Maravall, El mundo social de La Celestina, Madrid 1964.*

jhk

ROJAS, Manuel:

SYN ZLODĚJE

(Hijo de ladrón) — 1951

Román chilského spisovatele otevírající novou etapu ve vývoji chilské soudobé prózy.

Hl. postava příběhu, Aniceto Hevia, prožije šťastné dětství v Buenos Aires. V patnácti letech však zůstane sám; matka zemře, otec-zloděj je odsouzen k dlouholetému žaláři a starší bratři se rozejdou do světa. Aniceto pomáhá při sklizni kukuřice na venkově, pak odejde do Mendoza a odtamtud do hor, kde pracuje na stavbě železnice. S několika přáteli podnikne strastiplnou cestu přes Kordillery do Chile. Dojde do přístavu Valparaiso; při pouličních bouřích chudiny je zatčen a obviněn z domnělého vyloupení klenotnictví. V žaláři vážně onemocní. Po propuštění z vězeňské nemocnice potká na pláži dva tuláky, Filozofa a Cristiána, a spřátelí se s nimi. Filozof najde pro všechny práci v blízkém letovisku. Román je pojat jako vzpomínkové vyprávění. Hl. hrdina příběhu je zároveň jeho vypravěčem, ale každý z nich se pohybuje v jiné časové rovině. Z celkového ladění vzpomínek lze usuzovat, že vypravěčův časový odstup od vyprávěných událostí je značný, Aniceto nevypráví o minulosti v chronologickém sledu: přeskakuje z období do období, vrací se, věnuje velkou pozornost jedné události a mizívou jiné, nechává velká „bílá místa“. Touto „neuspořádaností“ je navozena iluze skutečného proudu vzpomínek. V něm jsou začleněna četná dílčí vyprávění, ať už Aniceta nebo jiných postav, určená konkrétnímu posluchači či posluchačům — postavám příběhu. Román má 4 části o nestejném počtu kapitol (celkem 40).

Vyprávění je časově vymezeno dvěma okamžiky: Anicetovým propuštěním z vězení ve Valparaisu, kdy se ocitá sám, opuštěný, nemocný a bez prostředků v cizím městě, a jeho odchodem za práci s novými přáteli. Oba momenty poskytují klíč k uchopení Anicetova příběhu. První z nich je prototypem krajní, mezni situace, jedné z těch, které určují život Aniceta Hevia: vězení, nemoc, ztráta milované osoby, samota. Aniceto je chápe jako nezbytnou součást svého údělu („zaplatil jsem svůj první desátek“), jako něco, čím je lidský život nutně a zásadně určován. Ale tyto krizové chvíle, v nichž „ztrácí“ (domov, svobodu, lásku, zdraví), jsou vždy vzápětí vystřídány momentem kladným — získáváním. Protiváhou lidské osamocnosti a utrpení je přátelství, schopnost člověka nabídnout a přijmout pomoc, vědomí sounáležitosti s ostatními. S. z. neusiluje o uchopení reality v její celistvosti. Jeho pohled na skutečnost je úzce ohraničen: je veden zorným úhlem mluvčího, a tím je postava člověka společensky nezačleněného nebo stojícího na samém okraji společnosti. Dává však nahlédnout do hlubin lidského bytí, je

výpovědí o konkrétním lidském jedinci v životních situacích, které ho vymezují a omezují, a o jeho přemáhání těchto omezení. Aniceto je pronásledován smůlou, lidskou špatností i nespravedlivým poštěm. pořádkem a často stěží zachraňuje holou existenci. Dá se předpokládat, že ani situace dospělého Aniceta, tj. vypravěče, není o mnoho lepší. Ale přesto jeho pohled na uplynulý úsek života není naplněn hořkostí ani beznadějí. Je nesen vírou, že přátelství mezi lidmi je silou, která dokáže prozářit i nejubožejší lidský život. Tímto optimismem a silným etickým nábojem se S. z. vzdaluje španěl. pikaresknímu románu, s nímž bývá srovnáván pro některé své rysy, zvl. autobiogr. ráz vyprávění a typ hl. hrdiny, jímž je mladý, společensky vykořeněný člověk, který prochází tvrdou školou života.

S. z. je plodem autorovy uměl. zralosti. Prvními prózami z 2. pol. 20. a poč. 30. let se M. Rojas začlenil do proudu tzv. kreolismu, směru, jenž se obracel k typickým projevům chil. národního života. S. z., který vyšel po téměř dvacetileté odmlce, vyzvedl Rojase na první místo mezi chil. prozaiky. Svým důrazem na obecně lidskou problematiku a vyprávcími postupy (které prozrazují vliv severoamer. prozaiků) významně přispěl k úsilí chil. prózy o překonání ruralismu a regionalismu 30. a 40. let. Zároveň otevřel nové období spisovatelovy tvůrčí aktivity. Následující r. *Vzácnější než víno* (1958, *Mejor que el vino*), *Stíny na zdi* (1964, *Sombras contra el muro*) a *Temně zářivý život* (1971, *La oscura vida radiante*), které jsou volným pokračováním osudů Aniceta Hevia, ani r. *Kde se koleje sbíhají* (1960, *Punta de rieles*) však S. z. nepřekonaly.

Překlady 1976 (*Olga Rychlíková*).

Literatura M. Ferrero, *Premios nacionales de literatura chilena, Santiago de Chile 1962.* — H. Vydrová (*doslov k 1978*).

hv

ROLLAND, Romain:

JAN KRYŠTOF

(Jean-Christophe) — 1904—1912

Francouzský „román-feka“, koncipovaný jako patetická cyklická hudební skladba.

Celý román o 10 dílech je rozvržen podobně jako symfonie do 4 částí. I. část zahrnuje oddíly *Úsvit* (1904, *L'Aube*), *Jitro* (1904, *Le Matin*) a *Jinoch* (1905, *L'Adolescent*). II. část je rozdělena do 2 oddílů: *Vzpoura* (1907, *La Révolte*) a *Jarmark* (1908, *La Foire sur la place*), III. část je tvořena 3 oddíly — *Antoinette* (1908, *Antoinette*), *V domě* (1909, *Dans la maison*) a *Přítelkyně* (1910, *Les Amies*) a závěrečná, IV. část obsahuje oddíly *Hořící keř* (1911, *Le Buisson ardent*) a *Nový den* (1912, *La Nouvelle journée*). I. část líčí dětství Jana Kryštofa Kraffta od narození

v něm. provinčním městě na Rýnu, strádání i první křivdy, ctižádost a zrod hudebního nadání (*Usvit*). Jsme svědky postupného úpadku Krafftů, který je uspišen otcovým alkoholismem. Kryštof je ve 14 letech nucen starat se o rodinu, ale čím víc je ubíjen každodenními strastmi, tím silněji touží po nezávislosti. Neuskutečnitelnost sňatku s první láskou. Minnou, způsobuje ořes a narušuje jeho vůli (*Jitro*). Začíná nový život, poznamenaný dalšími citovými ořesy. Jeho hrdá povaha je ochromována žárlivostí. Uvažuje o poslání umění, od kterého vyžaduje především opravdovost (*Jinoch*). Kryštof má hořké zkušenosti s životem na maloměstě: vévoda, který jej podporoval, ho vyžene, je zneužita jeho hudební skladba, dostává anonymní dopisy, plně lživých obvinění. Je na něho dokonce vydán zatykač. Utíká z Německa. Probouzí se v něm zájem o socialist. hnutí a o franc. literaturu (*Vzpouza*). Kryštof se uchyluje do Paříže, uchytí se v hudebním nakladatelství, píše referáty z hudebního života. Je znechucen poměry v pařížské kultuře, jejím individualismem, měšťáckým politikařením, snobismem a prodejností. Jeho představy narážejí na svět obchodu, zisku, peněžní morálky, jež vládne i zde (*Jarmark*). Kryštof se spřátelí s Olivierem Jeanninem, čistou duší, mladým nesmělým básníkem, a jeho sestrou Antoinettou, která se obětuje pro budoucnost svého bratra (*Antoinetta*). Olivier, s nímž Kryštof bydlí na Montparnassu, mu přibližuje skutečnou povahu franc. myšlení v diskusích o umění, politice, národním citění atd. V souvislosti s Dreyfusovou aférou se vynoří i židov. otázka (*V domě*). Kryštof dobyl prvních úspěchů v hudbě i ve společnosti. Avšak tento svět je mu cizí. Vzdaluje se od Oliviera, který je naopak světem salónů přitahován (*Přítelkyně*). Olivier je zabit v pouliční šarvátké. Kryštof, který jej bránil, je nucen emigrovat do Švýcarska. Bydlí u protestantské rodiny, zamiluje se do vdané Anny Braunové, ale je zoufalý z vědomí, že podvádí přítel. Odsuzuje se k samotě a vášnivě tvorbě (*Hořící keř*). Po pohnutém životě nachází konečně vnitřní klid. Kulturní dění i narůstající válečnou atmosféru vnímá jen zpovzdálí. Umírá v myšlenkách na Rýn. vznešenou řeku, předmět svých snů a vzpomínek (*Nový den*).

Rollandův J. K. je evokací velkého, silného, hrdinského osudu slavného něm. hudebníka. Je to „Beethoven v dnešním světě“, pociťovaném jako svět všeobecného morálního úpadku, v němž se dosud nejasně rodily představy o novém lidském společenství. Svým současníkům, kteří podléhali dekadentním náladám ve změšťáctělé společnosti a zároveň svodům bezduchého, hmotafského utilitarismu, usiloval autor vrátit smysl pro mravní velikost a pro vznešenost života. J. K. není jen fiktivním životopisem geniálního skladatele. V zákl. rysech je sice patrná inspirace Beethovenem (jsou ovšem přimíšeny i motivy ze života ji-

ných skladatelů), ale román zabírá podstatně širší okruh společen. dění v Německu i ve Francii 1870 až 1914. Krit. ostří míří zvl. proti něm. militarismu, ale neméně kriticky je viděna i Francie a zvl. Paříž. Lyr. tón, v kterém byl místy spatřován projev opožděného romantismu, a rozloha románu však připouštějí mnohdy protichůdné interpretace Rollandových závěrů. Odpor vůči přejemnělé franc. kultuře je vyvažován oslavou „potlačené pravé Francie“ a ohlašuje se i pozdější dilema postoje „ve vřavě“ a „nad vřavou“. Epická šíře J. K. je zvýrazněna rozsáhlými odbočkami, spoustou vedlejších epizod. Satira, patos, epický živel i lyrika se prolínají a vše se slévá v symfonickou báseň s hudební melodií a rytmem, s vracejícími se motivy (motiv Rýna) — energické, patetické věty se střídají s klidnými pasážemi. A právě tento mohutný polyfonický proud individuálních i kolektivních osudů sjednocuje osobnost nadaná mimořádnou silou (Kraft = něm. „síla“), jež jí umožňuje přejít přes řeku podobně jako kdysi sv. Kryštof, který přenesl přes vody malého Krista. J. K. předává generacím unaveným dekadentní malomyslností viru ve smysl lidské tvůrčí aktivity.

Rollandův první „román-řeka“ je výsledkem dlouhé práce (1890—1912). Pro jeho zrod měly velký význam publikační možnosti v Péguyho *Cahiers de la Quinzaine*, kde byl vydán 1902 slavný Tolstého dopis adresovaný Rollandovi, kde 1903 vyšel Rollandův *Beethoven* a kde od 1904 vycházel také J. K. Toto dílo, zabývající se francouzsko-něm. problematikou, jakož i starým snem o jednotné evrop. kultuře, zapůsobilo zvl. v předválečné době. J. K. byl srovnáván s Hugovými *Ubožáky*, Goethovým Vilémem Meistrem, Kellerovým *Zeleným Jindřichem* a Tolstého *Vojnou a mírem*. Poválečný vývoj této románové formy i Rollandův vývoj myšlenkový, tíhnoucí k utopickému humanismu a posléze socialismu, je patrný v druhém „románu-řece“ *Okouzlená duše* (1922—33, *L'Âme enchantée*). J. K. vzbudil zprvu větší pozornost v Anglii a Německu. Postupně si vydobyl úspěch po celé Evropě (Nobelova cena 1915) i u nás (1916 začal J. K. vycházet v čes. překladu, 1924 byl Rolland na oficiální návštěvě v ČSR). Rolland se stal „svědomím Evropy“ podobně jako před ním V. Hugo, jakkoliv byl pro svůj protinacionalistický postoj dlouho oficiální franc. kritikou přehlížen.

Překlady 1916—23 (1921—23, *Jaroslava Vobruba-Veselá—František Jelinek*; *F. Jelinek ve 4. dílu spolupráce, od 5. dílu sám, vyd. 1921—23 jen I—III*), 1928—29 (1935, 1948, 1949, 1953, 1957, 1966, *Josef Kopal*).

Literatura *Z. Karczewska-Markiewicz, Struktura*

„Jana Krzysztofa“, Wrocław 1963. — J. V. Bečka, *Poznámky o kompozici Rollandova Jana Kryštofa, Kulturně historický sborník I, Univerzita 17. listopadu, Praha 1974. J. Kopal (doslov k 1957, 1966). O. Novák, Pět studií o R. Rollandovi, Brno 1958. F. X. Salda, Básnický a myšlenkový typ R. Rollanda, in: Medailony, Praha 1941.*

ap

ROLLAND, Romain:

PETR A LUCIE

(Pierre et Luce) — 1920

Protiválečná novela francouzského spisovatele stavějící proti úpadku morálních a společenských hodnot válkou rozvráceného světa humanistický ideál čistého milostného citu.

Jak vyplývá z úvodní autorské poznámky, děj novely trvá „od středy večer 30. ledna do Velkého pátku 29. března 1918“. Osmnáctiletý Petr Aubier, syn měšťanské rodiny zatížené konvencemi své stavovské příslušnosti, se uprostřed válečné Paříže sužované nálety nepřátelských letadel náhodně setkává v metru s dívkou Lucií, jež z existenčních důvodů nedokončila studium malířství a je nucena žít se proti vlastnímu přesvědčení malováním kýčafských obrázků na objednávkou maloměšťáckých zákazníků. Oba mladí lidé, neuspokojeni dosavadním životem a vzpírající se šovinistické hysterii válečných štváčů a všeobecnému rozvratu mezilidských vztahů, jehož jsou svědky i ve svém bezprostředním okolí, se do sebe zamilují a vzájemným citem jeden druhému navrácí víru v život i sebe sama. Přestože si uvědomují dočasnost krásného „snu“, neboť i Petr má být za půl roku povolán do armády, záměrně se izolují od „obludného a děsivého“ světa a uzavírají se do samoty své lásky, odhodlání prosadit i navzdory panující nelidskosti vlastní lidské právo na štěstí. Petr, dosud se jen neuvědoměle bouřící proti morálce rodičů, si pod Luciiným vlivem uvědomuje hlubší kořeny společnosti. nepravosti a definitivně se odmítá ztotožnit s buržoazně republikánskými ideály své „vlasti“, v jejímž jménu by měl nasazovat život. Křehký a něžný svět milenců však zákonitě neunikne ničivému vlivu vnějšího světa plného nenávisti a smrti. Na Velký pátek, uprostřed probouzejícího se jara, kdy se milenci chystají konečně završit svou lásku, hynou za náletu v troskách chrámu při poslechu gregoriánských chorálů.

Kompozice příběhu vyprávěného nadosobním vypravěčem je budována na kontrastu dvou zákl. rovin: konkrétně historické, reprezentované duchovní a společen. atmosférou válečné Paříže (falešné vlastenčení, udavačské aféry, „vlastizrádné“ procesy apod.) a zprostředkované i celé Evropy (informacemi o průběhu válečných událostí), a roviny úzce intimní, zastoupené snovým a do sebe uzavřeným světem lásky obou protagonistů. Proti odlidštěnému světu zla, projevujícím se úpadkem

citů i morálky a plodícímu společen. skepsi a deziluzi (nosičem tohoto životního pocitu je především Petřův bratr Filip, který se z nadšeného válečného dobrovolníka stává slabošským vykořeněncem pasivně přijímajícím svůj úděl), je tak stavěn pól morální čistoty a dobra, ztělesněný ryzi citovostí a nevinností milenecké dvojice. Zdůraznění hodnot ideálního lidství jako vykupitelné síly schopné obrodit „zkažený“ svět tak má výrazně apelativní charakter. Nicméně smrt hrdinů pod troskami stánku křesťanské čistoty symbolizuje bezbrannost těchto abstraktně humanistických ideálů vůči kataklyzmatu války, čímž je toto moralistické poselství zároveň zpochybňováno jako iluzorní a neúčinné. Do popředí tak vystupuje hrdiny zatím jen nejasně pocíťovaná nezbytnost bránit své právo na život a lásku cíleným bojem proti původcům války a jejich mocenským a kořistnickým zájmům tyto hodnoty popírajícím.

Novela, inspirovaná bombardováním Paříže na Velký pátek 1918, kdy mezi četnými oběťmi bylo i několik Rollandových přátel, se v kontextu Rollandovy tvorby řadí k těm dílům (scénická bufonérie *Lituli*, 1919, r. *Clérambault*, 1920), v nichž vášnivý humanista a antimilitarista Rolland, zastávající během války ve švýcar. ústraní provokativně „vlastizrádné“ stanovisko neutrality — viz soubor statí *Nad vřavou* (1915, Au-dessus de la mêlée), burcoval „svědomí“ světa proti nesmyslnosti a zrůdnosti válečného vraždění. Jako logický mezičlánek mezi stěžejními Rollandovými díly, → *Janem Kryštofem a Okouzlenou duší*, novela příznačně postihuje postupně dozrávání autorových abstraktně humanistických, pacifistických východisek v pozdější uvědomění nezbytnosti polit. zápasu za uskutečnění zásadních společen. přeměn. Emocionální působivost, již je bez jakéhokoliv patosu a pózy přesvědčivě obnažena tragika nenaplněné lásky ve světě ovládaném odlidštěnými zákony, zajistila P. a L. záhy po vydání svět. proslulost.

Překlady 1925 (1932, 1935, 1946, 1951, 1951, 1955, 1960, 1964, 1968, 1970, 1975, 1984, 1985, *Jaroslav Zaorálek*; 2. vyd. 1951 in: *Dobry člověk ještě žije*).

Literatura *V. J. Balachonov, Romen Rolland v 1914–1924 gody, Leningrad 1958. J. Robichez, Romain Rolland, Paris 1961. — J. Felix, Cesty k velkým, Bratislava 1957. J. Kopal, Romain Rolland, Praha 1930.*

nam

ROMAINS, Jules:

KUMPÁNI

(Les Copains) — 1913

Humoristický román francouzského spisovatele, zakladatele a teoretika unanimitismu.

Román, nevelký rozsahem, rozvíjí v 8 kap. potřebnou recesi 7 kamarádů, kteří nad plnými džbánky zatouží po „činu“ a pojmu plán trestné výpravy proti dvěma auvergneským městečkům, Ambertu a Issoiru, s jejichž vojenskou posádkou se někteří z nich měli možnost „důvěrně“ seznámit a která v jejich očích představují tresť všeho odpudivého a tudíž trestuhodného. Čtyři kumpáni přepadnou v noci jako nečekaná ministerská inspekce kasárna v Ambertu, kde nechají vyhlásit noční poplach, jimž je celý Ambert uveden ve zmatek. Rozklad městečka je dovršen při ranních bohoslužbách, kdy se jeden z mladíků v převleku pátera ujme „slova božího“ a svérázným výkladem příkázání Milujte se a množte se! uvrhne ctihodné měšťanky do mravního bahna. Obdobná pohroma stihne i město Issoire, shromážděné k odhalení Vercingetorixovy jezdecké sochy, kterou městu nabídl „neznámý“ mladý sochař. Během poslancova nabubřelého projevu pozlacený Vercingetorix (vůdce galského odboje proti Římu) náhle „ožije“, vychrlí na shromážděnou smetánku sérii nadávek a rozežene publikum pečenými jablky. Parta oslaví svá vítězství opět plnými číši.

V centru děje, anekdoticky rozvíjeného k závěrečným pointám, nestojí jediný hl. hrdina, ale kolektivum 7 postav, z nichž žádná není prosazována na úkor druhých a jejichž „individualita“ se projevuje jen tehdy, má-li vyjádřit vědomí a soucítění všech. Motiv recese lze interpretovat nejen jako pouhou nezávaznou zábavu, ale je v něm obsaženo i krit. ostří namířené proti maloměšťáctví a společen. konvencím, jimiž se protagonisté cítí být svazováni. Snaha o zachycení určitého kolektivního vědomí sice již jakoby napovídá potřebu nadosobní angažovanosti proti těmto jevům, na druhé straně však nepřesahuje úzké zájmy skupiny, využívající soustředěnou sílu k prosazování elitářsky nekonvenční, svobodomyšlné morálky. Napětí mezi „kumpány“ a světem je obklopujícím vyplývá především z konfrontace tradičně humanistických, velkorysých ideálů (srov. ironicky povznesený styl jejich mluvy, hojně prokládané latinou) s konkrétní měšťáckou skutečností, k níž zaujímají postoj nediferencovaně nadřazený. Humoristický ráz — zesměšnění jako způsob revolty — tak působí spíše dojmem dadaisticky provokativního gesta, jehož pádnost a přesvědčivá spontánnost však je zde do jisté míry otupena přílišnou vykonstruovaností děje.

Román, který patří k nejznámějším dílům rozsáhlé Romainsovy tvorby (proza, poezie, dramata), zaujal v době svého vzniku, v předvečer 1. svět. války, výraznou protimilitaristickou notou a optimistickou důvěrou v obrodívou sílu „moderních“, svobodně, nekonvenčně a kolektivně myslících lidí. Dobová omezenost působnosti díla je dána poplatností

Romainsovu filozoficko-estetickému myšlení, které nalezlo výraz v jeho teorii unanimitismu, jednoho z četných tehdejších pokusů o uměl. zachycení nového civilizačního kolektivismu. Jednomyslné prožívání a citění (unanimité) lidí, spjatých stejnými vnějšími okolnostmi, však bylo podle této teorie chápáno nikoliv v sociálním smyslu, ale jako obecně etický a estet. ideál. Neschopností proniknout hlouběji ke kořenům zobrazených společen. jevů je poznamenáno zejména nejrozsáhlejší Romainsovo dílo, 27svazkový cyklus *Lidé dobré vůle* (1932—46, *Les Hommes de bonne volonté*), který měl zachytit panoráma Evropy prvních desetiletí 20. stol., avšak nesouvislým a nahodilým přenašáním pohledu představuje tříš dílčích epizod umělecky různé úrovně. Abstraktně humanistickým postojem se Romainis ztotožňoval se skupinou Opatství (Abbaye), jejímiž členy byli umělci, kteří tvořili v humanistickém duchu nové citovosti a mravnosti a svým uměl. soucítěním s „bližními“ splyvali s Romainsovým požadavkem zachytit „unanimitu“ lidí moderní doby. Tvorba těchto umělců (shodně přes vzájemně rozdílné nazývaných podle Romainsovy teorie „unanimité“) výrazně zapůsobila novým nadosobním lyrismem na směřování liter. vývoje po 1. svět. válce (významně zasáhla i do prvních čes. projektů tzv. proletářské literatury).

Překlady 1920 (1929, *Richard Weiner*), 1972 (*Josef Pospíšil*).

Literatura *A. Cuisenier, L'Art de Jules Romains, Paris 1948. Y. Gandon, J. Romains ou le style unanimité, Paris 1938. — V. Brett (předmluva k 1972).*

nam

ROMÁN O LIŠÁKOVI

(Roman de Renart) — * 12.—13. stol.

Starofrancouzský satirický zvířecí epos, nastavující kritické zrcadlo feudální společnosti.

R. v zákl. podobě z 12. a 13. stol. představuje 27 básní, tzv. branches (větvi) o více než 30 000 osmi-slabičných, sdruženě rýmovaných verších. V různých vydáních zahrnuje řadu volně řazených dobrodružství cynicky drzého a lstivého Lišáka (Renart), jejichž osnovu tvoří spor Lišáka s vlkem Yzengrinem (Ysengrin): Lišák znásilní vlniči Hrzanu (Hersent), učiní Yzengrina mnichem, loví s neúspěchem kohouta Kokrháče (Chantecler), nedostane sýkorku, neslavně skončí v šarvátce s kocourem Tybertem (Tibert), vysvětlí na kněze Yzengrinova bratra Prymka (Primaut), dostane Izengrina do studně, jindy jej připraví o mužnost, ošidí havrana Trslína (Tiercelin) o sýr, obarven nažluto — v „přestrojení“ za cizího hudece — je přítomen na svatbě své ženy Hermelinky (Hermeline), která jej pokládá za mrtvého, putuje kajicně do Říma, vydává se za mrtvého a je jako věrný vazal krále Lva (Noble le Lion) obřadně pohřbi-

ván, poté souzen, bije se s Kokrháčem a nakonec na své rány umírá.

Na rozdíl od starověkých a středověkých bajek, v nichž zvířecí převlek sloužil pouze k travestování lidských povah, míří v R. zvířecí alegorie ke kritice soudobé společnosti, paroduje rytířství a celý feudální systém (dvůr krále Lva), náboženské kultury a obřady. „Dobrodružný“ děj, komponovaný jako svého druhu seriál z volně řazených epizod a prakticky nikdy neukončený, stejně jako jeho z etického hlediska ambivalentní hrdina — typ šibala a pokrytce, středověkého Tartuffa, ale zároveň lidový „loupežník“, který svou lstí a výsměchem vítězí nad mocnými tohoto světa (slabším naopak většinou podléhá) — prozrazují lidové založení R. Triviálnost, obscénnost některých epizod, překladateli často vypouštěných či upravovaných, „galský humor“, snižování všeho druhu (včetně parodie vysokých žánrů — eposu, románu) jej spojují s tradicí středověké karnevalové literatury (tzv. parodia sacra), s fabliaux a žakovskou poezií.

R. navazuje na rozsáhlou liter. tradici, zahrnující jednak latin. básně o sporu lišáka Renarta s vlkem Yzengrimem z 10. a 11. stol. (Nivard: Ysengrimus, * kolem 1150, aj.), jednak ústní a liter. tradici latin. bajek o lišákovi a vlkovi. Starofranc. cyklus se složil během 11. a 12. stol. z řady epizod sdružených truvéry (Richard de Lison, Pierre de Saint-Cloud aj.) v eposy; označení „román“ vzniklo na základě podobnosti skladby s rytířskými romány, ostatně v ní parodovanými (Lišákův převlek jako analogie převleku Tristanova aj.), s nimiž měl R. společný jazyk („roman“, tj. jazyk „románský“) a veršovou formu (osmislabičný verš). Souběžně vznikla verze vlámská (připisovaná Willemovi nebo Aernoutovi) a německá (Heinrich der Glíchesaere); látka zpopularizována knižkou lidového čtení (Reinke de Vos, 1498), opětovně vyd. 1752 J. Ch. Gottschedem v prozaickém překladu, podnítila J. W. Goetha k epické b. Ferina Lišák (1794). Ve 13. stol. se objevuje Korunovace Lišáka (Couronnement de Renart), eposej Rutebeufova Potrefený Lišák (* asi 1261—1279, Renart le bestourné) a eposej Jacquemarta Géléa Obnovený Lišák (Renart le nouvel). Pro kompilace lišákovských eposů ze 14. stol. — např. Předělaný Lišák (Renart le contrefait) byla charakteristická až groteskní antropomorfizace, ještě výraznější sociální criticismus a encyklopedičnost. Česky bylo téma poprvé přebásněno podle J. W. Goetha F. M. Kláčelem v b. Ferina Lišák z Kuliferdy a na Klukově (1845), situující Lišákovy příběhy na Moravu a aktualizující jejich společenskokrit. aspekt.

Překlady 1973 (Otto František Babler, výb.; z franc. vyd. Méonova z 1826).

Literatura R. Bossuat, *Roman de Renart, Paris 1957*. J. Flinn, *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au moyen-âge, Paris—Toronto 1963*. H. R. Jaus, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung, Tübingen 1959*. — J. Š. Kvapil (doslov k 1973).

dh

ROMÁN O RŮŽI → GUILLAUME DE LORRIS — JEAN DE MEUNG

ROMÁN O TRISTANOVĚ A ISOLDĚ

(Le Roman de Tristan et Iseut)

* 12.—13. stol.

Středověký román, založený na pověsti nejspíše keltského původu, dochovaný v řadě různojazyčných veršovaných fragmentárních a později úplných prozaických verzí, rekonstruovaný z francouzských textů Josephem Bédierem.

V Bédierově rekonstrukci tristanovského románového archetypu je látka zpracována prozaicky, rozčleněna do 19 kap., uvedených úryvků z původních verzí jako moty. Tristan, syn Rivalena a Blanciflory (Blanchefleur), sestry cornwalského krále Marka, osířel v den svého narození; podkoní Rohalt Věrný (Rohalt le Foi-Tenant) jej přijme za vlastního, Gorvenal z něho vychová dokonalého rytíře. V boji s vrahem svého otce, olbrím rytířem Morholtem, Tristan sice zvítězí, ale je raněn otráveným kopím; v čunu bez vesel a plachet dopluje na irský břeh, kde ho vyléčí Isolda Zlatovlasá (Iseut la Blonde). Král Marc, kterého baroni nutí k ženitbě, aby nemusel přijmout za jeho nástupce Tristana, svolí k sňatku s Isoldou, jemuž předcházela Tristanův boj s drakem a řada dalších peripetií; klíčový význam má plavba po moři, při níž se Tristan s Isoldou omylem napijí čarovného nápoje a vzplanou k sobě láskou. Věroolmní baroni, využívající služeb trpaslika Frocina, obviní Tristana z cizoložství s královnou. Milenci, odsouzení k smrti, se zázračně zachránějí a uchýlí do hlubokého hvozdu Morois. Tristan se po čase kaje a vrací Isoldu králi. Mnoho dalších dobrodružství — boží soud nad Isoldou, Tristanův boj se zlými rytíři a barony, svatba s Isoldou Bělorukou (Iseut aux Blanchés Mains) — milence rozlučujících a opět sblížujících, vrcholí sérií převleků (za poutníka, malomocného, blázna), ve kterých se Tristanovi podaří ocitnout se v blízkosti Isoldy. V boji je znovu raněn otráveným kopím, posílá pro Isoldu, ale lež žárlici Isoldy Běloruké způsobí jeho smrt. Vzápětí umírá i Isolda.

V Bédierově díle, pokoušejícím se rekonstruovat hypotetický původní celek, lze rozeznat 2 zákl. vrstvy: První tvoří kelt. mytologie s příběhy o přemožitelích různých nestvůr a hrdinech vyléčených vílami nebo královnami (tzv. immrama) a s příběhy o milencích žiji-

cích v hoře (tzv. aitheda). K této kelt. vrstvě, ve které příběh mohl souviset s přírodními a iniciačními mýty, patří motivy zlatého vlasu, čarovného nápoje, zřejmě pozůstatku kelt. magie, sosny a studánky, dorozumívání milenců pomocí větviček a slavičího zpěvu, bludný člun, pes s kouzelnou rolničkou, zázračný luk atd. Druhou vrstvu tvoří prvky související s realitou feudálního světa (vztah baronů a krále, motiv klevety, významný i v trubadúrské lyrice). Rozdíl mezi etikou a poetikou pohádky a T. vyplývá z odlišného pojetí jednotlivých motivů: v pohádce se drakobijce ožení s princeznou — v románu Tristan odevzdává Isoldu Markovi. Románový je i motiv cizoložné lásky, známý i z jiného středověkého románu — Lancelota od Chrétiena de Troyes. Charakteristickým postupem je v románu zdvojování, realizující se nejen v podobě zdvojení postav (dvě Isoldy) a dvou milostných trojúhelníků, ale i v motivu zrcadlení (odraz krále špehujícího milence ve zrudánce, stín zrádného barona na závěsu), převleků a záměn-rozpoznání, o které se značnou měrou opírá dobrodružný syžet. Zvláštní místo mezi nimi patří Tristanovu převleku za blázna, v němž hrdina pronikne na Markův dvůr a vypráví svůj příběh; románové vyprávění se tak donekonečna zrcadlí samo v sobě. Lásky v T. není pouze světským dobrodružstvím, odvádějícím hrdinu od boje či mystického poslání, jako tomu bývalo v rytířských románech (Chrétienův Erec, Yvain, Perceval — výjimkou je Lancelot), ale stává se symbolem fatality lidského údělu.

Pro středověký román je typické, že se v něm kontaminují nejen různé žánry (pověst, pohádka, epos, hagiografie), ale i různé romány (např. romány kulatého stolu; Artušovi rytíři přihlížejí božím soudu). Mýt. základ pověsti se patrně historizoval (histor. postava Drostana z neznámého národa Piktů, král Marc snad vládl v Cornwallu v 6. stol.) a postupně obalil mýt. a liter. reminiscencemi. Kromě analogie s kelt. legendami jeví román četné analogie s ir. ságami, antickými mýty (Tristanova plavba za Isoldou Zlatovlasou pro strýce Marka je analogií Iasonovy plavby za zlatým rounem pro strýce Pélea, motiv černé a bílé plachty odkazuje k mýtu o Théseovi), dokonce s díly pers. literatury (epos Gurgáního Vís a Rámin). Bédierův text (1902—05) vychází z řady zlomkovitých a celých děl z 12.—13. stol., zvl. ze zlomků Thomase a Béroula a verzí německých, pocházejících od Eilhart von Oberge a Gottfrieda von Strassburg. Autorem nedochovaného románu o Tristanovi byl údajně i Chrétien de Troyes; tutéž látku zpracovává Marie de France, Hans Sachs, T. Malory, A. Ch. Swinburne aj. Čes. verze ro-

mánu Tristram a Izalda pochází z 15. stol. (nově vyšla 1980). Téma proslavila i opera R. Wagnera a filmové podoby — J. Cocteau — J. Delannoy: Věčný návrat (1943), dánská verze 1969 aj.

Překlady 1911 (Stanislav Hornov, *Tristan a Iseuta*), 1929 (Karel Šafář), 1959 (Eva Musilová); vše rekonstrukce J. Bédiera.

Literatura U. Bamborschke, *Das alttschechische Tristan-Epos I—II*, Wiesbaden 1968—1969. S. Eisner, *The Tristan Legend*, Evanston 1969. P. Gallais, *Genèse du roman occidental, Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris 1974. A. D. Michajlov, in: *Legenda o Tristane i Izalde*, Moskva 1976. — Z. Tichá, in: *Tristram a Izalda*, Praha 1980. E. Uhlířová, G. Paris (předmluva k 1959).

dh

RONSARD, Pierre de:

LÁSKY

(Les Amours) — 1552—1578

Vrcholná sbírka francouzské renesanční milostné lyriky.

Vyd. 1578 (jako 1. sv. souborného sedmisvazkového vydání Ronsardova díla) stanovilo zákl. rozložení sbírky do 2 knih. Základem I. knihy, připsané Cassandre (tj. C. Salviatiové, dceři florentského bankéře), je I. kniha L. z prvního souborného (čtyřsvazkového) vydání básnickových děl 1560, která byla rozšířením původních L. 1552 (183 sonetů) a 1553 (222 sonetů). V tomto úplném vydání obsahuje I. kniha celkem 231 sonet, 4 elegie, 3 písně a 1 madrigal. II. kniha, připsaná venkovance Marii (Dupinové), vychází z II. knihy L. 1560. Jejím základem je tedy *Pokračování Lásek* (1555, Continuation des Amours) a *Nové pokračování Lásek* (1556, Nouvelle continuation des Amours). K 74 sonetům a 21 písním Ronsard nově přiřadil jako 2. část oddíl *Na Mariinu smrt* (7 sonetů, 1 elegie, 1 píseň, stance a epitaf). Dále obsahuje vyd. 1578 řadu novinek, z nichž nejkompaktnější celek představují dvě knihy *Sonetů Heleně* (111 sonetů, 2 písně a *Stance Heleniny fontány*). Tato podoba je s jistými drobnými úpravami podržena i ve vydání poslední ruky (1584) a v posmrtném vyd. 1587. L. tak shrnují větší část Ronsardovy „vysoké“ milostné poezie, psané od 28 do 54 let, jež procházela v průběhu 33 let autorských úpravami textových (postupně „zklassicizování“ stylu — odbourávání neologismů apod.) i dispozičními (přesouvání čísel např. mezi *Odami*, 1550—52, *Odes*, a L., rozšiřování, vypouštění aj.). Současné edice L. se proto, podle uvážení pořadatele, opírají buď o jedno ze souborných vydání: 1587, 1584, 1578, nebo o první vydání jednotlivých součástí: 1553, 1555, 1556 a 1578.

Východiskem L. je žánr sonetu (od původního dekasylabu přechází Ronsard od pol. 50. let k alexandrinu), po Petrarkovi v tematické charakterizovaný písně vypracovaný mi-

lostným rituálem, idealizujícím lásku v osudový vztah k jediné milované ženě a celkově ji platonizující. Prostřednictvím tohoto útvaru Ronsard, často paradoxně, ztvárňuje vlastní milostný prožitek, přičemž původní předlohu (vedle Petrarky ještě P. Bembo aj.) posouvá do smyslovější polohy, jež se zmocňuje i konvenčních mytologických stylizací erotiky. Pod vlivem Catulla, Marulla aj. stejně jako pod tlakem vlastního milostného citu k několika ženám (skutečně prožité lásky se ovšem převážně nekryjí s opěvanými) se pak v letech 1555—56 od petrarkovského idealismu výrazně osvobozuje. Jeho L. proniká bezprostřední smyslovost nezatížená humanistickou erudicí („Dvě vaše řadra jsou dvě mléčná návrší, / která jak pupence, jež s jarem vyraší, / z cudného vězení zatouží uvolnit se“) a pojící se s neodvozenou evokací přírody jako rámce i paralely milostného prožitku. L. — poji-mané jako dílo celoživotní — však zachycují i opětný návrat k spolehlivé konvenci, v němž se odrážela nejen móda petrarkizující preciozity na dvoře Kateřiny Medicejské, ale i fakt biologického stárnutí básníka. Ve vyd. 1578 se láska přesouvá do polohy melancholického snu stárnoucího básníka, i ve své tělesné podobě se stává, teď již nostalgicky, jediným autentickým způsobem, jak plně prožít prchavý okamžik pozemského života.

L. „francouzského Petrarky“ vysoce převýšily obdobnou poezii ostatních členů Plejády a měly celoevropský ohlas (J. Kochanowski, G. R. Weckherlin, M. Opitz, celá alžbětinská poezie aj.). Už v 16. stol. byly jednotl. básně zhudebňovány (M. A. Muret, C. Goudimel, P. Certon, C. Jannequin aj.). V době klasicismu upadá Ronsardova poezie na 200 let v zapomnění. Rehabilitace L. v 19. stol. (Ch.-A. Sainte-Beuvem) přinesla i novou vlnu zhudebňování (R. Wagner, G. Bizet, Ch. F. Gounod, J. Massenet aj.).

Výpisky „Jestliže, drahá, věříte mi, / vy, jež jste květem mezi všemi, / zářící jako drahokam, / ach žijte, pokud mládí je tu, / než stárí, jako tomu květu, / odnese krásu bůhvíkam“ (1974, 36).

Překlady 1928 (Benjamin Jedlička, zčásti in: *Výbor z básní*), 1948 (Gustav Franc, *výb. Sonety Heleně*), 1956 (1957, Vladimír Holan; vyd. 1956 zčásti in: *Láska a jiné verše*, vyd. 1957 zčásti in: *Básně*), 1971 (Viliam Turčány, *sl. výb. Lubostné sonety*), 1974 (1985, Gustav Franc, zčásti in: *Vezmi tu růži*; vyd. 1985 zčásti in: *Láska je u mne domovem*).

Literatura F. Desonay, *Ronsard poète de l'amour I—III, Bruxelles 1952—1959*. R. Lebègue, *Ronsard, Paris 1950*. H. Weber, *La Création poétique au XVI^e siècle en France, Paris 1955*. — J. Felix (*doslov k 1974*), J. Kopal (*předmluva k 1956 a doslov k 1957*).

ju

ROSA, Guimarães João: VELKÁ DIVOČINA: CESTY

(Grande Sertão: Veredas) — 1956

Román současného brazilského spisovatele, v němž se tradice staré epiky spojuje s kompozičními principy moderní prózy.

Bývalý jagunço (bandita) Riobaldo (zvaný Tata-rana, Bílý Chřestýš) využívá příchodu hosta na statek, aby vyličil své životní dobrodružství. Sled epizod s tematikou putování, stětí, boje a pronásledování je propojen zákl. děj. osou: mladý Riobaldo a s ním osudově spjatý druh Diadorim jsou rozhodnutí pomstít smrt vůdce Jocy Ramira, zavražděného svým poručíkem Hermógenesem. Z Riobalda, který byl zvolen novým vůdcem, se stane mstitel, odhodlaný zničit zlo ztělesňované Hermógenesem. Na cestách však musí podstoupit řadu zkoušek, poznat duši vnitrozemí, sertão, položit si a pokusit se řešit zákl. mravní a filozof. otázky v reálném i magickém prostoru, který poskytuje volnost i vybízí k činu, ale i pohlcuje jedince, přetvářeje ho v nedílnou součást prvotní přírody. Riobaldovo hledání, poznamenané dvěma symbolicky vyznačenými póly — Bohem a Dáblem, usiluje „poznat zákon skutečného života“. Hermógenes se nakonec podaří zabit, v bitvě však umírá i Diadorim, který byl ve skutečnosti dívkou převlečenou za muže. Román je věnován autorově ženě a nese moto: „Dábel v povětrí vprostřed víru...“

V kompozičně složitě budovaném celku V. d. s nepřímochaře rozvíjeným vyprávěním (digrese, epizody, filozofickometafyzické úvahy), eliptickou a mnohoznačnou syntaxí, mnohvrstevným slovníkem (indianismy, afrikanismy, archaismy, autorovy neologismy atd.), v němž je navíc dávana přednost slovům s vnitřní polaritou významu (autor, jak se sám vyjádřil, hledal ve slovech 3 vrstvy: spodní kouzlo, střední běžný význam a horní — metafyzickou ideu), je patrná neustálá snaha obsáhnout a románovým tvarem navíc zvýraznit mnohotvárnost totality nalézané v oblastí specifické jak přírodními a sociálními podmínkami, tak i myšlením a psychikou obyvatel. Podrobnost pohledu, vycházející ze znalosti regionálního materiálu a z osobní zkušenosti, neustí v pouhou popisnost, ale slouží k rozvíjení lyr. a symbol. roviny vyprávění a k básnickému postižení atomizovaného sertão, které však současně vystupuje i jako nedílný celek reality přírodní a lidské. Dokumentárním a regionálním prvkům se v jeho „rámci“ průběžně dostává univerzálního významu — realita prochází procesem symbolizace. Tento „posun“ je umožněn jednak samou existencí sertão, jeho pojetím jako jednoho z ústředních „hrdinů“ románu, modelu světa, který je metaforou všeobecného života a pohybu („v sertão najdete všecko“), jednak hrdinovým úsilím rozřešit

vlastní vnitřní svár (dobro — zlo), vymezit a postavit proti sobě zákl. etické kategorie, pojímané často prostřednictvím věčných témat (např. ohlas faustovského problému). V zákl., nejobecnějším temat. rozčlenění — země, lidé, boj a „já“ hl. hrdiny — představuje jednotící linii stanovení a prosazování kodexu cti („dobra“), který je mj. naplňován nekonečnou kavalkádou „dobrých rytířů“ vedených Riobaldem, pronásledujících skupinu „zlých jezdců“ (v tradici starých rytířských příběhů je i převlek ženy za muže-bojovníka — viz např. L. Ariosto: Zuřivý Roland, T. Tasso: Osvobozený Jeruzalém).

Autor publikoval až ve zralém věku, poměrně brzy se však prosadil jako jedna z nejvýraznějších postav brazil. literatury. Debutoval povídkami, v nichž krystalizovalo svébytné pojetí regionální prózy, obrozující silně tradice regionální literatury brazil. vnitrozemí. Všechny prózy, jejichž vrchol V. d. představuje (vznamenána nejdůležitější brazil. liter. cenou Machada de Assis), se vyznačují tvůrčím přístupem k jazyku a nepřetržitým prolínáním básnického a filozof. vidění světa. Ve stejném roce jako V. d. vyšlo i autorovo druhé nejobsáhlejší dílo *Taneční soubor* (Corpo de Baile), přibližující fantastický a magický svět nitra Brazílie.

Překlady 1971 (Pavla Lidmilová, *Velká divočina*).

Literatura N. N. Coelho — I. Versiani, Guimarães Rosa, São Paulo 1975. P. Lidmilová, *Alguns temas da literatura Brasileira*, Rio de Janeiro 1984. — L. Franek, in: J. G. Rosa, *Velká pustatina*, Bratislava 1980. P. Lidmilová (doslov k 1971).

zh

ROSTAND, Edmond: CYRANO Z BERGERAKU

(Cyrano de Bergerac) — 1897

Historická komedie francouzského novoromantismu, nejslavnější autorovo dílo.

Titulním hrdinou pětiaktové veršované komedie je histor. postava libertina Cyrana de Bergerac, spisovatele a vojáka, který žil v 17. stol. Rostandův Cyrano miluje krásnou preciózku Roxanu. Svou lásku před ní tají, obávaje se výsměchu a odmítnutí pro fyzickou ošklivost (obrovský nos). Roxana se zamiluje do mladého krasavce, kadeta Kristiána de Neuvillette, aniž tuší, že Kristián postrádá vytříbenou jemnost ducha. Cyrano se stane nezištným zprostředkovatelem jejich lásky. Adresuje Roxaně ve jménu Kristiána vřelé, láskyplné a duchaplné dopisy, při nočním dostaveníčku zastoupí Kristiána a oslní Roxanu hloubkou citového vyznání. Překazí milostné záměry, které má s Roxanou hrabě de Guiche a dopomůže mladým milencům k sňatku. Bezprostředně poté jsou Kristián i Cyrano odveleni se svým plukem z Paříže do bitvy o Arras, v níž Kristi-

án padne. V posledním jedn., odehrávajícím se po 14 letech, se Roxana, jež nalezla útočiště ve zdech kláštera, naposled setkává se Cyranem, který přichází na obvyklou přátelskou návštěvu. Je smrtelně zraněn po úkladném útoku osobního nepřítele. Teprve nyní Roxana pochopí celou pravdu, vyznává se Cyranovi ze své lásky, avšak Cyrano umírá.

Reálné prvky, které Rostand převzal ze Cyranova života (účast v bitvě u Arras, láska k sestřence Roxaně — Madeleine Robineauové, úklady nepřátel), zpracoval s básnickou licencí, příznačnou pro žánr histor. komedie. V titulní postavě vytvořil s romant. patosem velkého dram. hrdinu, plnokrevnou postavu, schopnou velkých citů a činů. Protiklad Cyranovy duševní krásy a ušlechtilosti tvoří groteskně zvlečená ošklivost jeho zevnějšku. Princip sjednocování protikladů je příznačně romantický, stejně jako další prvky tematické (balkónová noční scéna se záměnou jednajících postav, tajný sňatek, klášterní útočiště).

V dobovém kontextu konce 19. stol. znamená C. reakci na naturalismus, který redukcí obrazu člověka zbavil divadlo celistvé dram. postavy. Rostand, postrádající ideál člověka schopného mocných vášní a činů a velkých mravních kvalit, navázal na romant. tradici hugovskou (především na dr. Ruy Blas) i na hrdinské téma dramatiky Corneillovy. Navrátil dramatu kouzlo poezie a efektní fabuli. Těmito kvalitami získal C. okamžitý obrovský úspěch a byl značně přeceňován, ačkoliv představoval z hlediska vývoje návrat ke starým formám. Obraz romant. hrdiny se stal nicméně výrazem optimistické víry v ideální lidské možnosti, což je jednou ze zákl. příčin — vedle divadelní účinnosti hry — stále životnosti C. (oblibu hry dokládají i četné filmové verze). Drama bylo rok po svém uvedení přeloženo do češtiny a krátce nato poprvé uvedeno; tvoří trvalou součást čes. dramaturgie.

Výpisky „Cyrano: Svůj širák odhazují v dáli / a s grácií. Tam leží on. / Odkládám pláстик opršalý, / sepnutý párem zašlých spon, / a tasím kord. / Jen žádný shon! / Hned v úvodu boj nerozhodnu, / pointa je mi nad zákon, / proto až při posláni bodnu“ (1971a, 63).

Překlady 1898 (1922, Jaroslav Vrchlický, *Cyrano de Bergerac*), 1926 (Jaromír Jahn), 1947 (1948, překlad 1898 upravil a revidoval Jindřich Hořejší), rozm. 1960 (překlad 1898 upravil Jan Kopecký), 1958 (1965 1968, překlad 1898 upravil a revidoval Gustav Franci, *Cyrano de Bergerac*), 1971 (1975, Petr Kopta—Jindřich Pokorný), 1971 (František Hrubín, fragment).

Inscenace 1899 (Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha), 1902 (Vendelín Budil, Městské divadlo, Plzeň), 1903 (František Lacina, Národní divadlo, Brno) 1920 (Vojta Novák, Národní divadlo, Praha), 1925 (Bohuš

Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha, 1928 (Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno), 1939 (Jan Skoda, Zemské divadlo, Brno), 1946 (Emil František Burian, D 46, Praha), 1948 (Milan Pásek, Státní divadlo, Brno), 1949 (František Salzer, Národní divadlo, Praha), 1956 (Jan Střežek, Ústřední divadlo československé armády, Praha), 1964 (Evžen Němec, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava), 1968 (Rudolf Jurda, Státní divadlo, Brno), 1979 (Luboš Pistorius, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1986 (Jaroslav Dudek, Divadlo na Vinohradech, Praha), 1987 (Stanislav Moša, j. h., Státní divadlo, Brno).

Literatura J. W. Grieve, *L'œuvre dramatique d'Edmond Rostand. Paris 1931.* — F. Götz (doslov k 1965). R. Souček, *Cyrano de Bergerac v historii a ve hře Rostandově, Hranice 1918.*

šrm

ROTH, Joseph:

POCHOD RADECKÉHO

(Radetzkmarsch) — 1932

Román rakouského spisovatele, obraz úpadku rakousko-uherské monarchie.

Román je vyprávěn ve 3. osobě. Zachycuje osudy 3 generací rodu Trotta. V bitvě u Solferina (1859) zachránil poručík Josef Trotta život císaři Františku Josefovi I. Tato událost se stala počátkem vzestupu Trotta; rodu byl udělen šlechtický titul a císař jej obdaril svou přízní. Josefův syn František von Trotta se stává okresním hejtmánem v malém moravském městě. Jeho synovi Karlu Josefovi je určena důstojnická dráha; Karel Josef je ovšem v armádě nespokojen, pije a dělá dluhy. Při zásahu proti stávkujícím dělníkům je vážně zraněn. Po sarajevském atentátu vystoupí z armády, krátce nato se však do ní musí vrátit. Je zabit na samém počátku války, když se snaží obstarat vodu pro vojáky své jednotky. Okresní hejtmán umírá několik dní po smrti císaře (1916).

Histor. události, jimiž je děj ohraničen, představují vnější projevy úpadku, prohraná bitva u Solferina je drobným náznakem, smrt Františka Josefa I. potvrzením nutného konce. Ve vyprávění, které se rozvíjí mezi těmito krajními body, je kladen důraz především na to, jak se vnitřní rozklad monarchie obráží ve vědomí několika postav. Už Josef Trotta musí bolestně prožít rozpor mezi osobním přesvědčením a fádem, s nímž se chce identifikovat. Okresní hejtmán působí jako ztělesnění plně oddanosti řádu, který pro něho nabyt podoby absolutního principu vyvázaného z času a naplňujícího se mechanickým opakováním stále téhož. Ovšem stačí narušení pravidelnosti v privátní sféře a stabilita celého řádu se na jednou odhaluje jako iluze. Život Karla Josefa je ve znamení totální problematizace hodnot. Armáda je tělesem, jehož zákony se staly prázdnou formou, a princip služby se ukazuje

jako samoučel. Všechny hl. postavy trpí úpadkem řádu monarchie a současně se nemohou přizpůsobit novým vznikajícím poměrům, jediným východiskem pro ně je smrt nebo šilinství (výrazná postava hraběte Chojnického). Zvláště s Karlem Josefem je motiv smrti spojen takřka neustále. Upadající rakušanství, chápané jako duchovní nadnárodní jednota symbolizovaná osobou císaře, se nemůže smířit s prosazujícím se nacionalismem, v němž vidí jen cestu k anarchii a barbarství. Císař František Josef I. je pojímán jako velká vědoucí osobnost, uvědomující si nutnost konce své říše a hledící vstříc tomuto zániku s rezignací. V celkovém podání se spojuje melancholie a nostalgie s ironií. Vyprávění v náznacích ukazuje, jak se v procesu rozkladu odhalují hluboké rozpory pod lesklým povrchem. Jako pro Trotty obzvlášť tragický se jeví protiklad mezi důstojnicko-úřednickou vrstvou a lidem. Trottové vyšli z lidu, ale dělí je od něho těžko překonatelná propast. Smrt Karla Josefa, který se obětuje pro prosté vojáky, je v určitém aspektu zoufalým pokusem o usmíření tohoto rozporu — spojuje se s lidem v okamžiku smrti.

P. R. je Rothovým nejznámějším, nejvýznamnějším (a také nejobsáhlejším) dílem. Tematika rozkladu rakousko-uherské monarchie je příznačná i pro řadu dalších Rothových prací od konce 20. let. Volným pokračováním **P. R.** je r. *Kapucínská krypta* (1938, Die Kapuzinergruft), jehož hrdinou je příslušník jiné větve rodu Trotta; zdůrazněna je nemožnost přizpůsobit se poměrům v Rakousku po 1. svět. válce, román vrcholí zánikem rakous. samostatnosti 1938. Roth zemřel v emigraci; v období po 1945 bylo jeho dílo známé (1956 souborné vydání jeho spisů), avšak zůstával poněkud ve stínu. Vlastně až v 70. letech byl Rothův přínos doceněn, nastává velmi silná vlna zájmu o jeho dílo (nové edice, odborná pojednání, divadelní a filmové adaptace). **P. R.** i dalšími pracemi se Roth zařadil mezi velké rakous. spisovatele, v jejichž díle se — přímo nebo nepřímou — odrazil rozpad starého Rakouska (zvl. H. Broch, H. von Doderer, K. Kraus, R. Musil).

Překlady 1934 (Josef Vrbata = *Evženie Nová a Ivan Olbracht*), 1961 (1974, 1986, Jitka Fučíková, vyd. 1986 spolu s *Kapucínskou kryptou*).

Literatura D. Bronsen (ed), *Joseph Roth und die Tradition, Darmstadt 1975. W. Sieg, Zwischen Anarchismus und Fiktion, Bonn 1974. F. Trommler, Österreich im Roman, München 1965.* — J. Fučíková (doslov k 1974). J. Jurčo, *Román o rozkladě monarchie, Romboid 1975, 6.*

mš

ROTH, Philip:
AŤ SE DĚJE, CO SE DĚJE
(Letting Go) — 1961

Tzv. menšinový román současného amerického autora střední generace.

Příběh Gaba Wallacha, univerzitního učitele angličtiny a amer. literatury, uvozený moty ze S. Weilové, W. Stensena a T. Manna, je rozčleněn do 7 částí: *Závazky a strasti, Pavel miluje Libby, Moc Dne dikůvzdání, Tři ženy, Děti a dospělí, Zbésilý križák, Ať se děje, co se děje*. Po seznámení s Libby a Pavlem Herzovými, soustavně a téměř programově neúspěšnou manželskou dvojicí, propadá Gabe, usilující osvobodit se od otce, jenž na něm od matčiny smrti dojemně závisí, poněkud iracionální náklonnosti k Libby. Doporučí Pavla jako učitele angličtiny na univerzitu v Chicagu, kde sám pracuje. Po ukončení milostného vztahu s Martou Regenhartovou, která v době trvání jejich poměru postoupila děti bývalému manželovi, věnuje všechnu energii tomu, aby pomohl Herzovým se soukromou adopcí dítěte, jež snad dá Libbynu životu smysl. Po úspěšném skončení adopce — během vyjednávání s manželem pravé matky je fyzicky zraněn — se rozhodne, také proto, že otec našel novou životní družku, odjet do Evropy a působit tam jako lektor angličtiny.

Podtextem složitě budovaného příběhu (zčásti vyprávěného ve třetí, zčásti v prvních osobách tak, že důležité okamžiky děje jsou nahlíženy z různých hledisek) je kladení otázek po takových hodnotách souč. světa, jež tento svět spojují s minulostí a jsou v podstatě hodnotami věčnými (srov. četné mytol., biblické a liter. narážky — např. v motech). Jejich hledání se promítá hlavně do oblasti prazákl. vztahů rodinných, jež jsou v románu složitě proplétány tak, že jednotliv. postavy vystupují zároveň v dvou hl. sociálních rolích (rodič i dítě): Gabe utíká od otce, Marta se zbavuje dětí (po krátkém životě s otcem její syn, poraněn sestrou, umírá), Pavlovi a Libbyiní rodiče své dospělé děti zatratí; Pavel a Libby, sami rodiči zavržení, se zbavují nenarozeného dítěte, později adoptují nemanželské, nechtěné a zavržené dítě Terezy Haughové. Na pozadí těchto vztahů, neuspokojivých a traumatizujících, se promítá i osobní tragédie Gaba Wallacha, tvořící temat. osu A.: Gabe se osvobozuje od své role dítěte, odmítá podpořit otce vlastní životní vitalitou, a vstupuje do světa lidských vztahů jako dospělý jedinec. Veden touhou být užitečný (a „zachovat se“) poskytuje vlastní sílu cizím lidem, jejichž vztahy k němu jsou přinejmenším nejednoznačné. Ve svém „božství“, s nímž hodlá konat dobro a měnit osudy bližních k lepšímu, je tak často zraňován (srov. fyzické zranění při dojednávání adopce) a do té míry ztrácí stálým sebeobětováním, že ze scény odchází poražen (nešťast-

nější než ti, kterým ke štěstí dopomohl) a rozhodne se „opakovat“ ve svém dalším životě osudy Ahasverovy, s nímž je svým židovstvím spjat, aby hledal a snad našel „mysl kříže“, který nese. Osobní tragédie, individuální osud určený biblickou marností nad marnost, kontrastuje s obrazem úspěšné Ameriky 50. let a jeho všeobecnou platnost zpochybňuje.

Román, následující po Rothově úspěšné prvotině o životě židov. mládeže v bohatých předměstích New Yorku *Sbohem, město C.* (1959, Goodbye, Columbus), koresponduje typem svého hrdiny (rozdávajícího své „já“ ostatním a ztrácejícího pocit vlastní lidské celistvosti) s románem F. S. Fitzgeralda *Něžná je noc* (i jeho hrdina Dick Diver „chtěl být dobrý, ale nadevšechno toužil, aby ho lidé milovali“) a řadí se mezi nejvýznamnější díla tzv. menšinového amer. románu, zachycujícího svérázné rysy zvláštních skupin národnostních, krajových nebo náboženských. Tím, že syntetizuje mnohé z tendencí moderní amer. literatury, zaujímá v ní (přes rozporná stanoviska kritiky 60. let) důležité místo; autorovými dalšími prózami, např. psychol. r. *Když byla hodná* (1967, *When She Was Good*), nebyl komplexní obraz Ameriky ani komplexní portrét jednoho z Američanů v díle podaný překonan.

Výpisky „*Ať se obrátí kterýmkoli směrem, vsude před ním stojí nějaká hrůza*“ (1968, 622).

Překlady 1968 (Luba a Rudolf Pellarovi).

Literatura H. Lee, Philip Roth, London 1982. — Z. Vančura (doslov k 1968).

am

ROUSSEAU, Jean-Jacques:

JULIE neboli NOVÁ HELOISA

(Julie, ou la Nouvelle Héloïse) — 1761

Francouzský epistolární román — vrcholné dílo evropského sentimentalismu.

V románu s podtitulem *Dopisy dvou milenců, obyvatel malého města na úpatí Alp* je po úvodní *Předmluvě* ve 161 listech rozdělených do 6 částí líčen vztah domácího učitele Saint-Preuxe a Julie d'Étanges. Z jejich nevinné náklonnosti vznikne láska, již se sice oba brání (dvojí vzdání Saint-Preuxe), ale již podlehnou (pád Julie). Přes intervenci milordy Eduarda Juliin otec nedá souhlas se sňatkem své dcery s nešlechticem; Saint-Preux je nucen odejít (část I). Julie odmítá s ním prchnout do Angie a Saint-Preux odchází do Paříže (část II). Na Juliinu žádost ji zbavuje slibu věrnosti; Julie uposlechne otce a bere si Wolmara, Saint-Preux se vydává na cestu kolem světa (část III). Po návratu se odebere za Wolmarovými do Clarens na pozvání Juliina manžela, jemuž žena pravdivě vylíčila svou minulost, překonává pokušení z Juliiny blízkosti (část IV) a začlení se do venkovské idylly v Clarens, zorganiz-

zovaně Wolmarem a prosvětlené Julii (část V). Odmitne si vzít Juliinu přítelkyni Kláru. Julie umírá na následky záchranu dětí při nehodě na jezefe. Přátelský kruh se v Clarens obnovuje kolem Juliiných dětí (část VI). Název N. H. odkazuje k lásce franc. teologa a filozofa P. Abélarda (1079—1142) a Heloisy, známé z jejich korespondence.

V souladu s didaktickým záměrem (formulovaným v *Předmluvě*) podává Rousseau v N. H. na vývoji jednotliv. postav od nedokonalé individuality usilující o ctnost k dovršené ctnostné individualitě zakofeněné v ideálním společenství několik konkrétních příkladů návratu člověka ke své přirozenosti. Lze k ní podle něho dospět (ve stadiu společenském) niterým individuálním přerodem směrem k mravnímu ideálu, jehož analogii je neporušená příroda, s očistěním existujících sociálních vztahů na základě rozumu a jejich přijetím za vnitřní zákon. Technikou románu v dopisech proto vytváří v N. H. intimní korespondenční síť mezi omezeným počtem postav (Julie, Saint-Preux, Klára, milord Eduard a od 4. části Wolmar — jen u 5 dopisů není odesílatel nebo adresát členem tohoto kroužku). Vnější děj je tak zatlačen do pozadí a do prvního plánu se dostávají vnitřní prožitky jednotliv. postav, sdělované duševně spřízněnému adresátovi. Jejich předmětem však není jen oblast citová. Stává se jím libovolná vnitřní či vnější skutečnost, jež na některou z postav intenzívně zapůsobí (příroda, pařížské mravy, sociální a ekonomická organizace Clarens, půvaby venkovského života aj.). Výběr těchto témat odpovídá autorovým filozof. názorům a hodnotový postoj postav k nim je uměl. projekcí postoje Rousseauova. N. H. tak nabývá charakteru polytematického románu, jehož zákl. spojujícím prvkem je totožné citové ovzduší. K jeho vyjádření je vytvořen zvláštní jazykový styl, pocířovaný na pozadí předchozí prózy 18. stol. jako radikálně nový, i když Rousseauová věta do značné míry navazuje na klasickou periodu. Větná melodie, rytmus, exklamace i další jazykové prostředky těsně sledují hnutí srdce jednotliv. postav (ty nejsou stylově příliš odlišeny) a současně usilují o zasažení čtenářovy senzibility. Celkové lyr. ladění tak odsunuje didaktickou kostru románu do pozadí.

N. H. svou myšlenkovou koncepcí souvisí s Rousseauovou filozofií „návratu k přírodě“, v tomto smyslu se zvl. těsně přimyká k autorovu pedagogickému r. *Emil neboli O výchově* (1762, *Émile, ou de l'Éducation*). Okamžitě po svém vydání dosáhla N. H. obrovského úspěchu, takže se stala nejčtenějším franc. románem 18. stol. Rousseau v ní sice již navazoval na oblibu románu v dopisech (v Anglii

S. Richardson), ale dosáhl originální syntézy, která proklestila cestu do literatury novým oblastem skutečnosti (krása přírody, venkovský život aj.), významně přispěla k prosazení nové senzibility a připravila bohatou škálu tvárných prostředků evrop. romantismu. Tím se N. H. stala významným mezníkem ve vývoji novodobé uměl. prózy, bezprostředně na ni navázala řada významných liter. děl (Laclosovy *Nebezpečné známosti*, polemicky Sadova Justina aj.).

Překlady 1912 (Alois Tvrdek, *Nová Heloisa*), 1982 (Soňa Hollá, *sl. Júlia alebo Nová Heloisa*).

Literatura L. Gossman, *The Worlds of „La Nouvelle Héloïse“*, in: *Studies on Voltaire and the 18th Century* 41, 1966. W. Mead, J.-J. Rousseau ou *Le romancier enchaîné, Étude de „La Nouvelle Héloïse“*, Paris 1966. A. Schinz, *État présent des travaux sur J.-J. Rousseau, Paris et New York 1941 (bibl.)*. J. Veselý, *Saint-Preux et Obermann, Romanistica Pragensia IX, AUC Praha 1975*. — J. Novák, in: *J. J. Rousseau, Emil, Praha 1910*. O. Sýkora, *J. J. Rousseau a jeho Nová Heloisa, Praha 1912*. F. X. Šalda, *Duše a dílo, Praha 1912*.

ju

ROUSSEAU, Jean-Jacques: VYZNÁNÍ

(Les Confessions) — 1782 1788

Autobiografické dílo francouzského filozofa a spisovatele 18. stol.

12 knih V., rozdělených do 2 částí po 6 knihách, vzniklo 1765—70 jako odpověď na antirousseauovský anonymní pamflet (pravděpodobně Voltairův) *Názor občanů*. V převážně chronologickém sledu je ve V. z pozice vypravěčova „já“ rekonstituován autorův život od narození po krizi z roku 1762 — vydání zatykače pařížským parlamentem, útěk do Švýcarska, spálení spisu *O smlouvě společenské* (1762, *Du Contrat social*) v Ženevě — a její důsledky, které nakonec Rousseaua přinutily opustit (dnešní) Švýcarsko. Proložena jsou řadou komentujících úvah vypravěčova „já“, vysvětlujících minulé události, okolnosti vzniku předchozích děl apod., i řadou přírodních ličení.

Vzpomínkovou rekonstrukcí životního běhu, vybudovanou — oproti tradici memoárového žánru — nikoliv na logice vnějších událostí, ale na vnitřní logice citů, se V. pokoušejí z pozice stárnoucího a pronásledovaného autora zprůzračnit jeho osobnost a prokázat, že se v něm — jako v jediném člověku té doby — původní dobrá lidská přirozenost nezjinačila. Na tuto tezi je vázán i důkaz o pravdivosti a společen. užitečnosti předchozího myslitelského díla, neboť jen v takovém případě v něm promlouvá dobrá lidská přirozenost, a nikoliv nahodilý jedinec Rousseau. Vnitřní napětí V. je neseno dialogem dvou rozdílných

vrstev autorovy minulé individuality, rozehrávaným na pozadí jeho individuality současně. První je konkrétní, stabilní, „neporušená“ lidská přirozenost, daná souborem citů, vášní a vnitřních puzení. V této rovině mají V. výrazně apologetický charakter. Druhou je vrstva Rousseauova konkrétního jednání v minulých životních situacích. Na její úrovni dochází k příznání i těch nejmenších poklesků proti „dobrým“ mravům a „správnému“ jednání (krádež stuhy, odložení dětí do nalezince aj. — zde jsou V. jediným faktografickým pramenem). Tím je ve V. poprvé intuitivně rozevřena propast mezi vnitřními puzeními a skutečným jednáním, za něž nenese niterný člověk plnou odpovědnost (podstatnou roli hrají okolnosti). Šokující pro dobové publikum byl pak nejen charakter přiznávaných skutečností (zarážející rysy autorovy sexuality aj.), ale především to, že poprvé ve franc. historii sepsal „apologetickou“ autobiografii člověk z lidu (syn ženevského hodináře). Otevřel přitom psychol. půdu (podstatná role komplexů a zážitků z dětství, rozdíl mezi vnitřním puzením a činem, otázka „senzitivní“ paměti, kdy je fetiš vzpomínek vyvolán smyslovým vjemem aj.), z níž těží psychologie i literatura od druhé pol. 19. stol. dodnes. Kromě rafinovaně vypracovaného „dialogu“ jednotliv. vrstev osobnosti jsou V. sjednocována i originálním jazykovým stylem, inspirovaným do jisté míry syntaxí klasické periody a opírajícím se o „hudební“ organizaci celých rozsáhlých úseků textu. I proto V. čtenářsky působí — zvl. dnes — jako skvělý autobiogr. román a patří k světově nejvydávanejším a nejčtenějším dílům literatury 18. stol.

V. jsou první ze tří Rousseauových autobiografií. Druhou jsou *Dialogy* (* 1772—76, 1782, *Les Dialogues*), v nichž se výrazně projevuje autorova duševní choroba, třetí nedokončené *Dumy samotářského chodce* (* 1776—78, 1782, *Rêveries du promeneur solitaire*). Na rozdíl od pozdějších dvou je ve V. autorova lidská přirozenost zkoumána z „histor.“ hlediska. Hned po vydání vzbudila V. velký (často autorovi nepřátelský) ohlas. O přiznané poklesky se ve své argumentaci opírala celá antirousseauovská kritika od počátku 19. stol. do poč. 20. stol. (vrchol antirousseauovské kampaně vedené franc. pravici, na niž později reagoval L. Feuchtwanger v r. Bláznova moudrost). V souč. době se o V. opírají zvl. psychoanalytické rousseauovské interpretace, ale obecně jsou v nich shledávány intuitivní počátky moderního chápání lidské psychiky.

Překlady 1910—11 (*Jiří Staněk*), 1929 (*Stanislav Sokol*), 1978 (*Luděk Kult*).

Literatura *Lecture des „Confessions“ de J.-J. Rousseau. Œuvres et critiques III, 1.* 1978. *J. Starobinski*,

Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle, Paris 1971. — *L. Ginzburgová, Psychologická próza. Praha 1982.* *A. Z. Manfred, Tři podobizny, Praha 1982.* *O. Novák (předmluva k 1978).* *J. Veselý, Jean-Jacques Rousseau a problém preromantismu, Praha 1987.*

jv

ROYOVÁ, Gabrielle: ŠTĚSTÍ Z VÝPRODEJE

(Bonheur d'occasion) — 1945

Francouzsko-kanadský román z prostředí městského proletariátu v období druhé světové války.

Rose-Anna Lacassová je matkou početné rodiny a také jejím nejsilnějším pojícím článkem. Musí však bezmocně přihlížet rozpadu rodinných pout, která tak dlouho vytvářela: první ztrátou pro ni byl už odchod z venkova za mužem do Montrealu, po letech nedůstojného živoření pak i odchod nejstarší dcery Florentiny, která byla dlouho živitelkou rodiny (zastupovala tak nezaměstnaného otce, věčného snílka) a naivně a zaslepeně se pak zamilovala do cílevědomého a nepřístupného Jeana Lévesquea. Florentinina svatba s Jeanovým přítelem, citlivým Emannuelem, je už jen křečovitým řešením, které jí umožňuje uprchnout z bídy a zároveň se vyhnout postavení svobodné matky. Z domova utíká i Florentinin bratr a posléze i otec Azarius. Oba vstupují dobrovolně do armády, aby unikli životu nezaměstnaných. Nakonec zůstává Rose-Anna sama se svou odpovědností za nejmladší děti.

Realisticko-psychol. rámeček Š. slučuje objekt. až faktografický přístup, jímž autorka nahlíží skutečnost, s detailní kresbou postav, ztělesňujících převážně „modelové“ typy. Prostor děje je vymezen prostředím zvl. dělnických čtvrtí a předměstí, v nichž probíhá život téměř neměnným rytmem jakoby v kruhu neustálých starostí spjatých s bydlením a obživou. Tento kruh se při vši své stereotypnosti neustále rozšiřuje o nové těžkosti, pramenící nejen z obtížného sociálního postavení rodiny, ale i ze specifických psychických vlastností jejich členů, ze zakořeněných představ, omylů a iluzí, jež ovlivňují jejich rozhodnutí. Postavy jsou v prvé řadě determinovány prostředím, sociálním postavením, ale jejich „vývoj“ v románu, snaha vyjít ze začarovaného kruhu, je přímo vázán na povahu jejich sebereflexy a na způsob, jakým nazírají vlastní obtížnou situaci. Ze sebereflexy vznikají povětšinou klamné představy o sobě i světě (otec Azarius), které se však hrouť jedna po druhé, nebo i střízlivé odhady vlastních možností (z toho pramení např. i rezignace na skutečnou lásku — v případě Florentiny) a vzhledem k daným okolnostem pragmatická volba nejbližší možnosti umožňující odchod ze začarovaného kruhu.

Román se tak ve své reflexivní rovině, zdůrazňující psychickou a názorovou odlišnost jednotliv. postav, vlastně soustřeďuje na vzájemné odpoutávání postav, jež byly okolnostmi načas fyzicky sblíženy.

Přestože je román autorčinou prvotinou, měl velký čtenářský úspěch, zvl. v USA, kde byl vzápětí po kanad. vyd. 1945 přeložen a ve vysokém nákladu publikován. Vývojová linie pozdějších děl Royové se vyznačuje pohybem od širší problematiky prvního románu přes intimní, přírodou inspirované p. *Malá vodní slípka* (1950, *La Petite poule d'eau*) až k čistě autobiogr. sb. p. *Ulice Deschambault* (1955, *Rue Deschambault*).

Překlad 1979 (*Eva Strebingerová*).

Literatura G. Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal 1962. G. Sylvestre, *Panorama des Lettres canadiennes-françaises*, Québec 1964.

oa—zh

RUIZ, Juan, zvaný arcikněz z Hity:

KNiha PRAVÉ LÁSKY

(*Libro de buen amor*) — * 1330, * 1343

Skladba středověkého španělského básníka.

Epickou osu díla tvoří milostná autobiografie: Po několika neúspěšných milostných pokusech vypravěč zlořečí Amorovi, dá však na jeho rady a s pomocí kuplířky Klášterejdy (*Trotaconventos*) usiluje se střídavými úspěchy o další ženy. Klášterejda zemře, oplakávána básníkem. Přestože je nenahraditelným novým nešikovným prostředníkem, vypravěčovo hledání lásky pokračuje, příběh zůstává neuzavřen. Humorné vyprávění rámcuje prozaický prolog a epilog, v nichž autor „učí rozumět této knize“, přičemž zdůrazňuje a zároveň zpochybnuje mravoučný záměr vést čtenáře k „pravé lásce“ k Bohu a odrazovat od smyslové „bláznivé lásky“. Milostný životopis přerušuje množství rozmanitých odboček: přes třicet „příkladů“ — bajek či povídek, vycházejících z tradice orientální, ezopovské, z franc. *fabliaux* aj.; řada mravoučných digresí, satir. básně, alegorické epizody; lyr. vložky převážně rázu lidového („*seranillas*“, písně pro slepce, písně žákovské) a několik mariánských básní. Rozmanitostí žánrů naplňuje autor další explicitní záměr: dát jiným příklad, jak „rýmovat a skládat básně“. Kromě lyr. básní je skladba psána v „*cuaderna vía*“ (v čtrnáctislabičných čtyřverších s jediným rýmem, příznačných pro špan. klerickou poezii), bez striktního dodržování daného metra.

Dvojznačnost K. vedla k protikladným interpretacím, které buď chápaly knihu jako náboženskodidaktický traktát, nebo jako zábavné čtení, v němž je moralistní záměr pouze cynickou zástěrkou. Hlubší pojetí hledají smysl díla v napětí mezi smyslovostí a spontaneitou vypravěče-protagonisty milostných příhod a mezi mravoučnými reflexemi jejich kmen-

tátora. Kolísání mezi oběma póly se projevuje i ve spojení knižní vzdělanosti a lidové moudrosti přísloví, „učeného“ básnictví klerického a lidové poezie žakéřské. V napětí obou poloh nabývají pojmy mravoučné roviny ironické dvojsmyslnosti: „bláznivost“ marné světské lásky je přisuzována marnému usilování o nedostupnou ženu, hříchy se stávají chybami neúspěšných milovníků apod. Protiklad ctivosti a hříchu se stírá a obrací v rozpor mravních norem a životní přirozenosti, který je jedním ze zdrojů Ruizova humoru. Autor naplňuje a přesahuje didaktický rámec vlastním pojetím světa, na který nepohlíží z hlediska ideálů mravokárce či reformátora, nýbrž vidí jej v jeho nejednoznačně mnohotvárnosti. Zábavnost převažuje nad poučením, estetika nad etikou, humor nad satirou. Pojetí života jako nezavršeného proudění je spjata s konkrétním viděním věcí, s dosud nebyvalým množstvím všednodenních detailů, jimiž převzaté náměty, lokalizované do Španělska, nabývají na jedinečnosti. Jestliže v napětí mezi křesťanským sebezapíráním a smyslovou vitalitou převažuje druhý pól, neznamená to popření dosavadních hodnot ve jménu nevzávných požitků a nezávazné hry, nýbrž vědomí hodnoty pozemského života, vyjádřené tématem lásky: lásky narážející na překážky a přes nezdary stále znova usilující o naplnění. Smrt, která přetrhne toto úsilí, je proto pro Ruize nejvyšším zlem. Její vítězství je však dočasné, život pokračuje v cyklickém rytmu nalézání a ztrát, neustálé obnovy. Pro obraz života pulsuujícího nepřehledným množstvím dějů byla K. nazvána „lidskou komedií svého století“.

K. se dochovala ve 3 opisech, z nichž 2 obsahují kratší verzi z 1330, třetí, tzv. salamanská kopie zaznamenává širší verzi z 1343, obohacenou zvl. o další lyr. vložky. Několik lyr. básní ohlašováných v textu patrně opisovači vypustili. Liter. historie doložila velkou oblibu knihy mezi žakéři a jejich posluchači; již koncem 14. stol. byla přeložena do portugalštiny. K. bývá srovnávána s dílem Boccacciiovým a Chaucerovým. V lyr. složce knihy se Ruiz stal tvůrcem kastilsky psané lyriky. Ovlivnil špan. lyriku a satirickou prózu 15. stol., postava Klášterejdy je předobrazem Rojasovy Celestiny. K. je považována za předchůdce pikareskního románu, byť bez přímého vlivu — v době zlatého věku byla neznáma, až do vydání 1790. Ruizovo přehodnocení didaktického žánru srovnávají komentátoři se Cervantesovou parodií rytířského románu. V K. dochází poprvé ke spojení kultury lidové a „učené“, v němž je spatřována národní specifická vrcholů špan. literatury. V souč. době bylo dílo zfilmováno.

Překlady 1979 (Antonín Přidal).

Literatura R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid 1957. A. N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid 1965. — A. Přidal (předmluva k 1979). ah

RULFO, Juan:
PEDRO PÁRAMO
1955

Román mexického spisovatele, významné dílo moderní hispanoamerické prózy.

Juan Preciado přichází do Comaly, aby splnil slib daný matce před její smrtí: že vyhledá otce, „jistého Pedra Párama“, který je kdysi zapudil. Místo bohaté kvetoucí obce, o níž mu vyprávěla matka, nachází uprostřed vyprahlé pustiny opuštěnou vesnici, zabydlenou přízraky mrtvých. Jejich šepoty a nedostatek vzduchu, ztrácejícího se v žáru noci, jej usmrtí. Juan sestoupí pod zem k ostatním mrtvým. Z útržků jejich rozhovorů se dozvídá, jaký byl jeho otec. Pedro Páramo, nejbohatší a nejmocnější statkář v Comale, despota a násilník, který necouvl před žádnou špinavostí, přinášela-li mu prospěch, dokázal vždy všechno, co si umínil — dokonce i přežít bez větší úhony výbuch revoluce. Jedině, čeho nedosáhl, je láska šílené Susany San Juanové. Smrtí této ženy se hrouští celý jeho dosavadní život. Posledním činem, k němuž se ještě vzepne, je pomsta obci Comale, která nedostatečně uctila Susaninu památku: Pedro Páramo přestane obdělávat své pozemky. Donutí tak většinu obyvatel k odchodu do jiných krajů nebo k pomalé smrti hladem. Sám umírá opuštěn uprostřed hřbitova, v nějž Comalu proměnil. Děj se odehrává v první třetině 20. stol., době poznamenané mexic. revolucí. Próza sestává z 63 nezačlenených fragmentů, v nichž se střídají promluvy jednotlivých postav (převažuje vypravěčské hledisko Juana Preciada) s promluvovým pásmem vyprávěče autorského.

P. P. je příběhem muže, který ztělesňuje „životící zášť“; příběhem romanticky nenaplněné lásky a vášnivé pomsty; je však také parabolou o hledání otce zavrženým synem; bájí o moci, která se stětuje s osudem; gotickým vyprávěním o mrtvých a jejich přízracích; miniaturní freskou života na mexic. venkově v neklidném čase revol. bojů a jejich doznívání. Jednotlivým prvkem dějově, námětově a významově polyfonní skladby je obraz smrti. Trojí smrt vymezuje život Pedra Párama: když je zavražděn jeho otec, stává se ze snivého chlapce muž s železnou vůlí, rozhodnutý pomstít jeho osud a získat zpět rodinný majetek; na cestě lstí, podvodů, násilí a bezpráví jej poprvé zastaví trag. skon Miguela, jediného z mnoha synů, kterého uznal za vlastního; úmrtí Susanino je pak počátkem jeho vlastního konce a zániku Comaly. Smrt Pedrovy zapuzené ženy Dolores přivede Juana Preciada

na cestu do Comaly, kde ho místo odplaty za léta siroby a strádání čeká zase jenom smrt. Smrt však není pouze faktorem dějotvorným. Prostřednictvím Juana Preciada sestupuje děj prózy do říše mrtvých, jejichž „šepoty“ (los murmullos — tak měl původně znít název P. P.) utvářejí přízračnou atmosféru díla. Pedro Páramo je protagonistou fabule příběhu; Juan Preciado je protagonistou jeho ladění. Je hl. vypravěčem první části; teprve později zjistíme, že ten, kdo vypráví, je již mrtev a že jeho slova nejsou určena obvyklému imaginárnímu posluchači, ale druhům v říši mrtvých. Prolínání vyprávěcí perspektivy postav-přízraků s perspektivou autorského vyprávěče smazává hranice mezi světem živých a světem mrtvých. Smrt není protikladem života, ale je s ním souběžná a zaměnitelná. V tomto pojetí smrti a kultu mrtvých se odráží synkreze křesťanství s předhispanickými mýty, příznačná pro mexic. venkov. Motiv smrti má zde i své společensko-histor. pozadí. Pedro Páramo je představitelem velkých držitelů půdy a moci v předrevol. Mexiku. Jeho příjmení (páramo = vyprahlé místo, neúrodná půda, pustina) symbolicky předznamenává nejen osud Comaly, ale také histor. bezperspektivnost tohoto společen. typu. Mexic. revoluce (1910—1917, doznívala ještě do konce 20. let) narušila hegemonii velkostatkářů Páramova typu, ale nedůsledně provedenou pozemkovou reformou problém bezzemků na mexic. venkově nevyřešila. V exodu obyvatel Comaly a jejím zániku se promítá osud stovek jiných vsí a obcí, které se — zvl. ve vyprahlých státech Jalisco a Colima — postupně vyliďňovaly a proměňovaly v mrtvé přízraky uprostřed pouště.

P. P. je vedle sb. p. *Llano v plamenech* (1953, *Llano en llamas*) a několika filmových scénářů jediným výpravným dílem J. Rulfa. V kontextu hispanoamer. literatury patří k dílům zavrhujícím proud rurálního románu, v rámci mexic. literatury pak ještě tzv. román mexic. revoluce. Odlišným uchopením tematiky, především jejím vyvázáním z úzkých geograficko-histor. souřadnic, a novými výrazovými prostředky (vedle již zmíněných proměn vyprávěcí perspektivy to je hlavně mistrná stylizace jazyka mexic. venkovanů, uplatněná nejen v četných dialogích a monologiích postav, ale i v autorské řeči) zároveň předznamenává kvalitativní proměnu hispanoamer. prózy, k níž dochází v 60. letech. Zfilmoval C. Velo (Mexiko, 1965).

Překlady 1983 (Eduard Hodoušek).

Literatura J. Ruffinelli, *El lugar de Rulfo, México 1980*. I. H. Verdugo, *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo, México 1982*. — E. Hodoušek (doslov k 1983).

hv

RUNEBERG, Johan Ludvig: VYPŘÁVENÍ PORUČÍKA STÁLA

(Fänrik Ståls sägner) — 1848 1860

Básnická sbírka představitele finsko-švédské literatury, klasické dílo finského národního obrození.

Dvoudílný soubor básní, především lyrickoepických románců a balad, se tematicky vztahuje k rusko-švéd. válce 1808—09, v jejímž důsledku bylo Finsko, do té doby sjednocené se Švédskem, připojeno k Rusku. Po úvodní lyr. básni, opěvující fin. krajinu a fin. národ (*Naše země*), následuje portrét veterána války (*Poručík Stál*). Další básně jsou pak prezentovány jako veršované transformace poručíkových vzpomínek a reflexí. Ve středu pozornosti stojí většínou válečné osudy jednotliv. postav reálných i fiktivních. Škála postav sahá od prostých bojovníků (*Sven Dufva*, *Dva dragouni*, *Munter*, *Vojenský vozač*) přes důstojníky a vojévůdce (*Sandels*, *Döbeln* a *Jutasu*, *Adlercreutz*) až po švéd. krále (*Král*). Současně podávají básně náčrt nejdůležitějších válečných událostí, ale i válečných epizod a poválečného života.

Válka proti rus. armádě se ve V. pojímá jako velké národní vzepětí a zároveň jako rozhodující životní determinant a zákl. kritérium lidské hodnoty. Tato hodnota je prvořadě dána udatností v boji. Oslava statečnosti a odsouzení (ojedinelé) zbabělosti prostupují celou sbírku. Přitom se neprojevuje omezení hlediskem válčící strany — ceněn je i udatný nepřítel. Boj získává charakter činitele vyrovnávacího protikladu, a to v několika ohledech: Ruší se opozice mezi životem a smrtí, heroická smrt za vlast se stává nejvyšším a nejplnějším projevem života. Stírají se sociální hranice mezi lidmi a vzniká relativně homogenní společenství bojovníků sjednocované shodným cílem (toto homogenní společenství je představeno jako nepomíjivé; příznačná je scéna poválečného setkání generála a vysloužilce-žebráka). Přístup k problematice není přitom statický: střet se hledisko bezprostředního účastníka s hlediskem mladého člověka, který teprve dospívá k pochopení a ocenění hrdinství otců. Ve druhém plánu prochází sbírkou — vedle oslavy fin. přírody — snaha o formulaci ideálu fin. národních vlastností.

V. nebývá pokládáno za uměl. vrchol Runebergovy tvorby — za ten se považuje staronordický epický cyklus *Král Fjalar* (1844, *Kung Fjalar*) —, představuje však jeho práci nejpopulárnější a nejvlivnější. V. získalo postavení reprezentativního díla fin. obrození; úvodní básně, kterou zhudebnil F. Pacius, se stala fin. hymnou. (Fin. obrozenecká kultura měla výrazně dvojjazyčný charakter, švédsky psaná díla se stávala organickou součástí fin. literatury; k rozchodu literatur v obou jazycích dochází

až na konci 19. stol.) Do širšího kulturního okruhu se V. dostalo hlavně prostřednictvím něm. překladu. V čes. prostředí zůstalo Runebergovo dílo prakticky neznámé. Zfilmováno 1909 (C. Engdahl) a 1926 (J. W. Brunius).

Literatura H. von Grönhagen, *Johan Ludvig Runeberg, Dichtung und Gestalt*, in: J. L. Runeberg, *Fänrich Stahl, Helsingfors 1942*. W. Söderhjelm, *Johan Ludvig Runeberg, Helsingfors 1929*.

mš

RUSTHAVELI, Šoṭha: MUŽ V TYGRÍ KŮŽI

(Vephchistqaosani) — * přelom 12.—13. stol. Hrdínsko-romaneskní epos, stěžejní dílo klasické gruzinské literatury.

Kompozice díla je tvořena několika navzájem se proplétajícími děj. liniemi — příběhy hl. hrdinů. Při slavnostech doprovázejících předání koruny a vlády arab. krále Rostevana jeho dceři princezně Thinathin je spatřen muž oděný v tygří kůži. Jeho smutek a pláč upoutá pozornost a Thinathin vysílá za neznámým svého rytíře Avthandila. Ten složitými cestami zjistí, že jde o indic. prince Tariela, který marně pátrá po své zmizelé lásce, princezně Nestan-Daredžan. V hlubokém žalu a beznaději propadá šílenství, tygří kůže je mu symbolem divoké krásy ztracené milenky. Oba pak s pomocí třetího hrdiny, mulganzarského krále Phridona, Nestan-Daredžan vysvobodí z rukou démonů a v arab. království se slaví dvě svatby, Thinathin s Avthandilem a Nestan-Daredžan s Tarielem. Tato zákl. osa je doplněna řadou epizodních postav a dějů, střídají se zde úseky žánrově rozmanitého charakteru (dram. výjevy válečných střetnutí, elegické zpěvy, dialogy, listy, milostné písně atd.). Dílo se skládá z 1669 sdruženě rýmovaných čtyřverší a je psáno klasickým gruzin. veršem šairi (16 slabik, cesura po 8. slabice) s mnoha vnitřními rýmy.

M. výrazně zachovává arabsko-per. kolorit v tematice, toponymice, v stylistice, dokonce se v prologu — jehož autorství je ovšem sporné — přímo výslovně skladba vydává za překlad per. předlohy. Spis však než o zpracování cizí látky (předloha nebyla nalezena) představuje vazba ke kultuře Blízkého východu stylistický signál, odkaz k tradici hrdínsko-romaneskního eposu, přijímaného v té době v Gruzii jako příznačně per. žánr — odtud byl přijat i typ láskou šíleného muže (s jeho variantou se setkáváme i v kultuře Západu — Perceval, prozaický Lancelot ze 14. stol., později Ariostův *Zuřivý Roland* aj.), kterého Rusthaveli označuje výrazem „midžnuri“ podle nešťastného milence z příběhu známého zvl. z Nizámího zpracování (Lajlá a Madžnún). Zobrazení citů, idealizace vznešené lásky, která M. spojuje s per. romaneskním eposem, nabývá

zde podoby, jež Rusthaveliho mnohými rysy přibližuje evrop. tradici (vazalský vztah k ženě), ale která také nevyklučuje zachování dosti archaického až myt. podloží.

Vznik M. je kladen obvykle do období vyvrcholení polit. moci gruzín. státu, do doby panování královny Tamar. Po následujících katastrofách mongol. nájzdů a ani v pozdějších dobách nedosáhl pak již gruzín. stát nikdy významu a rozsahu polit. a hospodářské moci, jakou představoval „zlatý věk“, s nímž je Rusthaveliho dílo spojováno. Údaje o životě autora jsou nespolehlivé a lze soudit, že zahrnují prvky ze života více než jedné osoby. Tradice spatřuje v Rusthavelim (starší tvar: Rusthveli; vlastní jméno Šoša se objevuje až později) vysokého úředníka na dvoře královny, jejíž podoba bývá spatřována v hrdince příběhu, indic. princezně Nestan-Daredžan. Nelze však pochybovat o tom, že Rusthaveli byl mužem velmi vzdělaným a především znalým písemnictví ke Gruzii přiléhajících muslimských oblastí. První krit. vydání bylo komentováno a vydáno gruzín. králem Vachtangem VI. v roce 1712 a přeloženo do mnoha jazyků. M. se v Gruzii stal národním dílem, pronikl do všech sociálních vrstev (stal se např. přirozenou součástí věna nevěsty, dodnes je hojně citován při různých slavnostních oficiálních i rodinných příležitostech). Stal se nedostizným vrcholem a vždy znovu inspirujícím vzorem pro další básnické generace.

Překlady 1958 (Jaromír Jedlička).

Literatura A. Baramidze, *Šoša Rustaveli, Moskva 1966*. S. Caišvili, *Vitjaz v tigrovoj škure Šoša Rustaveli, Moskva 1966*. Š. Nucubidze, *Tvorčestvo Rustaveli, Tbilisi 1958*. J. M. Meletinskij, *Srednevekovyj roman, Moskva 1983*. — J. Jedlička (předmluva k 1958).

akt—red

RYLSKYJ, Maksym:

MODRÉ DÁLKY

(Synja dalečin') — 1922

Básnická sbírka ukrajinského sovětského autora reprezentující tzv. ukrajinský neoklasicismus.

M. d. zahrnují lyr. verše datované 1918—1922. Svou inspiraci se v souladu s neoklasicistními kánony hrouží do sféry čistě literární, čemuž odpovídá i užití klasických veršových forem (rondó, oktáva, sonet). Řada básní představuje antické variace (*Odi et amo, Svým bohům nesie dar . . . , Diana*), v nichž jsou antické scenérie promítány do běžného života, i romant. liter. stylizace (*Starodávný román, Fantastická brigáda*). Liter. reminiscence jsou zde leitmotivem, vyjadřujícím jednu ze zákl. myšlenek díla: otázku místa a postavení umění v životě i vztahu člověka ke svět. kulturnímu odkazu. Klíčový význam mají z tohoto hlediska triptych *Modré dálky*

a básně-portréty, podávající psychol. charakteristiku 4 velice odlišných osobností svět. kultury (*Nierzsche, Heine, Shakespeare, Baudelaire*). Jejich rozporuplnost je i odrazem rozpolcenosti samotného autora, hledajícího své místo a svůj úkol v nové společnosti. Zákl. linií díla tvoří právě postupné překonávání vlastní vykořeněnosti.

Otázka po smyslu a významu umění zaujímá v díle určující postavení, je pro autora středobodem zájmu. Umění minulosti představuje nejvyšší estet. ideál, je již však nahlíženo dialekticky, přítomnost je chápána jako organická výslednice histor. kulturního vývoje (negativistický postoj futuristů ke kulturnímu dědictví autor odmítá). Neoklasicistická koncepce tvorby neumožnila zachytit přímo aktuální události, velké sociální zvraty ve společnosti — byla spíše nesena patosem ochrany dávných hodnot v bouřlivé době. Naléhavě se v ní však obrazí vnitřní svár básníka, zmateného a tápajícího, hledajícího vlastní postoj k nové porevol. skutečnosti jakoby z odstupů — ze snového světa modrých dálek. Sen a skutečnost zůstávají ještě mnohde v rozporu, ale strach z myšlenkové izolace i zdravé racionální jádro a schopnost vnímat krásu okolního světa přivádějí básníka postupně k realitě a v souvislosti s tím i k přehodnocení vztahu k antickému ideálu. Ten se však neprosazuje pouze vnějším koloritem a formálním tvarem (např. užitím hexametru), ale prolutním básnického vidění optimistickým duchem helénismu, jeho harmonickým chápáním světa. M. d. jsou plnokrevná poezie radosti ze života, opěvující mládí a lásku, štědrost přírody, záživý svět plný barev a vůní. Vnitřní emocionální tak překonávají i klasickou chladnost svých „vzorů“ (např. *Sapfo k Afrodité, Naše svatební lože . . . , V dny vinobraní v teple vinohradu . . .*). Objevnost Rylského tkví především v tom, že dokázal antický svět promítnout do domácího prostředí, organicky jej s ním sloučit. Začlenění antiky do všední reality zároveň znamenalo poetizaci všedního světa a jeho povýšení do oblasti snů a fantazie.

V M. d. se autorova příslušnost ke kyjevským neoklasikům projevila nejzřetelněji. Dílo již není poznamenáno takovou psychickou rozpolceností jako v předchozí sb. *Pod zimními hvězdami* (1918, *Pid osinnymi zorjamy*), je již harmoničtější a hlubší. Důraz na kulturní tradice se projevily i ve velmi zřetelné návaznosti na svět. poezii, zvláště na anakreontskou poezii K. N. Bauškova, A. S. Puškina, A. A. Feta, patrný je i vliv rus. akmeistů, ale i např. V. Brjusova a Vj. Ivanova a pols. neoparnasistů. Z ukrajín. básníků silný citový náboj sblízuje Rylského s O. Olesem. Dobová kritika ocenila formální dokonalost veršů

a kultivovanost projevu. V pohnuté revol. době se však M. d. nutně jeví jako nahodilé a oddělené od skutečnosti. Byly oceněny až později v kontextu celoživotního díla Rylského.

Překlady 1947 (*Marie Marčanová* — *Jindřich Moravec* — *Oldřich Nouza*, zčásti in: *Znamení vah*).

Literatura L. M. Novyčenko, *Poetyčnyj svit Maksyma Ryl's'koho*, Kyjiv 1980. H. D. Verves, *Maksym Ryl's'kyj v koli slov'jans'kych poetiv*, Kyjiv 1972. — O. Zilynskyj (*doslov k 1947*).

tk

RYTGEV, Jurij:

LIDÉ Z NAŠEHO POBŘEŽÍ

(rusky *Ljudi iz našego berega*) — 1953

Cykly povídek z nové Čukotky, jeden z prvních pokusů o vytvoření čukčského národního písemnictví a jeho vřazení do kontextu sovětských literatur.

V 11 povídkách, propojených týmiž postavami, jsou postihovány nové životní formy na sovět. Čukotce, vedoucí nejen k přílivu civilizačních reálií pojímaných jako symboly upevňující se sovět. skutečnosti (*Okénko*), ale i k vytváření nových mezilidských vztahů, nových postojů k práci (*Anatolij a Inryn*), ke světu (*Dýmka míru*). Život na sovět. Čukotce je konfrontován s životem v minulosti (*Na škuneru Mary Sime*), s životem na amer. Aljašce (*Lidé z druhého pobřeží*) a v závěrečné p. *Na deset dní sousedy* i s naivním, exotiky chtivým pohledem cizinců ze Západu.

Téma „nového života“ je v souvislostech národní literatury, jejíž písemnictví se zformovalo až v 30. letech 20. stol. (zakladatel literatury V. G. Bogoraz, první spisovatelem Tynetegyn — Čukčské pohádky, 1940), programově opřeno o tvar nefolklorní, o dobově běžný typ sovět. prózy, jehož syžetové postupy zde až s naivní bezprostředností naplňují výchovný ideál. L., autorova prvotina, byli psáni čukčsky a vydáni v rus. překladu; cyklizace povídek naznačila pozdější Rytgevu vývoj k větším epickým celkům — románová trilogie *Když sněhy tají* (1958—67, *Vremja tajanija snegov*), *Son na počátku temna* (1969, *Son v načale tumana*), *Jinovatka na prahu* (1970, *Inej na poroge*) aj.

Překlady 1956 (*František Holešovský*).

Literatura P. Skorik, *Parenek iz Uelena*, *Literaturnaja Rossija* 15. 11. 1968. T. Šemuškin, *Ugrjum-Sever*, *Moskva* 1968.

mc

SADE, Donatien-Alphonse-François,

markýz de:

JUSTINA aneb **UTRPENÍ CTNOSTI**

(*Justine ou Les Malheurs de la vertu*) — 1791

Román nejvýraznějšího představitele francouzského libertinství.

Sestry Justina a Julieta, vychovávané v klášteře, náhle osiří a jsou vydány napospas světu. Zatímco Julieta se vydá po cestě prostopášnosti a hříchu a šťastně dospěje do stavu manželství — její příběh tvoří obsah volného pokračování či nově verze *Justiny*, které vyšlo pod názvem *Nová Justina, po níž následuje Historie Juliety, její sestry* (1797, *La Nouvelle Justine, suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur*) —, život ctnostné Justiny je fetězem znásilnění a mučení. Justina, vystupující pod jménem Tereza, se posléze uchýlí do kláštera, ale i ten se ukazuje být krvavým divadlem prostopášnosti a sadismu. Pokouší se zachránit ženu hraběte de Gernanda a je podrobena dalším mučením. Poskytuje pomoc neznámému muži (Roland) a ten jí za to mučí nejohrožnějším způsobem v kryptě svého zámku. Justina-Tereza tak upadá z rukou jednoho libertina do rukou jiného, ještě krutějšího, je předmětem nesčetných násilností, asistuje při nesčetných zločinech, je falešně obviňována a odsuzována. Román o 2 částech je stylizován jako vyprávění Justiny paní de Lorsange, ve které Justina na konci pozná vlastní sestru. Ve chvíli katarze uhodí do Justiny blesk.

J., stejně jako ostatní Sadovy romány, je svým způsobem antologií zločinů, úchylek, tortur, kodexem mravních zvržeností, jakousi morální teratologií, a v tom smyslu rubem preciózní a sentimentalistické citovosti, nechťnou parodií abbé Prévosta, S. Richardsona, J.-J. Rousseaua. Je-li tezi románu o Julietě absolutní zločin a nefest, je tezi románu o Justině absolutní oběť. Sade se přitom nezřídka prostředků analytického románu, pokračujícího v tradici r. Kněžna de Clèves od Mme de La Fayette; J. je vlastně traktátem o antimoralce, filozof. dialogem, vedeným mučiteli s jejich oběťmi a přerušovaným akty násilí a prostopášnosti, sloužícími jako exempla teze polemicky namířené proti Rousseauovi: ctnost je bezbranná, zlo, které je člověku vrozeno, je nepřekonatelnou silou. Dobro vtělené v ctnostné Justině je pasívním stínem, s nímž si po libosti pohrávají představitelé nefesti a zla, sídlící v přízračných zámcích a klášterech. Sadovský libertinský zámek je oddělen od světa (nad propastí, na ostrově), je to zámek-vězení pro oběti, panuje v něm řád orgií a vražd, ve své podstatě monotónní a vlastně neskutečný, právě tak jako preciózní jazyk, který jej popisuje do nejmenších podrobností. Svět románu je teatrální a rétorický, silně obfadení; erotický akt je svého druhu mší, libertinskou eucharistií. Libertin, hlavní aktér rituálu, je režisérem, ale současně návrhářem kostýmů, architektem, dietetikem, ceremoniářem, rétozem. Erotika se snoubí s rétorikou, zločin má tak výslovně verbální charakter. Zatímco postavy libertinů, vždy představitelů privilegovaných tříd, jsou v románu líčeny v podstatě realistic-

ky, oběti, jejichž prototypem je Justina, se idealizují, jsou čistě rétorické. Strukturou se J. podobá pikaresknímu románu, je sledem příkladných novel, v nichž se předvádějí jednotlivé potrestané ctnosti. Je také vlastně románem „výchovným“ — s tou výhradou, že Justina na rozdíl od Juliety se nevyvíjí, setrvává ve své poctilé ctnosti.

Pochopení Sadových děl (mnohá byla vydána až ve 20. stol.; do češtiny byl přeložen pouhý zlomek) od počátku bránilo, že se vnímala v příliš těsné souvislosti se skandálním životem jejich tvůrce (Sade byl obviněn z násilných činů, vězněn, převezen do blázince v Charentonu, propuštěn a znovu zavřen v Charentonu, kde strávil posledních 11 let života; pořádal tam divadelní představení). Sadovy romány se vnímaly jako autobiografie a nikoli jako literatura, kterou byly především. Sadův hrůzostrašný zámek svérázně navazuje na tradici začarovaných zámků ze středověkých románů. Samo téma libertinství se objevilo už o století dříve — u Cyrana de Bergerac; v literatuře osvícenství se pak rozvíjelo v dílech Choderlose de Laclos, Restifa de la Bretonne, ale i u D. Diderota (r. Indiskrétní klenoty). Téma neštěstí ctnosti bylo oblíbeno v románu barokním (J.-P. Camus) a obvyklé i v literatuře osvícenství (abbé Prévost, S. Richardson, P. Marivaux) a ve všech typech lidového románu. V určitém ohledu se Sadův román stýká s románem gotickým (např. Mničem M. G. Lewise), ale zásadně se od něj odlišuje pojetím tématu a zdůrazněnou literárností, vyniká nad něj kultivovaností vyjadřovacích prostředků, rafinovanými postupy analýzy duše a filozof. hloubkou. V tomto směru také Sadovo dílo inspirovalo romantismus (Ch. Baudelaire, Lautréamont, A. Rimbaud, E. A. Poe), tzv. frenetickou literaturu a ve 20. stol. surrealismus a existencialismus. Sadovy romány se staly podkladem celého směru v psychologii a psychiatrii — freudistické psychoanalýzy.

Překlady 1932 (Quido Palička).

Literatura R. Barthes, *Sade—Fourier—Loyola*, Paris 1971. M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris 1963. B. Didier, *Sade*, Paris 1976. G. Lély, *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages*, Paris 1982. — G. Lély, *Sade*, SvLit 1969.

dh

SA'DÍ, Abú Abdilláh Mušarifuddín bin

Muslih:

RŮŽOVÁ ZAHRA

(Gulistán, Golestán) — * 1258

Soubor prozaických anekdotických vyprávění didaktického charakteru, jedno ze stěžejních děl perské klasické literatury.

Příběhy R. z., obvykle krátké, jsou tematicky rozčleněny (podle dobové představy o počtu bran ráje) do 8 kap. — 1. *O životě panovníků*, 2. *O způsobech dervisů*, 3. *O spokojenosti*, 4. *O výhodách mlčení*, 5. *O lásce a mládí*, 6. *O slabosti a stáří*, 7. *O vlivu výchovy*, 8. *O zvyklostech v jednání s lidmi*. Zákl. činitelem je didaktický záměr, vlastní mravoučná pointa uvnitř příběhu nebo na jeho konci je obvykle zdůrazněna veršem. K trvalé popularitě přispěl jak obsah díla, tak stylistická i jazyková úroveň a srozumitelnost pro všechny sociální vrstvy společnosti. Příběhy jsou psány rýmovanou prózou, „sadž“ (= arab. „vrkání holuba“), která je na Blízkém východě ve velké oblibě ve slovesné tvorbě lidové i umělé. R. z. je jednou z vrcholných podob tohoto žánru.

R. z. je právem považována za vrchol didaktického umění. Tvorby, je však přitom něčím více — rozhodně zůstává zcela vzdálena suchému moralizování. Ve svých příbězích Sa'dí podává živý obraz doby, zejména však svých současníků se všemi jejich přednostmi i slabostmi (praktickému přístupu k problému je často dáována přednost před hlediskem přísné moralistickým). Sa'dí byl mystikem (súfím), neupadá však do realitě vzdálených spekulací, spíše se obírá úvahami o morálce lidské společnosti, o možnostech nápravy lidských slabostí, o problémech etického charakteru. Tyto prvky pronikají i do rozsáhlé autorovy lyriky (v oslavných básních, kasídách, se často důrazně ozývá i didaktický tón). Svá moudrá ponaučení ilustruje autor na příkladech čerpaných z bohatých životních zkušeností a způsobem sobě vlastním — s úsměvem, laskavostí, humorem i ostrou satirou.

Styl Sa'dího, označovaný jako sahle montane' (snadnost nesnadno dosažitelná), vybízel k básnickému soupeření — na R. z. navázal Džámí svou Jarní zahradou a později Káání Knihou zmatenou. V autorově díle stojí v blízkosti R. z. *Ovocný sad* (* 1257, Bústán), jehož příběhy jsou uloženy do 7000 dvojverší. V obou dílech se projevuje vliv lidové slovesnosti, mnohá vyprávění a verše z nich naopak zlidověly. Život básníka, o němž tradice vypráví, že 30 let studoval, 30 let cestoval a 30 let žil v klášteře v Širázu, kde je i pochován, je opředen legendami. Přestože žil v době postížené mongol. vpádem, která měla sklón k úniku od reality, zůstává Sa'dího dílo prodchnuto blízkým vztahem k člověku, a proto je stále živé. Pro Evropu byl Sa'dí a jeho R. z. objeven v 1. pol. 17. stol. — 1634 franc. překlad (A. du Ryer), 1651 latin. překlad (Gentius) a 1654 něm. překlad (Olearius). 1958 se konaly celosvět. oslavy vzniku R. z.

Výpisky „*Toho se stěž, ó moudrý, kdo má z tebe strach*“ (1954, 29) — „*Počátek nespravedlnosti na světě byl nepatrný . . . avšak kdo přišel, trochu přidal, až*

to došlo takových hranic" (1954, 45) — „Jit a poté usednout je lepší než běžet a padnout“ (1954, 202).

Překlady 1902 (1906, Jindřich Entlicher—František J. Rypáček, vyd. 1902 jen *Myslenky o výchování*, vyd. 1906 *výb. Růžový sad*), 1926 (Jindřich Entlicher, *jen Myslenky o lásce a mládí*), 1954 (Věra Kubičková, *výb.*).

Literatura R. Alijev, Saadi i jeho Gulistan, Moskva 1958. H. Massé, *Essai sur le poète Sa'di*, Paris 1919. — V. Kubičková (předmluva k 1954).

akt

SADOVEANU, Mihail:

ČAKAN

(Baltagul) — 1930

Baladický román rumunského spisovatele.

V jednoduchém příběhu dva pastýři zabijí třetího, aby se zmocnili jeho ovcí. Vitoria Lipanová — žena zavražděného — se vydá se synem po manžellových stopách a po úporném hledání objeví díky věrnému psu jeho tělo v horské strži s lebkou rozříznutou čakanem. Pohřeb proběhne v duchu prastarých zvyklostí a po něm přijde tryzna, na kterou žena přizve i pachatele. Když se postará o spravedlivou odplatu, vrací se smířena domů, s myšlenkou na budoucnost své dospívající dcery.

Zatímco známá lidová balada Jehnička (Miorița), které se Č. tematicky přibližuje, vyjadřuje odevzdanost ovčáka tváří v tvář nevyhnutelné smrti, je Č. vlastně jejím aktivním vyústěním, neboť vražda tu nezůstane nepomstěna. Postavy románu se charakterovou vyhraněností blíží až k jakýmsi archetypům. V postavě Vitorie Lipanové — prosté venkovanky, která neumí číst ani psát — se obráží tisíciletá zkušenost pastevecké komunity: její chápání světa vychází sice ze zkušenosti osobní, avšak klíčovou úlohu v procesu poznání u ní hraje tradice. Horalka žije v dokonalé symbióze s přírodou, dokáže číst v jejich znameních a dobrat se kruté pravdy zjevené ve snu. Vitoriino putování je vlastně očistným rituálem s ohlasy dávnověkých kosmogonických mýtů, neboť život horského společenství se řídí zvyklostmi vymezenými přírodními cykly, a není tudíž náhodou, že k zločinu (chaos) dochází s nástupem zimy, a jaro — *renovatio mundi* — ohlašuje svůj příchod až s potrestáním viníků (řád).

Sadoveanu, jehož dílo navzdory své rozmanitosti a obrovskému záběru v prostoru i v čase udivuje svou jednoduše, se stal mluvčím duchovního odkazu národa, který po věky musel bojovat o holou existenci a jehož kontinuita byla vždy „spíše vnitřní než vnější; je to spíš řetěz duší než převod statků“ (T. Vianu). V národním měřítku nacházíme u Sadoveana nejbohatší a nejrozmanitější typologii lidových postav; o Vitorii Lipanové se hovoří jako

o nejvýraznější ženské postavě rumun. literatury vůbec. Celoživotní dílo autora, jenž patří mezi nejpřekládanější rumun. spisovatele, bylo 1961 oceněno Leninovou cenou.

Překlady 1938 (Marie Karásková-Kojecká, *Tri jezdcí*), 1957 (1974, Otakar Jirouš; 2. vyd. in: *Studna pod topoly*).

Literatura N. Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, București 1976. P. Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, București 1976. Z. Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu, Teme fundamentale*, București 1976. M. Tomuş, *Mihail Sadoveanu*, Cluj—Napoca 1978. — M. Kavková (doslov k 1974).

jn

SACHS, Hans:

ŠVANKY

(Schwänke) — * kol. 1520—1575

Soubor básní německého autora 16. stol., krátké útvary, které veršovanou formou zobrazují v žertovné či komické nadsázce charakteristické projevy lidské povahy v určitých životních situacích.

1800 švanků, které za svého dlouhého života napsal H. Sachs, netvoří sice jednotný celek, přesto však pokrývají prakticky všechny sféry soudobého společ. života. Častým terčem švanků bývá soužití mezi mužem a ženou (*Sedm žalujících žen*, *Sedm žalujících mužů*), touha po majetku (*Đáblův snatek se stařenou*), lidská nesnášenlivost (*Hádka mezi pani a služkou*), pošetilost (*Rozhovor milostnice s bláznem*), manželská nevěra (*Jak hlidal ďábel smilnici*) aj. Některé ze švanků se dotýkají existenciálních otázek (*Nárek dvou milenců nad neúprosnou smrtí*, žertovná b. *Tri radostné smrti*), ale objevují se v nich i motivy pohádkové, vyjadřující touhu pozdne středověkého a renesančního člověka po plném uspokojení hmotných potřeb (*Země blahobytu*). Zvl. nesmířitelný postoj zaujímá tvůrce, který se již 1523 přiklonil k učení M. Luthera, vůči katolické církvi. Posměšky si básník tropil především z nezřízeného života kněží (*Kněz ve vlčí díře*, *Kněz a malíř*) a mnichů, v nichž viděl zplozence pekla (*O původu prvního mnicha*). Jen do některých skladeb se promítlo básníkovo ostré vidění sociálních rozporů, neutěšeného společ. a kulturního stavu země a kritika nejvyšších vrstev odpovědných za její osud (*Žaloba Můz na Německo*, *Rozhovor biskupa s Enspiglem o výrobě brýlí*).

Základem švanků bývá zpravidla konkrétní problém, který je čtenáři prezentován buď jako autorovo vyprávění, nebo v podobě sporu dvou zneprátených stran. Na jednoznačné řešení básník obyčejně rezignuje, spíše rozpor relativizuje a poukazuje na subjekt. motivace možných východisek. Autor sám usiluje o klidný nahléd a stopy sebeironie („Už staré pořekadlo jest. / Od smrti není léku! Kdesi cosi / i Hanse Sachse jednou skosi“) prozra-

zují, že Sachs pokládal lidské vlastnosti za nedokonalé a dokonalost vyhradoval pouze Bohu. Tento v podstatě středověký přístup je již narušen renesanční shovívavostí k lidským slabostem. Autor se lidským špatností a vadám vysmívá, karikuje je až do groteskní polohy, avšak v jeho myšlení chybí mravní rigidnost náboženských reformátorů. Celým svým duchem vyrůstají Sachsovy švanky z atmosféry tzv. karnevalové kultury, která vyjadřovala pocity pozdně středověkého a renesančního měšťanstva. Je-li žánr sporu, základ většiny švanků, typickým projevem středověké literatury, potom je třeba říci, že i námětově autor čerpal ze starší tradice. Pouze výjimečně zpracovával své vlastní nápady, většinou se opíral o látku známou z exempel, facetii, novel a povídek, ale inspiroval se i biblickými příběhy. Patrná je i jeho znalost kratochvilných knih a Boccacciova Dekameronu. Svě předlohy básník přepracovával osobitým způsobem, dokázal je vtěsnat do malého prostoru švanku, a tak zvýraznit jejich obsah i pointu. Také po formální stránce byl Sachs závislý na starší literatury tradici. Švanky psal ve sdružené rýmovaných veršových párech (tzv. knittelvers), které na rozhraní středověku a novověku náležely ke konvenčním básnickým prostředkům. Užití této jednoduché formy vyplývalo pouze do určité míry z autorova nepříliš rozsáhlého literárního školení (Sachs byl téměř po celý život ševcem v rodném Norimberku), vzhledem ke specifické žánru však mělo své plné opodstatnění, protože bylo nejvýhodnější pro zachycení jadrné lidové řeči Sachsových postav.

Dobová popularita švanků a jejich autora byla obrovská. Po básnické smrti však jeho dílo pomalu upadalo v zapomnění, neboť literární vkus baroka považoval verše norimberského obuvníka za nedokonalé a shlížel na ně s opovržením. Teprve konec 18. stol. ocenil Sachsovu tvorbu (J. G. Herder, Ch. M. Wieland a zvl. J. W. Goethe). Něm. romantika až příliš jednoznačně vyzdvihla pouze středověké rysy Sachsova díla, čímž mu na delší čas uškodila. Teprve 2. pol. 19. stol. Sachse definitivně objevila (zásluhu na tom měl i R. Wagner, který Sachse učinil hl. postavou opery *Mistři pěvci norimberští*); oslavy 400. výročí básníkova narození měly v Německu vskutku celonárodní ráz.

Překlady 1927 (*Jan Kamenář, výběr. Šprýmy a mäsopustní hry*), 1961 (1980. *Moric Mittelmann Dedinský, sl. výběr. Samopašné hry a rýmovačky*; vyd. 1980 *výt. Žerty a žaloby*), 1976 (*Ivan Wernisch, výběr. Blázni v lázni*).

Literatura H. Hinrichs, *The Glutton's Paradise, Being a Pleasant Dissertation on Hans Sachs' Schlaraffenland and Some Utopias*, Mount Vernon — New

York 1955. A. Zion, *Stoffe und Motive bei Hans Sachs in seinen Fabeln und Schwänken*, Würzburg 1924. — M. M. Dedinský (doslov k 1961). J. Veselý (doslov k 1976).

pč

SAIKAKU → IHARA

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de:
MALÝ PRINC

(Le Petit prince) — 1943

Filozofická pohádka francouzského prozaika, povoláním letce.

Příběh je stylizován jako vyprávění pilota, který havaroval s letadlem na Sahafe. Uprostřed pustiny potkává malého prince z daleké planety. Princ planetu opustil, když zapochyboval o lásce květiny, kterou miloval. Na své pouti navštívil pět planet obývaných bytostmi ztělesňujícími vždy jiný typ groteskně pokřiveného lidského postoje ke světu (král, domýšlivec, pijan, businessman, zeměpíseč), šestou planetu, obývanou smutným dřičem — lampášem, a konečně Zemi. Seznámí se s liškou, která ho zavede do tajemství hlubokého citu a přivede k poznání, co pro něho květina znamená. Setkává se s výhybkářem věčně spečhajících vlaků a s obchodníkem prodávajícím pilulky utěšující žízeň, ale odmítá přiznat jakoukoli hodnotu tomu, čemu připisují tak velký význam lidé. Pomůže letci objevit studnu, letec-vypravěč dokončí opravu stroje a princ ho opouští, aby se vrátil cestou smrti (hadí uštknutí) zpět ke své květině. Zanechává tak vypravěče v nejistotě, snad smutného, ale nikdy již samotného. Kniha byla věnována Saint-Exupéryho příteli Léonu Werthovi. Autor jí opatřil vlastními ilustracemi.

V jednoduchém epickém rámci je M. p. poměrně volným souborem básnicko-filozof. miniatur, v nichž je s obvyklými hodnotami moderního světa (ovládání přírody, egocentrismus, požívačský materialismus, racionalismus, závod s časem) konfrontován pohádkový dětský hrdina, který vidí vážnost a důležitost v něčem jiném: v hodnotách „srdce“, v přátelství, lásce. Střet dětského světa se světem dospělých se zde tak stává v konkrétní rovině školou umění žít, v obecné rovině pak přesahuje v podobnosti o možných východiscích z pocíťované krize člověka v moderní západní civilizaci. Proti tématu osamocení, které se stalo běžným liter. výrazem tohoto pocíť, je tu kladeo téma lidské potřeby družnosti.

Uměl. filozofii se M. p., přestože byl zamýšlen jako dětská knížka, těsně přimyká k ostatním dílům Saint-Exupéryho, zejména k → *Zemi lidí*, v níž se objevuje i týž autobiogr. motiv autorovy letecké havárie v libyjské poušti (1936). Aktivní optimismus Saint-Exupéryho pohledu na svět zůstal v M. p. zachován, přestože dílo vznikalo 1942 po kapitulaci Francie

v newyorské emigraci. Již v roce 1. vyd. byl M. p. přeložen do angl. Přestože do češtiny byl přeložen až 1959 — *Noční let* (1931, Vol de nuit) vyšel např. česky již 1933 — vyvolal u nás dodatečně vlnu zájmu o celé Saint-Exupéryho dílo a sám byl několikrát adaptován pro rozhlas a divadlo.

Výpisky „*Když jde člověk stále rovně, daleko nedojde ...*“ (1959, 18) — „*Poušť je krásná právě tím, že někde skrývá studnu ...*“ (1959, 84) — „*Člověk se vydává v nebezpečí, že bude trochu plakat, když se nechá ochočit ...*“ (1959, 90).

Překlady 1959 (1966, 1972, 1976, 1977, 1981, 1984, Zdeňka Stavinohová; vyd. 1976, 1981 in: *Moje planeta*).

Literatura *Le Hir Y, Fantaisie et mystique dans „Le Petit prince“ de Saint-Exupéry, Paris 1954. R. Zeller, La grande quête d' A. de Saint-Exupéry dans „Petit prince“ et „Citadelle“, Paris 1961. — Z. K. Slabý, Rozletitá recenze. Zlatý máj 1960.*

mc

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: ZEMĚ LIDÍ

(Terre des hommes) — 1939

Próza francouzského spisovatele propojující autorovy zážitky a vzpomínky převážně z leteckého prostředí s filozofickoetickými reflexemi o smyslu a poslání lidské existence.

Z. 1. se žánrově pohybuje na rozhraní mezi reportážně pojatou literaturou faktu, esejem a lyr. memoáry. Je souborem 8 relativně samostatných oddílů (1. *Letecká linka*, 2. *Kamarádi*, 3. *Letadlo*, 4. *Letadlo a planeta*, 5. *Oáza*, 6. *Na poušti*, 7. *Daleko v poušti*, 8. *Lidé*), v nichž autor své konkrétní zkušenosti získané profesí letce využívá jako východiska k nastínění osobních životních a názorových postojů, krystalizujících v mezních situacích. Vzpomíná na éru zavádění prvních poštovních linek mezi Evropou a severní Afrikou, na průzkumné dálkové lety přes Saharu, Andy a Atlantský oceán a soustřeďuje se na vypjaté okamžiky ze života vlastního (zbloudění v mlze nad severoafric. pobřežím, havárie v libyjské poušti při vytrvalostním letu do Indočíny) i svých kolegů — zvl. přítele Mermoze, který po mnoha průkopnických letech zahynul v Jižním Atlantiku, a letce H. Guillaumeta, jemuž je kniha věnována a jehož pětidenní boj o život při havárii v zasněžených Andách autor předkládá jako důkaz své víry ve schopnost člověka překonat silou vůle sebe sama. Dílčí epické momenty obsahují pasáže čerpající z autorova pobytu v saharské pevnůstce na mysu Juby v těsném soužití s domorodými obyvateli (*Na poušti*), nucené přistání v Argentíně a náhodný pobyt v rodině prostých a svobodomyšlných lidí žijících v těsném sepestí s přírodou (*Oáza*) a konečně vylíčení noci před útokem, kterou autor prožil ve společnosti republikánských vojáků jako žurnalista za špan. občanské války (*Lidé*). Úvahy o zákl. otáz-

kách existenčních i mravních (o životě a smrti, o přátelství a odvaze, vztazích mezi lidmi, ale i vztahu člověka k rodné planetě) zvl. v závěrečném oddílu přerůstají v přímý apel na lidstvo k nalezení vzájemné tolerance a k utvoření harmonického společenství, v němž by byl zaručen svobodný a plný rozvoj všech kladných, dosud plně nevyužitých a vzájemnými sváry potlačovaných schopností člověka.

Úsilí koncipovat Z. 1. jako burcuující poselství k lidstvu, bezhlavě se řítícímu do nové válečné tragédie, je podřízena celková výstavba díla. Již samotná optika pohledu — člověka žijícího v bezprostřední blízkosti smrti — představuje osobitou perspektivu, s níž se s novou a ozvláštňenou naléhavostí odkrývají zákl. životní hodnoty a vše podstatné a důležité je zbavováno balastu hodnot pokleslých a falešných. Veškerá autobiogr. fakta, vzpomínky na kamarády, setkání s lidmi v poušti, ve špan. válce atd. jsou předem volena s jednoznačným záměrem podepřít apelativní dosah vlastních autorových úvah ať už o lidském bratrství (symbol., byť reálná postava beduína, jenž s prostým gestem lidské sounáležitosti nabízí zbloudilcům v poušti vodu), o nutnosti překonat společným úsilím absolutizaci relativních „pravd“ a „ideologií“ (primitivní Maur má stejný nárok hájit svou víru, jako člověk civilizovaný hájí pravdy své), či o síle a hrdinství člověka (letadlo jako symbol lidského vítězství nad přírodou, jako nové pojítka mezi lidmi a zároveň jako prostředek odhalující člověku pravou tvářnost země a uvádějící ho svým obnažením otázek bytí „do středu tajemství života“) i o zbytečném mrhání lidskými hodnotami (pohled na krásnou tvář dítěte pols. vyhoštěnců inspiruje k vyjádření obav o osudy čistého lidství vůbec, drčeného soukolím nelidské společnosti) apod. Jako hl. leitmotiv všech úvah však zaznívá důvěra v budoucnost člověka schopného překročit vlastní stín i hranice svých sil a vtisknout individuálnímu životu pečeť záslužného činu v zájmu nadosobní ideje.

Všelidské poselství, nezacilené ke konkrétním společen. příčinám vzrůstajícího ohrožení hodnot, jejichž je Exupéry v Z. 1. obhájcem, se nutně s odstupem času, zvl. z perspektivy 2. svět. války (v níž za nejasných okolností zahynul i sám autor jako pilot spojeneckých leteckých sil), jeví jako tragicky bezmocné vůči společen. mechanismům ovládajícím směřování histor. vývoje 30. let. Sám autor po proknutí války hluboce prožíval krizi svých abstraktně humanistických ideálů — viz jeho ideovou závěť *Citadela* (1948, Citadelle) a soubor zápisků a úvah *Sešity* (1953, Carnets). Nicméně svou vírou v překonání krize hrdinským vzepětím individua ve prospěch celku předsta-

vuje **Z. I.** dodnes živý liter. odkaz. Exupéryho hlas opěvující velikost a sílu člověka, podepřený i autorovou osobní statečností a mravní čistotou, zněl zvl. po válce, v atmosféře existencialistických pochybností, zmocňujících se západoevrop. myšlení, neobyčejně působivě a setkával se s velkou odezvou u čtenářů celého světa.

Výpisky „*Člověk se plně projeví, teprve když změří své síly s nějakou překážkou*“ (1965, 27).

Překlady 1946 (Jaroslava Weissová, *Země člověka*), 1965 (1973, 1976, 1981, Věra Smetanová; vyd. 1973 in: *výb. Pode mnou země*; vyd. 1976 a 1981 in: *výb. Moje planeta*).

Literatura R.-M. Albérés, *Saint-Exupéry, Paris 1961*. V. Dneprov, in: *A. de Sent-Ekzjuperi, Planeta ludej, Moskva 1970*. — J. Felix (doslov k 1976). *Týž, Modernita súčasnosti, Bratislava 1970*.

nam

SAINT-JOHN PERSE: MAJÁKY

(Amers) — 1957

Poéma francouzského básníka; je typickým dokladem univerzálního, kosmického charakteru autorovy tvorby, navazující osobitým způsobem na tradici symbolismu.

Zákl. osnovu poémy, připomínající scénář imaginární barbarské slavnosti, tvoří 4 části (*Vzývání, Strofa, Sbor, Věnování*), rozdělené tematicky do jednotliv. zpěvů. V I. části (*Vzývání*) si básník nasazuje „zlatou masku“ jako symbol svého „pozemského údělu“ a ujímá se funkce velekněze na rituálu k oslavě moře. V oddílu *Strofa* po navození scénérie obřadu je předán hlas jednotliv. symbol. postavám (*Tragedy, Patricijky, Mluva, již byla Básnička, Divka u Kněží aj.*), z nichž dvojice Milenců holdem láске tuto část uzavírá. Všechny hlasy splývají v 3. části do monumentálního mnohohlasu *Sboru*. Jako vítězství života „v lůně okamžiku“ obřad symbolicky vrcholí v Polední, kdy básník odevzdává moři svou báseň (*Věnování*).

Poéma, psaná volným veršem členěným na úseky připomínající biblické versety, se tvarem přibližuje rytmizované próze. Obřadné stylizaci díla odpovídá povznesený rétorický styl vyznačující se slavnostní intonací a bohatým slovníkem (přirodovědci, námořní aj. terminologie). Nad zákl. významovou vrstvou moře se vrší významy metaforické, slévající se ve svém celku v ústřední téma totožnosti moře a lidské existence. Tento hl. motiv prochází neustálými proměnami, v nichž je nahlíženo stále z jiných aspektů (moře — nesmrtelnost, moře — láska, moře — sen, moře — činnost atd.), čímž je evokována opět zákl. významová rovina proměnlivého dynamického žívlu. Jednotl. atributy zvrstvené metafory moře jsou stylizovány do symbol. postav, kte-

ré v průběhu obřadu vystupují se svými chvalozpěvy: v *Tragedkách* je mořský živel „živitelem největšího umění“, v *Patricijkách* znovu nalezením ztracené vášně a nového „přístupu na nepokořené cesty“, v *Mluvě*, již byla *Básnička*, je odmítnutím „přízně Měst“ ve prospěch „hrdého a skutečného“. Postava *Divky* ztělesňuje moře jako symbol touhy po svobodě tvůrčí myšlenky namířené do budoucnosti, dvojice *Milenců* promlouvá za jeho sílu plodivou a životodárnou, *Básník* do něho promítá svou potřebu činu — tvorby. I postavy tak svou podvojností (symbol. reprezentanti lidstva — jednotliv. atributy moře) rozvíjejí zákl. analogii moře a lidstva, která ústí v přitakání nadčasovým hodnotám života, věčným ve své proměnlivosti.

M. svým úsilím o postižení smyslu lidské historie a kultury v mytizovaném symbolu žívlu tvoří spolu s poémami *Deště* (1943, *Pluies*), *Sněhy* (1944, *Neiges*), *Vichry* (1946, *Vents*) cyklus, v kterém Perse překonal introvertnost raných děl. Tvorbou univerzálních modelů světa volně navazuje na symbolismus; svými symboly však nemíří k mystickým sféram „božských pravd“, ale k reálným hodnotám lidství, a tak rozvíjí především dědictví Verhaerenova civilizačního humanismu. V době ohrožení zákl. životních jistot (větší část cyklu „živlů“ vznikala za války, kdy básník žil v exilu v USA) nabízela Persova poezie optimistickou víru v neznitelnost člověka. Již z toho důvodu je neustále hojně překládána, M. byly velmi brzy po svém vydání přeloženy do angl., něm., špan. a jednotliv. části i do portugal., švéd., armén. a arab. jazyka. Autor získal 1960 Nobelovu cenu.

Výpisky „*A je to mořský zpěv, jenž nebyl ještě nikdy zazpíván, a zazpívá ho samo moře v nás . . .*“ (1967, 11) — „*Něha je ve zpěvu, ne ve vysloveném; je v dechu vyčerpaném, ne ve výrazu. A štěstí bytosti je v souladu se štěstím vod . . .*“ (1967, 41).

Překlady 1967 (Jiří Konůpek).

Literatura A. Henry, *Amers de Saint-John Perse, Neuchâtel 1963*. J. Charpier, *Saint-John Perse, Paris 1962*. Š. Povchanič, *L'usage fonctionnel des moyens d'expression dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, in: *Philologica, Bratislava 1970*. — J. Konůpek (doslov k 1967). *Týž, Temnotný Saint-John Perse, Plamen 1966, 10*.

nam

SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, vévoda de:

PAMĚTI

(Mémoires) — * asi 1739—1750, 1829—1830 Paměti z období vlády Ludvíka XIV. a tzv. regimentství, vynikající dílo francouzské a světové memoárové literatury.

P., pokrývající časový úsek od 90. let 17. stol. do 1723, kdy jejich autor zanechal veřejné činnosti, jsou dílem o zhruba 3000 stranách rukopisu (173 sešitech). V této úplné podobě (jež dnes zajímá už jen profesionální historiky a liter. badatele) představují text, v němž se překvapivě střídá líčení velkých histor. událostí (Saint-Simon P. koncipoval — jak naznačují již orientační podtituly, jimiž dílo opatřil — vlastně jako dějiny, opíraje se zvl. o klasický typ antické dějepisné literatury — Titus Livius, Plutarchos, Tacitus) s obrazem všedního života u dvora (popisují mj. založení Versailles), záznamem detailů z autorova života i s výraznými portréty řady histor. osobností. P. nabízejí hodnocení důležitých dobových událostí v Evropě (franc. výboje proti Nizozemí, válka o dědictví španělské aj.) i jejich protagonistů — Ludvíka XIV., Ludvíka XV., Filipa Orleánského, Viléma Oranžského aj.; je zde podrobně charakterizován rus. car Petr I., milenky Ludvíka XIV. — L. de La Vallière i F. -A. de Montespan.

P. jsou nesený nesouhlasem s absolutistickou vládou opírající se o měšťanstvo i s absolutistickou mocí vůbec a (už i dobově komicky působícím) požadavkem, aby král (jako *primus inter pares*) vládl v souladu s přáními nejvyšší rodové aristokracie. Tato perspektiva ubírá P. na histor. hodnověrnosti pro studium daného období. Na druhé straně vysvětluje jednu z jejich nesporných hodnot — fanatickou nenávist ke královskému despotismu, zvl. k ministru i úředníkům, k požadavkům měšťanského parlamentu (tj. ve Francii soudního dvora) i k patolizalství šlechty. Dalším originálním momentem, jímž jsou dodnes inspirovány všechny čtenářské výbory z P., je autorovo mistrné portrétování jak jednotliv. osob, tak i konkrétních situací. Na rozdíl od klasicistního portrétního labruyérovského typu, jenž usiloval o postižení nadčasových charakterů (a v souladu s autorovým společen. postavením vycházel z „vnějškové“ charakteristiky), usilují P. o zachycení konkrétních a neopakovatelných osobností, a to z pozice člověka, jenž je výtečně obeznán s jejich vnitřními pohnutkami. Portréty osob i obrazy situací (zvl. u dvora) jsou tak situovány do meziprostoru mezi konkrétní jedinečností a symbol. obecností. S psychol. mistrovstvím se v P. zkoumají vnitřní pohnutky jednání i vnitřní mechanismy histor. i společen. událostí, jež jsou pak ve svých vnějších projevech sledovány až do nejmenšího viditelného gesta. To vše je ztvárněno v předklasickém stylu, v němž ještě vládne nespoutaný renesanční živel s jistými barokními rysy. Na úrovni větné stavby jsou P. sjednocovány dlouhým, expresivním (ještě ne klasicky vyváženým) souvětím, místy těžko srozumitelným, jež bývá vysvětlováno autorovou snahou vyjádřit příliš mnoho naráz

a bývá přirovnáváno k souvětí Proustovu. P. vznikaly na základě velkého množství přípravného materiálu, jako chronologický půdorys byl využit i deník dvořana P. de Dangeau (jeho text Saint-Simonem okomentovaný a zcela přepracovaný vyšel 1856—58). Rozměrný rukopis P. byl po Saint-Simonově smrti konfiskován a uložen v archivu ministerstva zahraničí; na základě výpisků abbého de Voisenon, Duclose a Marmontela, jímž byl později k textu umožněn přístup, byly 1788 a 1789 pořízeny první kusé edice. 1829 je rukopis odevzdán pravoplatnému dědici a 1829—30 z větší části publikován. 1856—60 vychází v plném rozsahu. P. svérázně vstřebaly zkušenost franc. klasicistické tragédie, komedie, satiry a burlesky. Zřejmě je i ovlivněno žánrem charakteru, maximy a v neposlední řadě rozsáhlým žánrem memoárové literatury, jejíž tradice sahají ve Francii až do 13. stol. a která v 17. stol. vyvrcholila zvl. v Pamětech La Rochefoucauldových a Retzových. Vzhledem k velice opožděnému vydání však zaujímají právě ve franc. memoárové tradici osobité místo. Jsou „anachronismem“ (stylisticky i v pojetí dějin) a zároveň i předzvěstí psychol. přístupu k historii. Romant. generace přivítala P. zvláště pro jejich metaforičnost a hyperboličnost. Dodnes jsou však (ve vhodně volených výběrech) vynikající prózou, jež výrazně a s uměl. mistrovstvím odhaluje skryté mechanismy lidského jednání.

Překlady 1930 (E. Hellerová, *výb. Za slunečního krále*), 1959 (Jiří Konůpek).

Literatura Y. Coirault, *L'optique de Saint-Simon*, Paris 1965. H. de Ley, M. Proust *et le duc de Saint-Simon*, London 1966. — L. Ginzburgová, *Psychologická próza*, Praha 1982.

ju

SALACROU, Armand: NOCI HNĚVU

(Les Nuits de la colère) — 1946

Francouzské drama nastolující v příběhu z druhé světové války morální problematiku postoje jednotlivce v mezní situaci.

Dvoudílná prozaická hra se odehrává 1944 v městě Chartres, okupovaném Němci. Začíná v okamžiku, kdy je Bernard Bazire zastřelen maquisty jako zrádce. V přestřelce zahynou maquisté i kolaboranti. Následující retrospektivní scény osvětlují předhistorii akce a odlišná stanoviska jednotliv. postav k zákl. dobovým otázkám. Jsou vyostřeny do protikladu aktivní účasti v hnutí odporu (Jean Cordeau a jeho přátelé) a touhy přežít únikem do soukromí (Bernard Bazire). Ani Bazire však nemůže zůstat vně nucené situace a jeho měšťácky sobecká představa klidu a štěstí ho přivádí ke zradě přítele z mládí, Jeana Cordeaua, který u něho hledá útočiště,

když je zraněn při sabotážní akci. Bazire ho vydává Němcům, v jejichž mučírňách Cordeau umírá s vírou ve smysluplnost své odbojové činnosti, za kterou platí smrtí.

N. h. odrážejí vlastní autorovy zážitky z přímé účasti ve franc. hnutí odporu během 2. svět. války. Etická problematika je rozvíjena v poloze moderní morality, s využitím prvků časové hry. Dram. postavy jsou pojaty jako „typy idejí“, nositelé diametrálně protikladných stanovisek. V neobvyklé dram. formě nelineární retrospektivy se prolínají časové roviny budoucnosti, přítomnosti a minulosti. Složitou stavbu sjednocuje názorová konfrontace obou hl. postav, a to jak v jejich společných výstupech, tak nepřímou, cestou ozřejmování jejich protichůdných postojů v klíčových situacích. V této demonstrativní diskusi se **N. h.** jednoznačně vyslovují pro lidskou aktivitu, zápas o svobodu, jenž dává smysl lidskému životu. Téma, čerpající z konkrétního histor. materiálu, má současně obecnější filozof. platnost, neboť klade zákl. otázku po hodnotách lidského života ve společnosti.

Vedle Sartrových Mrtvých bez pohřbu (1946) jsou **N. h.** jediným významnějším franc. dramatem, které přímo reflektovalo problematiku nedávných válečných let. V době svého vzniku měla hra pronikavý ohlas a prošla mnoha významnými svět. divadly. Svými formálními postupy, především zapojením mrtvých postav do dram. diskuse, vzdáleně připomínají Čapkovu Matku. Morálně filozof. téma, jakož i využití časových průniků ovlivnilo pozdější čes. drama.

Překlady * 1947 (rozmn. b. d., Z. N. Arnoštová = Nelly Arnsteinová).

Inscenace 1947 (František Salzer, Národní divadlo, Praha), 1947 (Julius Lébl, Městské divadlo, Olomouc), 1948 (Vítězslav Vejražka, Divadlo pracujících, Zlín).

Literatura S. Badin, Anouilh, Lenormand, Salacrou: *Trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève 1951. J. Van den Esch, Armand Salacrou, *dramaturge de l'angoisse*, Paris 1947. — M. Tomášková, *Člověk a svět v moderní francouzské dráze*, in: *Moderní francouzská dráma*, Bratislava 1965.

šrm

SALINGER, Jerome David:

KDO CHYTÁ V ŽITĚ

(*The Catcher in the Rye*) — 1951

Jeden z nejpobulárnějších amerických poválečných románů.

Příběh, vyprávěný s odstupem jednoho roku v sanatoriu (snad nervovém) sedmnáctiletým Holdenem Caulfieldem, je vlastně popisem necelých tří dnů jeho cesty domů (po opuštění přípravky v Pencey) předvánočním New Yorkem. Už v Pencey stejně jako ve vlaku se Holden konfrontuje s řadou lidí (spo-

lužáci, matka jednoho z nich); v New Yorku s venkovankami ze Seattlu, prostitutkou a jejím pasákem (který ho zbije); druhý den po snídani s jeptíškami v automatu pak s přítelkyní Sally Hayesovou (návštěva divadelního představení a kluziště) a bývalým spolužákem. Po návštěvě u sestry Phoebe a po příchodu rodičů domů odjíždí přespat ke svému bývalému učiteli Antolinimu, brzy zrána (dotčen jeho snahou o tělesné přiblížení) z jeho bytu odchází rozhodnut z města odjet. Phoebe, kterou písemně žádá o půjčení peněz, se rozhodne odjet s ním. Holden se svého plánu vzdává a trávi s ní odpoledne v zoo na kolotoči.

Rekonstrukce Holdenovy cesty Holdenem samým (srov. také příznačný úhel pohledu obražený i v jazyce) je opřena o využití tvaru pikareskního románu (motiv putování) a jeho funkci: více než putováním prostorem New Yorku je tak tato pouť cestou od nevinnosti k vědovčnosti, od sebeneznalosti k sebeuvědomění, od izolace a sebeizolace k lidské angažovanosti, k pocitu sounáležitosti s (jakkoli nepřijatelným) okolním světem, v němž nelze vlastnit právo na nevinnost, stejně jako se v něm nelze zcela zbavit pocitu spoluzodpovědnosti za jeho podobu. Úpornost a obtížnost Holdenova hledání (ideální lásky, původní dětské naivnosti i vlastní identity) se ve své rozpornosti odráží ve střetu touhy hledat a touhy se tohoto hledání pohodlněji vzdát: útekem do neobydlených částí země, v krajním případě volbou dobrovolné smrti (srov. motiv smrti připomínaný obrazem mrznoucích opuštěných labutí v Central Parku, obrazem baseballové rukavice Holdenova mrtvého bratra Allieho, popsané básněmi E. Dickinsonové, jejichž hl. tématem je smrt aj.). Konečné rozhodnutí volit život se pojí k představě vlastního náhrobního kamene, počmáraného oplzlostmi — v této souvislosti by smrt logicky byla ne gestem protestu, ale kapitulací. Procitnutí z (fyzické) mdloby v Metropolitaním muzeu je tak i obrazem překonání (psychické) krize — volbou života; v tomto smyslu je (srov. také hojně připomínanou symboliku vánoce) **K.** románem smrti a znovuzrození: Holden se vzdává svého snu být tím, kdo zachraňuje děti běhající v žitném poli před pádem ze strmého útesu (a tím i svých „spasitelských“ komplexů). Oceňuje sice bezpečí, které Phoebe poskytuje magický kruh bez konce se točícího kolotoče, uvědomuje si však, že je to bezpečí dočasná a že i jeho sestřička bude vržena do krutého světa, pro něž se on sám právě znovu narodil. Černý humor, s nímž je tento svět zhusta nazírán, je jednou ze zbraní proti němu: člověk, kterému není z dnešního světa úzko, je svým způsobem už mrtev; člověka, který není schopen se mu smát, brzy jeho zůfalství zahubí.

Stejně jako Salingerovy povídky publikované už v době války v čas. Collier, Saturday Evening Post, Esquire, později v čas. New Yorker a vydávané knižně v souborech, např. *Devět povídek* (1953, Nine Stories), *Franny a Zoey* (1961, Franny and Zoey) aj., evokuje i K., jediný autorův publikovaný román, citáty a liter. narážkami vyhraněný liter. kontext (východní literatury; R. M. Rilke, S. Kierkegaard, F. Kafka, F. M. Dostojevskij); v rámci kontextu amer. literatury je K. (hned po svém vydání se stal bestsellerem) spjat vedle díla Whitmanova a Eliotova zejména s dílem M. Twaina (Huckleberry Finn, srov. „vnitřní čistota“ hrdiny jako naděje národa) a F. S. Fitzgeralda (Velký Gatsby: hrdinovo kichotovství, střet snu a reality). Metoda silně subjektivizované (a zákonitě více či méně omezené) výpovědi o světě zachycující ve vztahu k němu i duševní procesy dospívající mládeže (generační zpověď) je hojně využívána v chronologicky následných dílech amer. i svět. literatury.

Výpisky „*Nezáleží mi na tom, jestli to sbohem řeknu smutně nebo rád, ale když odněkud odcházím, tak si chci uvědomit, že odcházím. Když to člověk neví, je mu pak ještě hůř*“ (1955,7).

Překlady 1955 (1960, 1967, 1979, Luba a Rudolf Pellarovi).

Literatura N. Balakian (ed.) *The Creative Present*, New York 1963. I. Hassan, *Radical Innocence*, Princeton 1971. J. E. Miller, Jr., J. D. Salinger, *Minneapolis*, University of Minnesota Press 1965.

am

SALTYKOV-ŠČEDRIN,

Michail Jevgrafovič:

GOLOVLEVSKÉ PANSTVO

(Gospoda Golovlěvy) — 1880

Románová kronika významného představitele ruského realismu 19. stol., satirika a revolučně demokratického kritika.

Děj se odehrává v šlechtickém sídle starého rodu Golovlevových, jemuž vládne jako jediná silná osobnost Arina Petrovna, rázná a krutá žena, která svými intrikami celé panství spoutává a tenkými nitkami řídí také osudy svých dětí. Narození syna Porfirije, zvaného Jidášek, věští jí však brzkou zkázu. Syn v sobě koncentruje diabolické vlastnosti matky. Na rozdíl od svých bratrů, kteří hynou v hlubokém alkoholismu, a od své sestry, která umírá v chudobě (zanechavši dvě dcery), dobývá si Jidášek stále většího vlivu, vymaní se i z matčiny nadvlády, má hl. podíl na ztroskotání svých neteří, ničí i své syny, jimž odmítne finanční podporu, svou souložnicí a ne-manželského syna. Ocitá se sám v zahrnivající ušedlosti, nad níž se vznáší puch hynoucího rodu. Jediným a posledním lidským gestem Jidáška je cesta k matčinu hrobu, kde je pak nalezen mrtev.

G. p. je budováno jako románová kronika, spočívající na chronologickém vedení příběhu v jedné časové řadě (smrti hrdinů končí dílo), na prostorové pulsaci scenerie (Golovlevo je spojeno návštěvami, cestami a informacemi s „velkým světem“) a na oslabené příčinnosti syžetových prvků (příčinnost je tu nahrazena obrazem postupného biologického zániku všech hl. postav). Osou románové stavby je napětí mezi lidskou tváří a maskou: všechny postavy ztrácejí svou lidskou podobu, jejich maska je neoddělitelná od obličejů a oni sami si již nepravost a odvozenost své tváře neuvědomují. Snahy po bolestném stržení masky jsou pouze náznakové a nemají ani trvalý charakter, ani perspektivu. Kritika společen. systému je natolik radikální, že žádná z postav ani zobrazované prostředí neznají kategorií budoucnosti a také jejich přítomnost je vlastně ukázána v minulostním aspektu: příroda, postavy — vše je tu jakoby nahlíženo prizmatem blížící se smrti. Psychol. analýza jde ruku v ruce se sociální, sledující zvl., jak systém rus. nevolnictví deformuje společen. život a umrtvuje sociální a ideový pohyb. V G. p. jsou ostře napadány principy, v nichž oficiální myšlení vidělo oporu státu: rodina a ortodoxní křesťanství. Je tu v hyperbolické zhuštěnosti ukázána jejich vnitřní krize a především neschopnost řešit z tradičního zorného úhlu problém vlastnictví, klíčový pro rus. společnost prorůstající z lůna feudalismu do raného kapitalismu. G. p. má však díky svému způsobu zobrazování skutečnosti schopnost přesáhnout sociální a národní rámec své doby a podat výpověď o vztahu člověka k vlastnictví, k moci, k jiným lidem a ke svému svědomí.

G. p. je poměrně pozdním Ščedrinovým dílem, které navazuje na jeho rané črty, satir. obrázky a cykly, jako byly *Obrázky z gubernie* (1856—57, Gubernskije očerki), *Nevinné povídky* (1863 Nevinnnye rasskazy) a *Páni Taškentci* (1872, Gospoda taškentcy). Vzniká cyklicizací původních povídek, které vycházely časopisecky od 1875. Projevil se zde Ščedrinův odpor k tradičnímu románu milostné zápletky. G. p. nestojí ani tak blízko sociálně psychol. románům, které v Rusku psali I. S. Turgeněv, L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij nebo I. A. Gončarov, jako spíše autorům kronikových próz (S. T. Aksakov, N. S. Leskov; později M. Gorkij) s nápadně oslabenou kauzalitou syžetových prvků a soustředěných na studii prostorově omezené lokality. Podobně, leč s větším zaměřením na portrét a detail, je laděna Ščedrinova románová kronika *Pošehonské staré časy* (1887—89, Pošehonskaja starina).

Překlady 1893 (1920, J. K. Pravda = Jindřich Kohn, *Páni Golovlevi*), 1952 (1974, Prokop Voskovec), 1955 (*Olga Pokorná*).

Literatura A. S. Bušmin, *Saltykov-Ščedrin, Leningrad 1970*. K. N. Grigor'jan, *Roman M. J. Saltykova-Ščedrina Gospoda Golovlevy, Moskva—Leningrad 1962*. — S. G. Vilinskij, *O literární činnosti M. J. Saltykova-Ščedrina, Brno 1928*. V. Vlašínová, *Satira okřídlená fantazií, Praha 1975*.

ip

SANDBURG, Carl: DOBŘE JITRO, AMERIKO

(Good Morning, America) — 1928

Sbírka veršů jednoho z mluvčích tzv. chicagské básnické renesance z 1. desetiletí 20. stol. v literatuře USA.

Skladba, předznamenaná volným básnickým manifestem *Náčrt prvního pokusu o definice poezie*, je uvedena stejnojmennou samostatnou lyr. poэмou o 21 částech, která je apostrofou Spojených států amerických, jejich přírody, civilizace, lidu jakožto v čase proměnlivého proudu „skutečnosti“ (facts) — rušivá síla času je tu symbolizována figurami Čtyř apokalyptických jezdců. Jednotl. oddíly skladby — *Jarní tráva, Obilný pás, Údolní mlhy, Malé album, Hořké letní myšlenky, Dešivé větry, Širé prostory, Kousky nebe, Měsíc v hroubí* (Timber Moon) — skládají z přírodních momentek, zeměpisných a histor. reálií obraz moderní Ameriky. Skladbu uzavírá b. *Fůry klobouků*, jež svým napůl alegorickým jevištěm s Velkým kaňonem a — při vši konkrétnosti — zobecněnými postavami „lidi“ (hombres) tento obraz pősouvá k podobenství sumarizujícímu lidskou zkušenost a lidské zápasy ve světě.

Téma civilizace není v D. j. — stejně jako v dalších Sandburgových sbírkách básní — kladen do protikladu k přírodě, příroda a civilizace se prostupují v jedolitém a nerozlišeném proudu, v němž se „skutečnost pohybuje od skutečnosti ke skutečnosti“, v němž se kříží skutečnost mrakodrapu, traktoru, krve a potu atd. se „skutečností boha a člověka“, „skutečností čmeláků a šarlatových motýlů, žlva a datlů . . .“, se skutečností řeči. V souvislosti s představou o estet. hodnotě všeho existujícího se zde obraz Ameriky skládá z básnického inventáře fakt zeměpisných, botanických, zoologických, historických, civilizačních, ale i filologických. Nositelem této temat. mozaiky se stává volný verš často rozšiřovaný v několikařádkové, in continuo (tj. jako próza) psané úsery a jazyk nasycený hovorovými prvky rodného Středozápadu. Zvl. v obou delších básních, které D. j. rámcují, ústí tato básnická filozofie ve vědomí neustálé proměny světa, která se nezastává před žádnou zvěčnělou hodnotou.

V D. j. jsou rozvíjeny a spjaty v novou myšlenkovou celistvost temat. okruhy starších Sandburgových knih, sb. b. *Chicagské básně* (1916, Chicago Poems), *Loupači kukuřice* (1918, Cornhuskers), *Ocel a dým* (1920, Smoke

and Steel), které zvl. spolu se Spoonriverskou antologií E. L. Masterse (1915) a Kongem V. Lindsaye (1914) formovaly tzv. chicagskou básnickou renesanci. Obdobně jako jeho básniční souputníci navazoval Sandburg na tradici poezie W. Whitmana, s tuláckým „trubadúrem“ V. Lindsayem, obcházejícím amer. Středozápad a Jih s vlastními básnickými produkcemi blízkými tradičním lidovým zábavám, sdílel zálibu v cestách po venkově, kde mj. sbíral amer. folklór a sám jej šířil na veřejných vystoupeních — jeho sbírka lidových písní vyšla knižně jako *Americký pytel písní* (1927, The American Songbag). Na vrstvu D. j. skládající obraz Ameriky z jejího „mnohořečí“, z hlubin lidové mlvy navázala básnická skladba *Ano, lid* (1936, The People, Yes).

Výpisky „Znáť dokonale ticho znamená znáť hubu“ (1959, 224) — „Jini jsou jenom aprílové přehánky, zatímco ty máš v sobě sedm moří“ (1959, 231).

Preklady 1959 (Jiří Kolář—Wanda Beranová), 1966 (Rudolf Skukálek—Danica Flimelová, sl. Dobře ráno, Amerika).

Literatura N. Callahan, *Carl Sandburg, Lincoln of Our Literature, New York 1970*. H. Golden, *Carl Sandburg, Greenwich 1962*. — A. Přidal (doslov k 1959).

mc

SANDOVÁ, George: MALÁ FADETKA

(La Petite Fadette) — 1849

Venkovský román francouzské romantické spisovatelky.

M. F. je vyprávěna ve 3. osobě a líčí příběh dvou bratrů-dvojčat, Landryho a Sylvaina, mezi nimiž v dětství vzniklo nerozlučné pouto s nádechem trag. osudovosti. Postupně se však jejich povahy rozrůžňují. Sylvain je fyzicky slabší a citlivější, bratrský cit se u něho časem vyvíjí v egoistické vydírání. Landry odchází pracovat k sousednímu sedlákovi, kde se jeho vztah k bratrovi v odlišném prostředí uvolňuje. Sylvain je nešťastný a utíká z domova. Landrymu s jej podání nalézt za pomoci malé Fadetky, vnučky vesnické kofenářky. Později Landry slíbí Fadetce, kterou vesnice považuje za osklivého a drzého výrostka, že s ní bude tancovat při oslavách místního svátku. Slib splní, a když pozná blíže Fadetčinu povahu, zamiluje se do ní. Jejich vzájemný vztah vzbudí Sylvainovu žárlivost, avšak Fadetce se podaří jej z egoismu vyléčit. Poté, co vyjde najevo, že zdědila značné množství peněz, nemají Landryho rodiče nic proti sňatku. Sylvain se sice rovněž zamiluje do Fadetky, ale situace se vyřeší tím, že odchází dobrovolně na vojnu. Román ústí v idylické zakončení. M. F. předchází předmluva.

M. F. se svým zpracováním blíží příběhu, který jako by byl podán venkovským vyprávěčem, s nímž se autorka ztotožňuje (propůjčuje

mu často svůj sklon k ironickým glosám, dobráckému tónu, využívání pozorovacích schopností, určité nedbalosti v rozvíjení příběhu). V M. F. je patrná snaha vytvořit mezi „vypravěčem“ a posluchačem úzkou jednotu. Přitom se děj odvíjí tak, aby nevznikl dojem, že autor chce do něho zasahovat. Události se rozvíjejí zdánlivě samy od sebe — podle vlastní logiky, takže se i sama idealizace postav a prostředí uskutečňuje jakoby spontánně, v důsledku jakési vnitřní nezbytnosti. Zdůraznění regionálních aspektů se v M. F. děje používáním místních názvů kraje Berry, kde se příběh odehrává, uváděním četných dialektismů, využitím místních legend, pověstí, popisů venkovských svátků a zvyků při výstavbě děje, např. vesnická zábava se svou typickou venkovskou atmosférou se stává místem, kde se podle tradice může projevit hrdinova odvaha a charakter v konfliktní situaci. Přes tyto rysy venkovského vyprávění, zasazeného do rámce až jakési rolnické pastorály, zůstává M. F. románem zvl. svým důrazem na psychologii hrdinů. Dvě zákl. témata — láska Landryho a malé Fadetky na jedné straně a chorobná žárlivost Sylvaina na straně druhé — jsou propracována do značné dram. hloubky. V trojici hl. postav románu malá Fadetka představuje pojetí hrdiny, kterého se autorka ve svém díle přidržuje častěji — hrdiny jako příslušníka lidu, žijícího v bídě, avšak přirozeného, nadaného a oduševnělého. Typ, který v osamocení, do něhož ho odsuzuje společnost, v přírodě, kam se utíká (vliv J.-J. Rousseaua), a v konečném důsledku i s přispěním lásky může dospět k hluboké lidskosti, sebezapření, vítězství nad egoismem. M. F. je příznačná tím, že se v jejich hrdínech mísí ideální pojmy o životě s reálným obrazem lidského myšlení. Určitá modelovost hrdinů, kteří se vyvíjejí vlastně jen v rámci rozměru své idealizované povahy, se projevuje i v jejich vytříbeném jazyce, v němž disputují o životě a který je přes všechny dialektismy mnohem více literární než regionální. Tím je mj. v M. F. podporována i tendence k idealizovanému pojetí venkovského románu i jeho tematiky, v němž nemá místo „pozitivní realita“, ale naopak „pravda ideální“.

M. F. začala vycházet časopisecky koncem 1848. Původně měla být součástí cyklu napsaného ve stylu lidových vyprávění. M. F. je neoddelitelně spjata s jinými autorčinými venkovskými romány — jako *Ďáblův močál* (1846, *La Mare au Diable*), *František Nalezenec* (1847, *François le Champi*) a *Mistři dudáci* (1853, *Les Maîtres sonneurs*), které mají obdobnou kompozici i myšlenkové zaměření. I když se v M. F. nesetkáváme s přímou propagací dobového socialismu, nepředstavuje

tento román výrazný odklon od autorčiných sociálních ideálů, ovlivněných názory P. Leroux a L. Blanka. M. F. byla několikrát zdramatizována v dosti průměrných dobových adaptacích. Autorčiny venkovské romány byly ve své době vcelku dosti oceňovány, avšak největší ohlas měly za hranicemi, kde je přivítali, stejně jako celé autorčino dílo, klasikové rus. realismu i realist. kritiky (I. S. Turgeněv, A. I. Gercen, V. G. Bělinskij aj.). U nás se její dílo setkalo se značným ohlasem zejména u B. Němcové a K. Světlé, jež v něm našla bohatý zdroj inspirace. Balet L. Delibes.

Překlady 1884 (1888, *Václav Černý*; vyd. 1888 v USA), 1929 (*Marie Louisa Kühnlová*).

Literatura Europe, 1954, 102–103. *George Sand, Colloque de Cerisy, Paris 1983. W. Karénine, George Sand, sa vie et ses œuvres III (1838–1848), Paris 1912. P. Salomon, George Sand, Paris 1953.*

zh

SAPFO:

PÍSNĚ

* okolo 600 př. n. l.

Zlomkovitě dochovaný soubor lyrické poezie, dílo nejslavnější starořecké básničky.

Sapfina monodická lyrika, vlastně zpěv provázený hrou na lyru, zabírá poměrně nevelký námětový okruh. Poetická inspirace krystalizuje okolo Sapfina Múseia (Domu Múz), kde se pod básničtířným vedením sdružovaly dívky aristokratického původu v jakémsi náboženskovýchovném společenství (thiasos), typickém pro fec. společnost na archaičtějším stupni vývoje. Sapfíny básně jsou reflexí vztahů, které vznikaly v Múseiu. Sapfo líčí svá citová vzplanutí k jednotliv. dívkám (Atthis, Gyrrina), stesk z odloučení, melancholickou touhu po opětovném setkání. Nechybí ani didaktický moment mravního poučení a kárání družek. Některé básně jsou věnovány úvahám o prchavosti lidského štěstí, útrapách, stáří a smrti. Ve svých verších se básnička často obrací k bohyni lásky Afroditě, oslava bohyně bývá často spojena s invokací a prosbou o pomoc, jak je tomu i v jediné plně dochované Sapfíně b. *Verše na Afroditu*. Část poezie přináší i ohlas rodinných vztahů umělkyně: tak v jedné básni se modlí za šťastný návrat svého bratra Charaxe z ciziny, v jiné se vyznává z lásky ke své dceři Kleis. Významnou skupinu tvoří tzv. epithalamia — svatební písně. Jsou odrazem průběhu svatebních obřadů, v zlomcích se setkáváme s loučením nevěsty s panenstvím, závodem chlapeckého a dívčího sboru, žerty před svatební komnatou. Nechybí ani mytol. varianta tohoto námětu: *Svatební píseň o Hektoru a Andromase*. Kromě rozsáhlejších zlomků se dochovala celá řada útržků Sapfíny poezie, přinášející vzletné myšlenky, prchavé dojmy a motivy stesku. Přes jejich fragmentárnost i ony otevírají cenný pohled do Sapfina díla. Jejich počet se v poslední době rozhojnil zejména nálezy papyrových zlomků v Egyptě.

Sapfina lyrika formálně vychází z folklórní písně. Přebírá její strofické útvary, které zdokonaluje, nejznámější z nich získaly její jméno (sapfická strofa větší a menší). Také v oblasti výstavby metafor a obrazů Sapfo v mnohém následuje folklórní postupy: přirovnání nevěsty k jablku na vysoké větvi, ke kosatci, jenž byl podupán, srovnání divčí tváře s měsícem, uvádění písní otázkou a metaforika s přírodními motivy. Ve vyzívání božstva se Sapfo přidružuje tradičního schématu: invokace s ohlaselem dřívější pomoci a prosbou o opětovné přispění. Novým prvkem v Sapfině poezii, který jejím veršům zajistil nesmrtelnost, je jejich vyhraněný subjekt. ráz. Básnířka jako by prožívala totalitu světa prizmatem vlastní osobnosti, básnický subjekt je v jejím díle takřka neustále přítomen, její verše jsou prodchnuty osobními vášněmi, radostmi a bolem.

Velkého ohlasu došla jak Sapfina poezie, tak její tajemná osobnost, jež sváděla lidskou fantazii k novým a novým výkladům (diskuse o charakteru Sapfina vztahu k jejím družkám ovšem spíše uškodily než prospěly poznání jejího díla). Na některé rysy její meliky navázal Anakreon z Teu. Stopy básniřčiny erotiky nalezneme i ve sborové lyrice (Ibykos). Theokritos skládá podle jejího vzoru epithalamia a přebírá i její obraz o zničujícím účinku pohledu na milovanou bytost, který pro Římany přebánil v proslulých verších věnovaných Lesbii Catullus. Sapfická inspirace působí vedle alkajské i na lyriku Horatiovu. S jejím ohlaselem se setkáváme ještě u pozdních rétorů, kteří si rádi vypůjčují citáty z jejího díla (Julianus Apostata) nebo prozaicky parafrázuji její písně (Himerios). Novověká evrop. poezie zná Sapfo převážně zprostředkovaně přes lyriku římskou. Teprve něm. novohumanismus obrací svou pozornost k řec. originálům. U nás najdeme ohlas Sapfina díla nejvýrazněji u Vrchlického. Na přiblížení jejího liter. odkazu čes. publiku má nejzávažnější podíl F. Stiebitz. Inspirován Sapfinou osobností vytvořil 1822 operu Sapfo A. Rejcha.

Výpisky „*Sloužila jsem kráse. / Možno si přát čeho / vpravdě vyššího?*“ (1978, 25) — „*Kéž smrti uniknu stáří! / Být mlád je nejkrásnější!*“ (1978, 68).

Překlady 1785 (Jan Hynek Kavka, ukázka in: *Bázně v řeči vázané*), čas. 1807 (Josef Rautenkranc, zlomek 2 in: *Hlasatel český*), 1812 (Samuel Rožnay, 2 zlomky in: *Písně Anakreontovy z řeckého přeložené*), 1824 (František Šir, zlomek 1 in: *Almanach*), 1858 (Jan Vondráček, zlomek 2 a 116 in: *Ovid a Katull*), čas. 1888 (Albert Dohnal, jednotlivé básně in: *Ukázky z řecké lyriky. Krok 2*), 1890 (Václav Veverka, zlomek 2 a 93 in: *Výroční zpráva. Třeboň*), 1909 (Rudolf Dominik, výběr. *Fragmenty lyriky*), 1924 (Ferdinand Stiebitz, výběr. in: *Sapfo, osobnost, překlady a evokace*),

1932 (1945, 1953, 1968, 1978, Týž, *Z písní lásky; výběr 1978 nově uspořádan jako Písně z Lesbu*), 1941 (Karel Hrdina, výběr. in: *Výbor z řecké poezie*), 1945 (1954 Ferdinand Stiebitz, výběr. in: *Řecká lyrika*), 1981 (Týž — Radislav Hošek, zčásti in: *Nejstarší řecká lyrika*), 1984 (Vojtech Mihálik, sl. *Píesne*).

Literatura D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955. — F. Stiebitz, *Sapfo, osobnost, překlady a evokace*, Praha 1924. Týž (*doslov k 1978*).

jab

SAROYAN, William: ODVÁŽNÝ MLADÝ MUŽ NA LÉTAJÍCÍ HRAZDĚ A JINÉ POVÍDKY

(The Daring Young Man on the Flying Trapeze and Other Stories) — 1934

Povídková prvotina severoamerického autora, zakládajícího své vypravěčství na prolnutí příběhu spontánním autorským komentářem a svůj postoj na polaritě smíchu a pláče.

Byl je vnější tvar povídek v Saroyanově debutu rozmanitý — a předvést početné možnosti povídkové formy patřilo k jeho hl. záměrům —, tvoří jejich zákl. vrstvu vzorek vypravěčova nebo hrdinova každodenního života a jemu odpovídajícího citového stavu: teprve odtud je pak postava dočasně „poslána“ do příběhu (kusého, probíhajícího v soufadiných všední zkušenosti a postrádajícího obvyklé náležitosti klasické epiky, např. napínavou zápletku, gradaci, velké činy atd.), aby v něm pochopila „pravdu své přítomnosti na zemi“, a tím postupovala ve svém citovém vyspívání. Nositeli tohoto námětu jsou většinou mladí lidé na prahu dospělosti a odsunutí hospodářskou krizí 30. let na okraj společnosti (p. *Odvážný mladý muž na létající hrazdě, Sedmdesát tisíc Asyriánů, Já na této zemi, Vladimír, Vybojujte si svou válku sami aj.*), a mezi nimi zejména autorský vypravěč, který ustavičně promítá do dění povídek své zážitky, názory a pravdy, aby obhajoval důstojnost bezprizorného jedince proti davu a etablovaným vrstvám, vyznával zásady neokleštěného lidství a manifestoval, to především, radost ze zázračnosti bytí. Cele je pak tento autorský subjekt nositelem druhého hl. námětu, jímž je akt vlastního Saroyanova psaní: především proti pravidlům ovládajícím zkomercializovanou produkci, ale provokativně i proti poetice velkých jmen souč. amer. prózy formuluje — rozptýleně v jednotlivých povídkách — pravidla vlastní, která však příznačně nesituuje do oblasti literatury, nýbrž odvozuje rovnou ze sféry života („cítíme, že jsme naživu, a ten pocit je velká próza“, „já, pišící velkou prózu jediným jazykem, jazykem bytí“, „Tvoje vědomí je jediná forma, které je ti třeba“ apod.).

Za snahou odbourat prostřednictvím zkonvencionalizovaných postupů panující literárnosti dlužno vidět rozhodující potřebu autorova svérázného subjektu uplatnit vlastní přirozenost, a to zvl. její spontaneitu, spontaneitu zcela se vyžívající bezpředsudečným zá-

jmem o člověka a potřebou důvěrně se s ním sblížit (týká se autorova vztahu ke čtenáři i k vlastním figurám). Zejména volba dopisu, případně modlitby jako povídkové formy zde upozorňuje na potenciální hluboký komunikativní ráz vůbec všech typů Saroyanových povídek (sám definoval později své texty jako „dopisy světu“); tato komunikativnost je sycena autorovými ideály lidské rovnoprávnosti a bratrství, projevuje se mluvním až hovorným výrazem a stylizuje se ráda do postojů upřímnosti či naivity. Uvolnění povídkové stavby, provázené mj. technikou proudu vědomí a extrémně i automatického textu, umožňuje Saroyanovi propojovat různorodé (i protikladné) jevy a takto vzniklým napětím dynamizovat vyprávění náhradou za vyloučenou dějovost. V rovině tvaru prolíná se tak často několik rovnocenných a svěbytných vypravěčských stanovisek, leitmotivů nebo stylů; v rovině významu pohybuje se Saroyanův vypravěč běžně mezi realitou a vizí či snem, mezi zážitkem života a vědomím smrti, mezi smíchem a pláčem, a svou osobitou optikou převrací ustálenou zařazenost a rozměrovost jevů. Různorodost je tedy v těchto povídkách jednak znakem života, jednak nástrojem konfrontace, tj. příslibem i zárukou proměny.

Slibná a úspěšná prvotina ustavila model následovaný početnou sérií dalších Saroyanových povídkových sbírek; ty jsou běžně považovány spíše za rozmělnění vzoru. V historii amer. povídky (tzv. „short story“ považoval za nejpřirozenější a nejlepší žánr amer. literatury) má Saroyan nejbližší k S. Andersonovi, typem stavby textu k T. Wolfovi, kterého obdivoval. Čes. recepce mu přiděluje významnější místo v amer. písemnictví, než jakého se mu dostává v hodnoceních domácích.

Výpisek „Nevím, je však možná proti tomuto způsobu psaní nějaký zákon. Je to patrně přestupek. Doufám, že ne. Nejsem schopen zabít mouchu, která mě lechtá na nose, zašlápnout mravence, urazit člověka, ať idiota, nebo génia, ale nemohu odolat pokušení, abych se neposmíval kterémukoli ze zákonů určených k tomu, aby omezovaly lidského ducha“ (1958, 45).

Překlad 1958 (Zdeněk Urbánek, *Odvážný mladý muž na létající hrazdě*).

Literatura E. B. Burgum, *The Lonesome Young Man on the Flying Trapeze*, *Virginia Quarterly Review* 1944. H. B. Floan, *Saroyan*, 1966. — V. Kocourek (doslov k 1958).

jo

SARRAUTOVÁ, Nathalie: ZLATÉ PLODY

(Les Fruits d'or) - 1963

Nejvýznačnější dílo představitelky francouzského „nového románu“.

Z. p. jsou programovým popřením všech tvůrčích postupů charakterizujících tradiční pojetí románového žánru. Neexistuje zde příběh, postavy jsou redukovány na antropomorfní skici vynořující se a zanikající bez jakékoliv konkretizace, jen jako nahodilí, střídající se partneři v rozhovorech o knize nazvané *Zlaté plody*. Jednotl. repliky účastníků hovoru jsou organicky prostoupeny vnitřním monologem mluvčího a zároveň detailním záběrem jeho chování, nahlíženého zvenčí ostatními partnery. Slovní projev, takto nasvícen zevnitř i zvnějšku, vyznívá jako groteskní kompromis mnoha vlivů, jimž je mluvčí v kontaktu s ostatními vystaven (vzájemné vztahy partnerů určované nadřazeností či podřazeností apod.). Kompozičně jsou vlastně Z. p. rekonstrukcí četných konverzačních situací, v nichž je sledována proměnlivost veřejného mínění, reprezentovaného zde názory liter. smetánky o dané knize od vášnivého zájmu o ni až po úpadek její popularity.

V opozici k vžitě vypravěčsko-popisné metodě, sugerující čtenáři neměnné, jednostranné a tudíž z hlediska objektivit „podezřelé“ autorské hledisko, je ústřední motiv Z. p. — hovory o knize — rozložen do nekonečné polyfonické řady a priori znemožňující jedině a jednoznačně konstatování. Předmět hovorů, kniha *Zlaté plody*, prochází neustálými proměnami podle odlišných přístupů konverzujících a její obraz tak přibírá stále nové a vzájemně se popírající aspekty (kniha se jeví jako nádherná i ohavná, komická i tragická, hluboká i povrchní, zábavná i nudná atd.). Také subjekt. „pravdivost“ jednotl. postav je neustále relativizována vztahem mezi vnějším slovním projevem mluvčích a jejich podvědomými, psychofyzilogickými reakcemi (autorkou nazývanými biologickým termínem „tropismy“), jimiž se mluvčí vyrovnává s podněty zvenčí (demagogií, snobismem, výsměchem, urážkou apod.). Individuální soud degradovaný na konvenční komunikativní projev se tak přibíráním mnoha vedlejších, objektivně nepostižitelných významů paradoxně stává prázdným, bezobsažným klišé. Ztráta autentického významu slov zprofanovaných v mezilidské komunikaci činí z mluvčích postav nejistá, tápající individua, zbavená práva svobodně pojmenovat svět a vyčerpávající se v marném slovním souboji, jehož cílem není dospět k společnému poznání, nýbrž především naplnit instinktivní potřebu kontaktu a nezadat přitom svému „já“. Tragikomičnost takto pojatého lidského údělu otevírá prostor ironii, dodávající konverzaci charakter žabomyších válek. Je patrna z konvenčního projevu postav, hýfického empatickými adjektivy a zaslepeně pronášenými absolutními soudy, figurujícími zde jako typické vzory konverzačních, obsahově prázdných frází („Courbet. On

jediný. Největší ze všech. To pravím já.“). Ironický podtón zaznívá rovněž v metaforice využívající terminologie pokleslých rytířských románů, šermířských soubojů, koňských dostihů apod., již jsou niterné reakce mluvčících parodovány („Museli se podrobit přísné etiketě, klanět se velmi hluboko, až k zemi, ale na tom nesejde, padali na kolena, klaněli se . . . Jeho díla . . . šeptali, hrdosti a radosti celí bez sebe.“). Přes proklamace „nového románu“, volajícího po autorské nezaumatosti, zůstává ve Z. p. autorská distance od ztvárňovaného jevu — úskali mezilidské komunikace — jen zdánlivá. Ironický nadhled je jednoznačným autorským stanoviskem, z něhož je nahlížena manipulovatelnost, dogmatismus a falešně taktizování v oblasti veřejného mínění. Přestože lze Z. p. považovat za nepřímou kritiku těchto jevů a za jistý přínos k výzkumu fungování lidské psychiky v komunikačním procesu, jsou svým programovým uhybáním před jakoukoliv konkretizací vzdáleny úsilí interpretovat svět s jeho reálnými problémy. Negativní rysy formálního experimentu (přílišná abstrakce, jednotvárnost syžetu) činí sporným čtenářský dopad Z. p., nastolující tak problém oprávněnosti „literatury pro elitu“.

Svá literárněteoretická východiska vyjádřila Sarrautová ve statích souborně vydaných 1956 pod názvem *Věk podezírání* (L'Ère du soupçon), v nichž je inspirována některými podněty z tvorby F. Kafky, M. Prousta, F. M. Dostojevského a jiných autorů usilujících o nový liter. tvar. V rámci „nového románu“ (A. Robbe-Grillet, M. Butor, C. Simon) si zaměřením na dosud neztvárněné reflexivní hnutí lidské psychiky vydobyla svébytné místo. Vyhraňený uměl. postup postavený na distanci vnějšího a vnitřního reagování (conversation et sous-conversation) uplatňuje také v ostatních svých dílech prozaických — *Portrét neznámého* (1948, *Portrait d'un inconnu*), *Pan Martereau* (1953, *Martereau*), *Slyšíte je?* (1972, *Vous les entendez?*), *Říkají hlupáci* (1976, *Disent les imbéciles*) — i dramatických — *Mlčení* (*1964, 1967, *Le Silence*), *Lež* (1967, *Le Mensonge*).

Překlady 1966 (Jan Hronek).

Literatura F. Calin, *La vie retrouvée: étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris 1976. R. Micha, *Nathalie Sarraute, Les Classiques du XXe siècle*, Paris 1966. M. Tison-Braun, *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris 1971. — Z. Kovářová, *Kategorie literární postavy v díle Nathalie Sarrautové*, FFUK, Praha 1978 (dis.). J. Pechar, *Francouzský „nový román“*, Praha 1968. P. Pujman, *Román o údělu románu*, SvLit 1964, 2.

nam

SARTRE, Jean-Paul: ĎÁBEL A PÁNBŮH

(Le Diable et le Bon Dieu) — 1951

Existencialistické drama francouzského spisovatele a filozofa nastolující základní otázky lidského bytí a jednání.

Třiatková prozaická hra je situována do histor. období něm. reformace a selských válek v 16. stol. Jejím hl. hrdinou je vojevůdce Götz z Berlichingenu (mj. hrdina stejnojmenného dramatu J. W. Goetha — 1773), který se stává nositelem ústřední filozof. problematiky. Obléhá se svými vojáky město Worms, které se vzbouřilo proti kněžím. Götz cynicky páchá zlo, usiluje o absolutno. Zradou kněze chudiny Heinricha se dostává Worms do jeho rukou. Götz, vyprovokován Heinrichovým názorem, že člověk je řízen Bohem ve svém veškerém konání a tedy nesvobodný, s pyšným individualismem odvrhuje představu o předurčenosti a pouští se do uskutečňování absolutního dobra ze svého vlastního rozhodnutí. Všechny jeho pokusy však selhávají, obrací se ve svůj pravý opak. Götzův experiment, šťastná sluneční obec, končí v rozvalinách, provázen smrti nevinných, kteří se stali obětí válečného běsnění. Ani hluboké sebeponížení, které Götz na sebe sám uvalí, ho nevede k cíli — k nalezení smyslu vlastní existence. Teprve po střetu s luteránským prorokem Nastym Götz pochopí svůj úděl; je třeba na sebe vzít podíl dobra i zla, protože neexistuje absolutno, svobodně se rozhodnout k činu, protože neexistuje Bůh; jsou jenom lidé. Götz se ztotožňuje s jejich zájmy; převezme velení vzbouřenců, nastoluje tvrdou disciplínu a řád, aby společně dosáhli vítězství.

Ď. se vrací k schillerovské koncepci divadla jako morální instituce, která poskytuje zákl. obraz směru, jimž se má ubírat lidské myšlení a jednání. Především je však dram. transpozicí existencialismu: hledá odpověď na otázku smyslu lidského bytí, kterou nachází ve svobodě konání jednotlivce. Ten má v Ď. typické rysy Sartrových hrdinů — je to výjimečná, intelektuální, osamělá individualita, jež hledá sebe sama v rozpětí absolutních hodnot — dobra a zla, svobody a nutnosti. Problematiku míry lidské svobody řeší Sartre v rovině vztahu mezi člověkem a Bohem, ve prospěch svobodného rozhodnutí jednotlivce, které se stává mravním činem. Samozřejmě dospívá k ateismu, ponecháváje člověka jemu samotnému ve svobodě a zodpovědnosti za své jednání. V rozsáhlých spotech hl. postav — Götze, kněze Heinricha, proroka Nastyho a Hildy — se odehrává drama idejí, které podmiňují jednání a činy postav. Oproti jiným autorovým dílům má Ď. konkrétní perspektivu: nalézá smysl lidské existence v dialektickém vztahu individua a davu, svobody a nutnosti. Lidskému bytí je v Ď. jednoznačně přiznána smysluplnost.

Podobně jako většina Sartrových her obráží Ŕ. vývoj autorova filozof. názoru, hledajícího v úzkém sepětí s konkrétní historicko-polit. situací válečné a poválečné Francie cestu mezi existencialismem a komunismem. Sartrova dramata — počínaje dr. *Mouchy* (1943, *Les Mouches*), na modelu Sofoklovy Antigony odsuzujícím kapitulantství pétainovské Francie, přes dr. *Mrtví bez pohřbu* (1946, *Morts sans sépulture*) z historie franc. odboje až po *Špinavé ruce* (1948, *Les Mains sales*) s problémem morálky v polit. praxi — se stala platformou k výkladu filozof. problémů člověka v souč. světě. Vpád filozofie se v nich uskutečnil v míře zcela výjimečné a činí z nich bez ohledu na tvarovou tradičnost, která měla usnadnit jejich přijetí v širokých vrstvách, významnou záležitost ve vývoji svět. dramatu ve 20. stol., jakkoliv zároveň omezuje jejich jevištní životnost (Nobelova cena 1964; Sartrem nepřijata).

Výpisky „*Chtl jsem dobro — byla to pošestilost. Na téhle zemi a v téhle době neodděliš dobro od zla. Jsem ochoten být zlý, abych se mohl stát dobrým*“ (1962, 247).

Překlady 1962 (Antonín Josef Liehm, in: *Pět her a jedna aktovka*).

Inscenace 1964 (Alois Hajda, *Státní divadlo, Brno*).

Literatura D. McCall, *The Theatre of Jean Paul Sartre, London—New York 1969*. I. Murdoch, *Sartre: Romantic Rationalist, New Haven 1959*. — J. Hájek, *Člověk a dějiny, Plamen 1963*. A. Wurmsler (*předmluva k 1962*).

šrm

SARTRE, Jean-Paul: NEVOLNOST

(La Nausée) — 1938

Francouzská filozofická próza, spíše esej než román, která literárně zpracovává jednu ze základních kategorií existencialistické filozofie.

Fiktivní deníkové záznamy počínají 29. I. 1932 (předsunut je *List bez data*) a den za dnem sledují pisatelovy prožitky a úvahy, hlavně pak deprimující změny ve vnímání sebe sama i okolního světa. Stavem nevolnosti, zhnusení je postizen historik Antoine Roquentin, jenž se po letech cestování rozhodl setrvat v přímořském městečku Bouvillu, kde studuje materiály ke knize o markýzi de Rollebon. Narůstání psychické krize je zachyceno (prostřednictvím autoreflexe) od nevolnosti vyvolaných dotykem s předměty („jako by to byla živá zvířata“) a znechucení vlastní fyziognomií přes záchvaty úzkosti a halucinační reakce až k pochopení pravé povahy Nevolnosti (přestává být pocílována jako choroba) jako stavu, skrze nějž je uvědoměna autentická podoba existence — tj. „přemíry bytí bez původu“. V průběhu děje se prohlubuje Roquentinova izolace (je stále více „zapomenut, opuštěn v přítomnosti“),

čímž jsou blokovány možné úniky od sebe. Nejprve zakusí vyhasínání minulosti, pak se rozloučí s panem de Rollebon, jemuž psaním knihy poskytoval svou existenci a tím ji ospravedlňoval. Nakonec je odmítnut Anny, ženou, kterou před lety miloval a upínal k ní poslední naději. Když se sám a osvo-bozen („Jenže ta svoboda trochu připomíná smrt“) loučí s Bouvillem, vyvolá v něm džezová melodie myšlenku na knihu, která by mu znovu umožnila „myslet na svůj život bez odporu“.

V prozaickém zpracování bylo téma nevolnosti převedeno na rovinu jedinečného sebe-prožitku a spolu s ním i další z podstatných kategorií existencialismu — především „bytí o sobě“, vymežované fakticitou (ztotožněním s přítomností), absurdností (bezdělností) a přespočetností (vyčleněnost ze všech vazeb k okolí). Cesta k ponožení do existence, vedoucí přes všezasahující nevolnost, je rovněž cestou k autenticitě bytí (i k autenticitě pravdy), postavené polemicky do protikladu k bytí odvozenému, jemuž vládnou všeobecné názory, převzaté pravdy, podřizovanost zvyklostem a uznání zákonitostí. Filozof. záměr určil i deníkovou formu, umožňující soustředění k subjektivitě, užití metody psychol. mikrorozboru, ale i navození dojmu spontánního průběhu duševních dějů („nechat se unášet perem“), jenž podmiňuje samu mnohotvárnost textu. V N. se tak střídají různorodé výpovědní formy: konfese, detailní pozorování, fragmenty zaslechnutých rozhovorů, lyr. záznamy, dokumentární zachycení městské scenerie apod. N. je extrémním výrazem subjektivismu existencialistické gnozeologie, její styl se často pohybuje od reflexe k básnické intuici a naopak. Poetická stylizace je vystupňována až k drastickým metamorfózám předmětů, které se odpoutávají od ustálených významů („věci se osvobodily od svých jmen“) a přetvářejí se v „nepojmenovatelné tělesnosti“. „Nevolnost“ vyvazuje vnímané jevy z logických a zautomatizovaných vztahů, činí však „postižený“ subjekt současně vnímavým pro jedinečnost a zvláštnost nepatrných okamžiků, v nichž život může nabyt „vzácné a cenné hodnoty“.

N. je prozaickým debutem nejvýznamnějšího představitel ateistického existencialismu. Sartre ji začal psát za studií na Franc. institutu v Berlíně 1933—34, kdy se seznamoval s filozofií Husserlovou a Heideggerovou. Vznik N. souvisí s autorovými pokusy o aplikaci fenomenologické metody na oblast představitosti a citů: *Imaginace* (1936, *L'Imagination*), *Nástin teorie emocionality* (1939, *Esquisse d'une théorie des émotions*). Kniha byla dokončena 1936 a po komplikacích s lektory vydána nakl. G. Gallimarda, jenž přiměl Sartra ke změně původního titulu *Melancholie* (podle slavné

rytiny A. Dürera). N. není pouze výchozím dílem autorovy liter. tvorby, ale i existencialistické filosofie jako takové — pro ni je obecně příznačné vyjadřování filozofující beletrie stejně jako podvojnost filozofa a literáta (srov. S. de Beauvoirová, G. Bataille, A. Camus, G. Marcel aj.). Uvolněností celkové skladby, znamenáním proudu vjemů a reflexí, propojením události s okamžitým psychologickým ohlaselem apod. se N. zařazuje do linie moderní prózy pracující s introspekci (M. Proust, V. Woolfová, A. Gide aj.).

Výpisky „Existovat znamená prostě být tu: existující se objevují, dají se potkat, ale nikdy je nelze odvodit“ (1967, 168).

Překlady 1967 (Dagmar Steinová).

Literatura J. Davis, *Sartre's La Nausée, A Critical Analysis*, Hull 1970—71. K. Gore, *Sartre's La Nausée and Les Mouches*, London 1970. J. M. Jevnina, in: *Sovremennij francuzskij roman*, Moskva 1962. G. Poulet, *La Nausée de Sartre*, in: *Le point de départ*, Paris 1964. A. J. Salvan, *L'Enfer et la Nausée, Europe 1974*. — J. Felix (doslov k 1967). Z. Javůrek, *Tajemství Nevollnosti, Kulturní tvorba 1967*, 27.

mm

SAXO GRAMMATICUS: SKUTKY DÁNŮ

(Gesta Danorum) — * 1185—1216

Latinsky psaný historiografický spis, nejdůležitější dílo dánské středověké literatury, líčící dějiny Dánska od bájných počátků až do roku 1185.

Práci rozvrhl Saxo Grammaticus do 16 knih. Knihy 1—9 objímají pohanské období dán. minulosti od činů krále Dana, domnělého zakladatele říše, až do vlády Gorma Starého. Kniha 10 začíná panováním Haralda Modrozubého a končí popisem skutků Magna Dobrého. Teprve knihy 11—13 se dotýkají období, z něhož již existuje více histor. zpráv; sahají od časů Svenda Estrideho až ke králi Nielsovi. Kniha 14 zachycuje nástup Erika Emunese na kralovský trůn (1157) a pokračuje k volbě Absalona arcibiskupem lundským. Kniha 15 je věnována poslednímu létu vlády Valdemara Velikého a závěrečná 16. kniha pojednává o počátcích kralování Knuta VI.

V prvních deseti knihách podal Saxo ucelený obraz dávné dán. kultury před přijetím křesťanství. Jeho cílem bylo vyzdvížení slavné minulosti, kterou stavěl před oči svého publika jako vzor i jako zdroj poučení. Tomuto záměru odpovídalo silně idealizované pojetí pohanské epochy evrop. severu i charakteristika jednotliv. osobností, které jsou velmi často personifikací starých vikinských ctností. V autorově vyprávění je velmi obtížné, ne-li přímo nemožné, rozlišit histor. skutečnost od pověstí a smyšlenek. Saxo se při líčení bájných období opíral o skandináv. mýty a pověsti, jak je

obsahovaly ústně tradované ságy. Mnohé okolnosti nasvědčují, že netěžil pouze ze znalosti slovesnosti dán. původu, nýbrž zpracovával i témata epických skladeb z jiných severoevrop. oblastí (především Islandu) a jejich děj lokalizoval v patriotickém nadšení do rodné země. Ani stylistické ztvárnění severského mýtu není adekvátní jeho skutečné podobě za Saxonova života. Tento fakt byl podmíněn již tím, že autor jako vzdělaný klerik psal dílo latinsky a za svůj vzor považoval starofim. literaturu tzv. stříbrného období. Z tohoto důvodu převládá staroseverské verše do latin. hexametru. Přesto jsou S. D., vedle Eddy a prozaické Eddy Snorriho Sturlusona, nejlepším zdrojem poznatků o skandináv. mytologii. Cenu spolehlivého histor. pramene má 14.—16. kniha, popisující události, které dějepisec sám zažil či o nichž byl poměrně dobře informován. I tyto pasáže jsou napsány vyspělou latinou, charakteristickou pro celé Saxonovo dílo. Lze tedy říci, že autor podal dávnověké a středověké dán. dějiny ve formě usilující o co největší přiblížení antické uměl. próze.

O Saxonově životě není známo téměř nic než jeho jméno a fakt, že stál ve službách lundského arcibiskupa Absalona, od něhož vyšel podnět k sepsání díla. Arcibiskup, náležející k nejmocnějším dán. feudálům, zajistil dějepisci přístup do knihovny i ke sbírkám listů a listin. Mnohé zprávy mu také poskytl ústně. Dokončení díla se však Absalon nedožil, takže Saxo dedikoval S. D. jeho nástupci na arcibiskupském stolci Andersu Sunesenovi. Přes význam, který má práce ve vývoji dán. i evrop. dějepiscetví, se ve středověku netěšila velké pozornosti. Znalost spisu stojí téměř výlučně na prvním tištěném vydání, jež 1514 pořídil v Paříži dán. humanista Christiern Pederesen. V humanistické epoše dosáhlo dílo značné obliby a některé jeho motivy byly zpracovány ve svět. literatuře. Nepochybně nejznámější jsou osudy prince Amletha, které ztvárnil W. Shakespeare v dr. Hamlet. V 17. a 18. stol. upadly S. D. v zapomutí a zájem o ně probudil až romantismus, jež zajistil Saxonovu dílu pevné místo v dán. kultuře.

Literatura A. Olrik, *Tekstkritiske bemærkninger til Saksens Gesta Danorum*, København 1932.

pc

SBÍRKA DESETI TISÍC LISTŮ

(Manjóšú) — * 2. pol. 8. stol. (nejpozději poč. 9. stol.)

Nejstarší dochovaná antologie japonských básní, jež položila základy dalšího rozvoje japonské poezie.

S. obsahuje 4516 básní ve 20 sv. K nejstarší vrstvě patří sv. I—IV: základ I a III tvoří „smíšené básně“

(zóka), v II a IV jsou „dialogické“ milostné básně (sónonka). Umístění posmrtných oslavných básní (banka) ve II i v III (zde s metaforickými básněmi — hijuka) již svědčí o posunu kritérií. V a VI obsahují jen zóka, v VII a XIII po nich následují hijuka a banka, v IX sónonka a banka. VIII a X obsahuje zóka a sónonka členěné především podle ročních období (což je v dalších sbírkách jedno ze zákl. třídění), zatímco časově neutrální básně jsou v analogicky strukturovaném sv. XI a XII opakovaně členěny v básně vyjadřující pocity autora „přímou“ a „přirovnáním k předmětu“. Vzniká postupně třídění tematické i zvukovou analogii (v kontrastu s chronologickým členěním prvních 4 sv.), nově přibývají básně o „cestě“ a „loučení“ (XII) a „Otázky a odpovědi“. XIV—XX mají znaky pozdního vzniku: zahrnují i básně ve východním dialektu (Azuma-uta) a hraničářské (sakimori no uta). Poezie je slabičná: převažuje lyr. „krátká básně“ (tanka, tvar v počtu slabik ve verši 5—7—5.7—7, výskyt 4207krát) s významovým předělem (kire) mezi nastolením tématu a interpretací. Naposledy v S. se objevuje „dlouhá básně“ (čóka, 5—7—5—7... , výskyt 265krát), sedóka (5—7—7.5—7—7, 62krát) a po jedné „řazené básně“ (renga, 5—7—5.7—7...), bussokuseki-katai no uta (5—7—5.7—7—7, 1krát). Je tu i 22 čin. básní. K výrazovým prostředkům patří dvouznačná slova se změněnou textovou vazbou („přepojovací slova“ — kakekotoba). Z prostředků, jež později zaničkají, zaslouží pozornosti ustálené přívlastky („podušková slova“ — makurakotoba) a některé ustálené formule („úvodý“ — džo). Poetický slovník přírodních jevů, kalendářních a zeměpisných určení (kigo a čimeigo) i nepřímých evokací (engo) se teprve utváří. Písmo je znakové, často ve fonetickém užití (tzv. manjógana, zárodek slabičného písma).

S. je dovršením archaické poezie známé z kronik Kodžiki, Fudoki aj. Působí kompilační vliv chronologické čin. antologie Wen-súan ze 6. stol., jež byla vzorem i pro japon. antologii básní v čínštině Kaifúsó (* 751). S. je však koncipována samostatně s využitím nedochovaných sbírek (Hitomaroovy aj.). Pozoruhodná je pestrost témat a žánrů a zastoupení všech společen. vrstev. Přímou návaznost v dalším vývoji má jen dvorská lyrika v lapidární formě tanka, vesměs s přírodními a milostnými náměty. Vyvíjí se ve Sbírce japonských básní z minulosti a současnosti (* 905, Kokin waka-šú), za účasti „šesti básnických géníů“ (rokkasen) v Nové sbírce japonských básní z minulosti a současnosti (* 1214, Sin Kokin-wakašú) a v dalších 19 císařských antologiích i v soukromých sbírkách. Je předmětem velkých básnických soutěží (uta-awase) a nedílným prvkem prozaických děl (monogatari). Tanka v S. je ještě primitivní, bez pozdější vytříbené techniky, ale původní a bezprostřední.

S. byla ukončena po 759, pravděpodobně ještě v době Nara (8. stol.), jež poskytla načas prostor formování samostatného domácího písemnictví. Je v ní zahrnuta poezie za období 300 let, již lze členit do 4 období. V I. období (asi do 680) vyniká princezna Nukata no Ókimi, autorka básně o sporu jara a podzimu (čin. vliv). II. období reprezentuje vysoký úředník Kakinomoto no Hitomaro (zemřel kolem 710), který rozvinul čóku a elegii v knižním stylu norito a přispěl se svým současníkem Takeči no Kurohitem k vytvoření osobní lyriky ve formě tanka. III. období (do 30. let 8. stol.) znamená individuální temat. obohacování čóky. Patří sem Jamanoe no Okura (660—733) — autor *Pisně o bidě*, mytologicky zaměřený Takahaši no Mušimaro, opěvovatel krajiny Jambae no Akahito, autor synkretických filozof. a pijáckých básní Ótomo no Tabito (655—731) a jeho nevlastní sestra — básnířka lásky Sakanoe no Iracume. Autor IV. období — Ótomo no Jakamoči (asi 715—785) je považován za nejvyššího kompilátora celé S. Jsou mu též adresovány některé slavné milostné básně pani Kasa no Iracume. Vývoj japon. poezie v období zachyceném v S. se stal východiskem nesčetných japon. poetik i filologických prací. Za první poetiku bývá považována půvabná předmluva básníka Ki no Curajukiho k císařské Sbírce japonských básní z minulosti i současnosti (Kokin wakašú). Zakladateli filologického bádání o S. jsou Fudžiwara no Kijosuke (1103—1177), Kada no Azumamaro (1669—1736) a Kamo no Mabuči (1697—1769).

Výpisky „Pro lásku umřít? — / Nechte mě umřít pro marnou sázku / v lásky hrách: / Aspoň má míla pak překročí prvně / nízký můj práh“ (1970, 107).

Překlady 1943 (1955, 1956, 1970. Vlasta Hilská, in: *Verše psané na vodu, básně Hitomaroovy*), 1953 (Vlasta Hilská, in: *Dějiny a kultura japonského lidu, Jamanoe no Okura: Piseň o bidě*).

Literatura K. Fiala, *Poem Sequences in Manyōshū, XI—XII and the Role of Poem 3061, Transactions of the International Conference of Orientalists XXIII, Tokyo 1978. E. Miner, An Introduction to Japanese Court Poetry, Stanford 1968. — H. Krejčová, Kompilační principy v Šinkokinšú, FFUK, Praha 1974 (dis.).*
kf

SCOTT, Walter:

IVANHOE

1819

Historický román skotského romantika.

Děj I. se odehrává ve střední Anglii na sklonku 12. stol., v době, kdy se král Richard Lví srdce vracel z křížové výpravy a ze zajetí do vlasti, spravované jeho intrikánským bratrem Janem, v níž vzrostla moc jednotl. normanských šlechticů, kteří terorizo-

vali lid a pošlapávali práva staré saské šlechty. Rozvíjí se ve 2 liniích: základem první je konflikt dvou kultur — normanské, rytířské (jejimiž představiteli jsou templář Bois-Guilbert, baron Front-de-Boeuf a Philip de Malvoisin a dvořané Fitzurse a de Bracy) a saské (již představuje odumírající rodová šlechta Athelstane z Coningsburghu a Cedric z Rotherwoodu), zápletku-druhý vytvářejí dva překrývající se „milostné trojúhelníky“ (Ivanhoe — Cedrikova schovanka, bohatá dědička Rowena — židovka Rebeka; Bois-Guilbert — Rebeka — Ivanhoe). První konflikt — nastiněn v rozsáhlé epizodě turnaje v Ashby — vrcholí v dram. obléhání hradu Torquilstone, kdy jej fešácká přímá účast lidu (symbolizovaného postavami pasáka vepřů Gurtha, šaška Wamy a vůdce lučštníků Locksleyho = Robina Hooda), který jedná v souladu se skutečnými zájmy státu (reprezentovanými králem, převlečeným za rytíře Černého lenocha — Le Noir Faineant) a jehož zásluhou je spiknutí prince Jana zmařeno. Druhý konflikt získává ústřední význam v závěru románu, kdy se posouvá od dílčích konfrontací aktivních a pasivních postav (Rebeka, templář a Ivanhoe, Rowena) na obléhání Torquilstonu do obecně lidské polohy (odsouzení Rebeky jako čarodějnice v templářském preceptoriu a „boží soud“, prokazující její nevinu). Každá ze 44 kap. je uvozena motem (úryvky zvl. z angl. poezie a dram. od Chaucera výše), někdy i vymyšleným („Stará tragédie“ aj.). Vyd. 1819 předchází předmluva ve formě mystifikujícího dedikačního dopisu „antikváři, důstojnému panu dr. Suchopároví“ (Dryasdust), zdůvodňující především výběr tématu z angl. dějin a způsob jeho zpracování. K vyd. 1830 je připojen úvod, týkající se histor. zdrojů a morální problematiky I.

Dichotomie je typická nejen pro syžetovou, ale i pro temat. výstavbu I. Zákl. témata Scottových histor. románů — proces vytváření nových národů a korespondence morálních rysů „lidské přirozenosti“ v jeho různých obdobích — dostávají v I. novou funkci. Vytvářejí myt. obraz vzniku angl. národa z nové saské šlechty (Ivanhoe), která překonala odpor k normanské kultuře, a lidu, jenž spolu s ní přijímá mocenská práva rytířského panovníka Richarda I. Pro Scottův postup v I. je na rozdíl od předchozích románů příznačný anachronismus celého děje (pastorální prostředí lidových balad o Robinu Hoodovi — Sherwoodský les, ahistor. zdůraznění antagonismu saské a normanské šlechty). Rovněž při hledání shodných, neměnných morálních hodnot dochází ke schematizaci ve střetu pasivního hrdiny, nositele morálního postoje typického pro nastupující vyšší civilizaci, a zloducha, představitele historicky přežilé kultury. Ivanhoeovo vítězství nad templářem je pojato jako výraz působení univerzálního morálního zákona. Jedinou neschematizovanou postavou, jež v so-

bě vlastně nese celou morální problematiku konfliktu, je aktivní hrdinka Rebeka, jejíž společen. vyděděnecství není podmíněno majetkovými poměry ani kulturními rysy doby, v níž se I. odehrává. Zobecněním Rebečina konfliktu se myt. ztvárnění histor. procesu v I. nadřazuje téma citové orientace jedince v něm. Proti schematizacím a generalizacím v temat. rovině je v I. postavena různorodost motivické výstavby a stylu. I. je syntézou mravolichného, dobrodružného a „gotického“ románu, příznačného svou pitoreskností a prolínáním lyr. (malířského) a dram. postupu v popisech a ličeních. Styl I. charakterizuje pastiš živých dialogů, melodram. monologů, obširných, detailních popisů, prokládaná vložkami z autentické folklórní poezie i umělými baladami.

I. je prvním Scottovým románem s jinou tematikou než ze skot. historie. Vznikl převážně na podzim 1819 v těsném sousedství r. *Legenda o Montrosovi* (1819, A Legend of Montrose) a *Nevěsta z Lammermooru* (1819, The Bride of Lammermoor) se záměrem přiblížit Angličanům jejich dávnou minulost a přenést model histor. konfliktu z předchozích románů do širokého kontextu (britského a celoevropského). I. byl vydán v Edinburghu jako dílo „autora Waverley“ pod novým pseudonymem Laurence Templeton. Jméno hrdiny převzal Scott z lidové balady, v níž označovalo název panství nebo dvorce. Jako látku k I. uvádí Scott Chaucerovy básně, Froissartovu kroniku, Auchinlecký rukopis (Wardourův rukopis zmiňovaný v textu je mystifikace) a starou baladu o Edwardovi IV. — Král a poustevník —, která se stala předlohou pro epizodu Richardova setkání s „veselým mnichem“. Židov. téma bylo navozeno vyprávěním Scottova přítele o postavení židů v Německu; postava Izáka je utvářena podle postavy Shylocka v Shakespearově dr. Kupec benátský. V 19. stol. byl I. téměř jednomyslně považován za nejlepší Scottův román v Anglii i v ostatní Evropě. Vyskytlo se množství adaptací, často pro pedagogické účely. I. byl mnohokrát zfilmován (např. R. Thorpe, 1952; S. Tarasov, SSSR, 1982 aj.).

Překlady 1865 (*František Šir, Richard Lev a Templáři angličtí*), 1914 (1926, Antonín Starý), 1925 (*Zdeněk Matěj Kuděj*), 1956 (1958, 1969, Jaroslav Kraus), 1957 (1963, 1981, Libuše Ambrosová-Vokrová).

Literatura A. O. J. Cockshut, *The Achievement of Sir Walter Scott*, London 1969. N. J. Djakonova, *Anglijskij romantizm*, Moskva 1978. A. Walsh, *The Hero of Waverley Novels*, New Haven 1963. — Gy. Lukács, *Historický román*, Bratislava 1969.

pr

SCOTT, Walter:

JEZERNÍ PANNA

(The Lady of the Lake) — 1810

Básnická povídka skotského romantika.

J. p. se dělí do 6 zpěvů (*Hon. Ostrov, Shromáždění, Prorocství, Soubor, Strážnice*), vesměs v jambických osmislabičných verších, uvedených krátkými lyr. prology ve spenserovských strofách. — Skot. panovník se při marné honbě za jelenem dostává do divoké a krásné krajiny u Loch Katrine. Pod jménem James FitzJames, rytíř snowdonský, přijímá pohostinství dívky žijící v loveckém srubu na jednom z ostrůvků v jezeře. Nedožví se však, že je to dcera nepřátelského šlechtického rodu Douglasů, žijící zde ve vyhnanství se svým otcem a nápadníkem — mladým náčelníkem odbojného klanu Graham (Graeme). Ostrovní idylu, kterou, podobně jako i ostatní situace v ději, dotváří svými písněmi vizionářský bard Douglasů, přeruší ozbrojený nájezd náčelníka klanu Alpine Černého Rodericka (Roderick-Dhu), který povstal proti králi a svolává pomocí „ohnivého kříže“ vojenskou hotovost všech západních klanů. Úspěch tažení závisí na prorocství Roderickova bláznivého kněze, které přifkne vítězství v boji straně, jež první prolije nepřátelskou krev. Tu však prolévá král na svých toulkách v náhodné srážce s jedním z Roderickových mužů. Roderick je posléze přemožen Jakubem v osobním souboji a umírá ve vězení. Přesto dochází k litému boji mezi skot. horaly a král. oddily. Závěrem sjednává král nápravu minulých křivd — dává milost vypovězenému Douglasovi, který se odmítl připojit k Roderickově vzpouře, a zasnubuje jeho dceru (Jezerní pannu), která již dříve odmítla jeho dvoření a nabídky k sňatku, s náčelníkem klanu Graham v naději, že ho manželství umravní. Histor. pozadí — rozbroje mezi klany v západoskot. vysočinách a králem Jakubem V. (1515–42) — je, spolu s etnografickými a místopisnými údaji, dokumentováno podrobně v rozsáhlých poznámkách. Od 1830 je J. p. opatřena předmluvou vykládající genezi díla (souvislosti s osňanovskou poezií). Věnována je Scottovu známému, markýzi z Abercornu.

Tok vyprávění v 3. osobě opouští schémata typická pro starší Scottovu poezii, založená na syntaktických paralelismech, strukturujících výpověď do ornamentálního tvaru, a pokouší se s větší naléhavostí spojit v dram. kontrastu téma zániku folklórního klanového společenství a vítězství moci jednolitého feudálního státu. Osobní, milostné téma se v tomto konfliktu buď úplně ztrácí, nebo se, hlavně v posledním zpěvu, stává alegorickým výrazem jeho nereálného, ahistorického vyrovnání. Postava Douglasovy dcery, jejíž domovem je krásná příroda skot. Vysočiny, je totiž jakousi alegorií citového vztahu obou válčících stran k jejich vlasti. V konfliktu, jehož průběh symbolizuje střetnutí starého a nového pořádku

(obřadná šlechtnost a bezhlavá zuřivost Rodericka proti rafinovanosti a vypočítavosti Fitz-Jamese) a roli nahodilých událostí v histor. procesu (spojení věštby a FitzJamesova činu), vítězi centralistická, pozdně feudální moc, na jedné straně idealizovaná a mytizovaná v duchu soudobých balad a měšťanské kultury (Jakub V. jako „lidový král“), na druhé straně zachycená ve své represivní podobě (opilí žoldněři v 6. zpěvu). Přestože vyprávění působí neosobním dojmem, proniká do něho autorský subjekt jednak nostalgickým tónem líčení teprve nedávno zaniklých folklórních zvyků (úvodní sloky 3. zpěvu) a sbevytným ztvárněním folklórních látek (např. pověsti o zrození bláznivého kněze Briana z popela kosti dávných bojovníků), jednak zvláštní básnickou obrazností (protiklad statických krajinných obrazů a dynamických děj. gest či „záběrů“), jejíž účinek zvyšuje rytmicko-melodické členění tvaru, umožňující gradaci jednotliv. zpěvů i celé básně. Dramatičnost syžetu a staticčnost prostředí tvoří zákl. hybný protiklad děje, do něhož je autorský subjekt vtážen, aby se vyrovnal s nostalgií po ztracené minulosti folklórního celku i s nutností jeho zániku.

J. p. je v pořadí třetí a zároveň nejúspěšnější Scottovou básnickou povídkou (za Scottova života se prodalo téměř 100 000 výtisků). Podobně jako předchozí b. *Píseň posledního minstrele* (1805, *The Lay of the Last Minstrel*) a *Marmion* (1808) vychází ze zkušeností, které Scott získal vydáváním *Písní minstrelů ze skotské pomezí* (1802, *Minstrelsy of the Scottish Border*) a studiem germánského, zde zvl. dán. folklóru. Své znalosti a dovednosti použil Scott nejprve v „ohlasové“ poezii, později v básnických povídkách, které nazýval „lay“. J. p. je první Scottovou básnickou povídkou, v níž vystupuje do popředí projekce subjektu do důležitého momentu dějinného procesu, snaha po postžení dynamiky dějin, která se stává posléze důležitým rysem Scottových histor. románů. J. p. je blízká pozdějším básnickým povídkám Byronovým, které se však od ní liší intenzitou ztvárnění konfliktu subjektu. Byronova popularita posléze způsobila konec obliby Scottových básní a údajně i jeho přechod k románové próze. V době vzniku odmítali J. p. snad jen básníci tzv. jezerní školy (S. T. Coleridge, W. Wordsworth), později se stala vzorem pro ohlasovou poezii literatury národního obrození (u nás především pro F. L. Čelakovského, působila však i na K. H. Máchu). V novější době se J. p. a celá Scottova básnická tvorba posuzuje jen jako předstupeň jeho románového díla.

Překlady 1828 (1880, 1920, *František Ladislav Čelakovský Panna jezerní, z větší části přeloženo prouzu*), 1909 (?), *prozaická adapt. pro děti*).

Literatura A. Bell (ed.), *Scott Bicentenary Essays*, Edinburgh 1973. T. Crawford, *Scott*, Edinburgh—London 1965.

pr

SCRIBE, Eugène: SKLENICE VODY

(Le Verre d'eau) — 1840

Francouzská konverzační zápletková komedie, typické dílo okruhu tzv. „dobře udělaných“ (bien faites) her.

Veselohra o 5 jedn. se odehrává v angl. královském paláci za anglicko-franc. války, na jejímž průběhu má zájem královna hofmistryně, vévodkyně z Marlborough, manželka vrchního maršálka, která svým vlivem znemožňuje pokusy o zahájení mírových jednání. Jak vévodkyně, tak královna Anna se zamilují do mladého důstojníka Mashama, který však miluje a je milován mladičkou Abigail. Milostného vztahu mocných dam se chopí politici a intrikažením se podaří dobrá věc — vymanit slabou panovnici z vlivu vévodkyně, jež je zbavena svého úřadu, tím i polit. významu. Započíná jednání o mír s franc. vyslancem a Masham vychází z křížového ohně královny a vévodkyně lásky jako šťastný manžel neméně šťastně Abigail. — Podtitul: *Účinky a příčiny*.

S. v. byla napsána údajně podle Voltairem zaznamenané anekdoty, jako demonstrace teze, že velké události mají malé příčiny: královna žádost o sklenici vody, což je smluvené znamení milostného dostaveníčka, rozvíří hladinu polit. sil; důsledkem malicherné epizody jsou dalekosáhlé společenské změny. Histor. skutečnost je v komedii svévolně přizpůsobena, autor se soustřeďuje především na duchačnou zápletku a fabuli, v níž odvozuje veškerý vývoj z ryze soukromých, intimních motivací. Hru vyznačuje brilantní dram. technika v rozvíjení zápletky, téměř detektivně komplikované. K dram. účinu využívá autor efektně se vyvíjejících situací, prudkého děj. spádu, pointování zápletky v závěru jednotl. jednání a konverzačního dialogu salónního typu. Fabule, zápletky i postavy jsou podrobeny autorově tezi a požadavkům dram. výstavby, postavy postrádají psychol. zázemí a pravděpodobnost jednání. Postavu jako dram. charakter nahradil Scribe postavou „zmechanizovanou loutkou“, kterou manipuluje podle potřeb situační zápletkové komedie. Spolu s dalšími díly svého autora ovlivnila S. v. bezprostředně dram. produkci jeho současníků a následovníků (É. Augier, A. Dumas ml., E. Feydeau, E. Labiche, V. Sardou). Brilantní technickou rutinou a temat. povrchností položila základy k typu bulvární hry.

Peklady 1875 (*Sofie Podlipská*), 1898 (*Jan V. Novák*), rozmn. 1958 (*Miloš Honsa*).

Inscenace 1862 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1884 (*Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha*), 1898 (*Edmund Chvalovský, Národní divadlo, Praha*), 1922 (*Miloš Nový, Národní divadlo, Praha*), 1985 (*Karel Lhota, Divadlo pracujících, Most*; přel. Eva Bezděková).

Literatura L. Allard, *La comédie de mœurs en France au XIX^e siècle II*, Paris 1933. J. Rolland, *Les comédies politiques de Eugène Scribe*, Paris 1912.

šrm

SEFERIS, Jiorgos: MYTHISTORIA

(Mythistorima) — 1935

Básnický cyklus novořeckého básníka generace 30. let 20. století.

Titul sbírky, uvozené motem z A. Rimbauda „Si j'ai du goût, ce n'est guère que pour la terre et les pierres“ (Mám-li vůbec něco rád, pak jen půdu a kameny), je neologismus vystihující napětí díla mezi mýtem a realitou. M. se skládá z 24 básní, z nichž jen 8 má název. Báseň 3 má jako moto citát z Aischylovy tr. Oresteia. Sbírkou symbolicky vyjadřuje básnickový vnitřní prožitky, ovlivněné především porážkou Řecka v Malé Asii 1922. Převažují pocity smutku, tragiky, prázdnoty, bloudění, opuštěnosti. M. vystihuje i situaci Evropy mezi dvěma svět. válkami — nejistotu, očekávání čehosi bližší neurčitelného. Čerpá z řec. liter., myt. i folklórních tradic. Slavná národní minulost je zároveň inspirací, ale i kontrastem k souč. neutěšenému stavu. Básník přesto do minulosti neutíká a silný smysl pro realitu mu nedovoluje propadnout nihilismu či dekadenci. Závěrečné básně 23 a 24 ukazují naději pro příští pokolení.

M. je psána volným veršem. Odklání se od narcistního „já“ předchozí poezie a přechází k „my“ i tam, kde vyjadřuje nejniternější pocity. Zákl. trag. tón vyjadřují motivy zřícení, popraskaného mramoru, zborcených sloupů, torzovitých soch. Po těchto obrazech zkázy přichází pocit marnosti a beznaděje — polámaná vesla, vraky lodí, temné stíny. Pociť prázdnoty symbolizují vyschlá studně. Častým motivem je obraz vyhnanců, kteří bloudí a marně hledají. Objevuje se i motiv zhroutěného světa dětství. Stále se opakují ústřední hmotné symboly: půda, kameny, voda, moře a s ním přístav a ostrovy, vítr, stromy, pohoří. Velmi četné jsou reminiscence antiky, obrazy mytol. i histor. postav. Bloudící Odysseus se objevuje v celém Seferisově díle a vystihuje snad nejlépe jeho životní pocit vnitřní nejistoty. Stále na mořích putují i Argonauti, také Orestes byl odsouzen k věčnému útěku. Prométheus svým osudem neustálého utrpení symbolizuje Řecko. Alexandr Veliký představuje zklamané naděje výpravy do Malé Asie. Astyanax je symbolem naděje v příští generace. Z trosek minulosti, z níž zbyl jen hmotný

poklad, a z trpkosti porážky vyplývají úvahy o poslání helénismu a osudu Řeků v historii i v současnosti. Řecko stejně jako celá Evropa nyní bloudí a hledá. Naděje je v budoucích generacích, které se jistě poučí z dnešního tápání. V závěru M. se proto objevují nové motivy: rozkvetlé mandlovníky, slunce, světlo, radostně zčeňené moře, láska, pokoj. Jazykem básní je lidová řečtina-dimotiki, čistá, silná, stručná, jasně formulující.

Básně vznikaly v rozmezí prosinec 1933—prosinec 1934. M. zahájila novou etapu v Seferisově tvorbě a ovlivnila celou generaci řec. básníků. Je jeho třetí vydanou sbírkou. Ve dvou předchozích, psaných ještě rýmovaným veršem a ovlivněných některými franc. autory, se postupně od poetismu a surrealismu pracoval k symbolismu, který se zde již plně uplatňuje. Stálá korespondence mezi mýtem a realitou, na niž poukazuje titul, proniká celým Seferisovým dílem. Všeobecně platné poselství je tu vyjádřeno pomocí obrazů z řec. mytologie. Právě proto se M. stala z celého Seferisova díla nejsrozumitelnější a nejbližší evrop. čtenáři, odchovanému v antických tradicích, přesáhla tak místní význam a vstoupila do evrop. literatury. Na základě svérázného helénismu vyjadřuje zde Seferis pocity Evropana, který stojí před novou hrozcí svět. katastrofou. Díky tomuto úsilí o nové pojetí řec. tradic a jejich včlenění do evrop. kontextu stal se Seferis 1963 prvním řec. nositelem Nobelovy ceny.

Překlady 1973 (Ivan Kupec—František Štuřík—Růžena Dostálová, sl. Mýtický román, in: Argonauti).

Literatura A. Mirambel, *Georges Seféris, prix Nobel 1963, Paris 1964*. F. M. Pontani (ed.), *Ommagio a Seferis, Padua 1970*. — R. Dostálová (doslov k 1973). F. Štuřík, *Giorgos Seferis, RSvLit 1965, 1*.

mk

SEGHERSOVÁ, Anna: NEOBVYKLÁ SETKÁNÍ

(Sonderbare Begegnungen) — 1972

Soubor tří povídek, který měl ve vývoji literatury NDR v 70. letech programový význam.

Všechny 3 povídky jsou spjaty motivem neobvyklého, podivuhodného setkání. *Pověsti o nepozemšťanech* překvapivým způsobem pozměňují běžný motiv science-fiction (setkání nepozemšťanů s pozemšťany) a misi kosmickou utopii s pozemskou historií (toto setkání se odehrává v Německu v době selkových povstání a třicetileté války). *Schůzka* aktualizuje antifašistickou tematiku, Seghersové blízkou. Jde o chronologicky vyprávěný a časově i místně přesně určený (Německo od konce 20. let do 1945) životní příběh dvou přátel, komunistů. Klaus Rautenberg se oprosti od maloměstského prostředí své rodiny a jde důsledně cestou, na kterou ho přivedl

Ervin Wagner. Naproti tomu Wagner, od dětství vychovávaný k třídnímu uvědomění, ve vyhrocených podmínkách ilegálního protihitlerovského boje selže a ze strachu nepřijde na schůzku sjednanou s Rautenbergem. Po válce — veden i náhodnými okolnostmi — jde na druhou schůzku, kterou si s přítelem dohodl na určitý den a určité místo po konci války. A jako v pohádce vystoupí z mlh, které obklopují haldu trosek, jeho přítel Klaus. *Setkání na cestách*, které svazek uzavírá, ličí imaginární setkání tří spisovatelů — E. T. A. Hoffmanna, N. V. Gogola a F. Kafky — v pražské kavárně na počátku 20. let tohoto století.

Všechny 3 povídky se vyznačují syntézou reálna a fantastiky, přičemž obě složky jsou promíšeny vždy v jiném poměru a jiným způsobem. Motiv nezbytnosti umění je ústředním motivem „pohádky“ o umění v *Pověsti o nepozemšťanech*. Konfrontace utopické, ryze funkčně uspořádané a technicky vysoce vyspělé civilizace, která nezná válečné vraždění a pustošení, nezná ale ani umění, se životem na naší planetě v době třicetileté války umožňuje Seghersové neobvyklý pohled na pozemskou existenci a smysl umění. V *Setkání na cestách* je otázka umění kladena jiným způsobem. Tato povídka má pro pochopení autorského zámeru klíčový význam: aniž unikli době, v ní žili, překračují v ní všichni tři umělci — Hoffmann, Gogol a Kafka — hranice skutečnosti a ve společné diskusi konfrontují a objasňují své tvůrčí principy. Témata rozhovoru sahají od etických a sociálních problémů spisovatelského povolání přes otázky uměl. subjektivity, vztahu obsahu a formy, subjekt. a objekt. času apod. až po subtilní problémy stylistické. Rozhovor se však neustále vrací k jednomu bodu: k otázce funkce, možnosti a působnosti fantastických, symbol. a snových prvků v literatuře a jejich slučitelnosti s realist. zobrazením skutečnosti. Seghersová prezentuje všechny tři spisovatele jako rovnoprávné a rovnocenné partnery, zdržuje se přímého komentování jejich názorů, ponechává čtenáři prostor k přemýšlení a domýšlení, k hodnocení jej přivádí pouze nepřímě. O tento dialog se čtenářem jí jde i ve *Schůzce*. Neboť zda Wagner „vytouženého přítele vidí skutečně, nebo zda si ho jen ve vřelé touze po setkání představuje — o tom mají rozhodnout čtenáři“ (A. Seghersová). Setkání, které by se jako výsledek pocitu viny uskutečnilo pouze v představách, je pro viníka stejně reálné jako skutečná konfrontace.

N. s. sehrála významnou roli při přípravách VII. sjezdu Svazu spisovatelů NDR a směrodatně zasáhla do diskusí o možnosti, oprávněnosti použití a funkci snových, symbol., fantastických, pohádkových, myt. a legendárních prvků v literatuře social. realismu.

Výpisky „Opravdový les patří ke skutečnosti, ale patří k ní také sen o lese“ (1977, 103).

Překlady 1977 (Kamila Jiroučková).

Literatura K. Batt, *Lob der Phantasie, Sinn und Form* 1973. *Literatur und Wirklichkeit, Gespräch mit Anna Seghers, Neue Deutsche Literatur* 1973. — M. Beck (doslov k 1977).
gvd

SEGHERSOVÁ, Anna: SEDMÝ KRÍŽ

(Das siebte Kreuz) — 1942

Román z Hitlerova Německa, jenž měl značný mezinárodní úspěch již za druhé světové války a patří k nejlepším německým antifašistickým románům.

Děj se odehrává na podzim 1937 v Porýní v Hensensku, kde z koncentračního tábora Westhofen uprchne sedm vězňů. Šest jich nacisté dopadnou, živé nebo mrtvé, a velitel tábora je dá na apelplace pověsit na platany upravené jako kříže. Jen jediný uprchlík, komunista Georg Heisler, se zachrání a dostane přes nizozem. hranice. Sedmý kříž na apelplace zůstane prázdný a stane se pro vězné symbolem odhodlání k odporu proti fašismu a solidarity, kterou nemůže potlačit ani nejtvrdší teror. Hl. hrdina prochází jako štvanec Porýním, oblastí ohraničenou autorčínou rodnou Mohučí a městy Worms a Wertheim, a stává se svědomím všech, s nimiž se setká. Jeho útek je prubířským kamenem pro postavy náležející k různým sociálním vrstvám a polit. směrům; autorka tak současně hledá odpověď na otázku, jak hluboko pronikla nacistická ideologie do nitra něm. národa, jaké revol. síly v Německu existují a jaké jsou možnosti protifašistického odboje. Zdařilý útek Georga Heislera symbolizuje autorčínou víru, že moc nacistického režimu v Německu není neomezená.

Děj zůstává soustředěn na hl. hrdinu, ale neomezuje se pouze na líčení jeho osudu; ostatní osoby a jednotl. součásti děje jsou v přímém či nepřímém vztahu k němu, zároveň však získávají i vlastní svébytnost a životnost tím, že jsou v S. k. zobrazeny ve svém všedním dni (zvl. výrazně např. bývalý poslanec a komunist. funkcionář Wallau, velitel koncentračního tábora Fahrenberg a další). Klidný, nedramatizující, zdánlivě nezúčastněný styl znásobuje oftesnost faktů. V S. k. se prostupuje (pomocí až filmové techniky montáže) mnoho paralelních dějů (osudy Heislerovy bývalé ženy Elli, přítele Franze Marneta, ostatních uprchlých vězňů). Všechny děj. a časové roviny se však protínají v jediném průsečíku, jimž je Heislerův osud. Nevzniká tedy pestrý kaleidoskop, nýbrž promyšlená stavba, plynulost hl. děj. linie není použitím principu simultánnosti ohrožena, naopak plynulý epický proud vyprávění upomíná na velké romány

19. stol. Virtuózní kompozice je posílena mnohovrstevností díla (metaforický titul románu navozuje představu Kristova utrpení a obsahuje magické číslo sedm; smrt šesti uprchlých vězňů na křížích je paralelou biblického ukřižování; sedm kapitol knihy odpovídá sedmi dnům Heislerova útěku a zároveň sedmi dnům stvoření světa).

Román napsala Seghersová v emigraci ve Francii 1937—40. První kapitoly byly otištěny v moskevském emigrantském čas. *Internationale Literatur* 1939. Kniha vyšla 1942 v USA v Bostonu anglicky a téměř současně v emigrantském nakl. *Das freie Buch* v Mexiku německy, v Německu poprvé 1946 v Berlíně. 1944 byla zfilmována v USA F. Zinnemannem (v hl. roli S. Tracy). Seghersová tímto románem navázala na autentické romány z koncentračních táborů *Zkouška* od W. Bredela a *Zatjci močálů* od W. Langhoffa (oba 1935). Podnětem Seghersové byla zpráva o skutečné události, strukturu přiměřenou tématu našla podle vlastních slov v histor. románu A. Manzoniho *Snoubenci*.

Překlady 1949 (1949, 1950, 1953, 1955, 1959, 1963, 1973, Rudolf Vápeník), 1978 (Anna Vovsová).

Literatura K. Batt, *Anna Seghers, Versuch über Entwicklung und Werke, Leipzig* 1973. G. Berglund, *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils, Stockholm* 1972. I. Diersen, *Das siebte Kreuz, Weimarer Beiträge* 18, 1972. F. Wagner, „... Der Kurs auf Realität“, *Das epische Werk von Anna Seghers (1935—1945)*, Berlin 1975.
gvd

SENECA, Lucius Annaeus:

O DUŠEVNÍM KLIDU

(De tranquillitate animi)

* okolo pol. I. stol.

Filozofický dialog římského filozofa a literáta.

V úvodu se na Seneku obrací s prosbou o radu rozháraný přítel Serenus. Má sice zálibu v střídmé životospřávné, ale kdykoliv se setkává s přepychem, nemůže se ubránit jeho lesku a ztrácí radost ze své skromnosti. Síly se snaží dát k dispozici státu, ale každý neúspěch ve veřejné činnosti ho vrací zpět do soukromí ještě zatrpklejšího. Hledá cestu z vlastní rozkolísanosti v obavě, aby nakonec nepřevládla v jeho povaze slabost. Ve své odpovědi přirovnává Seneca Serenův stav k rekonvalescenci. Není již nemocen, proto nevyžaduje tvrdších léčebných zákroků, pro jeho stav je však důležité, aby věřil v správnost vlastní cesty. Cílem snažení musí být získání a udržet si za všech okolností duševní klid. Návod k získání tohoto stavu postupuje nejprve vylíčením negativních vlastností, jež mu brání (vnitřní nestálost, rozkolísanost, časté střídání zájmů, aktivity a nečinnosti). Proti tomu je třeba bojovat cílevědomě zaměřenou činností veřejnou nebo soukromou.

Pro duševní rovnováhu je dále žádoucí nelpět na majetku, přijímat trpělivě rány osudu a být na ně připraven, nepodléhat návalům nenávisti k lidstvu, ale na jeho vady pohlížet se shovívavostí. Také protivnosti, která museli prožít slavní muži (Sokrates, Cato Mladší), je třeba pojímat jako pobídku k napodobení jejich hrdinného postoje, ne jako popud k truchlení. Filozof se také má bránit přetváře, střídá samotu s pohybem ve společnosti, duševní námahu s odpočinkem. Závěrem Seneca dodává, že všechny tyto prostředky vedou k úspěchu jen tehdy, je-li naše péče o duševní vyrovnanost horlivá a soustavná.

Svým tvarem stojí dílo na pomezí filozof. dialogu aristotelského typu, kde převažují delší souvislé pasáže nad skutečnou výměnou replik, listu a diatriby, útvaru, který přístupnými jazykovými prostředky seznamoval širší publikum s etickými zásadami filozof. škol. Výstava pojednání se příliš neliší od techniky používané autorem v *Listech Luciliovi* (Epistolae ad Lucilium). Ústřední etický problém je rozdělen do dílčích bodů, které jsou postupně probírány formou obvyklou pro řečnická cvičení. Odstavec bývá většinou uveden tezí, jež dané filozof. zásadě odporuje, ta je potom vracena pomocí logických argumentů, citátů z řec. filozofů a příkladů z řim. historie. Seneca disponuje nepřebernou zásobou rétorických loci communes (obecně citovaných míst), jež dokáže obratně uplatnit. Argumentaci podepřená dílčí zásada je vždy podkladem pro další, a tak text nabývá podoby plynulého toku myšlenek. Autor se nebrání ani vkládání delších úvah, rozsáhlejších příkladů a sérií sentencí; to vše mu napomáhá vyvolat dojem improvizace a navodit atmosféru důvěrného rozhovoru. Všechna částečná pozorování neomylně vedou k potvrzení předem vytyčené hl. teze. Závěrečné shrnutí je proto stručné a má spíše povahu konstatování. Seneca je tvůrcem tzv. nového řim. liter. stylu. Ten je charakterizován členěním v krátké, rytmické a myšlenkově vypointované sentence. Filozoficky je Seneca zástupcem řim. stoicismu, který však je značně eklektický a neváhá vypůjčovat si myšlenky jiných škol. Seneca neuchvacuje hloubkou myšlenkového záběru a teoretickou úroveň, ale je přitažlivý jemnou psychol. kresbou a optimismem člověka přitakávajícího životu.

Liter. ohlas Senekův v jeho době byl velký. Mezi nejslavnější díla následující nový styl patří i histor. epos M. Annaea Lucana Farsalské pole. K Senekově filozofii se hlásí císař Marcus Aurelius, na jeho myšlenkové poselství se odvolává ve své *Útěse z filozofie Boethius*. Křesťanství nalézá mnoho společných tónů mezi Senekovou etikou a vlastními morálními zásadami. Proto byl filozof přijat do okruhu

myslitelů křesťanskými autory citovaných a ve 4. stol. vznikla podvržená sbírka korespondence mezi ním a apoštolem Pavlem. Středověk zachoval Senekovo dílo v mnoha rukopisech, jeho jméno figuruje ve sbírkách citátů a sentencí. U nás patří k nejcitovanějším „pohanickým“ autorům v díle Tomáše ze Štítného, jeho myšlenky uvádějí i J. Hus a J. A. Komenský. Nejsilněji Seneca zapůsobil na franc. klasicismus. Jeho vliv se ovšem prosadil spíše v oblasti dramatu. Senekovy tragédie hluboce ovlivnily díla P. Corneilla a J. Racina a nemálo přispěly k formulování klasických zásad dram. tvorby u N. Boileaua. Přitažlivý byl pro literaturu i filozofův osobní osud (např. Sienkiewiczovo *Quo vadis*).

Výpisky „*Dlouhý styk se zlem stejně jako s dobrem vede k tomu, že v něm člověk nalezne zalíbení*“ (1977, 202).

Překlady 1914 (Josef Kratochvíl, *O klidu duševním, in: Vybrané rozhovory*), 1928 (1939, 1941, Jaroslav Dvořáček, *O klidu duševním*), 1973 (1984, Václav Bahnik).

Literatura U. Knoche, *Der Philosoph Seneca*, Frankfurt 1933. K. Münster, *Senecas Werke*, Leipzig 1923. W. Trillitzsch, *Senecas Beweisführung*, Berlin 1962. — J. Nováková, *Devět kapitol o takzvaném stříbrném věku římské slovesnosti*, Praha 1953.

jaj

SERAFIMOVIČ, Alexandr:

ŽELEZNÝ PROUD

(*Železnij potok*) — 1924

Ruský sovětský sociálně politický román líčící přerod živelné masy v uvědomělý a disciplinovaný kolektiv, úspěšně překonávající útrapy dlouhého pochodu k hlavním silám Rudé armády.

Děj se odehrává na jihu Ruska roku 1918 za občanské války, kdy se Tamaňská armáda ocitla v obklíčení kontrarevol. kozáckých stanic a dala se na pochod podél černomořského pobřeží přes Novorossijsk a pohorí Kavkaz, aby se spojila s oddíly Severokavkazského frontu. Vojsko je vysíláno neustálými boji, oslabeno povstáním, morálně rozloženo utrpením, kozáci a jejich rodiny kolísají a mají pochybnosti o smyslu operací. V jejich řadách jsou eserští námořníci, anarchisté, lidé, kteří o revoluci mají nepřesné nebo zkreslené představy, bývalí carští vojáci, rozčarovani válkou a odporující každému vedení. Z beztvářné masy se vyzvedl Kožuch, v dětství obecní pasák, na vojně uražený panským důstojnictvem, který se postavil do čela, nastolil pevný řád a vyvedl vojsko z obtížné situace.

V struktuře sociálně polit. románu **Ž. p.** zaujímá zřetelné místo prvek psychologický, i když se zdá, že postavy jsou téměř programově oproštěny od složitých duševzpytných sond. Psychologie je tu přítomna obrysově, stojí

v pozadí přeměny masy, pojaté jako kolektivní hrdina, i vnitřního přerodu jedince. Vzhledem k tomu, že na malém prostoru je koncentrováno velké dění epochálního významu, nutné jak vnějškově, tak vnitřně, že je tu velké napětí sociální a psychologické, byl román označován jako epopéj, zejména také s ohledem na autorem plánovaný, byť nikdy nerealizovaný cyklus *Boj (Bor'ba)*. Existující podoba textu však svědčí toliko o tendenci k epopéjnímu rozmachu. Svěbytný materiál, který se stal Serafimovičovi východiskem, působil na utváření syžetu. Není tradičně románový, dramaticky strukturovaný, ale je vystavěn na kronikovém principu posloupnosti líčených událostí. Jednotl. epizody jsou teleologicky „zarámovány“ mezi výchozí a konečný, „volní“ bod pochodu. Přitom však kronikální řazení stojí v protikladu k tzv. „nesyžetovým“ útvarům, okázale chaotickým scénám, které měly odrážet živelnost revol. dění (B. Pilňak, A. Vesjolj). Také textové varianty svědčí o zeslabování chaotičnosti a naopak o posilování syžetové kauzality, uměřeného a úsporného výběru jevů a událostí. Obtížnost pochodu a hrůznost bojových situací je zobrazena až v naturalistických barvách; v daném případě však nejde o samoučelné líčení zvrácenosti války, ale o drastickou gradaci ideového poselství. Vojenská, sociální, politická, ideová i obnažená biologická struktura se spojují v jediné volání po zachráně jednotlivce i celku. Zabíjení, krev tekoucí pod vrata, stínání a roztínání hlav proto neodvádějí od hl. linie vyprávění, ale naopak působí na soustředění, zacílení syžetu. Nikde tu nejsou statické popisy: pára stoupá nad mofem, rachoti bubny, všeští trubky, křičí labuť, jejich měď se rozstříkává pod horami, hoří oharek cigarety. Dynamickým vývojem prochází nejen masa, ale také Kožuch. Nenávisť a živelný odpor jsou východiskem jeho postoje, který se dále formuje disciplínou a sebekontrolou. Rané textové varianty svědčí o podstatných proměnách Kožuchova charakteru a také jeho funkce v *Ž. p.* Původně měl Kožuch anarchistické sklony, v dalších variantách se těchto sklonů zbavuje. V obrovské masě jsou slyšet často anonymní, neindividualizované hlasy, nad nimiž vyniká moudrá bába Horpina, představující tradiční pohled ženy a matky, zachovatelky a udržovatelky rodu. Oscilace mezi masou a jednotlivcem, mezi živelností a disciplínou, která ji překonává, je hybnou silou uměl. textu.

Tažení Tamašské armády zaujalo A. Serafimoviče již 1920; o podobné téma se intenzivně zajímal i D. Furmanov, ale nerealizoval je. Prototypem Kožucha byl skutečný velitel armády J. I. Kovčuch, který celou historii spiso-

vatelé vyprávěl. V původní verzi byla jinak pojata postava Kožucha, jinak vypadaly některé epizody — obecně se posilovala hutnost příběhu a koncentrace syžetových linií. *Ž. p.* se v sovět. literatuře zařadil mezi díla usilující na jedné straně zpodobnit živelnou sílu revoluce, její velikost, na druhé straně ukázat na fidičí úlohu osobnosti, na psychologii vedení lidových mas, na nutnost disciplíny. Dílo tak stojí (a textové varianty to dokazují) na hranici mezi monumentálností revoluce a její každodenností, mezi revolucí jako akcí a revolucí jako tvrdou a důslednou prací. Řadí se tak k Furmanovovu Čapajevovi (1923), Fadějevově *Porážce* (1927) a povídkám B. Lavreňova. *Ž. p.* je pokládán za reprezentativní dílo socialist. realismu v sovět. literatuře. Zfilmováno 1967 (J. Dzigan).

Překlady 1927 (1936, Antonín Poláček, 1. vyd. *Železný potok*), 1945 (Antonín Kurš, adapt. *Železný potok*), 1948 (Ján Poničan, sl. *Železná riava*), 1950 (Jasněna a Jaroslav Kohoutovi, *Železný potok*), 1952 (Jasněna Kohoutová), 1973 (1976, Jaroslav Piskáček).

Literatura W. Beitz, Alexander Serafimovič, *Sein Weg zum sozialistischen Realismus*, Halle 1961. G. N. Gaj, *Tvorčestvo A. S. Serafimoviča, Charkov 1958*. L. Gladkovskaja, *Roždenie epopei. „Železný potok“ A. S. Serafimoviča, Moskva—Leningrad 1963*. — V. Novotný (doslov k 1976).

ip

SEVAK, Parujr: ČLOVĚK NA DLANI

(Mard aphi medž) — 1963

Sbírka arménského sovětského básníka poválečného období.

Lyr. básně ve sbírce *Č.* reflektují situaci lidského individua na přelomu 50. a 60. let, kdy se přirozený životní optimismus válečné generace dostává do nového střetu s negativními momenty moderní civilizace a společnosti a stane tváří v tvář nebezpečí planetární katastrofy i morálního zplnění (*Průzračnost. Buď mi přímiluvkyní u mne*). Motiv „obrovské nejistoty“, který je alfou i omegou Sevakovy knížky, tu pronásleduje jejího lyr. hrdinu, ztělesněného v obraze „člověka-občana 20. stol.“. Odtud vyvěrají v autorově poezii jeho příkré odsudky „bídne existence ptáka-měšťáka“ (*Analýza stesku*), diktované skepsí prodchnutými „slovy, jež vážnou v hrdle“.

Publicistický apel, obsažený v lyr. tónině autorova díla i v jeho básních proklamativního, moralizujícího charakteru, je v tvorbě Sevakově organicky spjat s nepateticitou, zato nejednou až exaltovanou lyričností, která jako zákl. princip nazírání světa sloužila básníkovi k nic nezastírající trýznivé obžalobě lidské lhostejnosti a společen. pasivity. V pozadí jednotl. reflexivních básní zpravidla se skrývá mučivá touha po naplnění ideálů krásy a har-

monie života a Sevakova tvorba představuje ve svém souhrnu i svébytný příspěvek k filozofii národních dějin. Expresivita, obnaženost lyr. já, důraz na mnohostrannost a univerzálnost komorního, soukromého prožitku vytváří i ve sbírce *Č.* neobyčejně otevřený, inspirativní model poezie, jehož estet. impulsy jsou stejně nevyčerpitelné v rovině filozofické i historizující.

Svůj uměl. pseudonym si autor (vlastním jménem Parujr Chazarjan) zvolil podle neoromant. umělce R. Sevaka (1885—1915), armén. básníka žijícího ve Švýcarsku, jenž byl po návratu do vlasti zavražděn v době turec. genocidy armén. obyvatelstva. Problematika širší armén. diaspory a krušných osudů národního etnika se Sevaka dotýkala o to víc, že pocházel z patriarchální rodiny, která do armén. hor přesídlila z Íránu. Od prvních básní, jež uveřejnil 1942, se armén. kulturní svět rozdělil na tábor jeho stoupců a odpůrců; počet Sevakových následovníků a pokračovatelů však záhy dal za pravdu těm, kdo považují jeho tvorbu za počátek nové etapy ve vývoji armén. poezie (osm let po vydání své vrcholné sbírky zahynul 1971 sedmačtyřicetiletý Sevak při autonehodě — již jako tajemník Svazu spisovatelů).

Výpisky „*Blažení nehorší z nehorších, / neboť nevědí, co je zoufalství*“ (1972, 91).

Překlady 1972 (1976, Ludmila Motalová; zčásti in: *Hymnus na světlo*; vyd. 1976, in: sb. *Noc tisíce druhá*).

Literatura L. Motalová (doslov k 1976).

vene

SÉVIGNÉ, Marie de Bussy-Rabutin-Chantal, markýza de:

DOPISY

(Lettres) — * 1664—1696, 1734

Soubor listů, vrcholné dílo epistolárního umění francouzského klasicismu.

Dochované *D.* pokrývají období 1664—96 s převahou listů z let 1671—90. Ztracené zůstávají všechny dopisy z mládí i řada dopisů pozdějších (zvl. pro cenzuru dědiců). *D.* jsou adresovány několika desítkám korespondentů, z nichž nejvýznamnější místo zaujímá F. M. de Grignan (jediná dcera markýzy de Sévigné). Korespondence s ní probíhala od 1671 do autorčiny smrti 1696. Z dalších korespondentů jsou nejvýznamnější bratranec R. Bussy-Rabutin a přítel S. A. de Pomponne. V krit. vyd. 1963 představují *D.* zhruba 2500 stran textu. V souladu s tradicí franc. epistolárního umění 17. stol. jsou *D.* tematicky neobyčejně různorodé s rozsahem od zpráv o významných polit. událostech přes dvorské a společn. klípky, liter. kritiku, dojmy ze slavností apod., jichž se autorka zúčastnila, dojmy z breton. venkova (kde každoročně několik měsíců pobývala) až po výlevy lásky k dceři a rady k výchově vnoučat. Mnohé při-

pomínají stránky z deníku. *D.* tak představují pestrou mozaiku soukromého i společn. dění ve Francii 17. stol. s řadou osobně zabarvených portrétů (literáti Mme de La Fayette, F. de La Rochefoucauld, dále N. Foucquet, milenky Ludvíka XIV. L. de La Vallière a F.-A. de Montespan, mj. i Ch. d'Artagnan, pozdější předobraz Dumasova hrdiny aj.). V *D.* se objevuje i nesouhlas s krutým potlačováním hladových bouří.

Celý vnitřně rozmanitý soubor *D.* je sjednocován především liter. stylizací autorky, jejímiž hl. rysy je klidná veselost a příznak zdraví tělesného i duševního (celková vyváženost osobnosti je v autorčině implicitním autoportrétem narušována jen přehnanou mateřskou láskou a starostlivostí). Pod touto sebestylizací však prosvítá tvář aristokratky zformované v preciózních liter. salónech a přátelsky spjaté s aristokratickou opozicí proti absolutismu Ludvíka XIV. Charakteristický pro styl *D.* je duch jemné causerie. Často je využito i dram. gradace. Událost, o níž je podávána zpráva, se ozvláštňuje např. tím, že je v celém listu různými prostředky zvyšována adresátova zdědavost a vlastní informace je podána až na samém závěru. Neméně výrazným rysem *D.* je i využívání prvků dobového preciózního románu. Události jsou často s románovými situacemi poměřovány, a pokud je to ještě možné, jako románové situace přímo stylizovány. V *D.* rozehrává autorka celou škálu stylistických prostředků franc. klasicismu od záměrně „naivního“ líčení po série řečnických otázek a rafinovanou hru antitezí a paralelismů složitých period. Významný je tu neobyčejně silně vyvinutý smysl pro pečlivě volený charakterizační detail.

Část dopisů paní de Sévigné (přes 100) vyšla jako součást korespondence R. Bussy-Rabutina — Dopisy 1697 a Nové dopisy 1699; 1725—26 vyšla 3 pokoutní vyd. jejich vybraných dopisů dceři, což dědičku — P. de Simiane (dceru paní F. M. de Grignan) — přimělo k vydání „správného“, tj. cenzurovaného znění (edici pověřen D. M. Perrin) — 4 sv. vyšly 1734 a 2 další sv. 1737 přes protesty dědičky, jež očekávala úpravy rozsáhlejší. Zavázala si před smrtí zetě slibem, že listy zničí, přesto však vyšlo ještě rozšířenější Perrinovo vyd. 1754 (8 sv.); korespondence byla spálena až 1784. Krit. vyd. v 19. stol. (P. Montmerqué, A. Régnier) se opírala zvl. o opisy ze 17. stol. objevené jistým markýzem de Grosbois. Moderní krit. vyd. v Gallimardově edici *Pléiade* se opírají o nalezený opis z pozůstalosti Bussy-Rabutina, o němž se opíraly pokoutní edice. — *D.* vrcholí specifická liter. tradice, která se formovala od konce 16. stol. a skončila zhruba v 18. stol. — dopisy tehdy v podstatě nahrazo-

vály neexistující noviny. V zárodku proto obsahovaly všechny budoucí publicistické žánry. Stylisticky vycházely z vytříbené salónní konverzace, neboť byly určeny pro předčítání v salónech a pro šíření v opisech. S postupným nástupem novinářství v moderním slova smyslu začala tato jejich funkce mizet. Markýza de Sévigné sama navázala v D. nejen na tradice Gueze de Balzaka a V. Voitura, ale na celou rozsáhlou epistolární tradici svého století (včetně tradice rodinné). Její D., velice populární v době vzniku i po celé 18. stol., otevíraly mj. cestu románu v dopisech, počínajícímu pravděpodobně Guilleraguesovými (?) Portugalskými listy (1669) a pokračujícímu po celé 18. stol. až k Rousseauově Nové Heloise a Laclosovým Nebezpečným známostem.

Překlady 1977 (Alena Hartmanová, *výb. Rozhovory na dálku*).

Literatura R. Duchêne, *Signification du romanque: L'Exemple de Madame de Sévigné, Revue d'Histoire littéraire de la France 1977*, 3–4. R. Nicolich, *Life as theater in the „Letters“ of Madame de Sévigné, Romance Notes 1975*, 2. — A. Hartmanová (*předmluva k 1977*).

ju

SHAKESPEARE, William: BOUŘE

(The Tempest) — insc. 1611, 1623
Anglické pozdně renesanční poetické drama vyjadřující vztahy mýtu a umění, utopie a skutečnosti.

Koráb s neapolským králem Alonzem a jeho dvořany ztroskotá v bouři u neznámého ostrova. Bouři způsobil ostrovní vládce Prospero svou magií. Prospero je vyhoštěný milánský vévoda, jehož před 12 lety vydal s dcerkou Mirandou napospas moři vlastní bratr Antonio, kterému Prospero předal vládu, aby se mohl více věnovat vědám. Prospero se s Mirandou zachránil na ostrově a podrobil si jeho původní obyvatele: přinutil neucenlivého divocha Kalibána, potomka ostrovního boha Seteba a čarodějnice Sycorax, aby pro ně konal hrubé práce, a osvobodil Ariela, ducha, který se stal nástrojem jeho umění a v této chvíli i vykonavatelem pomsty na Antoniově a Alonzovi (jemuž Antonio zaprodal milánské vévodství). Mstící se Prospero se přímo s požitkem stylizuje do role „Osudu, jemuž je tento nižší svět nástrojem“. Ukládá zkoušky králevici Ferdinandovi, aby se mohl stát Mirandiným snoubencem, přivádí k šílenství své nepřátele a nechá je bloudit po ostrově. Podobně trestá i jejich služebnictvo — klauny Stefana a Trinkula, kteří se proti němu spikli s Kalibánem. K soucitu s potrestanými jej přivádí Ariel. Prospero se zřiká své kouzelné moci, nabízí nepřátelům smír, dává svobodu Arielovi a vrací se do Milána s „každou třetí myšlenkou na hrob“.

Hl. tématem B. je Prosperova magie, pojatá nejen jako přímá moc nad přírodními silami a lidskou duší, ale také jako scénické umění (v postavách Ariela a jeho pomocníků a jejich výtvorech). Jeví se nejprve účinným nástrojem v zápase s uzurpátory, kteří (zvl. Antonio) pojmají vládnutí machiavelisticky jako manipulaci s lidmi, později se však ukazuje její rostoucí vnitřní rozpornost. Ta vede Prospera k tomu, aby se zřekl násilné — a vlastně obdobně manipulující — stránky svého umění („těch hrubých čarů“) a postavil proti ní ideální poslání uměleckého výtvoru — harmonizovat rozpory v člověku i mezi lidmi. Vedle této koncepce magie, jejímž zákl. problémem je vztah umění k člověku jako přírodně společen. bytosti (tradičně označovaný jako vztah Umění a Přírody), je poetický charakter B. dán také stylizacemi fantastických postav (Ariel, Kalibán) a specifikou dějiště — kouzelného ostrova, jehož podobu v obraznosti diváků vytváří Arielovo umění jako syntéza hudby, tance, poezie a scénického obrazu. Poetičnost B. je však určena též novým typem vztahu básnické imaginace a mýtu. Základem tohoto vztahu není již magická představa jednoty člověka a přírody, ale metaforické vyjádření ideje této jednoty („poetický obraz mýtu“, R. Weimann). Z tohoto hlediska se však také problematizuje význam ústřední Prosperovy postavy: je zatížena rozparem myt. obraznosti, která nezná abstrakci a nachází své vyjádření v mimetické stránce Prosperova umění, a nově, etické idealizace Prospera v abstraktní představě člověka-tvůrce a člověka-boha, jež má vysvětlovat smysl jeho kouzel. Takto B. odráží — snad nejhrouběji ze všech Shakespeareových her — krizi renesančního obrazu člověka, založeného na představě harmonické, avšak staticky uspořádané hierarchie přírodních a kulturních, vesmírných a psychických struktur. Zároveň však ve své peripetii (představení „masky cudnosti“, Prosperovo zřeknutí se magie a smír s nepřátelei) naznačuje poznání dosud neuvědoměle pocítované nutnosti souhry fantazie autora, herců a diváků, jejímž prostřednictvím (a nikoli už vlivem myt. základu konfliktu) teprve vzniká dynamická jednota divadelního představení a rodí se skutečný smysl díla.

B. je asi posledním samostatným Shakespeareovým dílem, *Jindřicha VIII.* (1614, Henry VIII) napsal již autor ve spolupráci. Byla sice inscenována v domovském divadle Shakespeareovy společnosti Zeměkoule (The Globe), ale určena byla snad již pro malá sálová divadla. V zimě 1612–13 byla upravena pro slavnosti předcházející svatbě princezny Alžběty a Fridricha Falckého. B. má mnoho zdrojů

a temat. analogií v soudobém divadle (dvorská maska, „scénáře“ komedie dell'arte, něm. hra J. Ayrera Krásná Sidea, považovaná někdy za parafrázi starší verze B.), v antické i renesanční literatuře (ohlasy Goldingova překladu knihy Ovidiových Proměn, VI. knihy Královny víl E. Spensera, Montaignova eseje O kanibalech — z něho se vykládá přesmyčkou i jméno Kalibán), v dobových cestopisech (o ztroskotání a záchraně expedice virginských kolonistů 1610 na Bermudách) a v historiografii (W. Thomas: Historie Itálie). Konceptci Prosperovy magie i Arielovy symboliky ovlivnila také esoterická literatura (spisy C. H. Agrippy a myšlenky rosikruciánského hnutí). Od ostatních Shakespearových pozdních poetických dramát — *Cymbelín* (1610, *Cymbeline*), *Perikles* (1609, *Pericles*), *Zimní pohádka* (1611, *The Winter's Tale*) — se B. liší strohostí formy (respektuje přesně novoklasický model dram. výstavby) a úsporností výrazových prostředků. Současníci i pozdější generace oceňovali na B. hlavně Shakespearovo slovesné umění; B. však také ovlivnila další vývoj masky (J. Milton: *Comus*). Klasicismus zvlgarizoval B. v adaptaci J. Drydena a W. Davenanta (1670), která mj. poprvé vytvořila paralelu Prospero—Shakespeare. Romantismus (S. T. Coleridge, A. W. Schlegel) povýšil B. na prototyp „romant. dramatu“ (či spíše dram. básně) vyjadřujícího mýtus tvůrčí osobnosti umělce (génia). Angl. modernismus si všiml hl. mytol. a symbol. konotací B. V současnosti se aktualizuje např. téma střetu Evropanů a domorodého člověka (franc. adaptace martinic. černošského autora A. Césaira). U nás se B. černo předlohou pro stejnojmennou symfonickou báseň Z. Fibicha (1888) a pro Vrchlického libreto k jeho stejnojmenné opeře (1895). Ohlasy B. najdeme i v poezii J. Kvapila.

Výpisky „*Jsmé látka, z jaké utvořeny sny*“ (1959, 119).

Překlady 1870 (1872, Ladislav Čelakovský, in: *Dramatické dílo*), 1898 (1922, 1959, Josef Václav Sládek, vyd. 1898 in: *Dramatické dílo*), 1921 (1960, Jaroslav Vrchlický, adapt. jako libreto), 1929 (rozmn. 1954, Bohumil Štěpánek, vyd. 1954 upravil Otokar Fischer), 1957 (František Nevrla), rozmn. 1966 (Ladislav Fikar), 1967 (Václav Renč).

Inszenace 1920 (Karel Hugo Hilar, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*; přel. Bohumil Štěpánek), 1937 (Karel Dostal, *Prospero, Národní divadlo, Praha*; přel. Bohumil Štěpánek—Otokar Fischer), 1941 (Josef Skřivan, *Zemské divadlo, Brno*), 1958 (Pravoslav Nebeský—Miloš Preininger, *Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1968 (Milan Vobruba, *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*; přel. Jaroslav Král), 1971 (Milan Pásek, *Divadlo brí Mrštíků, Brno*), 1975 (Jaroslav Chundela, *Divadlo Na zábradlí, Praha*), 1981 (Jan

Kačer, *Státní divadlo, Ostrava*; přel. Alois Bejblík).

Literatura R. Egan, *Drama Within Drama, New York—London 1975*. F. Kermode (ed.), *The Tempest (New Arden Shakespeare), London 1954*. D. J. Palmer (ed.), *The Tempest, London 1968*. F. Yates, *Last Plays of Shakespeare: A New Approach, London 1974*. — A. Bejblík, *Shakespearův svět, Praha 1979*. Týž, in: *Alžbětinské divadlo I, Praha 1978*, F. Chudoba, *Knihy o Shakespearovi I, Praha 1941*. *O Vočadlo (předmluva, poznámky k 1959)*.

pr

SHAKESPEARE, William:

HAMLET, KRÁLEVIC DÁNSKÝ

(Hamlet, Prince of Denmark) — insc. asi 1601, 1605

Alžbětinská tragédie vyjadřující krizi jednotlivce a společenských hodnot na přelomu epoch; vrcholné dílo anglické i světové dramatiky.

Přítel Horacio upozorní Hamleta na podivný úkaz: noční stráž na hradě Elsinoru (tj. Helsingör) se zjevuje duch princova otce, nedávno zemřelého krále. Hamlet se od přízraku dovídá, že byl zavražděn bratrem, nynějším panovníkem Klaudiem, který také svedl královnu Gertrudu (a záhy se s ní oženil). Hamlet se dává na cestu pomsty chráněn předstíraným šílenstvím. Hrubě odmítne lásku Ofélie, když pozná, že se dala zneužít pro záměry svého otce, prvního ministra Polonia, a krále, kteří se snaží přijít na kloub jeho pomatenosti, za níž tuší ohrožení královské moci. V bývalých spolutvůrcích Rosencrantzovi a Guildensternovi Hamlet odhalí Klaudiovu špehy. Využije návštěvy herecké společnosti a inscenaci dramatu o královraždě (divadlo na divadle) se pokouší získat „pádnější důkaz“ Klaudiový viny; váhá však krále, jehož svědomím hra otrásla, zakeřně zabit. Vraždí však bezděky Polonia, naslouchajícího za závěsem v královnině ložnici. Klaudius Hamleta posílá do Anglie, kde má být odstraněn. Místo něho jsou ale popraveni Rosencrantz s Guildensternem a Hamlet uniká nazpět. S Horaciem se setkává na hřbitově, kde zertující hrobníci kopou hrob Ofélii, která z nešťastné lásky zešilela a utonula. Jeho bratra Laerta, jenž se náhle vrátil z Paříže a ve snaze pomstít otcovu smrt provedl takřka úspěšný převrat, Klaudius přemění v nástroje Hamletovy likvidace. V nerovném souboji (Laertův rapír je otráven) Hamlet sice zvítězí, je však smrtelně zraněn. Zabije krále, je svědkem Gertrudiny smrti (náhodou vypila pohár s jedem určeným pro něho) a zabrání Horaciovi v sebevraždě, aby „v krušném světě bolestně nabral dech a vyprávěl jeho příběh“. Dává hlas mladému, úspěšnému nor. vojevůdci Fortinbrasovi, který se dříve chystal Dánsko dobýt a nyní se vrací z vítězných bitvy „o půl“ pols. půdy. Fortinbras jej nazývá pohřbit s vojenskými počty.

Minulý svět uspořádaných hodnot, v němž je hrdinství možné a pomsta oprávněná, stojí

v **H.** proti chaosu současnosti, v němž se Hamletův čin, jeho pomsta jeví jen jako marné, sebevražedné gesto („proti mofi béd se chopit zbraně“) a v němž nelze odlišit stoický postoj k bezpráví a strážnímu životu od zbabělství. V tomto rozporu činného přístupu ke světu, který zdánlivě pozbývá hlubšího společen. smyslu (a může pro individualistického hrdinu existovat jen ve formě abstraktního imperativu), a individuálního mravního postoje vedoucího k odvratu od světa, vrcholí Hamletův vnitřní konflikt. Těžištěm hry proto nemůže být polit. řešení sporu pravoplatného následníka a uzurpátora, ale Hamletova poznávání a etická skepse. Nad morálními a polit. obsahem otcovy výzvy (oba tyto aspekty jsou zahrnuty v jednotě feudálního pojmu královské moci) tu převažuje problém reálnosti zjevení, který se Hamlet pokouší řešit empiricky, „experimentem“ divadelním. V intenzivním angažování na uměl. stránce inscenace (Hamletova poučení hercům; pojetí divadla jako „zrcadla“ člověka a doby) přesahuje Hamletův konflikt meze dané prostředím a situací, ale zároveň si tím uzavírá možnost činného řešení. V tragédii, kde se se starým hodnotovým systémem rozpadl i renesanční obraz všestranně rozvinutého jedince, má proto naléhavý význam Hamletův apel k Horaciovi jako harmonické osobnosti ideálního diváka („čí krev a soud tak šťastnou tvoří směs, / že nelze Štěstěně jak na píšťalu, / naň zahrát, co jí libo“), který je schopen soudit Hamletovo jednání i Klaudiovu vinu a vydat o nich „pravdivé svědectví“.

Vedle krize renesančního světónázoru, polit. situace (Essexovo spiknutí 1601) i stavu alžbětinského divadla (narážky na tzv. válku divadel) odráží **H.** rovněž přelom v Shakespeareově tvorbě (od tzv. optimistického období, kdy je jeho drama metaforou dynamiky alžbětinské společnosti, k periodě „velkých tragédií“ a „temných“, problémových komedií) a v celém pojetí obrazu světa v angl. renesančním divadle. Staví na starší stejnojmenné hře („Ur-Hamlet“), která se nedochovala (jejím autorem byl asi T. Kyd, který ve své Španělské tragédii založil tradici tzv. „tragédie pomsty“). Zároveň však představuje dovršení velké trag. formy v Shakespeareově díle (naznačené již v tr. *Julius Caesar*, insc. 1599, 1623) a vznik „tragédie charakteru“. Tímto rysem se **H.** liší od dobových dramát s podobnými typy hrdinů, např. tragikom. Malkontent od J. Marstona. V pojetí Klaudiovy postavy předjímá hl. hrdinu pozdější tr. → *Macbeth* (1623). Mimořádná délka textu a propracovanost (složitá metaforika zvl. v monolozích) svědčí o Shakespeareově péči věnované textové podobě hry.

Text se dochoval ve 3 hl. verzích. Tzv. „1. kvarto“ (1603, objevené 1821) je téměř o polovinu kratší „pirátský tisk“, vycházející snad z paměťové reprodukce hry jedním nebo několika herci a ze zkráceného textu používaného snad při venkovském turné společnosti. Východním textem je tzv. „2. kvarto“ (1605) spolu s verzí v „1. foliu“ (souborném vyd. Shakespeareových her). Za další verzi se považuje i něm. tr. Potrestaná bratrovražda (1710, *Der bestrafte Brudermord*), opírající se snad o výslednou podobu **H.** a související pravděpodobně se ztracenou něm. verzí hranou angl. souborem v Drážďanech 1626. K zdrojům **H.** patří i severská pověst o Amlethovi — viz Saxo Grammaticus: *Skutky Dánů* (konec 12. stol.) a její zpracování v Belleforestových *Tragických příbězích*. Paralely s líčením Hamletova duševního stavu byly shledávány v dobovém Pojednání o melancholii T. Brighta. **H.** byl od počátku nejlivnější a nejoblíbenější Shakespeareovou hrou a zůstal jí podnes svou schopností otevírat se v každé epoše novým interpretacím. U nás se hrál již na scéně Vlastenského divadla koncem 80. let 18. stol. J. Jungmann přeložil monolog „Být nebo nebýt“ ve Slovesnosti (1820). Později byl tento monolog travestován (v souvislosti s parodií Vilémovy meditace z Máchova Máje) F. J. Rubešem. V novější době **H.** inspiroval K. Čapka (*Apokryfy*) a V. Holana (*Noc s Hamletem*). Ohlas nalezl v divadelní tvorbě E. F. Buriana (*Hamlet III.*, kralovic dánský, anebo *Být či nebýt*, čili *Trůny dobré na dřevo*) a I. Vyskočila (*Haprdáns*). **H.** byl i častokrát zfilmován — L. Olivier (1947), G. Kozincev (1964, SSSR), aj. Zhudebněn A. Thomasem (opera 1868), F. Lisztem, P. I. Čajkovským aj.

Vypisky „*Roub mravnosti nás nikdy nezušlechtní tak, abychom přestali zavánět starým Adamem*“ (1957, 292) — „*Jen z pouhé lásky musím krutý zdát se*“ (1957, 315) — „*Vymknuta ze svých kloubů doba šílí, / že jsem se zrodil, abych napravil ji!*“ (1957, 267) — „*Hrome, cožpak si myslíte, že hrát na mne je snazší než hrát na píšťalu? Ať už jsem nástroj takový nebo onaký: můžete mě rozládit, ale hrát na mě nedokážete*“ (1957, 305).

Překlady 1855 (1856, Josef Jiří Kolár, *Hamlet, princ dánský*), 1883 (Jakub Malý, *Hamlet, princ dánský*), 1899 (1913, 1916, 1917, 1923, 1936, 1938, 1946, 1962, Josef Václav Sládek, *Hamlet, kralovic dánský*; vyd. 1962 in: *Tragédie II*), 1926 (Bohumil Štěpánek, *Hamlet, kralovic dánský*, in: *Dramata*), 1941 (Aloys Skoumal, *Hamlet, kralovic dánský*), 1931 (1941, Pavel Ország *Hviezdoslav*, sl. *Hamlet* in: P. O. *Hviezdoslav. Sebrané spisy básnické*), 1949 (1950, 1957, 1958, 1981, 1983, Erik Adolf Saudek; vyd. 1958, 1983 in: *Tragédie*), 1959 (1966, Zdeněk Urbánek; vyd. 1959 *Tragický příběh dánského prince Hamleta*), rozm.

1974 (1980, Milan Lukeš, *Hamlet, dánský princ*; vyd. 1980 in: *Pět her*), rozmn. 1979 (Milan Lukeš, *Tragický příběh Hamleta, prince dánského*; „I. kvarto“).

Inscenace 1795 (*Vlastenské divadlo U hybernů, Praha*), 1853 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1863 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1885 (*Národní divadlo, Brno*), 1886 (*František Kolár, Národní divadlo, Praha*), 1897 (*Edmund Chvalovský, Národní divadlo, Praha*), 1905 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1926 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1927 (*Jaroslav Kvapil, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1930 (*Miloš Nový, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1936 (*Aleš Podhorský, Zemské divadlo, Brno*), 1941 (*Bohuš Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1954 (*Miroslav Macháček, Krajské oblastní divadlo, České Budějovice*), 1956 (*Oldřich Daněk, Severočeské divadlo, Liberec*), 1957 (*Karel Novák, Krajské oblastní divadlo, Olomouc*), 1959 (*Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha*), 1963 (*Evžen Sokolovský, Státní divadlo, Brno*), 1973 (*Ota Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1976 (*Jaroslav Dudek, Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1978 (*Evald Schorm, Divadlo Na zábradlí, Praha*), 1982 (*Miroslav Macháček, Národní divadlo, Praha*).

Literatura N. Brooke, *Shakespeare's Early Tragedies*, London 1969. L. C. Knights, *An Approach to Hamlet*, London 1960. A. Kettle, *Shakespeare in the Changing World*, London 1964. K. Muir, *The Sources of Shakespeare Plays*, London 1977. — J. Boor, *Drama a divadlo světa*, Bratislava 1985. L. S. Vygotskij, *Psychologie tvorby*, Praha 1981. Z. Stříbrný (*předmluva a komentář k 1957, 1958, 1983*).

pr

SHAKESPEARE, William: KRÁL. LEAR

(King Lear) — insc. 1605—1606, 1608, 1623
Vrcholná anglická pozdně renesanční tragédie s námětem z keltských pověstí.

Dávnověký brit. král Lear se rozhodne rozdělit říši mezi 3 dcery — Goneril, Regan a Kordélii — podle toho, jakými slovy dokáží vyjádřit svou lásku k němu. Otcovskou nenávist a kletbu si vyslouží Kordélie, která na rozdíl od svých sester odpoví upřímně a prostě. S věrným rádcem Kentem, jenž se jí zastal, musí opustit zem, jež je rozdělena mezi zbývající dvě dcery a jejich manžely — vévodu albánského (skotského) a cornwalského. Kordélie se ujímá její nápadník, franc. král. Lear se svým doprovodem se brzy stává pro své necitelné dcery přítěží. Také jeho vrstevník hrabě Gloster upadne v opovržení svého levobočka, egoistického intrikána Edmunda, který na cestě k moci odstraní pravoplatného dědice Edgara. Před hroziící smrtí se podaří Edgarovi uprchnout. V převleku blázna jako „chudáček Tomeš“ (poor Tom) bloudí krajinou a setkává se s Learem, vyštvaným dcerami do bésníci bouře. Jeho pomocí získává král představu o skutečné lidské nouzi. Přes péči věrného šaška a Kenta (jenž

se vrátil v převleku za sloužícího) zachvacuje Leara šílenství. Před smrtí ho zachrání Gloster, který je však vzápětí obviněn na základě Edmundova udání z velezrady (spiknutí s franc. králem, který se vydal do Doveru, aby využil rozvratu v zemi) a oslepen. Gloster se ujímá Edgar a snaží se mu vrátit důvěru v život. Lear načas pookřeje v péči Kordélie, která v nepřítomnosti chotě stojí v Doveru v čele vojska, nedokáže však vyhrát rozhodnou bitvu a je na Edmundův příkaz oběšena ve vězení. Do tábora přichází v rytířském převleku Edgar, porazí Edmunda v souboji a odhalí jeho zločiny. Goneril a Regan zhubí vzájemná závist a žárlivost. Také Lear žalem umírá nad Kordéliiným tělem a zůstávají Edgar, Kent a Albany, aby nesli „tíhu této smutné doby.“

Mytické, pohádkové ladění této nejchmurnější Shakespearovy tragédie nevytváří epickou distanci; zdůrazňuje spojitost soukromých a společenských, kosmických a lidských problémů a přispívá k aktualizaci tradičního tématu tragédie — problému podstaty, významu a mezi osobnosti vladaře. Obě děj. linie K. L., Learův a Glosterův příběh, charakterizuje téma rozpadu univerzálního hodnotového systému na hodnoty „lidské“, jejichž základem je láska a utrpení, a „společenské“, založené na egoistických vlastnických a mocenských zájmech. Napětí mezi těmito dvěma póly je vyjádřeno v kontrastních postojích představitelů mladé generace (proti Kordélii a Edgarovi stojí Goneril, Regan a Edmund) a v souběžných osudech Leara a Glostera (některé motivy Glosterova příběhu, např. oslepení aj., zesilují hyperbolicky působení scén v příběhu Learově). Learův příběh má své těžiště v oblasti hrdinovy psychiky, jejíž vnitřní rozpory se zvnějšňují divadelními, komediálními a fraškovitými postupy. Úpadek stáří je zde alegoricko-symbol. analogii úpadku patriarchálního pojetí královské moci: na to ukazuje vývoj Learova konfliktu od tradičního kontrastu vladaře a šaška, představujícího lidové mínění, přes královo šílenství k prchavé harmonii idealizované lásky odsouzené k zániku. Glosterův příběh naznačuje širší společen. charakter na první pohled „generačního“ konfliktu, na jehož neřešitelnost odkazuje i rozuzlení hry — Edgarovy rozporné stylizace lidového prosťáčka a rytíře, obháje ctnosti, který provádí odplatu ve jménu již zaniklého systému hodnot. Závěr hry tak potvrzuje, že ideál panovnické moci přestal vyjadřovat jednotu osobních a společen. zájmů a klade novověkou otázku po vlastní váze osobnosti v jejím vztahu ke společnosti a státu.

K. L. vznikl mezi 1603 (vydání protijezuitské knihy S. Harsnetta, z níž si Shakespeare vypůjčil jména d'áblů „sužujících“ Leara) a 1606, kdy se snad hrál u dvora, v souvislosti

s polit. úsilím Jakuba I. provést sjednocení brit. království na hlubším základě, než byla anglo-skot. personální unie. Látka K. L. je breton. původu (Stuartovci pocházeli z Bretaně) a dochovala se zhruba v 50 verzích jednak v kronikách normanského období (první u Henryho z Huntingdonu, 1139) a v rytířských románech (Wace, Román o Brutovi aj.), jednak v soudobých zprávách o nejstarší angl. historii (Holinshed). Nejdůležitější předlohou byla však starší kronikářská hra (z žánru tzv. „myt. historií“, poskytujících emblematické a alegorické paralely k dobovým polit. událostem), hraná 1594 a vydaná 1605. Rada variant learovské látky se objevuje ve svět. folklóru, srov. např. naší pohádku Sůl nad zlato. Tématem panovnické moci a mytol. postavením konfliktu se K. L. nejvíce přibližuje tr. → *Macbeth*, paralely má i v problémové kom. *Půjčka za oplátku* (insc. 1604, 1923, Measure for Measure) a v nedokončené antické hře *Timon Athénský* (*1607—08, 1623, Timon of Athens). K. L. se dochoval ve 2 verzích, kvartové (2. kvarto vydané 1619 je částečně opravený přetisk 1. kvarta), která vznikla snad odposlechem při představení, ale nenese charakteristické znaky „pirátských“ tisků, a foliové (kratší, sestavené snad z různých zdrojů). Moderní text hry vznikl na základě kvarta i foliového textu, starší vydání se držela folia. V Shakespearově době působily mnohé scény K. L. (Learovo šílenství, vyloupení očí Gloucesterovi) spíše jako fraškovitá podíváná, podobně jako postavy bláznů a scény násilí v soudobé drastické tzv. jakubovské tragédii (J. Webster: Věvodkyně z Amalfi). Jednota hry byla založena na kontrastu fraškovitých a trag. výstupů (dnes už tak nímáme jen dialogy krále a šaška). Později vznikala jednak dojem nedostatečné logiky dram. konfliktu, který se pokusila řešit adaptace klasicistního dramatika N. Tatea (motiv tajné lásky Edgara a Kordélie), jednak představa, že jevištní realizace nemůže adekvátně tlumočit poezii dram. textu. Ke kritikům nemotivovanosti a drastičnosti děje K. L. patřil i L. N. Tolstoj. Souč. pojetí K. L. charakterizují pokusy o vzkrášení jeho divadelního charakteru, jejichž klíčovým momentem je otázka pochopení či nepochopení dialektiky histor. smyslu a souč. významu konfliktu. Vedle Brookovy inscenace (1962), vycházející z nadčasového přístupu J. Kotta (Shakespeare náš současník) a z absurdního divadla, vznikají i různé adaptace: Lear (1973) E. Bonda a stejnojmenné zpracování etiop. dramatika Tsegaye Gabre Medhina (1968) nebo G. Bottomleyho dr. Choť krále Leara (1915) aj. Zfilmoval J. S. Blackton (USA, 1909), P. Brook (1970), G. Kozincev (SSSR, 1970) aj.

Výpisky „*Tady máš obraz moci v plné kráse: / psa, když má úřad, lidé poslouchají*“ (1957, 695) — „*Tot kletba doby, / že pomatení vedou slepce*“ (1957, 681).
Překlady 1856 (Ladislav Čelakovský), 1898 (1914, 1923, 1962, Josef Václav Sládek; vyd. 1962 a 1983 in: *Tragédie*), 1927 (1953, Bohumil Štěpánek), 1937 (1957, 1958, 1983, Erik Adolf Saudek; vyd. 1957 in: *čas. Divadlo a in: Výbor z dramát; 1958 a 1983 in: Tragédie*), 1954 (Otto František Babler), rozmn. 1976 (1980, Milan Lukeš, vyd. 1980 in: *Pět her*).

Inszenace asi 1792 (*Vlastenské divadlo U hybernů, Praha, Král Lir a jeho nevědné dcery*), 1835 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1863 (Josef Jiří Kolár, *Prozatímní divadlo, Praha*), 1885 (*Vendelin Budil, Národní divadlo, Brno*), 1887 (*Jakub Seifert, Národní divadlo, Praha*), 1914 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1929 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1937 (*Jan Škoda, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1958 (*František Salzer, Národní divadlo, Praha*), 1969 (*Alois Hajda, Státní divadlo, Brno*), 1975 (*Jan Grossman, Západočeské divadlo, Cheb*), 1979 (*Zdeněk Kaloč, j. h., Národní divadlo, Praha*), 1985 (*Karel Nováček, Státní divadlo O. Stibora, Olomouc*).

Literatura F. Kermodé (ed.), *King Lear, London 1969*. M. Mack, *King Lear in Our Time, Berkeley and Los Angeles 1965*. K. Muir, *Shakespeare's Tragic Sequence, Liverpool 1979*. — A. Bejblík (doslov k 1980). Z. Stříbrný (předmluva, komentář k 1957, 1958, doslov k 1983).

pr

SHAKESPEARE, William: MACBETH

insc. 1606, 1623

Anglická pozdně renesanční tragédie; dramatické ztvárnění konfliktu individualistické osobnosti s řádem světa.

Skotský vojevůdce Macbeth zatouží po královské koruně poté, co se mu na cestě z vítězné bitvy zčásti vyplní věštba tří čarodějnic. Král Duncan však jmenuje svým následníkem prvorozeného syna Malcolma. Z popudu své ctizádostivé ženy a s její pomocí zabije Macbeth Duncana, který navštíví jeho hrad. V den své korunovace dá pak Macbeth zavraždit Banka, jemtž čarodějnice prorokovaly, že zplodí královské potomky; Bankův syn však uprchně. Macbethovo chování na korunovační hostině, vyvolané strachem a výčitkami svědomí (na prázdném místě u stolu vidí Bankova ducha), vzbudí zmatek a podezření. Macbeth se však uzavře do sebe, umlčí svědomí i pochybnosti spojené s novou věštbou čarodějnic (které — dvojsmyslně — slibují Macbethovi nezranitelnost a Bankovu královskému rodu slavnou budoucnost). Na cestě za absolutní moci se dopouští dalších zločinů. Jako první dá povraždit ženu a synka svého odpurce Macduffa, který uprchl do Anglie, aby získal královce Malcolma pro boj proti Macbethovi. Malcolmovo vojsko se spojí se skot.

povstalci a Macduff zabije v rozhodné bitvě Macbetha. Lady Macbethová zešílí a končí sebevraždou. Malcolm nastoluje nový pořádek.

Bohaté metafory a přebujelé básnické obrazy dávají textu M. rysy dram. poezie značné citové působnosti. Poetický ráz je zesílen i pojetím dram. času, který zdůrazňuje spíše dynamiku vnitřních změn a duševních stavů hl. postav než vývoj situací a zápletky. Skutečná příčina Macbethova jednání je často oslabena a nahrazena kauzalitou mytickou. Napůl vyprávěná epizoda z temného období skot. dějin se jeví — prizmatem starozákonního mýtu a dobové démonologie — jako jakýsi „druhý pád“ člověka, jehož příčinou není již pouze nadpřirozené zlo, ale odtažitě pojetí řádu přírodního a společenského bytí (který je v M., jakož i jinde u Shakespeara, projevem histor. času) jako chaosu démonických sil, jenž ovládá lidský život jen pomocí slepých náhod. Fatalistické nazírání na dobu i vlastní život vyúsťuje u obou hl. hrdinů v iluzi, že jejich svoboda záleží pouze na jejich vůli a činu. Tématu královraždy a zločinu pak odpovídá téma porušeného svět. řádu, vyjádřené jednak v symbolickém zobecnění (postavy čarodějnic a chaos v jejich kotli), jednak individuálně v rozvažování hl. hrdinů (opovrhování přítomným okamžikem u lady Macbethové a její snaha dosáhnout vlastní velikosti skrze svého muže; Macbethova bludná, nemorální rozumovost, která je příčinou vnitřního rozkladu jeho osobnosti). S obratem děje se těžiště přesouvá od Macbethovy postavy k důsledkům jeho činů. Potřebu obnovy histor. kontinuity jako řádu uskutečňovaného člověkem „s mírou, v čase a prostoru“ a nový vztah ke královské moci tu ve své vnitřní, byť problematické celistvosti vyjadřuje postava Macbethova přemožitele Macduffa, vzhledem k níž se Malcolmovo obnovení pořádku jeví spíše jako formální gesto.

M. vzniká v těsném sousedství pozdějších tragédií: → *Othello*, → *Král Lear* a *Antonius a Kleopatra* (insc. 1607, Anthony and Cleopatra) jako dílo plně odrážející (především v morální rovině) atmosféru krize humanistických ideálů na přelomu středověku a novověku. Důležité tematické spoje (zárodek Macbethova charakteru) má také s tr. → *Hamlet*. Jeho tvar i vyznění ovlivnily události prvních let vlády stuartovského krále Jakuba I., pocházejícího ze Skotska, hlavně korunovace a pokus angl. katolíků o atentát (tzv. „prachové spiknutí“ 1605). Látka M. je z alžbětinských kronik (R. Holinshed) a historií, avšak v rozporu s jejich podáním jsou zde zdůrazněny negativní rysy hl. hrdiny. Tim se legendární předek Stuartovců Banko může jevit v příznivějším světle. K dalším pramenům patří Démonolo-

gie Jakuba I. a dílo R. Scotta *Odhacení čarodějství*. M. byl od počátku oblíbenou hrou (zachoval se i popis představení z 1611), zvláště pro monology hl. hrdiny a scény s nadpřirozenými výjevy (dýka, Bankův duch, tři hlavy, průvod králů) a čarodějnicemi, jejichž divadelní efekty byly ještě za Shakespeara života zdokonalovány. Později byly do hry vloženy mj. i úryvky z neúspěšné hry T. Middletona *Čarodějka*. U nás byl M. již v 18. stol. upraven jako knížka lidového čtení a přeložen již 1782. Rada filmových podob — mj. O. Welles (USA 1948), A. Kurosawa (Japonsko 1957), R. Polański (V. Británie 1970) aj. Opera G. Verdiho (1847), balet V. Riedlbaucha (1985).

Výpisky „*Neuspějem? / Jen napni odvalu, co stačí šrouby, / a uspějem!*“ (1958, 533).

Překlady 1782 (?), *volná prozaická adapt. Makbet, vůdce šotského vojska*, 1782 (Karel Ignác Thám, *Makbet*), čas. 1841 (Bohuslav Křížák = Michal Bosý, *úryvek in: Květy*), 1884 (Jakub Malý), 1869 (Josef Jiří Kolár), 1896 (1901, 1907, 1917, 1921, 1926, 1927, 1944, 1946, 1962 aj., Josef Václav Sládek, vyd. 1962 in: *Tragédie II*), 1916 (1937, 1947, 1956, Otokar Fischer), 1947 (Otto František Babler), 1958 (1978, 1983, Erik Adolf Saudek; vyd. 1958 a 1983 in: *Tragédie*), rozmn. 1979 (Milan Lukeš).

Inscenace 1839 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1864 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1867 (*Městské divadlo, Plzeň*), 1884 (Antonín Pulda, *Národní divadlo, Praha*), 1887 (Pavel Švanda st., *Národní divadlo, Brno*), 1891 (Josef Šmaha, *Národní divadlo, Praha*), 1902 (1916, Jaroslav Kvapil, *Národní divadlo, Praha*), 1927 (Rudolf Walter, *Národní divadlo, Brno*), 1939 (Jan Bor, *Národní divadlo, Praha*), 1946 (Jiří Frejka, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1948 (Zdeněk Hofbauer, *Zemské divadlo, Ostrava*), 1957 (Karel Palouš, *Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1963 (Václav Špidla, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1969 (Jaromír Pleskot, *Národní divadlo, Praha*), 1976 (Jan Schmid, *Naivní divadlo — Studio Y, Liberec*), 1981 (Evald Schorm, *Divadlo Na zábradlí, Praha*), 1986 (Janusz Klimsza, *DISK, Praha*).

Literatura D. Bartholomeusz, *Macbeth and the Players*, Cambridge 1969. M. C. Bradbrook, *The Living Monument*, Cambridge 1976. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London 1965. M. Mack, *Killing the King*, New Haven 1973. — A. Bejblik (doslov k 1978), Z. Stříbrný (předmluva, komentář k 1958). O. Fischer, *K dramatu, Praha 1919* (o čes. překladech).

pr

SHAKESPEARE, William:
OTHELLO, BENÁTSKÝ MOURENÍN
(*Othello, the Moor of Venice*) — insc. 1604, 1622

Vrcholná anglická renesanční tragédie, dramaticky sevřeně ztvárnění historických proměn

v dobovém obraze člověka — v jeho niterném i společenském rozměru.

Pokřtěný Maur, vojevůdce benátské republiky generál Othello, se tajně ožení s Desdemonou, dcerou patricie Brabanzia. Jeho pobočník Jago, puzežár- livost (podezřívá Othella z pletek s jeho ženou) a závistí (ve služebním postupu dal Othello před- nost šlechtici Kassiovi a ustanovil ho zástupcem), vyzradí jeho čin Brabanziovi, avšak Othello se doká- že před shromážděním senátorů obhájit. Hned nato dostává pověření, aby odrazil předpokládaný turec. útok na Kypr. Sem jej následují Desdemona, Kas- sio, Jago i jeho žena Emilie, Desdemonina společni- ce. Turec. loďstvo však mezitím zničila bouře. Při pitce na oslavu začne Jago rozvíjet další intriky s cí- lem probudit v Othellovi žárlivost vůči Desdemoně. Opije Kassia a pomocí slabocha Roderiga (na jehož měšci se přizívuje) ho vyprovokuje ke rvačce. Kas- sio upadne v nemilost. Jago nyní na jedné straně přemlouvá Desdemonu, aby se u muže přimluvila za ztracenou čest jeho zástupce, na druhé straně vyu- žívá Kassiových setkání s Desdemonou, aby pod- nít Othellovu žárlivost. K tomu mu napomůže podvržený důkaz — ztracený šátek (první Othellův dar Desdemoně, údajně s magickými vlastnostmi) a náhodně Kassiovo setkání s jeho milou, kurtizá- nou Biankou. Na Kypr však přijíždí vyslanec z Be- nátek a oznamuje Othellovi, že je odvolán a že na místo guvernéra je jmenován Kassio. Othello se roz- hodne skoncovat s ním i se svou ženou. V domnění, že Kassio byl zabit v noční rvačce (v léce, kterou na něj Jago nastrojil a posléze využil k likvidaci nepo- hodlného Roderiga), Desdemonu brutálně zaškrtní. Vzápětí Emilie odhalí pravdu a umírá Jagovým me- čem. Othello spáchá sebevraždu. Na Kypru zůstává guvernér Kassio s úkolem odsoudit Jaga.

Děj **O.** se na rozdíl od ostatních tzv. „vel- kých Shakespearových tragédií“ vyznačuje značnou přehledností, logičností motivace a plynulou gradací jediného dram. konfliktu. Je budován na protikladu dvojího prostoru (Benátek, v nichž se odehrává první akt, nesoucí rysy prologu, a Kypru, kde se rozvíjí a řeší vlastní konflikt), dlouhého a krátkého dram. času (dlouhého vývoje Othellova a Des- demonina vztahu a událostí pouhých 3 dnů — podobný postup se stejnou funkcí je příznač- ný pro tr. → *Romeo a Julie*), dvou protagoni- stů a jejich niterného a společen. života. Zvl. poslední protiklad je zdůrazněn, a to jak dram. a divadelními prostředky, tak i jazykové a stylisticky. Dram. a divadelní moment je ak- centován především v kontextu Jaga, který se stává strůjcem a jakýmsi „režisérem“ jednotl. výstupů a scén, jež útočí na obrazotvornost divá- ků (navozování obscenních a sadistických před- stav) a především je nutí klást si otázky po zdánlivé a skutečné motivaci jednání cha- rakterů. Tímto postupem nevynikne jenom Ja-

gova nemorálnost a bestiálnost, ale i důležité rysy dobové společen. situace. Jago je totiž ty- pický parvenu, jehož jedinou zbraní proti pře- zírání aristokratických kruhů, v nichž se pohy- buje, je vědomí funkce peněz a schopnost do- vedně manipulovat s lidmi. Jazykový a styli- stický moment je zdůrazněn zvl. v Othellově kontextu. Othellovy promluvy charakterizuje protiklad vznosného až bombastického réto- rického blankversu a nesouvislých, přerýva- ných vět, které jako by navozovaly dojem řeči cizince. Hlubším významem tohoto „různo- řeči“ je vyjádřit rozpory mezi „vnějškovým“ charakterem Othellovy společen. individuality a jeho niterným prožíváním, mezi jeho „tem- nou“ exotickou minulostí a cizím prostředím, v němž se pohybuje, a konečně i nemožnost spojit spontánní, prudkou a značně pudovou citovost a kultivovanost. Výsledkem těchto rozporů, které konflikt **O.** konkretizuje i zo- becňuje a zároveň situuje do historie (rozvrh vlády na Kypru začíná, když pomine vnějš. turec. nebezpečí), je nejen smrt ideální hrdín- ky, ale především zánik víry v magický obsah milostného vztahu (symbol ztraceného šátku). Zákl. tématem **O.** je tedy vedle zániku pro- stých, přímočarých každodenních vztahů mezi lidmi především měnící se obsah konkrétní lidské smyslovosti, jež nalézá své vyjádření v erotické lásce.

O. představuje v kontextu Shakespearovy tvorby i alžbětinského divadla prohloubení žánru milostné tragédie. Romaneskní prostře- dí i postavy zde paradoxně poskytují možnost pronikavějšího společen. zobecnění v temat. rovině na rozdíl od souč. měšťanské milostné tragédie (Th. Heywood, *Žena zabitá laskavo- stí*) nebo pochmurné tragédie intrik (J. Web- ster, *Vévodkyně z Amalfi*). Rozšíření a pro- hloubení konfliktu směrem k podstatě společ- en. změn je patrné i ve srovnání s předchozí milostnou tr. → *Romeo a Julie*. K dalšímu vy- hrocování některých zmíněných protikladů dochází i v následující milostné tr. *Antoniu a Kleopatru* (insc. 1607, 1623 Anthony and Cleopatra). Předlohou k **O.** byla moralizující povídka ital. napodobitele Boccaccia Giraldi- ho *Cintia ze sb. Hecatommithi*, jejíž smysl (proti sňatku bílé dívky s černochem) byl však zcela pozměněn. Dále se předpokládá znalost dobových prací o benátské republice (např. G. Contareno) a *Všeobecné historie Turků* R. Knollese, z níž se Shakespeare mohl dově- dět o neúspěšném turec. útoku na Kypr 1570. **O.** se většinou interpretoval jako „tragédie žárlivosti“, teprve ruští vykladači (A. S. Puš- kin, F. M. Dostojevskij) si všimli hlubší psy- chol. problematiky konfliktu, zvl. Othellovy důvěřivé závislosti na Jagovi. Na Západě pře-

vládl v průběhu 19. stol. názor ražený A. W. Schlegel o protikladu Othellova barbarského nitra a vnějšíkové civilizovanosti, který opakoval ještě v našem století F. R. Leavis. K vysvětlení dynamiky konfliktu a charakteru (Jagovy tzv. „skryté motivace“ a rozporů uvnitř Othellovy osobnosti) přispěl významnou měrou A. C. Bradley. Přesto byl zvl. hl. hrdina pojímán v divadelní praxi dosti jednostranně, a to i v nezapomenutelném nastudování amer. černošského pěvce P. Robesona. O. se stal podkladem děl hudebních (opera G. Verdiho, u nás např. balet J. Hanuše) a řady filmových verzí — např. 1907 (M. Caserini, Itálie), nověji 1946 (D. MacKane), 1951 (O. Welles USA — Maroko), 1955 (S. Jutkevič, SSSR), 1960 (V. Čabukiani, baletní film, SSSR), 1965 (S. Burge) aj.

Překlady 1843 (1869, 1870, 1880, 1883, *Jakub Malý, Othello, mouřenin benátský*), 1899 (1913, 1923... 1962, *Josef Václav Sládek*; vyd. 1962 in: *Tragédie II, Othello, maur benátský*), 1930 (*Bohumil Štěpánek, Othello*), 1953 (1957, 1958, 1964, 1983, *Erik Adolf Saudek*; vyd. 1983 in: *Tragédie, rozmn. 1971 (Břetislav Hodek, Othello)*, rozmn. 1982 (*Antonín Přidal*).

Inscenace 1842 (1857, *Stavovské divadlo, Praha*), 1865 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1869 (*Pavel Švanda st., Městské divadlo, Plzeň*), 1887 (*Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha*), 1903 (*Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1908 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1922 (*Bohuš Stejskal, Národní divadlo, Brno*), 1926 (*Miloš Nový, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1933 (*Rudolf Walter, Zemské divadlo, Brno*), 1940 (*Jan Bor, Národní divadlo, Praha*), 1940 (*Antonín Kurš, Městské divadlo, Kladno*), 1951 (*Jan Škoda, Národní divadlo, Praha*), 1951 (*Jaromír Pleskot, Krajské oblastní divadlo, Olomouc*), 1951 (*Bohuš Stejskal, Krajské oblastní divadlo, Karlovy Vary*), 1956 (*Miroslav Macháček, Jihočeské divadlo, Čes. Budějovice*), 1957 (*Luboš Pistorius, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1957 (*Karel Novák j. h., Státní divadlo, Ostrava*), 1961 (*Karel Dostál j. h., Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1972 (*Václav Hudeček, Národní divadlo, Praha*), 1972 (*Ota Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1982 (*Alois Hajda, Státní divadlo, Brno*), 1984 (*Luboš Pistorius, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1985 (*Jan Kačer, Státní divadlo, Ostrava*).

Literatura R. B. Heilman, *Magic in the Web, Lexington, Kent*, 1956. E. A. J. Honigman, *Shakespeare: Seven Tragedies*, London 1976. M. Rosenberg, *The Masks of Othello*, Berkeley — Los Angeles 1961. — Z. Stříbrný (komentář k 1957, 1958, 1983).

pr

SHAKESPEARE, William: RICHARD III.

* 1592—1594, 1597

Anglická renesanční historická hra s rysy tragédie.

Drama o 5 jedn., psané veršem a prózou. — Když ve válce dvou Růží zvítězila yorská strana (Edward IV.), jediný Richard, vévoda z Gloucesteru, nemá radost z nastoleného míru. Předchozí činy (vražda Jindřicha VI. a jeho syna, prince Edwarda), tělesná vada i (částečně z ní vyplývající) zvrhlost jej vedou k manipulaci s lidmi, jejichž cílem je překazit smír nepřátelských rodů, o něž usiluje Edward IV., vyvolat rozkol v královské rodině a připravit si cestu na trůn. Odstraňuje všechny, kteří mu brání v postupu (svého bratra Clarence i nezletilé syny Edwarda IV., nepohodlného lorda Hastingsse aj. a nakonec i svého spojence vévodu Buckinghamu). V průběhu děje nabývá postava Richarda démonických rozměrů svůdce odhalujícího ženskou nepevnost a samolibost (scéna namlouvání lady Anny), intrikána ochromujícího chod státního aparátu i měšťanské správy (zmaření volby Edwarda V. králem), ale i osobní smrtící síly demaskující slabosti svých lidských nástrojů i obětí (vražda Clarence). Osudový charakter zla (byl navozen zvl. nářky a kletbami staré královny vdovy Markéty, alegorické postavy reprezentující starý rozvrácený řád) je však zlomen. Richard je poražen jak symbolicky, tak historicky, tj. vojenskou silou hraběte z Richmondu, který po vítězství na Bosworth Fields (1485) zakládá jako Jindřich VII. tudorovskou dynastii a ve jménu pořádku a míru sjednocuje zemi.

Dram. výstavba se odpoutává od tradičního pojetí histor. hry, zvl. od přímé závislosti na kronikářském materiálu a opírá se naopak o působivé napětí mezi dvojím pojetím konfliktu, kdy je Gloucester současně nahlížen jako dynamická trag. individualita, ztělesnění machiavelistického politika a současně na pozadí tradičních moralit v analogii k jejich oblíbené komické postavě — Neřesti („Vice“ je v angličtině mužského rodu). Syntéza těchto složek se uskutečňuje zvl. v rámci zákl. hodnotového protikladu hry mezi pořádkem a chaosem, který v R. stejně jako v dalších Shakespeareových hrách vyjadřuje podstatu histor. změny. Mytizace Richmondova vítězství pak ruší zdánlivě bezvýhodný rozpor starého řádu, nazíraný eticky jako protiklad individuální vůle a fatality plynoucí z vědomí pomíjivosti času, kterému je svět vydán napospas.

R. vznikl na závěr tzv. první histor. tetralogie, na jejíž předchozí hry, 3 díly dr. *Jindřich VI.* (Henry VI.: I, insc. 1592, 1623; II, 1594; III, 1595), navazuje jednak odkazy k předchozím osudům postav, jednak zvýšeným důrazem na kontrast postupů středověkých moralit a pojetí děje jako individuálního osudu. Podobně jako např. v soudobém Marlowově dr. Doktor Faustus se tento kontrast stává zdrojem prohloubené psychol. koncepce hl. postavy. Na rozdíl od Marlowa však tato Shakespeareova koncepce dram. děje nesměhuje k myti-

zaci individua, nýbrž k uměl. postižení etického obsahu a vnitřní nutnosti histor. změny. Na „první tetralogii“ histor. her navázala 1595–99 druhá — *Richard II.* (1597), 2 díly *Jindřicha IV.* (1598, 1600, Henry IV.), *Jindřich V.* (1600, Henry V.), kde je těžištěm — spíše než samotný sled události a charakter krále — zánik starého ideálu královské moci a vztah panovníka a lidu. S následující příbuznou hrou, tr. *Titus Andronicus* (1594) spojuje R. návaznost na postupy pozdně antické, senekovské tragédie (téma msty, motiv duchů, krvavé výjevy; stichomytický dialog, velké sebeodhalovací monology, fečnické otázky, stylizované nářky, kletby, věšty). Ke zdrojům R. patří, jakož i u ostatních histor. her, renesanční angl. kroniky (R. Holinshed, E. Hall) a *Historie Richarda III.* od T. Mora, která založila tudorovskou legendu o Richardově tělesné a duševní zrůdnosti (tento mýtus se odrazil i v *Historii anglické ve XXVII knihách ital. humanisty Polydora Vergila*, 1555). Jistou roli podnětu hrála snad i starší anonymní kronikářská hra. Jako čtenářsky oblíbené drama byl R. často přetiskován (pětkrát do 1623). Později býval na základě některých obecných podobností hrdinů srovnáván s → *Macbethem*, což podporovaly i dobové úpravy, z nichž nejznámější — od herce a dramatika Colleyho Cibbera (1700) — klade jednostranný důraz na Gloucesterův charakter. V 19. stol. se akcentoval pateticko-melodram. tón hry, který se stal předmětem parodie L. Carrolla. Psychol. pojetí hl. postavy ovlivnilo i koncepci hrdiny Puškinovy tr. Boris Godunov. U nás nalezl R. odezvu ve stejnojmenné symfonické básni B. Smetany a v dr. Král Vukašín V. Hálek. Jednostranný důraz na psychologii hrdiny, rétoriku promluvy a především možnosti sólové herecké role, které R. poskytuje, jsou pravděpodobně základem jeho herecké a divácké obliby na našem jevišti, již se ve srovnání s ostatními Shakespeareovými histor. dramaty trvale těší. R. zfilmoval L. Olivier (1955) aj.

Výpisky „*Mé svědomí zná tisíc různých jazyků / a každý jazyk říká jiný příběh / a každý příběh tvrdí, že jsem loť!*“ (1980, 143) — „*Tak uteč! Před sebou?*“ (1980, 143) — „*Dejte mi koně! Koně! Království za koně!*“ (1980, 149).

Překlady 1855 (*František Doucha, Život a smrt krále Richarda III.*), 1903 (1907, 1964, *Josef Václav Sládek, Král Richard III.*; vyd. 1964 in: *Historie II*), 1929 (*Bohumil Štěpánek*), rozmn. 1959 (*Jaroslav Kuita, Život a smrt krále Richarda III.*), rozmn. 1960 (*František Nevrla, Král Richard III.*), rozmn. 1962 (*Zdeněk Urbánek*), rozmn. 1972 (1980, *Břetislav Hošek*; vyd. 1980 in: *Pět her*).

Inszenace 1854 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1863 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1889 (*Prozatímní diva-*

dlo, Brno), 1904 (*Vendelín Budil, Městské divadlo, Pízeň*), 1911 (1916, *Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1934 (*Jan Bor, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1940 (*Karel Jernek, Zemské divadlo, Brno*), 1957 (*Milan Pásek, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1979 (*Miloš Hynšt, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště*), 1983 (*Jaroslav Dudek, Divadlo na Vinohradech, Praha*).

Literatura J. R. Brown, *Shakespeare's Dramatic Style*, London 1970. P. Saccio, *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle and Drama*, New York 1977. A. P. Rossiter, *Angel with Horns*, London 1961. Z. Stříbrný, *The Idea and Image of Time in Shakespeare's Early Histories*, *Shakespeare Jahrbuch* 110, 1974.

pr

SHAKESPEARE, William:

ROME O A JULIE

(*Romeo and Juliet*) — insc. asi 1596, 1597
Anglická renesanční milostná tragédie.

Hra o 5 jedn. uvádí prologem ve formě sonetu do ital. Verony, kde zuří nepřátelství mezi rodem Monteků (Montague) a Kapuletů. Vladař Escalus zakazuje ozbrojené potyčky. Montekův syn Romeo v masce na plese u Kapuletů poznává jejich jedinou dceru Julii a na první pohled se zamiluje. Jejich láska je stvrzena slibem manželství (tzv. „balkónová scéna“). Julie využije pomoci své chůvy a pod záminkou zpovědi je v cele františkánského mnicha bratra Vavřince (Lawrence) s Romeem tajně oddá na. Odpoledne Romeo zasáhne do Kapulety vyprovokovaného souboje přítele Merkucia s Juliiným bratrem Tybaltem, jeho pokus o smír však nepřimo zavini Merkuciovu smrt. Sám tak donucen k boji, Romeo Tybalta zabíjí. Je vypovězen z Verony, před odchodem však stráví s Julií noc. Nazítí musí Julie svolit ke sňatku s hrabětem Parisem. Východisko jí nabízí bratr Vavřinec v podobě uspávacího nápoje, který způsobí domnělou smrt. O tomto plánu není však včas informován Romeo, vrací se tajně v noci z Mantovy, přede dvěma hrobky vraždí truchličho Parise a sám se otráví ještě před příchodem bratra Vavřince, který nemůže zabránit ani sebevraždě probudivší se Julie. Nad márami milenců uzavírají pozůstalí obou rodů (Romeova matka zemřela žalem) v přítomnosti vladaře „chmurný mír“.

R. a J. je poetické drama kladoucí důraz nejen na jevištní složku, ale i na zvláštní kvality básnického jazyka. Bohatě se zde odlišuje použití verše a prózy (až k experimentu s horovorovou mluvou v blankveršech chůvy), střídání blankversu s heroickými dvojveršími, využití sonetu (např. v prologu) a jiných strofických útvarů. Básnická obraznost nemá již ornamentální funkci, příznačnou pro raná Shakespeareova dramata, stává se organickou součástí dram. tvaru. Nejpřiznačnější komplex básnických obrazů navozují pojetí milostné

vášeň jako jedinečného vztahu individua k ideálu, který vlastně splývá se skutečným smyslovým předmětem jeho touhy (kontrast „nového citu“ Romea k Julii a „staré touhy“, abstraktního vztahu Romea k Rosalině, založeného na ideálu kurtoazní lásky). Domácké prostředí, tvořící rámec konfliktu **R. a J.**, je však světem bez ideálů, pro nějž je charakteristický protiklad každodennosti (životní pragmatismus a slepá vitalita instinktů) a upadajících obřadních zvyklostí (např. kurtoazní klíše v plesové scéně). Pro postavy, které se toto prostředí snaží reflektovat (Merkucio), se nabízí trag. východisko v ironické odvržení ideálního světa jako říše fantazijních iluzí (symbol říše královny Mab), milenci však nejsou schopni opustit svět svých ideálů a vidět skutečnost svého prostředí jinak než v podobě slepé fatality. Zdáni této fatality stojí v dram. konfliktu v kontrastu k tradiční představě harmonické jednoty člověka a světa založené na rovnováze protichůdných sil v přírodě i lidském nitru. Katarze **R. a J.** v protikladu ke středověké koncepci tragédie (náhlý, osudem daný úpadek, ztráta blahobytu) zdůrazňuje renesanční představu o pomíjivosti lásky jako smyslového vztahu a o časovosti milostné touhy.

R. a J. představuje první Shakespearův plně samostatný pokus o tragédii, v předchozím dr. *Titus Andronicus* (1594) je ještě patrný značný vliv v rané renesanci obrozené pozdně antické, tzv. senekovské tragédie. Hra vznikla asi 1595, v sousedství histor. dr. *Richard II.* (1597) a kom. → *Sen noci svatojánské*, která je jejím protějškem (analogie ve struktuře verše, některých motivech obraznosti, parodická inverze hl. tématu v mezihře o Pyramovi a Thisbe a důraz na antiiluzivnost). Podobně jako v jiné současné kom. *Marná lásky snaha* (1598, *Love's Labour's Lost*) je v ní zdůrazněno téma zániku ideálu dvorské lásky. Zatímco následující tr. *Julius Caesar* (insc. 1599, 1623) směřuje k typu polit. a společen. tragédie, další „tragédie lásky“ → *Othello a Antonius a Kleopatra* (insc. 1607, 1623) se vyznačují začleněním milostného vztahu do širšího společen. kontextu. První dochovaný text **R. a J.**, tzv. „špatné kvarto“, vznikl pravděpodobně na základě odposlechu z představení (určuje tedy i nejzazší hranici, kdy byla hra poprvé inscenována — před dubnem 1597). 2. kvarto je značně delší a je základem pro souč. texty i pro 3. kvarto (1609, 1612) a text 1. folia (1623). **R. a J.** vychází zhruba ze 2 základ. zdrojů: z ital. renesančních novel (L. Da Porto, M. Bandello) a dram. (L. Grotto), děl opírajících se snad o histor. událost z poč. 14. stol. a zprostředkovaných angl. zpracováními W. Painterera a zvl. b.

Tragická historie Romea a Julie (1562) od A. Brooka. Na druhé straně čerpá ze soudobé renesanční poezie (vliv antropomorfní, astrologické obraznosti „domu lásky“ např. v Sidneyově sonetovém cyklu *Astrofel a Stella*). **R. a J.** byla od počátku velmi oblíbená hra (o tom svědčí i anonymní balada z 1596). Kolísání rytmu fyzické hry mezi vřavou a obřadným tancem se stalo podnětem k baletním a operním zpracováním (S. Prokofjev, Ch. Gounod a V. Bellini), singspielům (J. A. Benda, 1776), symfonickým básním (H. Berlioz) aj. (P. I. Čajkovskij). Na moderním jevišti ukázala možnosti hry zvl. Zefirelliho inscenace (1950). Zfilmoval R. Castellani (Velká Británie—Itálie, 1954), L. Arnštam—L. Lavrovskij (SSSR, 1954), G. Cukor (USA, 1936), R. Freda (Itálie, 1964) aj.

Výpisky „Na loži smrtelném je starý cit / a na dědictví čeká nový, jiný“ (1957, 32) — „Ach, koupila jsem lásku jako dům, / v němž ještě nebydlím. Jsem zakoupena, leč nepřevzata“ (1957, 58).

Překlady 1847 (1872, 1883, František Doucha), 1861 (Josef Čejka), 1899 (1913, 1923, 1962, Josef Václav Sládek; vyd. 1962 in: *Tragédie I*), 1929 (Bohumil Štěpánek), 1954 (1955, 1957, 1958, 1963, 1983, 1985, Erik Adolf Saudek; vyd. 1957 in: *Výbor z dram. vyd. 1958 a 1983 in: Tragédie*; vyd. 1963 in: *Hry*), 1964 (Josef Topol), 1964 (Zdeněk Urbánek), rozmn. 1980 (Břetislav Hodek).

Inscenace 1853 (Stavovské divadlo, Praha), 1864 (Prozatímní divadlo, Praha), 1865 (Pavel Švanda st., Městské divadlo, Plzeň), 1887 (František Kolár, Prozatímní divadlo, Praha), 1884 (František Kolár, Národní divadlo, Praha), 1901 (1913, Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1924 (Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha), 1938 (Jiří Frejka, Národní divadlo, Praha), 1939 (Oldřich Stibor, České divadlo, Olomouc), 1945 (Emil František Burian, D 46, Praha), 1953 (Jaromír Pleskot, Krajské oblastní divadlo, Olomouc), 1953 (Milan Pásek, Státní divadlo, Brno), 1954 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1958 (Václav Špidla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1962 (Jan Kačer, Divadlo P. Bezruč, Ostrava), 1963 (Otomar Krejča, Národní divadlo, Praha), 1970 (Ota Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1971 (Zdeněk Kaloč, Státní divadlo, Brno), 1980 (Ivan Balada j. h., Jihočeské divadlo, České Budějovice), 1982 (Miroslav Krobot, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové — Studio Beseda), 1985 (František Hromada, Západočeské divadlo, Cheb; přel. Jiří Josek), 1985 (Zbyněk Srba, DISK, Praha).

Literatura D. R. C. Marsh, *Passion Lends Them Power: A Study of Shakespeare's Love Tragedies*, Manchester 1976. D. Traversi, *An Approach to Shakespeare I*, London 1968. — N. J. Berkovskij, *Analýza syžetu*, Praha 1979. Z. Stribrný (předmluva a komentář k 1957, 1958, doslov k 1983).

pr

SHAKESPEARE, William:
SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ
(A Midsummer Night's Dream)
insc. 1595—1596, 1600

Anglická renesanční poetická komedie, dramatická a divadelní syntéza různých kulturních tradic, uměleckých postupů a forem.

V době, kdy vévoda Theseus chystá svou svatbu s královnou Amazonek Hyppolitou, utíkají z Athén do blízkého lesa mladí milenci: Lysander s Hermii, kterým brání ve sňatku Hermin otec, opírající se o zvykový zákon, a Lysanderův sok Demetrius (s nímž má být Hermie sezdána), pronásledovaný svou někdejší láskou Helenou. V nočním lese však (stejně jako v celé přírodě) panuje svár mezi králem a královnou elfů (Oberonem a Titánií), který se Oberon se svým služebníkem Pukem snaží řešit pomocí šťávy zázračného květu, vyvolávající slepou milostnou vášň. Pukovy omyly při použití této šťávy vnášejí zmatek do vztahů mezi milenci. Zároveň v lese navčívají athénské řemeslníky hru o Pyramovi a Thisbe. Očarovaná Titanie se zamiluje do představitele hl. role Klubka (Bottom), jemuž Puk nasadil oslí hlavu. Vztahy mezi Oberonem a Titánií a mezi milenci se upraví po dalších Pukových zásazích. Na trojnásobné svatbě athénské vládců a obou mileneckých párů hrají pak řemeslníci svou „truchlivou frašku“. Jejich projev, vycházející z přesvědčení o pravdivosti toho, co představují, a zároveň rušící divadelní iluzi, přijímá obecenstvo se shovívavostí i s posměchem. S. má dvoji závěr: tanec řemeslníků „místo epilogu“ frašky a rej elfů u svatebního lože s rysy dvorské „masky“.

Dram. konflikt S. se rozvíjí ve dvou hl., výrazně kontrastujících plánech. Myt. obraz chaosu přírody jako sváru elfských vládců, poeticky stylizované postavy elfů a magický časoprostor stojí v protikladu k navenek uspořádanému, Theseovou rozumovou soudností a v souladu se zvykovými zákony řízenému světu athénské obce. Zážitky milenců v nočním lese poukazují na nepřekonatelnost tohoto protikladu i na existenci neznámého podvědomého světa, o němž nemají tušení vládcové elfů ani lidí. Zvnějšněním tohoto světa v groteskním verbalismu zmatených milenců (odkrývající skryté podloží jejich citů) a opět jeho zvnitřněním ve formě „prapodivného, zázračného“ zážitku se výchozí kontrast pouze prohlubuje; teprve ve vedlejší zápletce (tzv. hra ve hře), vrcholící představením frašky athénských řemeslníků, je popřen a překonán. Vedlejší zápletka je totiž pevně integrována do děje obou protikladných plánů konfliktu, ale přitom rozrušuje jejich symboliku i hodnotovou hierarchii. Klíčovými momenty tohoto procesu, který je vlastně syntézou dvorské kultury a lidové divadelní tradice, jsou obě Klubkovy proměny a představení interludia. Klub-

kova změna v „muže s oslí hlavou“ odkazuje formou divadelního znaku k podloží lidové karnevalové kultury: příznačné převrácení hodnot se tu vztahuje především k majestátu Titanie, která jako „královna víl“ ztělesňovala a alegorizovala některé vlastnosti připisované dobovou dvorskou kulturou Alžbět I. (Titanie je přízvisko panenské bohyně Měsíce Diany, s níž byla angl. královna ztotožňována). Klubkova zpětná proměna v člověka, doprovázená bizarní tirádou, převrací (v parodii textu z 1. epištoly sv. Pavla ke Korintským, 2.7.) rozdíl mezi „přirozeným“ a „duchovně žijícím“ člověkem a probouzí u hrdiny potřebu veřejně vyjádřit zážitek snu. To dává další významový rozměr představení frašky, která — kromě toho, že v rovině pokleslého mýtu akcentuje trag. alternativu k osudu milenců — dovršuje v naivním pojetí divadelní iluze novou estetickou a ideovou jednotu S. jako dialogu dvorské a lidové kultury. Místo alegorického tématu manželské stálosti jako jediného pevného vztahu v proměnlivosti pozemského (či spíše sublunárního) světa je zdůrazněna — a ve svém zjednodušeném pojetí i parodována — možnost plného kontaktu herců a publika založená na spontánní schopnosti tvořit a chápat divadelní znaky.

S. byl napsán 1594—95 pro šlechtickou svatbu a naposledy upraven 1598 pro svatbu autorova patrona, hraběte Southamptona. Nejspolehlivější je 1. (kvartové) vyd.; souborné vydání Shakespearových her z 1623 (1. folio) sleduje text 2. kvarta (také 1600). Svým účelem, pestrostí námětů i uměl. postupů předjímá S. pozdější „komedie slavnostního veselí“ — *Jak se vám líbí* (* asi 1599, 1623, *As You Like It*) a *Večer tříkrálový* (insc. 1602, 1623, *Twelfth Night*). V S. je poprvé u Shakespeara tvůrčím způsobem uchopen a využit strukturální jev „hry ve hře“, běžný v alžbětinském i pozdně středověkém divadle. Jeho vytvoření v tematický prvek a zároveň umělecký postup je příznačné pro množství Shakespearových her, zvl. pozdní poetická dr. *Perikles* (1609, *Pericles*), → *Bouře* a *Zimní pohádka* (insc. 1611, 1623, *The Winter's Tale*) a některé tragédie (→ *Hamlet*). S výjimkou starší anonymní hry Oberon, král elfů byl S. v alžbětinském divadle temat. novinkou. Čerpá z lidových bájí (postava Puka — skřítek Robin Goodfellow), z dobové démonologie a alegorických výjevů („pageants“), z Plutarcha, Ovidiových Proměn, Apuleiova r. Zlatý osel a Chaucerových Canterburských povídek. V mezihře se mj. paroduje Goldingův překlad Proměn, souč. učená poezie (Th. Moffett) a vymírající zvyklosti cechovních hereckých spolků. V průběhu staletí byl S. hrán jako poe-

tická fantazie, ale protože ztratil svůj mytol. kontext, nesetkával se vždy s pochopením a býval tedy inscenován hlavně jako podivná. Jako drama založené na básnické obraznosti jej chápali romantici (A. W. Schlegel). Teprve ve 20. stol. odkryly jeho nově zdádelní významy zvl. inscenace H. G. Barkera (zdůraznění iluzivnosti říše elfů a jejich postav) a P. Brooka (antiiluzivní zobrazení magického světa jako víze v podvědomí milenců). Opera B. Brittena (1960), balet V. Trojana (1985). Loutkový film J. Trnky (1959); z dalších filmových podob: M. Reinhardt — W. Dieterle (USA 1936), P. Hall (1968).

Výpisky „*Oko lidské neslyšelo, ucho lidské nevidělo, ruka lidská neokusí, jazyk lidský nepochopí, srdce lidské nevygoví, co to bylo za sen*“ (1956, 178).

Překlady 1866 (1876, František Doucha), 1896 (1898, 1909, 1910, 1923, 1926, 1932, 1959, Josef Václav Sládek; vyd. 1959 in: *Komedie II*), 1930 (Bohumil Štěpánek), 1938 (1949, 1953, 1955, 1956, 1957, 1963, 1983, 1985, Erik Adolf Saudek; vyd. 1955 in: *Komedie II*, vyd. 1963 in: *Hry*, vyd. 1983 in: *Komedie*), rozmn. 1969 (Václav Renč), 1980 (Alois Bejblik, *Sen svatojanské noci*, in: *Pět her*), rozmn. 1984 (Martin Hilský).

Inszenace 1855 (Stavovské divadlo, Praha), 1866 (František Kolár, Prozatímní divadlo, Praha), 1884 (Antonín Pulda, Národní divadlo, Praha), 1901 (1907, 1912, Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1923 (Jaroslav Kvapil, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1933 (Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha), 1946 (František Salzer, Divadlo 5. května, Praha), 1947 (Jiří Frejka, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1954 (Ota Ernest, Divadlo komedie, Praha), 1959 (Miloš Horanský, Divadlo O. Stibora, Olomouc), 1962 (Václav Špidla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1965 (Evžen Sokolovský, Státní divadlo, Brno), 1973 (Ivan Balada, Činoherní studio, Ústí n. L., *Středoletní noci sen*), 1974 (Jaroslav Král, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1976 (Jan Kačer, Státní divadlo, Ostrava), 1984 (Karel Kříž, Městská divadla pražská), 1984 (Josef Krofta, Východočeské loutkové divadlo DRAK, Hradec Králové).

Literatura C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedies*, Princeton 1954. A. Richter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London 1962. M. Garber, *Dream in Shakespeare*, New Haven & London 1974. J. A. S. McPeck, *The Psyche Myth and A Midsummer Night's Dream*, *Shakespeare Quarterly* 23, 1972. R. Weimann: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore — London 1978. G. Wickham, *Shakespeare's Dramatic Heritage*, London 1969. — Z. Strižbrný (komentář k 1956, 1957).

pr

SHAKESPEARE, William:

SONETY

(Sonnets) — 1609

Sbírka anglické renesanční milostné lyriky.

154 tzv. „angl.“ sonetů (3 střídavě rýmovaná desetiřádková nebo osmiřádková čtyřverší se závěrečným dvojverším) tvoří soubor, jenž nemá pevně uspořádání ani chronologické členění. Obsahuje však 2 zákl. temat. skupiny. Sonety 1—126 jsou věnovány přátelství stárnoucího básníka (lyr. hrdiny) a jeho mecenáše — mladého, krásného, nadaného a rozmařilého šlechtice. Tato řada nese znaky určité syžetovosti (milostný konflikt v trojúhelníku básník — jeho milá — přítel; boj o přítelovu přízeň s jiným básníkem). Někdy se svým zaměřením shoduje s dobou příležitostnou poezií (zvl. 1—17, přesvědčující přítele, aby se oženil a zplodil potomstvo, nebo jednotl. oslavné sonety), jindy její reflexe určují jednotlivci filozof. rámcem S. „sporem“ stálosti (ideální lásky), jejímž výrazem je „básníkova“ výpověď, a proměnlivosti — rozporuplné jednoty času a „přírody“ (forem bytí). Sonety 127—154 jsou věnovány „černé paní“ (dark lady) — objevující se již dříve jako básníkova milá, již mu přítel odloučil — a básníkovu trag. vztahu k ní. Sbírkou uzavírají 2 mytol. sonety sporného autorství.

V temat. rovině S. se prolíná ztvárnění dobových, antikou ovlivněných názorů na přátelství („duchovní sňatek“) jako na sublimaci veškerých citových vazeb (a na umění jako zvěčnění těchto hodnot) s obrazným postižením skutečné povahy lidských vztahů v několika „modelových“ situacích, se sebereflexí tvůrčího procesu jako hledání hodnotových kritérií v upfímstnosti citového pouta a etického postoje a konečně s trag. vizí roztržky rozumové a instinktivní stránky subjektu. V této syntéze mizí rozhraní mezi 2 částmi S.: k tématu renesančního ideálu člověka — „aristokrata“, ztělesňujícího možnosti všelidského pokroku, vyvstává protikladně téma instinktivně volního jednání jako ztráty lidské důstojnosti a svobody. Tvar S. má pak svou vnitřní logiku v ustavičném vyostřování této antiteze: od konvenčně náboženského přístupu k manželské lásce jako k pouhému prostředku lidské reprodukce k představě lásky jako vězení, nepřekonatelného rozporu vysněného ideálu a brutální skutečnosti, až po závěrečné postulování „dvou podob“ milostného citu, „lásky ke štěstí“ a „k zoufalství“ (144).

S. vznikaly podle některých hypotéz v době Shakespearovy vrcholné dram. tvorby, asi 1597—1606. Nejstarší částí je snad řada 1—17, k poslednímu mohou patřit 124 a 125. „Inspirátorem“ (begetter) S. mohl být W. Herbert, od 1601 hrabě Pembroke, dvořan Jakuba I. „Básníkovým soupeřem“ byl možná známý dramatik, básník a překladatel G. Chapman. Postava „černé paní“ (objevující se již ve franc. a ital. renesančních sonetech) může svědčit o tzv. „neosobnosti“ S., o jejich funkci jako „básnických cvičení“ nebo příležitostných

zpracování Shakespearových dram. nápadů — srov. hypotézu o „černé paní“ jako prototypu Kleopatry z dr. *Antonius a Kleopatra* (insc. 1607, *Anthony and Cleopatra*) aj. Již 1598 se některé, především oslavné, abstraktně reflexivní sonety četly mezi Shakespearovými přáteli, zatímco ostatní (intimně lyrické) básník snad chránil před rozšiřováním. 1599 vyšly 2 z nich (138, 144) ve sb. *Vášnivý poutník* (*The Passionate Pilgrim*). Vyd. 1609 sestavil nakl. T. Thorpe z několika, snad autentických opisů. Další přetisky byly však na úřední zákaz (snad vliv Pembrokův) zastaveny. Až do konce 18. stol. bylo rozšířeno pozdější vydání S. (1640), mísicí Shakespearovy básně s poezií jiných angl. renesančních básníků. S. dovršují a přehodnocují tradici alžbětinských sonetů; stojí na konci vlny jejich obliby (1592—98). Radikálně přehodnocují rovněž tradice evrop. sonetu milostného (F. Petrarca, P. de Ronsard) na pozadí svěbytného povědomí antické kultury (Ovidius, Horatius). Skutečný význam S. začali objevovat až angl. romantici (W. Wordsworth) a pozdější generace. Dodnes trvají spory o dataci textu a podmínkách vzniku S.

Výpisky „*Myšlenka přeskočí země i oceány*“ (1970, 44) — „*I nejostřejší nůž se tupí v špatné ruce!*“ (1970, 95).

Překlady 1923 (*Antonín Klášterský*), 1945 (1951, 1955, 1956, 1958, 1964, 1969, 1970, *Jan Vladislav*, vyd. 1945 a 1951 jen výběr.), 1954 (*Jaroslav Vrchlický*, výběr.), 1964 (1973, 1975, *Erik Adolf Saudek*), 1976 (*Břetislav Hodek—Zdeněk Hron—František Hrubín—Erik Adolf Saudek—Pavel Šrut—Miloslav Uličník—Jarmila Urbánková*), 1986 (*Zdeněk Hron*).

Literatura *J. Dover Wilson, Shakespeare's Sonnets, Cambridge* 1964. *J. B. Leishmann, Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets, London* 1961. *J. W. Lever, The Elizabethan Love Sonnet, London* 1956. — *B. Hodek (doslov k 1951)*. *J. Vladislav (doslov k 1945, 1958, 1969)*. *O. Vočadlo (úvod k 1954)*.

pr

SHAKESPEARE, William: ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY

(*The Taming of the Shrew*) — insc. před 1594, 1623

Raná, snad první komedie anglického dramatika; zdařilá, dramaticky a divácky efektní syntéza různých žánrů, slovesných a divadelních tradic, nastolující tematiku vztahů zdání a skutečnosti, iluze a reality.

Z. je uvedeno *Přede hrou* o 2 scénách, v níž vznešený lord najde na polní cestě spícího opilce, kotláře Christophera Vykuka (Sly) a pro kratochvíli svou i svého služebnictva jej nechá odnést do paláce, převleče do krásných šatů, přivede mu manželku (přestrojené páže) a namluví mu, že jeho dosavadní minulost byla jen předud šilenství, kterým trpěl, a nyní

že je mocným velmožem. Kočovni herci, kteří právě dorazili, sehraji před Vykukem komedii o zkrocení zlé ženy, při níž kotlář „ráčí pospávat a neřít“ a přeje si, „aby už bylo po tom“: O ruku dcery padovského velmože Baptisty, krásné Blanky, která je vzorem všech ctností, soupeří několik nápadníků. Padovaně Gremio a Hortensio i právě přibylý mladík Lucenzio, syn mocného pisanského měšťana Vincenzia, jenž ho poslal studovat na padovskou univerzitu. Baptista však nechce vdát Blanku dříve nežli provdá svou prvorozenou, hubatou dceru Kateřinu. S tou se rozhodne oženit bujný, vtipný, i když trochu silácký šlechtic Petruccio, který se po smrti svého otce toulá světem a užívá života. V brilantní slovní púte přemůže Kateřinin odpor a stanoví spolu s jejím otcem datum svatby. Na okázalou slavnost přijíždí Petruccio zmaškařen a odvádí Kateřinu hned po obřadu na své venkovské sídlo. Po mnoha útrapách cesty a ústřích, které snáší od svého manžela, jeho klaunovského sluhy Grumia i nevyčválané čeledi, Kateřina pochopí, že vzdor a hněv nemají smysl. Dá za pravdu Petrucciovi ve všem (i v tom, že svítí „měsíček místo sluníčka“ a že vřásčatý stařec je svěží dívka) a společně se vrací k Baptistovi do Padovy. Zde mezitím Lucenzio — v převleku za učitele filozofie, gramatiky a poezie — získal Blančinu lásku a tajně se s ní oženil. S pomocí převleků a záměn dalších postav (svého sluhy Tranio a Slušného starého pána — v originálu Pedant —, který se vydává za jeho otce) jedná Lucenzio s Baptistou o satební smlouvě. Když se příchodem svého otce, Vincenzia, vyřeší vzniklý zmatek, uzavřou tři novomanželé (Petruccio, Lucenzio a Hortensio, který se zatím oženil s vdovou) u hostiny sázku o to, která z manželek je nejposlušnější. Vyhrává Petruccio a Kateřina udílí Blance a Hortensiové vdovičce lekci ze správného chování k manželovi. Z. je psáno blankversem, prózou, rýmovaným veršem a místy i doggerelem (rytmicky nepravidelným různoslabičným veršem s mechanickým, většinou sdruženým rýmem).

Pro tvar Z. je příznačné mnohorovinné vstavení uměl. zobrazení skutečnosti. Úvodní téma vztahu zdání (snu, předludu) a každodenní životní reality (jejíž monotónnost, z níž se snaží uniknout lord vymyšlením nových radovánek, kotlář vůbec nepocituje) je exponováno především vzhledem k smyslovým vjemům a požítkům. Zákl. téma úvodu pak přejímá vlastní hra (ve skutečnosti „hra ve hře“: technika hry ve hře je zřetelněji patrná v textu pirátského vydání). Její první zápleтка (Petrucciovy námluvy a „lábánky“) prohlubuje úvodní téma, a to jak vzhledem k problematice osobnosti hl. postav (zejména Kateřina získává s přijetím nové společnosti. role také novou individuální osobnost, která ji staví nad konformní Blanku), tak i vzhledem ke sféře citového života v manželství (Kateřina vytváří Petruccio-

ovi iluzi, že ji ovládá, a Petruccio ovládne Kateřinu tím, že ji přesvědčí, že se liší od toho, co si o sobě myslí a co o ní říkají druzí). Druhá zápleтка (Lucenziovy námluvy u Blanky) se rozvíjí na konvenčním půdorysu ital. renesanční komedie erudity s příznačným zmatkem mylných a skutečných totožností, která jednak navazuje na jednoduchý kontrast zdání a skutečnosti v předehře, jednak vytváří efektivní protipól k první zápleťce (citová hloubka rodící se v Petrucciově a Kateřinině vztahu proti povrchnosti, vypočítavosti a celkové citové nezralosti Lucenzia a Blanky). Z jednoduchého smyslového a sociálního protikladu příznačného pro život Shakespearova rodného kraje a pro svět dramatikova mládí se konflikt Z. vyvíjí k uměl. postižení citové a morální sféry života tehdejšího městského obyvatelstva (nejasně diferencované buržoazie, aristokracie i renesanční inteligence) v idealizovaném prostředí daném konvencemi dram. žánru, ale též odrážejícím realitu řadou každodenních životních detailů. Hl. důraz přitom nespočívá na ideálech nově vznikající třídě, ale na možnostech individuálního citového rozvoje osobnosti v manželství, který překračuje společen. konvence (Kateřina pošlepe svůj čepec) a dává jim v rámci tradičního znění nový smysl.

Z. je snad první Shakespearovou komedií (hypotézy badatelů se zakládají na narážkách na jména osob v okolí Shakespearova rodiště Stratfordu, popř. na úspěšnou hru J. Kyda Španělská tragédie, uvedenou snad před 1588). Rozhodně však již byla hrána před 1594, kdy vyšel pirátský tisk *The Taming of a Shrew* (v němž uvedené jméno herce, který zemřel v srpnu 1592, by dataci ještě zpřesňovalo). Tento text je s největší pravděpodobností verzí Z. sestavenou podle paměťové reprodukce herců (místa, která herci zapomněli, jsou „vyspravována“ pasážemi z tehdy často hraných her Ch. Marlowa *Tamerlán Veliký a Doktor Faust*). Vedle reálií Shakespearova rodiště jsou zdrojem Z. jednak folklórní příběhy a balady (příběh o chudákovi, s nímž si šlechtic zahrál podobnou kratochvíli jako s Vykukem, je znám již z Tisíce a jedné noci a dochoval se i v dobových baladách, dramaticky jej zpracoval Holberg v kom. *Jejpe z Húrky*; pohádka o „zkrocení“ líné a nevrle ženy je dochována ve Skotsku a patří k vyprávěním typu hojně rozšířeného v lidové slovesnosti západní a severní Evropy). Balady na téma Z. daleko více zdůrazňují fyzické násilí a přímo manželovu krutost, čemuž se Shakespear ve shodě s humanistickou tradicí (např. Erasmus Rotterdamský: *Veselý dialog o vlastnostech semetrik a poctivých manželek*, do angl. přeložen 1557) vyhýbá. Tím se také při-

blíží k romantizujícímu pojetí ital. komedie intrik a záměn, která na místo sexu v antických vzorech (Menandros, Plautus, Terentius) dosazuje erotiku vyúsťující (po různých omylech) v manželský vztah. Předlohou ke druhé zápleťce Z. je také angl. překlad komedie omylu a intrik ital. básníka L. Ariosta *I suppositi*, jejíž pojetí lásky a erotiky Shakespear ještě více romantizuje, ale zároveň ironizuje. Z. patřilo od počátku k divácky nejoblíbenějším Shakespearovým hrám, o čemž svědčí značné, snad největší množství úprav a adaptací v 17. a 18. stol. K nejvýznamnějším patří „pokračování“ od alžbětině J. Fletchera: *Cena ženy čili Zkrocený krotitel*, kde ovdovělého Petruccia úspěšně zkrotí jeho druhá žena, dále fraška Sauny Skot čili *Zkrocení zlé ženy* z raného období restaurace, těžící z komické role Grumia (v pirátském tisku má jméno Sauny) a zobrazující Petruccia jako cynického násilníka s karabáčem v ruce, rafinovaně mučícího hrdinku v závěru, a konečně verze herce a režiséra D. Garricka z pol. 18. stol., vypouštějící Lucenziovu zápleťku. Teprve od pol. 19. stol. se datují pokusy provést hru celou (J. R. Planché) a až v moderní době bylo doceněno její téma iluze a skutečnosti, které se stalo jedním ze zákl. Shakespearových témat (srov. zvl. → *Sen noci svatojánské*). Z. se stalo předlohou pro libreto ke stejnojmenné opeře H. Goetze. Vedle dalších operních zpracování (např. sovět. skladatele V. J. Šebalina) existuje i mnoho zpracování filmových — nověji S. Taylor (1928, USA), A. Roman (1955, Francie—Španělsko), G. Sidney (1953, USA; filmová verze muzikálu C. Portera), S. Kolosov (1961, SSSR), F. Zefirelli (1966, USA—Itálie) aj.

Překlady 1866 (1872, *Josef Jiří Kolár*), 1894 (1898, 1908, 1923, 1959, *Josef Václav Sládek*; 1959 in: *Komedie II*), 1928 (*Bohumil Štěpánek*), 1950 (1955, 1956, rozmn. 1958, 1983, *Erik Adolf Saudek*; vyd. 1950 *Jak zkrotit saň*, vyd. 1955 in: *Komedie II*, 1956 in: *Výbor z dramati I*, vyd. 1983 in: *Komedie*), rozmn. 1975 (*Břetislav Hodek*).

Inszenace 1847 (1853, 1856, *Stavovské divadlo, Praha*), 1863 (*Prozatímní divadlo, Praha*), 1866 (*Edmund Chvalovský, Městské divadlo, Plzeň*), 1867 (*František Kolár, Prozatímní divadlo, Praha*), 1880 (*František Ferdinand Šamberk, Prozatímní divadlo, Praha*), 1885 (1893, *Vendelín Budil, Národní divadlo, Brno*), 1887 (*František Kolár, Národní divadlo, Praha*), 1893 (*Jakub Seifert, Národní divadlo, Praha*), 1901 (1913, *Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1906 (*Adolf Dobrovolský, Národní divadlo, Brno*), 1913 (*Antonín Fencl, Národní divadlo, Brno*), 1914 (1941, *Miloš Nový, Městské divadlo, Plzeň*), 1926 (*Karel Prox, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1928 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1929 (*Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno*), 1931 (*Jan*

Škoda, *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*, 1932 (*Jan Bor, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1939 (*František Salzer, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1946 (*Milan Pásek, Národní divadlo, Brno*), 1946 (*František Salzer, Cínohra 5. května, Praha*), 1950 (*František Salzer, Národní divadlo, Praha*), 1951 (*Karel Jernek, Severočeské divadlo, Liberec*), 1954 (*Bohuš Stejskal, Krajské oblastní divadlo, Karlovy Vary*), 1955 (*Aleš Podhorský, Státní divadlo, Brno*), 1957 (*Jaroslav Novotný, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1962 (*František Štěpánek, Divadlo československé armády, Praha*), 1966 (*Josef Palla, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1966 (*Karel Svoboda, Městská divadla pražská — Divadlo ABC, Zkrocení zlé panny*), 1967 (*Alois Hajda, Státní divadlo, Brno*), 1973 (*Josef Janík, Divadlo P. Bezruč, Ostrava*), 1981 (*Miloš Horanský, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1981 (*Ivan Glanc, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha, Jak zkrotit saň*), 1985 (*Jan Nebeský, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*).

Literatura R. B. Heilman in: *W. Shakespeare: The Taming of the Shrew (The Signet Classic Shakespeare)*, New York 1966. G. R. Hibbard in: *W. Shakespeare: The Taming of the Shrew (New Penguin Shakespeare)*, Harmondsworth 1968. B. Morris in: *W. Shakespeare: The Taming of the Shrew (The Arden Shakespeare)*, London 1981.

pr

SHAW, George Bernard:
PYGMALION
insc. 1913, 1914

Komedie anglického dramatika irského původu.

Pětiaktová komedie, zpola ironicky označená jako romant. hra, odkazuje názvem a zákl. situací k pygmalionskému příběhu z Ovidiových Proměn (Pygmalion vytvořil překrásnou sochu dívky, zamiloval se do ní a svou láskou ji oživil, dívka jeho lásku opětovala). Profesor fonetiky, zapřísáhlý starý mládenec Henry Higgins uzavře se svým přítelem plukovníkem Pickeringem sázku, že z pouliční květinářky Lizy Doolittlové (Eliza) učiní dámu tak, že ji naučí dokonale a spisovně mluvit. Vezme Lizu k sobě a intenzivně ji vyučuje. Pod vlivem gentlemanského Pickeringa, důstojné hospodyně paní Pearceové, dosud nepoznaného pohodlí a kultivovaného prostředí se vyloupne ze zanedbaného děvčete vnímavá, citlivá, bystře uvažující a půvabná dívka. Na velvyslancecké party okouzlí celou společnost, nikdo nezapochybuje o jejím vznešeném původu. Avšak Liza si uvědomuje vzniklé komplikace: na ulici se už vrátit nemůže a k jinému životu nemá prostředky. Samolibý Higgins ani Pickering nemají zájem o její další osud. Pomoc nalezne Liza u Higginsovy matky, která jí přijme do svého domu. Lizin svérázný otec popelář Doolittle obdrží na Higginsovo nevázně miněné doporučení velkou částku peněz z milionářovy nadace, aby šířil své mravní zásady, a zkorumpován přijímá chomout konvenčních mravů, ji-

miž dosud pohrdal. Do Lizy se zamiluje Fredy Eynsford-Hill, mladík, který nic nemá a nic neumí. Higgins začne Lizu postrádat a zaujat její emancipovaností navrhuje, aby u něho a u Pickeringa zůstala. Liza odmítá a dává přednost Fredymu.

Těžištěm P. je téma emancipace ženy (hrdinočino zrání ovšem zdaleka není jen přímočarým výsledkem výchovy, jak si Higgins namlouval, ale především výsledkem Lizina sebeuvědomění). V tomto rámci vede Shaw útok proti lidským slabostem i proti společen. předsudkům a konvencím; uplatňuje svůj duchaplný vtíp, jízlivost a ironii. Romant. půdorys hry autor boří paradoxními zvraty (přehodnocení stvořitelské role Higginsovy, vývoj Doolittla, falešný happy end hrdinčiným rozhodnutím pro outsidera aj.), racionálními diskusemi (o vztahu muže a ženy, o morálce apod.) i burleskní jazykovou komikou. Komedijní účinnost P. vyplývá z životnosti postav, které autor obdařil — na rozdíl od většiny svých deklarativně pojatých figur, které jsou jen tlumočníky autorových názorů — plnokrevným dram. obsahem a výrazným, bohatě odstíněným jazykem.

P. je Shawovou nejlepší a nejpobulárnější komedií. Svým racionalismem, duchaplnou elegancí a vybroušeným jazykovým vtípem souvisí s nesentimentální linií intelektuálně založené angl. komediální dramatiky Congrevovy, Sheridanovy a Wildeovy. Nejdříve by P. Shawem uvolněn pro uvedení v cizině. Po vídeňské premiéře a několika dalších inscenacích mimo Anglii se hra 1914 objevila na londýnském jevišti. Po zkušenostech z prvních uvedeních, kdy herci i obecnost směřovali k sentimentálně romant. pochopení hry, připojil autor pro vyd. 1916 rozsáhlý *Epilog*, kde předestřel další historii Lizy a Fredyho, podnikl obsírný exkurs o manželství a dopsal několik scén, které posilují protisentimentální založení P. Kvality P. byly prověřeny časem; od prvního uvedení až dodnes hra zaujímá čelné místo na žebříčku nejhranějších titulů. Byla i několikrát zfilmována (např. A. Asquith, 1938 a 1956 podle ní vznikl světově úspěšný muzikál F. Loewa *My Fair Lady*). V čes. dramatiice je patrná inspirace P. ve Vančurovém kom. *Josefina*.

Překlady 1918 (*Karel Mušek*), 1926 (*Karel Mušek—Jan Čep*), 1956 (rozmn. 1960, *Frank Tetauer*), rozmn. 1967 (*Luba a Rudolf Pellarovi*), rozmn. 1968 (1979, *Milan Lukeš*, vyd. 1979 in: *Divadelní moudrosti G. B. Shawa*).

Inscenace 1913 (*Karel Mušek, Národní divadlo, Praha*), 1913 (*Miloš Nový, Městské divadlo, Plzeň*), 1914 (*Alois Urban, Národní divadlo, Brno*), 1926 (*Karel Prox, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1927 (*Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno*), 1931 (*Jan Bor, Komorní divadlo, Praha*), 1938 (*Antonín*

Klmeš, Zemské divadlo, Brno, 1939 (Jiří Plachý, *Komorní divadlo, Praha*), 1940 (Jiří Myron, *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1946 (Vojta Novák, *Národní divadlo, Praha*), 1953 (Svatoslav Papež, *Krajské divadlo, Plzeň*), 1955 (Ota Ornest, *Městská divadla pražská — Komorní divadlo*), 1968 (František Štěpánek, *Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1974 (Luboš Pistorius, *Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1986 (Gerik Císař, *Divadlo J. Průchy, Kladno — Mladá Boleslav*).

Literatura M. Matlaw, *The Dénouement of Pygmalion, Modern Drama* 1958. K. Otten, G. B. Shaws *Pygmalion*. in: *Das moderne englische Drama, Berlin* 1963. L. Simon, *Shaw on Education, New York — London — Oxford* 1968. — M. Lukeš, *Divadelní moudrost G. B. Shawa, Praha* 1979. F. Tetauer, *Shaw, Ideologie a dramatika, Praha* 1929. Z. Vančura, G. B. Shaw, *Praha* 1956.

šrm

SHAW, George Bernard:

SVATÁ JANA

(Saint Joan) — insc. 1923, 1924

Tragédie anglického dramatika irského původu o francouzské národní hrdince Janě z Arku, moderní podobenství o střetu jedince s mocí.

Na pozadí histor. události (Jana, prostá selská dívka, se poslušna božích hlasů postaví do čela franc. vojska, aby vyhnala ze země Angličany; po úspěšné korunovaci dauphina Karla franc. králem v remešské katedrále je označena pařížskými teology za kacířku, v angl. zajetí postavena před církevní soud a upálena; posmrtně rehabilitována) sleduje hra osud jedince, který vykonal velký dějinný čin a věren pravdě své víry a svému svědomí se ocitá v nefesitelném konfliktu s církví a zákonem, jimž padne za oběť. Hra v 6 obrazech ponechává za scénou velké děje (bitvy, korunovace apod.) a soustřeďuje se k postižení myšlenkových střetů a zápasů, které je připravují, počínaje Janiným přesvědčováním Roberta de Baudricourt (I), dauphina (II), Du-noise (III) přes rozpravu Angličanů — hraběte Warwicka, kaplana Stogumbera a biskupa Cauchona (IV) až k soudnímu přelíčení v Rouenu (VI). Víra, s níž Jana umírá, přesvědčí i jejího nejzarytějšího odpůrce Stogumbera o nevině. V *Epilogu*, odehrávajícím se dávnou po těchto událostech, roku 1456, dochází k fiktivnímu setkání všech aktérů historie. Vítají zvěst o Janině rehabilitaci a posléze i zpravu o svatořečení, kterou přináší pán z 20. stol. Tehdy se Jana v ovzduší přátelského srozumění táže, zda se má živá vrátit. Odpovědí je jednomyslné ne, i tentokrát ji všichni opouštějí. Hra končí Janinou hořkou otázkou: „Bože, který jsi stvořil tu krásnou zem, kdy bude ochotna přijmout své světce? Jak dlouho ještě, Pane, jak dlouho?“

Ideou nesený konflikt se rozvíjí nikoliv děj. akcí, ale dialektickou diskusí. Všechny dram.

postavy jsou vášnivými zastánci svých názorů, autor je obdařuje vlastní schopností přesné formulace a zaujaté obhajoby bez ohledu na to, zda k nim cítí sympatie. Díky této objektivaci se problém rozporu člověka a moci rozehraje v celé složitosti a mnohotvárnosti odlišných stanovisek, jež mají sama svou vnitřní dynamiku (paradox osobního přesvědčení a nadosobních zájmů, charakteru a jednání atd.). Ve S. J. nastoluje Shaw problematiku pokroku lidstva, která ho vzrušovala, a spojuje ji s přesvědčením o významu zdravého rozumu pro uskutečnění dobra a lepšího uspořádání světa. S. J. je vrcholným dramatikovým dílem. Vyznává pozitivní hodnoty člověka, pro nějž tentokrát sršatý ironik a sarkastický intelektuál nalezl nebyvalé tóny hluboké vroucnosti. S. J. rozrušuje iluzivní koncepci dramatu — již volná struktura kronikářské hry a forma dram. diskuse určuje její neiluzivní ráz, který vrcholí v *Epilogu*, kde se důsledně uplatňuje princip fikce, otevřeně přiznané hry proti pravidlům pravděpodobnosti. I svým tvarem se tak S. J. řadí do proudu moderní dramatiky 20. stol., která chtěla přispět k poznání a výkladu světa, opírajíc se o osobité možnosti divadla a rozbíjejíc plochý realismus jevištního zobrazení skutečnosti.

Námět o Janě z Arku, který tanul Shawovi na mysli již během cesty do Francie (1911) a který ztvárnil nedlouho poté, kdy byla prohlášena za svatou (1920), patří k nejfrekventovanějším v novější literatuře. Již brzy po Janině smrti se objevilo prvé zpracování a od té doby až po dnešek vzniklo nespočetné množství dalších — Voltaire: Panna orleánská, F. Schiller: Panna orleánská, J. Anouilh: Skřivánek aj. V proměnách uměl. stylů a duchovního klimatu byla látka zpracovávána nejrůznějšími způsoby. Přínos S. J. spočívá v pojetí hrdinky, zbažené jak nadpřirozených rysů, tak romantiky hrdinského patosu. Se značnou licencí vůči histor. souvislostem je Jana představena jako moderní předchůdkyně pokrokových národních a protestantských idejí. Její tragédie tkví v tom, že podobně jako většina nositelů nových myšlenek předstihla dobu a ohrozila svými názory a postojí platný řád. Svět. premiéra hry se uskutečnila — jako v případě řady dalších Shawových her — mimo Anglii, v broadwayském Theatre Guild v New Yorku. S. J., jako i dalšími dramaty, Shaw atakoval dlouholetou praxi angl. dramatiky, považující za předpoklad úspěchu model „dobře udělané“ situační hry (well-made play) a vyloučení závažné ideové problematiky. Tento brzdicí trend Shaw soustavně rozrušoval ve jménu programovosti umění, často upadaje do opačného extrému (kompoziční ledabylost, dekla-

rativnost apod.). Svými nejzralejšími díly, mezi nimi i *S. J.*, zanechal trvalou stopu v angl. dramatice (Nobelova cena 1925).

Výpisky „*Stogumber: Vyplatí se, aby jedna žena zemřela pro blaho lidu*“ (1979, 279) — „*Ladvenu: Nedošlo k žádným nespravedlnostem, až na tu závěrečnou, hroznou nespravedlnost křivého rozsudku a nelitostného upálení*“ (1979, 322) — „*Jana: Doufám, že lidi budou lepší, když budou na mě pamatovat. Ale nepamatovali by si mě tak dobře, kdybys mě byl neupálil*“ (1979, 326).

Překlady 1924 (1956, rozmn. 1960, Frank Tetauer), rozmn. 1978 (1979, Milan Lukeš, in: *Divadelní moudrost G. B. Shawa*).

Inscenace 1924 (Karel Dostál, Národní divadlo, Praha), 1924 (František Paul, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1925 (Jaroslav Počepický, Městské divadlo, Plzeň), 1925 (Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno), 1948 (Jiří Frejka, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1949 (Karel Novák, Státní divadlo, Brno), 1956 (Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha), 1958 (Karel Novák, Divadlo O. Stibora, Olomouc), 1960 (Pravoslav Nebeský, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové), 1961 (Václav Špidla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1965 (Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava), 1974 (Miloš Hynš, Jana z Arku, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště), 1986 (Antonín Dvořák, j. h., Městská divadla pražská — ABC).

Literatura E. Bentley, Bernard Shaw, New York 1957. W. Grenzmann, Die Johanna von Orleans in der Dichtung, Berlin 1929. J. Huizinga, B. Shaws Heilige, in: Wege zur Kulturgeschichte, München 1930. A. Papajewski, G. B. Shaw's Saint Joan, in: Das moderne englische Drama, Heidelberg 1964. — Z. Vančura, Dramatická výstavba Shawovy Svaté Jany, ČMF 1958.

šrm

SHELLEY, Percy Bysshe: CENCIOVÉ

(The Cenci) — 1819

Romantická tragédie anglického básníka, jeden z vrcholů dramatické tvorby romantiků.

Děj se soustřeďuje kolem konfliktu mladičké protagonistky Beatrice Cenciové nejprve s brutálníou vlastního otce a poté s nemilosrdností morální normy a práva, zosobněného papežským soudním tribunálem. Hrabě Cenci, římský velmož, který používá nepatrného dílu svého bohatství k tomu, aby si u papeže koupil odpuštění za své zločiny, terorizuje rodinu. Je osnovatelem vraždy dvou svých synů, zničil rodinný život a společen. postavení dalšího, vyhrožuje záhubou druhé ženě a nejmladšímu synovi a nakonec znásilnil vlastní dceru a pokouší se dokonce v jejím zneuzívání pokračovat. Utýrání členové rodiny se odhodlají k vraždě, která je nejprve podněcována pokryteckým prelátem Orsinem, někdejší Beatriciným milencem, později pak, ve chvílích největší hrůzy a utrpení na hradě Petrella

v Apeninách, i samou Beatricí. Papežský legát, který tam záhy přichází vyšetřovat Cenciho činy, její nachází již zavražděného. Beatrice, její dva bratři a její macecha jsou popraveni a majetek je konfiskován papežem, jehož nelitostný postup vůči obžalovaným byl motivován především touhou po Cenciově dědictví. Tragédie má 5 jedn., je psána blankversem.

Zákl. téma C. — trag. konflikt ženy s kruto-
stí nejen patriarchálně organizované mikro-
struktury společnosti, nýbrž i její makrostruk-
tury, v níž podléhají morální zákony ekono-
mickým zákonitostem — se v průběhu hry po-
souvá. Z konkrétní polohy žalu utlačované,
osamělé a přitom intenzivně citící hrůzky, je-
jíž ženskost je stylizována do tradiční podoby
dívčí nevinosti, se pozvedá do abstraktní po-
lohy kosmicky pojaté vzpoury individua proti
společen. řádu, jehož represivní povaha vystu-
puje navenek současně se ztrátou „smitovací“
a zastírací funkce náboženství. Tento posun
však není jen výsledkem jisté ideově temat. ab-
strakce uvnitř tvaru díla, je nesen především
konkrétní dram. akcí hl. postavy, postupně se
odvracející ze světa lidí, kteří „mluví ctně“,
avšak „jednají jako Kain“, do světa smrti a zá-
niku, jemuž tváří v tvář — v konfrontaci s mu-
čeným vrahem Marziem — utvrzuje svou ne-
vinost. S tímto vzestupem k trag. pojatému
ideálu ženství kontrastuje v C. odhalování
zištných motivací jednání hlasatelů práva. V
svém závěru implikují C. jednak myšlenku ate-
ismu (ve vyústění deziluze původně hluboce
zbožné Beatrice), jednak odsouzení společen.
řádu, v němž jsou morálka, náboženství i prá-
vo poplatné moci peněz.

C. vznikl v létě 1819, během Shelleyova po-
bytu v Itálii, ve vile Valsovano u Livorna.
v době, kdy Shelleyovi těžce nesli ztrátu nej-
staršího dítěte Williama, jehož portrét lze
identifikovat v prvním Beatricině dialogu
s kardinálem Camillem v 5. jedn. Současně
pronikly do Itálie také zprávy o dělnických
bouřích v Anglii (známý masakr „Peterloo“),
které mohly působit na vyhocení dram. kon-
fliktu v C. a z jejichž přímého podnětu vznikla
téměř současně revol. b. *Mumraj zlořádu*
(1819, The Mask of Anarchy). Děj C. se do
značné míry zakládá na histor. událostech
(1595—99), které se dočkaly několikerého dra-
matického — A. Artaud: Cenci (insc. 1935), A.
Moravia: Beatrice Cenci (1965) — i prozaické-
ho zpracování. Shelley z neautentického pra-
mene převzal v romantismu velmi akcentova-
ný motiv incestu, který nicméně neučinil
ústředním. V C. dochází naopak, podle slov
autorových, k „vzdvižení ideální stránky kon-
fliktu a k potlačení jeho hrůzně stránky“.
Přestože C. byli psáni téměř bez znalosti
dram. techniky, z perspektivy abstraktního

konfliktu ideálů, patří mezi nejpůsobivější romant. dramata. C. vzbudili, vzhledem ke svému tématu, ve své době v Anglii vlnu rozhořčení, která znemožnila jejich provedení s tehdejšími proslulými herci E. O'Neillovou a E. Keanem, o němž Shelley snil. 1. insc. byla až 1886 jako neveřejně představení pro členy nově vzniklé Shelleyho společnosti. Teprve ve 20. letech našeho stol. se objevily inscenace (1920 Moskva, 1922 Praha a Londýn, 1924 Berlín) podtrhující i polit. smysl C.

Překlady 1892 (Václav Černý, Cenci), 1922 (Otokar Fischer, Cenci).

Inscenace 1922 (Karel Čapek, Cenci, Městské divadlo na Král. Vinohradech).

Literatura I. Neupokojeva, *Revolucionnyj romanizm Šelli*, Moskva 1959. D. King-Hele, *Shelley — His Thought and Work*, London 1971.

pr

SHELLEY, Percy Bysshe: ODPOUTANÝ PROMÉTHEUS

(Prometheus Unbound) — 1820

Dramatická báseň anglického romantika vyjadřující mytologicko-filozofickou formou obecně pojaté téma osvobození lidské myšlenky.

V O. P. lze rozlišit zhruba 3 vrstvy (1. jedn.; 2. a 3. jedn.; 4. jedn.), z nichž každá se opírá o poněkud jinou filozof. koncepci a jiné mytol. prameny. V 1. jedn. je Prométheus zobrazen ve své známé podobě, jako titán, přikovaný na kavkazském útesu mezi nebem a zemí, komunikující s bohy, démony a duchy. V jeho dialogu se Země jsou podtrženy bědy lidí, které na ně uvalil Jupiter v odplatu za Prométheovy činy (především za to, že jim poskytl kulturu a vzdělanost). Po Merkurovi, přicházejícím Prométhea vyzvat, aby se Jupiterovi podrobil a sdělil mu smysl tajemné věštby o jeho osudu, se zjevují Fúrie v rejí, jehož symbolika odkazuje na hrůzy zmařené Franc. revoluce, napoleonské a ponapoleonské Evropy. Zlomený Prométheus, ztrácející víru v možnost uskutečnění ideálů Dobra a Krásy, se chce obrátit do světa stínů, kam mu však brání vstoupit jeho nesmrtelná podstata. Ve 2. a 3. jedn. vstupuje do děje Okeanovna Asia, Prométheova milá. Hlasy ozvěn jí vedou na vrchol vulkánu, v jehož hloubi se setkává s Demogorgonem — bytostí bez podoby, prázdnou tmou, zosobněním slepé, později pak poznané Nutnosti, která jí ukazuje Hodinu, jež má Jupitera svrhnout. Jupiter, neznaej skutečný smysl proctví o zásahu Demogorgona, očekává však od něj upevnění svého zlořádu, založeného na fatalitě. Sesazen Demogorgonem, mizí z vesmíru, kde propuká tvůrčí chaos. Asia se promění ve dvojediné ztělesnění Přírody a Lásky („život života“) a setkává se s odpoutaným Prométheem. Země jim ukazuje cestu do novoplatonské „jeskyně ducha“, jejímž prostřednictvím budou ve styku se světem li-

di. Duch Hodiny přináší zprávu o převratném pokroku lidské společnosti. Za tímto faktickým závěrem bylo připojeno ještě 4. jedn. které je hymnickým zakončením O. P. Obsahuje vizi alegorických průvodkyň Prométhea — Panthei (Víry) a Ione (Naděje), jež po zániku času sledují v symbol. formě struktury a pohyby Vesmíru, přihlížejí tanci rozjásané Země a Měsíce, jenž se zpozemšťil. Báseň uzavírá Demogorgon oslavou tvořivé síly prométheovského rozumu. O. P. je psán blankversem a množstvím složitých metrických a strofických útvarů (35 typů).

O. P. je patetickým utopickým dílem, zpěvem „básníka věštce a vizionáře“ o naplnění možnosti revol. přeměny světa, chápané však hlavně jako osvobození abstraktní lidské Myšli, která je pojímána v potencialitě svého vývoje. Koncepce poznání Nutnosti (Demogorgon) představuje nicméně důležitý objektivací faktor Shelleyho filozof. postupu, zabraňující schematizaci ideového konfliktu, k níž dochází v některých jeho ranějších dílech — b. *Královna Mab* (1813, Queen Mab), *Islámská vzpoura* (1818, The Revolt of Islam). Zákl. rysem romant. titanismu v O. P. však zůstává jistý typ platonického a novoplatonského idealismu, vedoucí k abstraktnímu a nehistor. vyjádření vztahů individua a společnosti, lidstva a vesmíru, ke zdůraznění teleologie kosmického řádu i k antropomorfizaci vesmírných sil. Autorova značná filozof. erudice a zběhllost v mytologii sice text poněkud zatěžuje, ale přesto je báseň nejmonumentálnějším vyjádřením titanismu v angl. literatuře, překvapujícím i dnes hloubkou vědomí filozof. významu antických i pozdějších mýtů, jejich syntézou a přehodnocením.

O. P. vznikl 1819 během Shelleyho ital. pobytu. Zčásti byl napsán na rozvalinách Carallových lázní v Římě (2. a 3. jedn.). Téma bylo již dříve zamýšleno, hrdinou se měl původně stát Tasso nebo Job. Kromě zákl. pramene — Aischylova dr. Spoutaný Prométheus, které bylo součástí prométheovské trilogie, je již nezachovaný 3. díl zachycoval smíření odpoutaného Prométhea s Diem, patří k předlohám O. P. četné mýty helénistické i křesťanské (např. je tu znovu přehodnocen novozákonní mýtus Kristova utrpení) i pozdější (Demogorgon se vyskytuje např. v eposu E. Spensera *Královna víl*). Značný vliv měla rovněž Platonova filozofie (Symposion), antická kosmologie, novoplatonikové, ale i souč. spekulativní věda. O. P. nese rovněž závažné stopy polit. teorií pokrokového angl. myslitele W. Godwina a jeho ženy M. Wollstonecraftové a snad i Owenova utopického socialismu. Mezi souč. liter. díly působila na O. P. Byronova dram. b. *Manfréd*, kde má však titánský konflikt zcela jiný charakter i vyústění, a 1. díl Goethova

Fausta. Ve své době byl **O. P.** přijat v Anglii s podezřením a nevolí. Jeho význam začal být doceňován teprve ve 2. pol. našeho stol.

Překlady 1900 (Jaroslav Vrchlický), 1938 (Josef Julius David), 1962 (Jiří Valja).

Literatura E. R. Wasserman, *Prometheus Unbound — The Premises and the Mythic Mode*, in: M. H. Abrams (ed.), *English Romantic Poets*, London 1975. — Zdeněk Vančura (doslov k 1962).

pr

SHERIDAN, Richard Brinsley:

ŠKOLA POMLUV

(The School for Scandal) — insc. 1777, 1780
Mravoličná komedie dramatika anglo-irského
povodu; stěžejní dílo anglického dramatu 18.
stol.

Pětiaktová komedie, členěná do 14 obrazů, se odehrává v londýnských šlechtických salónech. Čas děje — rok 1777 — ji vymezuje jako komedii ze současnosti. Intrikánka a elegantní klepna Lady Sneerwellová je hlavou „Školy pomluv“, společnosti pro šíření klevet a osnování intrik. Do její svity patří i Lady Teazlová, mladá choť Sira Petra Teazla, která se po příchodu do Londýna změnila z milé venkovské dívky v rozmařilou dámu. Flirtuje s Josefem Surfacem (= angl. „povrch“), který zdařile předstírá vznešené zásady; ve skutečnosti je to darebák, který ji nalhává lásku, aby ji svedl, a zároveň usiluje s vidinou věna o mladičkou bohatou Marii. Marie má však ráda Josefova bratra Karla, kterého všichni zavrhnou pro nemravnost. O Karla jeví zájem Lady Sneerwellová a spolu s Josefem se snaží mladý pár rozvést. Sir Teazle Karla navíc podezírá, že má poměr s jeho ženou. Po dlouholetém pobytu v Indii se vrací do Londýna Sir Oliver, zámožný strýc obou bratrů, a jednoho ze synovců hodlá učinit svým dědicem. V převlecích poznává jejich pravý charakter. Josef ztrácí přízeň strýce, vyhlídku na dědictví i na sňatek s Marií. Lady Teazlová prohlédne, kajicně se vrací k svému choti a dává vale přátelství a intrikám Lady Sneerwellové. Ve smíření manželů Teazlových a zasnoubení Karla a Marie za asistence Sira Olivera a věrného sluhy Rowleye vítězí upřímnost a poctivý charakter proti pokrytectví.

Ústřední konflikt hry (založený jako ve Fieldingově r. Tom Jones na konfrontaci dvou bratrů) vyrůstá z etiky osvěcenského sentimentalismu, z problému mravního základu osobnosti, z napětí citové podstaty a vnější formy projevu. Tento protiklad pak slouží nejen mravoličnému, ale i satiricko-krit. záměru — odhalení každodenní praxe společen. styku, jehož účastníci se řídí povrchním zdáním a přejímají falešná hodnocení. Určitá závislost charakterů na tradičních typech postav, které vytvořila starší mravoličná komedie, se tak ve Š. p. stává prostředkem mnohostrannějšího zobrazování, jehož základem už nejsou jednotl. ab-

strahované povahové vlastnosti, ale rozpor mezi skutečným jádrem osobnosti a společen. maskou. Š. p. tak formou salónní, konverzační komedie založené na intelektuálně vytříbeném, vtipném dialogu a využívající hojně postupů starší komedie intrikové (princip záměny apod.) nově navazuje na tzv. komedii mravů.

Š. p. byla dokončována kvapně v době, kdy se Sheridan ujímal vedení divadla v Drury Lane. Poslední akt byl nastudován ještě z náčrtků. Aktuálním zasazením do současnosti působila, podobně jako starší dr. Soupeš (1775, The Rivals) a hry Sheridanova staršího současníka O. Goldsmitha, jako reakce na znehodnocení soudobé dramatiky v slzavě sentimentálních a patetických hrách. Toto zaměření a mnohé další podobnosti výstavby postav a situací spojují Š. p. a ostatní Sheridanovy komedie s tvorbou zakladatele angl. komedie mravů, Shakespearova současníka B. Jonsona (kom. Epicoena aneb Mlčenlivá žena). Š. p. tak tvoří důležitý článek ve vývoji tohoto žánru: navazuje i na vrcholnou komedii tzv. „restauračního“ období — W. Congreve. Tak to na světě chodí — a předjímá angl. konverzační komedii konce století následujícího (O. Wilde) a pozdější doby (W. S. Maugham). Jako první angl. dramatik zde Sheridan tvorbou svým způsobem přejímá podněty z Molièrových dramatiky (Tartuffe, Misanthrop), které vstřelila předchozí „restaurační“ komedie pouze povrchně. Zaměření Š. p. proti lacinému sentimentu a teatralitě, příznačné i pro následující Sheridanovu burlesku *Kritik* (insc. 1779, The Critic), nebránilo však v akceptování hry sentimentální dramatikou konce 18. stol. — Kotzebuova dr. Pomlouvači a Přibuzní. V něm. liter. kontextu působila Š. p. i později jako předloha k libretu stejnojmenné opery P. A. v. Klenaua (1926) a volné adaptace dramatika W. Hildesheimera (1960).

Výpisky „Má příliš dobrou pověst, aby to byl dopravedy poctivý chlapík“ (1955, 56) — „Nu, připouštím, že zasluožím výtku. Sešel jsem z přímé cesty špatnou“ (1955, 148).

Překlady 1855 (Štěpán Ostrovský = Vladimír Zelený, *Kleветy*), rozmn. 1954 (1955, rozmn. 1960, 1974) Jiří Zdeněk Novák).

Inscenace 1900 (Jakub Seifert, *Škola pohoršení*, Národní divadlo, Praha, přel. František Flos), 1919 (1919, Karel Hugo Hilar, *Městské divadlo na Králově Vinohradech*, přel. A. Procházka), 1938 (Jan Škoda, *Zemské divadlo, Brno*), 1954 (Ota Ornest, *Komorní divadlo, Praha*), 1955 (Aleš Podhorský, *Státní divadlo, Brno*), 1956 (Václav Špidla, *Divadlo J. K. Tyla, Písek*), 1961 (Pravoslav Nebeský, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1972 (Miroslav Macháček, *Národní divadlo, Praha*), 1974 (Jiří Vrba, *Divadlo Oldřicha Štělce*).

bora, Olomouc), 1981 (Jan Bartoš, Divadlo E. F. Buriana, Praha), 1987 (Pavel Doležal, Divadlo bří Mrštiků, Brno, přel. Jan Jilek).

Literatura C. Brooks—R. Heilman, *Understanding Drama*. New York 1945. W. A. Darlington, Sheridan, New York 1933. G. Sinko, Sheridan and Kotzebue, Wrocław 1949. N. W. Sawyer, *The Comedy of Manners from Sheridan to Maugham*, Philadelphia 1931. — F. Tetauer (doslov k 1935).

šrm—pr

SCHÉHADÉ, Georges:

VASKŮV PŘÍBĚH

(Histoire de Vasco) — 1956

Bánsnická protiválečná hra současného libanonského francouzsky píšícího dramatika.

Hra o 6 obrazech se odehrává v jakési jihoamer. bližší neurčené zemi kolem roku 1850. Doba ani místo děje však nejsou rozhodující. Bázlivý holič Vasco, který je víc hravý snilkem, odmítá odejít do války, kterou vede jeho země se sousedním státem. Avšak právě on je pro svou naivitu a důvěřivost vybrán, aby pronikl nepřátelskými liniemi k druhé části domáčí armády a předal důležitý rozkaz. Domnívá se, že byl požádán o vyřízení soukromé záležitosti, vydává se na nebezpečnou cestu. Nevědomky se právě on, který věřil v možnost zůstat vně dějin, stává důležitou figurkou v mašinérii vojenské rozvědky a kontrarozvědky. Markétka, krásná dcera podivinského filozofa Césara, v prorockém snu poznává osudovou lásku k dosud neznámému Vaskovi a jde ho hledat. Setkává se s ním (aniž ví, o koho běží) a odhalí mu svůj cit. Oba teprve poté, kdy se jejich cesty rozešly, pochopí, že se setkali. Vasco upadne do zajetí, je vyslýchán, ale vzpomínkou na dívku, milující svůj snový obraz Vaska-hrdiny, překonává strach. Poskytne nepřátelům falešné informace. Díky tomu domácí armáda dosáhne rozhodujícího vítězství, avšak Vasco je nepřáteli, kteří nakonec jeho úklad prohlédli, zastřelen. Nad mrtvým tělem Vasky, který se, aniž chtěl, stal hrdinou a posléze obětí, pláče Markétka.

Hra je komponována jako otevřený, ve své podstatě epický tvar volně fazených obrazů. Je pro ni příznačná metoda dramaticky nepřímého, básnického formování postav, fabule i tématu. Mísí se tu poezie snu s burleskní komikou, naivita pohádky s antimilitaristickou parodií, reálné s nereálným, křehká básnivost s fraškou, komické s tragickým. Vzniká tak ojedinělý dram. útvar, silně inspirovaný asociativními postupy surrealismu. Jednotl. obrazy hry jsou prosyceny sugestivní atmosférou, která připomíná smyslovou lyričnost dram. díla Garcíi Lorky. Poetický prvek se zde uplatňuje jak v prvotním lyrickobánsnickém významu, tak i jako nástroj groteskního hodnocení (vojáci maskovaní za krásné dívky a kaštanovnice) a účinný kontrast kruté věčnosti válč-

né mašinérie. Rodokmen postav zprvu jakoby směřuje k snovému světu Andersenových pohádek (Cínový voják), avšak z křehké snovosti a poezie se odvíjí hořký osud malého bezbranného člověka, který se nemůže vymánit z válečného soukolí. Protiválečná hra je zároveň výpovědí o nemožnosti člověka svobodně si určit vlastní život.

V. p. byl poprvé uveden v Curychu (1956), franc. premiéra (1957) v divadle Sarah Bernhardtové skončila skandálem a protesty pravice tisku. V. p. spadá zčásti do linie franc. tzv. autonomního divadla, které vytváří ve vztahu ke konkrétní realitě svůj samostatný vnitřní svět; v případě V. p. je to svět čisté poezie, která postupuje scénérie jednotl. obrazů, lyr. dialog, způsob utváření postav a děje. Básnivý jazyk je polemickým příspěvkem k problematice řeči zbavené obsahu a smyslu, kterou nastolila západní dramatika 50. let (zvl. E. Ionesco). V. p. stojí stranou hl. vývojových proudů souč. divadla (absurdní drama, modelová dramatika, společensky angažované hry sartróvského typu). Tvoří významný protipól všem druhům racionalisticky formované dramatiky, proti níž stavil osvobozenou fantazii a básnickou tvořivost.

Překlady rozmn. 1958 (Josef a Milena Tomáškoví).

Inscenace 1958 (Miloš Hynš, Státní divadlo, Ostrava), 1962 (Jan Schmidt, DISK, Praha), 1977 (Josef Janík, Šavle a růže, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava).

Literatura M. Kesting, Georges Schéhadé, *Ein Lyriker der Szene*, in: *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, München 1969.

šrm

SCHENDEL, Arthur van:

FREGATA JOHANNA MARIA

(Het fregatschip Johanna Maria) — 1930

Román významného nizozemského prozaika 20. stol.

Děj příběhu se odehrává v druhé pol. 19. stol. na jedné z posledních nizozem. plachetních lodí, fregatě Johanna Maria, na které se plaví Jakub Brouwer, mlčenlivý samotář, pro něhož je služba na lodi skutečným posláním. Po mnoha obtížích se mu ve stáří splní jeho celoživotní sen — stává se majitelem fregaty a vydává se s ní na její poslední, již pouze symbol. plavbu do mateřského přístavu Amsterdamu, kde věnuje závěr svých dnů péči o milovanou plachetnici.

Román F. je nejen zajímavým líčením života na moři a působivou oslavou prostého holand. námořníka, ale především svérázným milostným příběhem, v němž předmětem takřka osudového pouta se stává loď: intenzita tohoto vztahu nahrazuje hl. hrdinovi ostatní citové vazby. F. zahajuje ve Schendelově tvorbě tzv. holand. období, v němž se autor po předchá-

zejících novoromanticky snivých a značně fatalistických prózách, těžících zvl. ze středověku, obrací k zobrazení drobného nizozem. měšťanstva v 19. stol., k realističtějšímu, střízlivějšímu podání s řadou konkrétně prokreslených detailů. I v dílech tohoto úseku Schendelovy liter. činnosti — patří k nim dále např. r. *Holandské drama* (1935, Een hollandsch drama) — se ovšem projevují romant. prvky a příznačný motiv osudovosti, v jehož pozadí je jak antická představa fata, tak kalvinistická predestinace. V Brouwerovi je mnoho z osamělého snílka, zaznívá zde novoromant. náladovost, již však umírněně, ve zklidnělé poloze; člověk nachází relativní naplnění v té míře uskutečnění snu, jež je v dané realitě dosažitelná. Prostý a věcný tok vyprávění bez použití přímé řeči, s častým opakováním připomíná staré kroniky, v podtextu se však skrývá vnitřní dynamičnost. Autorův styl, dosahující zde v hutné zkratce, v střídme oprostěnosti maximální vyváženosti, podstatně obohatil nizozem. literaturu 1. pol. 20. stol. a patří k jejím stále živým hodnotám.

Překlady 1959 (Olga Krijtová).

Literatura W. L. M. E. van Leeuwen, *Drift en bezinning, Amsterdam—Antwerpen 1951.* — O. Krijtová (doslov k 1959).

js

SCHERFIG, Hans: PROMEŠKANÉ JARO

(Det forsømte forår) — 1940

Próza předního satirika moderní dánské literatury, zachycující v karikující zkratce svérázný svět staroslavného gymnázia z počátku 20. stol.

Na počátku vyprávění, naplňujícího 52 krátkých kapitol, je podána zpráva o náhlé a neobjasněné smrti profesora latiny C. Blomma následkem požití „sladové pokroutky“. Dále následuje informace o konání večírku, na kterém se sešli vážení pánové, bývalí absolventi gymnázia v Østerbro. Od jejich maturity i od trag. události uplynulo 25 let. Někteří (primář Thorsen, soudce Edvard Ellerstrøm, farář Nørregaard-Olsen, liter. kritik Harald Horn, literát Knud Jørgensen, smluvní profesor Axel Nielsen . . .) jsou představeni ječnotlivě, jini až na večírku, který probíhá ve znamení vzpomínek na mládí. Poté, co je vysloveno přání vrátit se do „šťastné doby mladých let“, začíná se v retrospektivě odvíjet několik let gymnaziálního života, několik let tvrdé, často nesmyslné dřiny, přísné kázně, strachu z rozmarů bizarních pedagogů — neomezených vládců nad životy svých světců. Vážení pánové se promění v chlapce svádějící zápas s úskalími klasického vzdělání, s vlastními nedostatky a přirozenými touhami, s rodiči a především s profesory. Je objasněna i smrt profesora Blomma — stal se obětí vyprovoko-

vané nenávisti jednoho z žáků. Účastníci setkání se mohou v závěru rozejít s klidnou myslí — škola z nich vychovala dokonale měšťáky, nejspolehlivější opory režimu.

P. j. je napsáno jako kaleidoskopický sled výjevů, z nichž se postupně skládá celkový obraz poměrů na dán. klasickém gymnázium. Jedná se o typ málo syžetové prózy, rozsahelem mezi románem a novelou. Zatímco postavy jednotliv. žáků jsou ztvárňovány plastičtěji, misty i s lyr. podtónem, postavy profesorů jsou podrobeny nelitostné karikatuře (srov. přeždivky Opičák, Mořský stařák) a proměněny v jakési typizované psychické úchytky. Právě ony jsou totiž v tomto pojetí nositeli společen. zla, které mladého člověka deformuje. V podtextu výpovědi, nesené až okázale strohým informujícím tónem, zaznívá ironie navozovaná zcela nenápadnými prostředky a současně i nostalgie spjatá s ústředním motivem promeškaného jara. Právě ve chvíli, kdy jaro vrcholí, se totiž žáci gymnázia uzavírají do vězení čtyř stěn a jsou pohlce připraveni na zkoušky — nejdramatičtější období roku. Budoucí vážení občané s odpovědností a mocí jsou vychovávaní pod tlakem tak, aby v nich byla utlumena přirozenost, vlastní názor, svobodná vůle a stali se snáze manipulovatelní. Promeškané jaro je promeškaným mládím a také promeškanými šancemi na život podle vlastních dispozic, představ a touhy.

P. j. napsal Scherfig jako svou třetí knihu, patří tedy k jeho liter. začátkům, stylově nicméně již zcela vyzrálým. Předcházely prózy *Mrtvý muž* (1937, Den døde mand) a *Zmizelý pan rada* (1938, Den forsvundne fuldmægtig), v nichž autor okamžitě projevuje mimořádný satir. talent, rozvíjený i v následující tvorbě — r. *Idealisté* (švéd. 1944, dán. 1945, Idealister), *Škorpión* (1953, Skorpionen), *Frydenholm* (1961), n. *Ztracená opice* (1964, Den fortabte abe). Scherfig představuje v dán. literatuře vrchol společensky angažované protiměšťácké satiry. Jeho směřování jako literáta úzce souvisí i s polit. postojem. Byl členem KS Dánska a po válce začal působit jako liter. kritik jejího orgánu Land og Folk. Vyhraněný styl jeho próz zůstává většinou konstantní, mění se především předmět satir. zacílení — stereotypy měšťácké existence, život západní Evropy v době studené války, konjunkturalismus kolem experimentů ve výtvarném umění a podobně.

Výpisky „Ziskali úřady. Ale společnost je všechno oloupila o jejich jaro“ (1979, 169).

Překlady 1979 (Jan Rak).

mm

SCHILLER, Friedrich:

BALADY

(Balladen) — * 1797—1798, 1800 (in: Gedichte I)

Soubor sedmi balad představitele německé klasiky.

B. výběrem a zpracováním různých látek, vesměs zvláštních, překvapivých a tajemných, ilustrují etické konflikty a dokumentují vítězství mravní ideje. Objevuje se v nich postava bezohledného a krutého člověka, jakým je král v *Potapěci* (Der Taucher), dvorní dáma v *Rukavičce* (Der Handschuh), jež posílá svého rytíře mezi rozzuřené šelmy; vládce Polykrates v *Polykratově prstenu* (Der Ring des Polykrates); či zpočátku i tyran Dionysios v b. *Rukojmí* (Bürgschaft). Proti nim obvykle stojí čestný a statečný hrdina, jako je ušlechtilý Damon v *Rukojmí*, jehož mravní síla překoná všechny překážky a obrátí Dionysia; básník Ibykos v *Ibykových jeřábech* (Die Kraniche des Ibykus), zavražděný lupiči, kteří jsou pak usvědčeni vyšší spravedlností v podobě jeřábů; či mladý řádový rytíř v b. *Boj s drakem* (Der Kampf mit dem Drachen), jehož mravní pokora zvítězí nad touhou po slávě.

Lyr. spontánnost je v B., jako v Schillerově poezii vůbec, potlačena. Vzrušující námět a dynamický jazyk s kontrasty, opakováním i hyperbolami navozují dram. napětí, jež podtrhuje scénicky názorný děj. V B. se člověk ocitá v mezní situaci, v trag. kolizi s vnějším světem, chaotickým a nepřátelským. Proto je třeba „smyslový svět, který nás jinak tíží jen jako surová látka, tiskne nás jako surová moc, posunout do objektivní vzdálenosti, proměnit ve svobodnou činnost našeho ducha a materiálně ovládnout ideou“ (Schiller). Střetnutí hrdiny s předmětným světem, nepřizní osudu i se sebou samým v B. stvrzuje svrchovanost subjektu, který si je vědom sám sebe a užívá vnějšího světa jako materiálu svobodné tvorby. Vnější jevová skutečnost — na rozdíl od romant. pojetí — však není libovolně manipulovatelná, neboť subjekt má právo svrchovanosti jen tehdy, je-li jeho jednání v souladu se zájmy společnosti a zákony všeobecného rozumu. Tak je tomu u Damona v *Rukojmí* nebo řádového rytíře v *Boji s drakem* — v opačném případě, např. u vládce v *Polykratově prstenu*, je hrdina odsouzen.

B. vznikly 1797—98, v klasickém období Schillerovy tvorby, podníceném studiem filozofie, zejména I. Kanta, a novým pojmáním umění jako estet. výchovy lidstva k humanitním ideálům. Na bezprostřední vznik B. působila výměna názorů a spolupráce s J. W. Goethem, s nímž se Schiller přátelsky stýkal od 1794; velká část balad obou autorů vyšla v Almanachu Múz 1798 (Musenalmanach 1798). Vznikem i tematikou souvisejí B. s veršovanou

dram. trilogií → *Valdštejn*. I když za autorova života B. samostatně nevyšly, získaly si v Německu brzy velkou popularitu a jsou dodnes nejnámější částí Schillerova básnického díla. Velký ohlas měly B. též v Čechách, již 1814 vyšel překlad *Rukavičky* od J. Jungmanna v Puchmajerových Nových básních a dalších dvou balad od A. Marka v Prvotínách. B. silně působily na čes. obrozenském přeromant. básníky, např. J. K. Chmelenského a F. L. Čelakovského svým sklonem k rozvedení určité ideje, svobodomyšlností i jistou moralizující didaktičností.

Výpisky „Truchlivý konec věru hrozí / každému, komu dali boží / provždy jen nezkalenou slast“ (1963, 382) — „I mameluk zná statečnost, / však věrný křesťan vidí ctnost“ (1963, 402).

Překlady 1823 (Josef Jungmann—Antonín Marek—Emanuel Viliam Šimko, výběr. in: K. S. Macháček, *Krasořečník*), 1841 (Jan Evangelista Purkyně, in: *Bedřicha Šillera básně lyrické*), 1847 (Václav Alois Svoboda, in: *Výbor básní Friedricha Schillera*), 1910 (Jan Kamenář, in: *Vybrané básně*), 1924 (Jaroslav Vrchlický, b. *Rukavička*, in: *Píseň o zvonu a jiné básně*), 1944 (Jan Kamenář, in: *Schillerovy a Goethovy básně*), 1963 (Luděk Kubišta, zčásti in: *Spisy Friedricha Schillera*, sv. 3), 1980 (Luděk Kubišta, b. *Rukavička*, in: *Schiller, Oda na radost*) aj.

Literatura K. Hyršlová, *Friedrich Schiller und die tschechische Wiedergeburt*, Zeitschrift für Slawistik, 1956—7. G. Kaiser, *Von Arkadien nach Elysium*, Göttingen 1978. H. Koopmann, *Friedrich Schiller II, 1794—1805*, Stuttgart 1966. E. Staiger, *Friedrich Schiller*, Zürich 1967. — A. Hofman, *Friedrich Schiller*, Praha 1959. V. Kubín (předmluva k 1980).

jh

SCHILLER, Friedrich:

LOUPEŽNÍCI

(Die Räuber) — 1781

Dramatická prvotina německého autora, jedno ze základních děl literárního hnutí Sturm und Drang.

L. sestává z 5 jedn. o 15 scénách. Jsou uvedeni latin. motem z lékaře Hippokrata „Co nezhojí lék, zhojí železo, co nezhojí ani železo, zhojí oheň“. Námětem prózou psaného dramatu je svár dvou bratrů, schematicky stylizovaných postav, Karla a France Moora, situovaný do porýnských Frank a do Čech pol. 18. stol. Franc dosáhne promluvy a podvrženým dopisem o špatném chování prvorozeného Karla na studiích v Lipsku u otce Maximiliana Moora bratrova vydědění a svého nástupnictví v rodovém jmění; zároveň usiluje o Karlovu milenkou Amálii. Karel z rozhořčení a smutku nad otcovým rozhodnutím zakládá bandu loupežníků, jejímž je vůdcem, a odchází s ní do Čech. Tam se po čase setkává se šlechticem Kosinským, který ho svým příběhem upomene na dávnou lásku. Probíjí se zpátky

do Frank, kde se zatím Franc krutě ujal vlády a uvěznil otce. Karel otce vyvádí z hladomorny, dává se jemu i Amálii poznat, ale otec ze žalu nad krutou pravdou umírá. Amálii, která je rozhodnuta někdejšího milence následovat, sám Karel zastřelí, aby jí nemusel vydat kumpánům, jimž podle přísahy náleží. Franc se ze strachu před pomstou uškrtí a Karel družinu opouští, rozhodnut nechat se odevzdat do rukou úřadů nahodilým chudásem, kterému by peníze vypsané za loupežnickovo dopadení přinesly úlevu.

L. jsou psáni expresivním, chaotickým a vzrušeným stylem (někdejší popularizátor Schillerova díla E. Pallese hovořil o „drsném, polocynickém, polodithyrambickém stylu“ a dodával: „Místo vyrovnané chůze přískoky, místo čárky vykřičník, místo tirády nezřídka tiré . . .“), vlastně společným všem postavám, které — přes příkré rozlišení — jako by byly jen nositeli téže živelné promluvy, pokoušející se vyslovit rozporný společen. problém. Ústředními nositeli konfliktu hry jsou bratři Karel a Franc Moorovi. Dvojice bratrů, na níž se dokládalo napětí sociální masky a autentické, skryté mravnosti, patřila k oblíbeným toposům literatury 18. stol., zde se však stává prostředkem vyjádření jiného, vysloveně polit. poselství. Karel Moor, z rodu hl. postav Sturm und Drangu, je mluvčím revolty, bere na sebe úlohu sociálního a polit. osvoboditele (prométheovský kult génia), stává se rušitelem řádu ve jménu svobody a spravedlnosti. Franc Moor je jeho protějškem, je rušitelem řádu pro svůj osobní prospěch, ztělesněním svévole, pro níž jsou zákonem jen meze vlastních egoistických možností. Ale je i Karlovým stínem, karikaturou jeho snu o volnosti a vzpouře, nástrojem mravního korektivu Karlových činů. Kontrast obou bratrů zvnějšňuje vnitřní rozpor „loupežníka Moora“ mezi vůlí ke vzpouře a pochybami o její etické oprávněnosti, popř. o smyslu lidských obětí pro ideu. Drama L. je tak nesené napětím mezi vášnivým patosem revol. snu a melancholií skepse — nové podobenství o „ztraceném synovi“ (jak označila L. Madame de Staël) proto ústí v návrat nikam, v hrdinovo sebeopopení, které je současně vykoupením krvavých činů vzpoury konkrétním skutkem lidského soucítění ke konkrétnímu člověku.

L. vznikali za Schillerových lékařských studií na Karlově vojenské akademii ve Stuttgartu (inspiraci mu poskytla mj. p. K historii lidského srdce Ch. F. Schubarta z čas. Das Schwäbische Magazin, 1775). Když Schiller L. vlastním nákladem vydal, ujal se jich intendant mannheimského Národního divadla W. H. von Dalberg. Vyžádal si od Schillera přepracování hry, při němž by byl zmírněn její re-

vol. obsah. Tak vznikla pozměněná 2. verze, na rozdíl od první „činohry“ nazvaná „tragédie“; byla uvedena 13. I. 1782. Její úspěch byl ohromující. Ačkoliv si Dalberg z cenzurních důvodů vyžádal časové posunutí hry do konce 15. stol., rozpoznali v ní diváci zachycení palčivých něm. problémů současnosti. Po uvedení hry zakázal vévoda Carl Eugen Schillerovi jakoukoli další liter. činnost; ten proto 1782 tajně opouští Württembersko i kariéru vojenského lékaře. Opera G. Verdiho (1847) a G. Klebeho (1956).

Výpisky „Zákon nevytvoril ještě ani jednoho velkána, ale ze svobody se rodí obří . . .“ (1955, 22) — „Je lehčí vraždit než křisít“ (1955, 55) — „Běda! Býj na dně zoufalství a neumírat!“ (1955, 56) — „Bil trpěslíky, kde chtěl srážet Titany“ (1955, 70) — „Z blánu člověk povstává, nějakou dobu se blátem brodí a blánu dělá a opět se v bláto rozpadá, až se nakonec sám přilepi na podpatky svého pravnuka“ (1955, 107).

Překlady 1786 (Karel Václav Ignác Thám), 1866 (Josef Jiří Kolár), 1869 (Josef Mikuláš Boleslavský, adapt.), 1902 (Otto FASTER), 1916 (1955, 1959, Otokar Fischer), rozmn. 1976 (Jiří Stach).

Inscenace 1786 (Vlastenské divadlo — Bouda, Praha), 1792 (Divadlo U hybernů, Praha), 1818 (1831, 1840, 1845, Stavovské divadlo, Praha), 1863 (Prozatímní divadlo, Praha), 1886 (Prozatímní národní divadlo, Brno), 1880 (Karel Šimanovský, Prozatímní divadlo, Praha), 1890 (Jakub Seifert, Národní divadlo, Praha), 1897 (Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha), 1922 (Otto Cermák, Národní divadlo, Brno), 1939 (Bohuš Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1940 (Oldřich Stibor, České divadlo, Olomouc), 1984 (Jiří Dalík, Divadlo na Vinohradech).

Literatura U. Wertheim, Friedrich Schiller, Leipzig 1978. — N. J. Berkovskij, Analýza syžetu, Praha, 1979. P. Trost, Závěr Schillerových Loupežníků, in: Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Jazyk a literatura 1, 1955. J. Hájek (doslov k 1955).

mt—red

SCHILLER, Friedrich:

ÚKLADY A LÁSKA

(Kabale und Liebe) — 1784

Měšťanská truchlohra významného představitel německé klasické literatury.

Hra je rozdělena do 5 jedn., v podtitulu nese své žánrové označení, u některých vydání bývá v závorce i původně zamýšlený název *Luisa Millerová*. Příběh je zasazen do blíže neurčeného sídelního města malého něm. vévodství 2. pol. 18. stol. Ferdinand von Walter, syn prezidenta dvorské kanceláře, se zamiluje do krásné měšťanské dívky Luisy Millerové. Otec ho však chce proti jeho vůli oženit s bývalou vévodovou milenkou, Angličankou lady Milfordovou, aby ještě víc posílil své postavení u dvora. Když se Ferdinand nechce Luisy vzdát, nástroji prezidentův tajemník Wurm, který se sám o Luisu

uchází, takové intriky, že se mu podaří je rozdělit. Ferdinand, raněn domnělou milencínou nevěrou, ji otráví. Když mu Luisa v hodině smrti vysvětlí svou nevinu, otráví i sám sebe.

Rozvržení celé hry je založeno na vyhrco-
ném dram. napětí a úsilí po maximální diva-
delní účinnosti. Hl. hrdinové, místy až sche-
maticky zjednodušení, se neustále konfrontují
ve vypjatých situacích; proti násilnické pova-
ze dvorské šlechty a démonickým úkladům in-
trikána Wurma (Wurm = červ) je postavena
čestná chudoba, pokora a odevzdanost světa
drobného měšťáctva v postavě Luisy Millerov-
vé a její rodiny. Příznačně schillerovským ty-
pem je Ferdinand: svůj vztah k Luise nezaklá-
dá na vzájemně oddané náklonnosti a důvěře,
ale spíše na jednostranném ovládnání a vlastní
suverenitě. Proto se tak snadno stává obětí
klamu a osobuje si právo soudce i mstitele
(„to děvče je mé! já kdysi byl jejím bohem, ny-
ní budu jejím ďáblem“). Na postavě Ferdi-
nandově je patrná zákl. tendence Schillerovy
tvorby: vnější svět a život jsou v podstatě po-
važovány za nezvládnutelné, nevypočitatelné,
nepřátelské živly ohrožující člověka — jedinec
musí vůči nim bránit svou autonomii a svobo-
du, snaží se jim vnutit vlastní vrchovanost.
Ferdinand tak činí, stejně jako další postavy
mladého Schillera, násilím a terorem; jeho ná-
silnické bouřliváctví se však — vzhledem k to-
mu, že již od počátku víme o Luisině nevině
— projevuje jako klamné a pochybné. Zřejmé
se tu již odrážejí zárodky autorovy skepse vůči
buřičům období Sturm und Drang.

Ú. patří k nejúspěšnějším autorovým hrám.
Schéma zápletky příznačně vyrůstá ze staršího
modelu tragédie: dění uvádí do pohybu svou
intrikou zloduch Wurm, celý případ pak zů-
stává sice otřesnou, ale přece jen nahodilou
událostí (v pozdějších Schillerových drama-
tech se koncepcce tragédie více blíží tzv. tragé-
dii metafyzické, založené nikoli na intrice jed-
ince, ale na osudovém tragičnu světa samot-
ného). Autor navázal na žánr měšťánské truch-
lohy uvedený do něm. dramatu Lessingem a
aktualitu a efekt kusu (jíz místy obětoval i ži-
votní pravděpodobnost postav) vystupňoval
dobovými krit. narážkami (např. otřesná scéna
se sluhou, jemuž panovník prodal syny jako
žoldněte do cizí armády). Mimořádná diva-
delní účinnost Ú., útočících spíše na soucit
a cit než na rozum a logiku diváků, a také ča-
sový námět konfliktu despotické vládnoucí
vrstvy s hospodářsky i kulturně se vzdávající
drobným měšťáctvem způsobily bouřlivý
ohlas hry. Drama bylo ve vypjaté atmosféře
konce 18. stol. často přijímáno jako ostrá soci-
ální a polit. kritika něm. poměrů a autor byl
považován — do určité míry v rozporu s jeho

vlastním smýšlením i záměrem — za uvědomě-
lého obhájce utiskovaných a revolucionáře, což
našlo svůj výraz i v aktu udělení čestného ob-
čanství Franc. republiky (1792). Ú. byly dokon-
čeny na statku Bauerbach u Meiningen v Du-
rynsku, kam se Schiller uchýlil před věvodou
Carlem Eugenem. Ve stálém strachu před věvo-
dovými nohsledy statek opouští a putuje pěšky
do Frankfurtu n. M. k příteli Streicherovi. Tam
také bylo drama uvedeno. Jeho původní název
(Luise Millerin) byl na Ú. změněn na návrh If-
flandův. Opera G. Verdiho (1849).

Překlady 1859 (1868, Josef Jiří Kolár, *Ouklady
a láska*), 1944 (Pavel Tkadlec = Pavel Kypr), 1953
(rozmn. 1959, Vladimír Šrámek), 1959 (1959, Pavel
a Dagmar Eisnerovi; 2. vyd. in: *Spisy I*), rozmn. 1971
(Jiří Stach), rozmn. 1981 (Josef Balvín).

Inscenace 1851 (*Stavovské divadlo, Praha*), 1863
(*Prozatímní divadlo, Praha*), 1880 (Karel Šimanovský,
Prozatímní divadlo, Praha), 1936 (Antonín Kurš,
Zemské divadlo, Brno), 1937 (Karel Dostal, *Národní
divadlo, Praha*), 1940 (Jan Škoda, *Národní divadlo
moravskoslezské, Ostrava*), 1953 (Václav Lohmanský,
j. h., *Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1963 (Radim
Koval, j. h., *Divadlo O. Stibora, Olomouc*), 1967 (Jiří
Dalík, *Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1967
(Ota Ševčík, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1981 (Jaromír
Roštinský, *Státní divadlo, Brno*), 1982 (Lubomír Vaj-
dička, j. h., *Národní divadlo, Praha*).

Literatura F. Martini, *Schillers „Kabale und Lie-
be“*, in: *Der Deutschunterricht, Stuttgart 1952*. — E.
Auerbach, *Mimesis, Praha 1968*. N. J. Berkovskij, *Ese-
je o tragédii, Praha 1962*.

mt—jh

SCHILLER, Friedrich: VALDŠTEJN

(Wallenstein) — insc. 1798 insc. 1799 insc.
1799, souborně 1800

Dramatická trilogie německého autora, jedno
z vrcholných děl výmarské klasiky.

Děj se odehrává uprostřed třicetileté války, na
počátku 1634. Úvodní aktovka *Valdštejnův tábor*
(Wallensteins Lager) v dialozích prostých vojáků vy-
kresluje prostředí Valdštejnovy armády, tábořící
u Plzně. V oddíle *Piccolominiové* (Die Piccolomini)
se přesouvá děj ke generálům vojska a Valdštejnovi
samotnému. Ten stojí před osudovým rozhodnutím:
zda zachovat věrnost císaři a vídeňskému dvoru, jež
mu nedůvěřují a připravují intriky s cílem sesadit
ho, nebo se spojit se Švédy, s nimiž už delší dobu
vyjednává, usilovat o získání čes. koruny, nastolení
míru a sjednocení Německa. Valdštejn, ponoukán
k rozhodnutí švagrem Trčkou (Terzky) i dalšími lid-
mi ze svého okolí, povolává do Plzně velitele pluků
a snaží se zajistit si jejich oddanost. Generál Octa-
vio Piccolomini, na něhož spoléhá a jemuž bezmezně
důvěřuje, však byl již císařem tajně pověřen zba-
vit Valdštejna velení a připravuje jeho pád. Ve *Vald-*

šteinové smrti (Wallensteins Tod) se hl. hrdina, jenž věří ve šťastná znamení svých hvězd, konečně odhodlává zradit císaře, ale jeho rozhodnutí přichází pozdě. Octavio získal intrikami na svou stranu většího velitele a Valdštejna opouští i ušlechtilý Octaviův syn Max, který jej dosud horoucně obdivoval a kterého poutá láska k Valdštejnově dceři Tekle. Zoufalý Max se v čele svého pluku Pappenheimských vrhne na přesilu švéd. vojska a zahyne. Valdštejn se zbytkem věrných táhne do Chebu, kde se hodlá spojit se Švédy. Nedbá varování astrologa Seniho ani dalších znamení a je vojáky své armády zavražděn.

Dram. působivost V. vyplývá jednak z vyhrčené vnější situace, jednak z mrtné rozpornosti hl. hrdiny. Valdštejn prahne po moci, touží si ji udržet a stupňovat. Není ovšem pragmatickým bezohledným realistou jako jeho důvěrníci (Trčka) i odpůrci (cisafský rada Questenberg, Octavio). Nechce se vázat jednosměrným jednáním, svou lidskou autonomii a svobodu spatřuje v uchovávaní si všech budoucích možností. Proto váhá zradit císaře, současně se ovšem nedokáže zřici mocenských ambicí. Právě takový postoj, pro Valdštejna jedině přijatelný, se však stává osudným. Situace totiž diktuje rychlé rozhodnutí a svým nejednáním se hrdina vydal napospas nevyzpytatelným vnějším silám (stejně osudné a neměnně determinující by pro něj ovšem bylo jednoznačné jednání). Valdštejnův požadavek naprosté vnitřní svobody, spojen s touhou po úspěchu a moci, tak nevyhnutelně vede k záhubě. Jeho protihráčem není ani tak úskočný Octavio, zastánce legální autority (zpochybněné císařovy věrolomnosti), ale spíše Max, který odsuzuje Valdštejnovu pýchu a ctižádost ve jménu čisté lásky a vědomí mravního závazku a který z antagonismu povinnosti a náklonnosti nachází východisko v čestné smrti.

V. je stěžejním dílem „klasického“ období autorovy tvorby, pro niž je příznačný hlubší zájem o historii — v odborných studiích, zvl. *Dějinnách třicetileté války* (1791—93, Geschichte des dreissigjährigen Kriegs), i dramatech, např. v *Marii Stuartově* 1801, *Maria Stuart*, *Panně orleánské* (čas., insc. 1801, Die Jungfrau von Orleans) a *Vilému Tellovi* (1804, Wilhelm Tell). Filozof. východiskem pro Schillera je v té době něm. idealismus, především Kantovy spisy (problematika autonomního subjektu, svobody a mravní odpovědnosti jednání). V. se zřetelně rozpadá na 2 části: *Valdštejnův tábor*, psaný knittelversem, je prologem k vlastnímu ději, zatímco jeho jádro tvoří *Piccolominiové a Valdštejnova smrt* psané v blankversu, v podstatě jeden dram. celek (autor jej rozdělil s ohledem na inscenační možnosti divadla). Histor. postava vévody Albrechta z Valdštejna, ve V. vědomě idealizovaná, se stala — také

díky Schillerovi — inspirací mnoha děl historiografických i literárních (např. A. Döblin, J. Durych).

Výpisky „Max: Staly se činy těžce neblahé / a zločin za zločinem tísni se / v strašlivý řetěz, těsně sevřený. / Jak ale my, kteří jsme bez viny, / jsme ocitili se v kruhu zločinů a béd? / Koho to zradili jsme my?“ (1958, 268).

Překlady 1866—67 (Josef Jiří Kolár, *Valdštyňnův tábor, Piccolominiové, Smrt Valdštyňnova*), 1910 (Bohdan Kaminský), 1944 (Václav Renč, *Valdštyň I—II, krácono*), rozmn. 1957 (1958 Vladimír Šrámek, 2. vyd. in: *Spisy*).

Inscenace 1840 (Josef Jiří Kolár, I, *Stavovské divadlo, Praha*), 1857 (Josef Jiří Kolár, III, *Stavovské divadlo, Praha*), 1861 (Josef Jiří Kolár, II, *Stavovské divadlo, Praha*), 1862 (Josef Jiří Kolár, III, *Prozatímní divadlo, Praha*), 1886 (Edmund Chvalovský, III, *Městské divadlo, Plzeň*), 1887 (Prozatímní národní divadlo, Brno), 1888 (Josef Jiří Kolár, II—III, *Národní divadlo, Praha*), 1892 (Vendelin Budil, *Národní divadlo, Brno*), 1909 (Jaroslav Kvapil, I—III, *Národní divadlo, Praha*), 1913 (Jaroslav Kvapil, j. h., I—III, *Městské divadlo, Plzeň*), 1933 (Karel Dostal, I—III, *Národní divadlo, Praha*).

Literatura A. Glück, *Schillers Wallenstein*, München 1976. H. Hartmann, *Wallenstein*, Berlin 1969. B. v. Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959. — J. Boor, *Drama a divadlo světa*, Bratislava 1985. J. Hájek (předmluva k 1958). M. Sobotka, *Pojetí jednání v Schillerově Valdštejnovi a J. P. Sartre, AUC, Studia philosophica* 5, Praha 1975.

jh

SCHNITZLER, Arthur: ZELENÝ PAPOUŠEK

(Der grüne Kakadu) — insc. 1899

Jednoaktová groteska rakouského dramatika, reflektující individuální a společenskou problematiku prostřednictvím tématu divadla na divadle.

Děj hry se odehrává v Paříži 14. 7. 1789 navečer v krčmě U zeleného papouška. Prospère, který před časem zkrachoval jako divadelní ředitel, angažoval ve své krčmě řadu svých bývalých herců jako „hosty“, aby skutečným návštěvníkům hráli atmosféru podsvětí (zloděje, prostitutky, vrahy aj.). Na této iluzi stavěl Prospère specifiku podniku a dokonce jeho přitažlivost pro nejvyšší společen. kruhy. V ulicích Paříže se toho dne hraje velké divadlo revoluce, ale divadelní produkce v krčmě (za asistence komisaře) se přesto koná, skutečnost se v ní prostupuje s fikcí, stírá se hranice mezi divákem a hercem. Do hry totiž proniká i soukromí herců a přetvářky hostů, mezi něž patří zvl. příznivec vévoda de Cadignan, který je milencem herečky Léocadie, manželky protagonisty Prospérova souboru — Henriho, šlechtic vikomt de Nogeant a jeho mladý přítel de la Trémouille, který je navíc v Paříži poprvé a neví, že přihlíží fikci. Za pikantní senzací sem přišli markýz de Lansac se ze-

nou Severinou a její milencem, básník Rollin. Do „představení“, v němž Henri vystoupí s žárlivým monologem, jímž se jakoby přiznává k vraždě vévody, se prolínají i ohlasy události v pařížských ulicích. Filozof Grasset přináší zprávu o pádu Bastily. Komisař hru rázem přerušuje pro štvavé řeči, ale definitivně ji rozbíjí až návrat vévody, o němž si všichni myslí, že je vskutku mrtev. V této chvíli ho však Henri před zraky všech zabíjí doopravdy, protože z reakcí kolegů pochopil, že vévoda byl skutečně milencem jeho ženy. Soukromá vzpoura učinila z Henriho hrdinu revoluce.

Z. p. patří k hrám, které ohlašují divadelní napětí iluzivnosti a antiiluzivnosti, příznačné pro moderní dramatiky 20. stol. Schnitzler hru komponuje jako situaci, v níž jednotliví aktéři se stávají zároveň jejími objekty i subjekty. Do konce i iniciátor dění, šéf „společnosti“ Prospera (čitelná aluze na Prospera v Shakespearově Bouři, stvořitele pohádkového ostrova), pokládá Henriho hereckou kreaci za skutečnost, tedy ten, kdo rozpoutal sérii hravých mystifikací, je zaskočen všudypřítomnou polaritou života a umění. Veselý nápad divadla na divadle, odhalující vnitřní i společen. souvislosti doby, jako by tuto polaritu bezděčně allegorizoval. Napětí mezi skutečností a fikcí je realizováno v několika významových vrstvách: primárně jako vazba mezi „herci“ a „diváky“ v kompozičně působivě volených útržcích příběhů, které jsou vlastně divadelně citěnou epickou technikou „sledu výjevů“, i v exponování hl. postav, které si nesou téma tohoto sváru (Henri — herec, který se stává vrahem; Grain — vrah, který chce být hercem, ale nikdo tomu „nevěří“, protože prožitou pravdu zveřejňuje ochotnický). Schnitzler svou vážnou groteskou míří ještě dále, rozehrané situace reflektují totiž v napětí fikce a reality i obecnější vazby mezi individuem a dějinami a zvl. mezi divadlem a konkrétní histor. skutečností.

Z. p. patří do proudu jednoaktovek, které se na přelomu 19. a 20. stol. pokoušely najít východisko z krize dramatu tím, že se zřekly klasické dram. stavby a hledaly prvek napětí v jiných prostředcích. Místo konfliktu vyplývajícího z mezilidských vztahů přesunuli např. G. Hauptmann a É. Zola napětí do sociální problematiky, M. Maeterlinck do metafyzické sféry, A. Strindberg do vnitřního světa individua, zatímco Schnitzler tuto šanci v **Z. p.** nachází ve vlastní specifice divadla. Tato linie se ukázala plodná a inspirativní, **Z. p.** je právem řazen mezi předchůdce ital. teatro del grottesco (L. Chiarelli), L. Pirandella a později J. Giraudoux a J. Anouilh. **Z. p.** ovšem ze Schnitzlerovy tvorby žánrově vybočuje, obě první inscenace (vídeňský Burgtheater a Deutsches Theater v Berlíně) byly dokonce nařčeny z revoluce-

nosti a stíhány cenzurou. K příznačným Schnitzlerovým dílům náleží např. cyklus dram. scén *Anatol* (1893), *Milkování* (1896, *Liebelei*) aj.

Výpisky „*Nikde totiž nemůže znit volání ‚Ať žije svoboda a rovnost‘ lépe než nad mrtvolou vévody*“ (1966, 80).

Překlady (1900 (? = asi Hanuš Hackenschmied, *U zeleného papouška*), rozmn. 1966 (Jan Tomek).

Inscenace 1900 (Edmund Chvalovský, *Národní divadlo, Praha*), 1903 (Vendelin Budil, *Městské divadlo, Plzeň*), 1969 (Otomar Krejča, *Divadlo za branou, Praha*; přel. Karel Kraus—O. Krejča), 1985 (Peter Scherhauser, j. h., *Lucerna, Anebdivadlo, Praha*).

Literatura R. Urbach, *Schnitzler, Velber bei Hannover 1968 (bibl.)*.

vk

SCHULZ, Bruno: SKOŘICOVÉ KRÁMY

(Sklepy cynamonowe) — 1934

Cyklus povídek z meziválečného dvacetiletí, v němž polský autor evokuje své vzpomínky na dětství.

V krátkých povídkách, v nichž je potlačena fabule a dialog, zpřítomňuje Schulz ztracený svět svého dětství. Je jím provinční haličské městečko v době úpadku rakousko-uherské monarchie na přelomu 19. a 20. stol. Centrální postavou autorova magického světa je otec, židov. obchodník a fantasta, jenž se pokouší proti vůli konvenčního okolí realizovat své nevšední nápady (např. *Ptáci*). V řadě povídek se opakuje motiv manekýnů, voskových figur apod., kteří — ustrnuli v určitém okamžiku uprostřed jednoho gesta — jakoby navěky svým výrazem vyjadřují jediný fixní pocit. Pro Schulzovy prózy je charakteristické výtvarné vidění světa, záliba v popisech, snaha zachytit moment či náladu obrazovými prostředky. Zvěčňuje dávný pocit léta (*Srpen*), kouzlo zimní noci (*Skořicové krámy*), dojmy z procházek maloměstskými ulicemi a z návštěvy u známých, vzpomínku na psíka (*Nemrod*) a přetváří tuto realitu v snové vize, v nichž neplatí fyzikální zákony a které se odehrávají ve vlastním čase a prostoru.

Cyklus zachycuje soumrak jedné epochy, úpadek tradiční patriarchální společnosti. Realitu, která zmizela a žije pouze ve vzpomínkách, nahrazuje mýtus o ztraceném ráji dětství, který má své zvláštní zákony, žije samostatným vnitřním životem a v němž se sen mísí se skutečností. S. k. se opírají o kontrast: v příbězích z navždy ztracené minulosti je v druhém plánu proti dočasnosti lidské existence vždy kladen nepomíjející a věčný život přírody. Obdobně je exponován i kontrast mezi starým a novým stylem života, mezi 19. a 20. stol., mezi mužským a ženským principem, mezi dětstvím a dospělostí, mezi skutečnou krásou a laciným pozlátkem, mezi strnulostí manekýna a dynamikou života.

Schulz začal psát koncem 20. let pod vlivem expresionismu a původně povídky nezamýšlel vydat — psal pro sebe a pár přátel. O vydání S. k. se zasloužila populární spisovatelka. Z. Nałkowska. Všechny Schulzovy prózy — z další sb. p. *Sanatorium na věčnosti* (1937, *Sanatorium Pod Klepsydrą*) i vydané posmrtně — mají podobný charakter vzpomínek z dětství, podobný styl a stejný okruh postav a motivů (otec, Adela, manekýni atd.). Ve své tvorbě Schulz nikdy neopouští téma maloměsta, kde prožil s výjimkou několika studentských let celý život. Prózu sám doprovodil svéráznými ilustracemi (byl učitelem kreslení na gymnáziu). V kontextu pols. meziválečné literatury reprezentuje Schulz spolu s W. Gombrowiczem a S. I. Witkiewiczem proud groteskní fantastiky, která akcentuje mýtovorné a absurdní stránky reality a hledá nové formální postupy.

Překlady 1968 (Hana Jechová).

Literatura A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, in: Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Warszawa 1967. — O. Bartoś (doslov k 1968).

jhl

SIENKIEWICZ, Henryk: OHNĚM A MEČEM. POTOPA. PAN WOŁODYJOWSKI

(Ogniem i mieczem. Potop. Pan Wołodyjowski) — 1884 1886 1888

Cyklu tří polských historických románů s rozvinutými dobrodružnými prvky, jejichž děj je umístěn do bouřlivého 17. stol., kdy Polsko bránilo svou státní svrchovanost.

Trilogie (Trylogia) — název, který se pro trojici Sienkiewiczových románů záhy obecně ujal — se odehrává 1648—73, má rozsah asi 3 000 stran a vystupuje v ní na 600 postav. Zachycuje období válek pols. státu s vnějšími nepřáteli a umožňuje autorovi rozvinout dynamickou, dobrodružnou fabuli, vytvořit galerii epických hrdinů, vyznačujících se rytířským charakterem, odvahou a věrností, a celé barvitě vyprávění o heroické minulosti Polska prochnout duchem vlastenectví. O. a m. líčí kozácké povstání Chmelnického, obležení Poláků v pevnosti Zbaraž a v epilogu bitvu u Beresteczka, P. invazi Švédů do Polska a obléhání kláštera v Częstochowě, P. W. boj proti Turkům, obranu a pád Kamieńce Podolského a v epilogu vítězství Poláků u Chocimi. Ve všech třech románech vystupují fiktivní i histor. postavy a histor. události tvoří pozadí fiktivních válečných, milostných a cestovatelských dobrodružství hrdinů. Osou fabule O. a m. je příběh typického „rytíře bez bázně a hany“ Skrzetuského, jeho snoubenky Heleny a jeho soka, kozáckého atamana Bohuna, který dívku unese a vězni ji v hloubi Ukrajny. Druhou děj. linii tvoří střetnutí táborů Chmelnického a Jaremi Wiśniowieckého, tvrdého pols. magnáta, v románu nicméně idealizovaného. V P. se

na pozadí bojů proti Švédům obdobně odvíjí příběh zpupného, leč odvážného Kmicice, jeho vyvolené Oleňky a spojence Švédů, zrádce Bogusława Radzawilla, který o dívku usiluje. Jsou zde současně oslaveni bezejmenní i histor. účastníci bojů, vojáci a vesničané i představitelé pols. šlechty, hejtman Czarniecki a zvl. pozdější pols. král Jan Sobieski, který vystupuje i v 3. díle jako vítěz nad Turky. Protagonistu 3. dílu známe už z obou předchozích románů stejně jako jeho přítele, chvástavého a prohraného rytíře Zagłobu, a zde sledujeme jeho námluvy, svatbu s Basiou, rodinný život na statku v Chreptiowě i hrdinnou smrt při obraně Kamieńce. Ani zde nechybí motiv soka — je jím Azja, spojenec Turků a Tatarů, který má Basiu dočasně v moci.

Trilogie tvoří umělecky jednotlivý celek, charakterizovaný chronologickou posloupností a spjatý nejen postavami, které procházejí všemi díly, nýbrž i řadou společných znaků. Nejvýraznější je fabulační schéma historie „lásky s překážkami“, kterou Sienkiewicz později uplatnil i v dalších románech. Situace ve všech třech románech je obdobná: mladým pářím — Skrzetuskému a Heleně, Kmicicovi a Oleňce, Wołodyjowskému a Basie — se stavějí do cesty různá protiventství, způsobená neklidnou dobou (váleka, obléhání, poslání muže, který je zpravidla důstojník), a také úklady, které jim strojí hrdinův sok v lásce, patřící navíc vždy k polit. protivníkům hrdiny, s nímž se tak utkává jak na poli erotickém, tak bitevním. Kromě tohoto specifického milostného trojúhelníku se v románech opakuje i vyústění — obléhání tvrze či kláštera (Zbaraž, Częstochowa, Kamieniec), v nichž se Poláci hrdinně brání nepřátelské přesile —, doplněné ve dvou dílech analogickým epilogem, popisujícím vítěznou bitvu. Každý díl má vedle fiktivních hrdinů v pozadí skutečnou histor. osobnost, jejíž role v pols. dějinách je tu oslavena (Wiśniowiecki, Czarniecki, Jan Sobieski). Běžné děj. schéma dokázal Sienkiewicz s vervou rozného epika naplnit takovou přemírou příhod, zvrátů, soubojů a rytířských činů, a navíc je ozářit myšlenkou pols. patriotismu a romant. vírou v zmrtevýchvstání Polska, že působí nové a čtenářsky přitažlivé. Vychází z realist. popisu a postupně v kulmináčních scénách přechází v tón legendy či hrdinské písně, v jiných partiích působí text svým striktním rozdělením světla a stínu a jednoznačným triumfem dobra nad zlem až pohádkově.

Histor. téma bojů s kozáky zaujalo Sienkiewice už na přelomu 70. a 80. let a zpracoval je poprvé v p. *V zajetí tatarském* (1880, *Niewola tatarska*). Náměty a dobové reálie pro *Trilogii* čerpal hl. z memoárů (J. Ch. Pasek), barokní literatury (W. H. Kochowski) a z histor. prací. Všechny tři romány vycházely nejprve

na pokračování v největších listech rus. a rous. záboru, ve varšavském *Slowu* (O. a m. květen 1883—84, P. prosinec 1884—září 1886, P. W. červen 1887—duben 1888) a krakovském *Czase*, jimž jejich otiskování zdvihlo náklad, a vzápětí po ukončení byly vydány knižně. Masový úspěch r. O. a m., který vyšel 1884—85 knižně třikrát, přiměl autora k napsání dalších děl. Část dobové kritiky vytykala Sienkiewiczovi glorifikaci šlechty, zakrývání pravých příčin národnostních a sociálních konfliktů a psychol. nevěrohodnost postav, ale u čtenářů romány, psané pro „posílení pols. srdcí“, jak zněl dobový slogan, měly jednoznačný úspěch a dodnes patří k nejčtenějším a nejprekládanějším pols. knihám. Jednotl. díly byly přeloženy do více než 20 jazyků, O. a m. inscenovala 1904 S. Bernhardtová v Paříži, 1961 bylo zfilmováno v Itálii (F. Cerchio), pols. režisér J. Hoffman natočil 1969 P. W. a 1974 P.

Preklady *Ohněm a mečem 1889—90* (1901, 1904, *Celestýn Liposlav Fric*), 1904 (1920, 1923, *Augustin Spáčil*; adapt. W. Grzymałowského), 1919 (1927, *Václav Kredba*), 1963 (*Vendulka Zapletalová*), *Potopa 1899* (1905, J. J. Langner), 1906 (1911, 1926, *Augustin Spáčil*; adapt. W. Grzymałowského), 1921—25 (1927, *Václav Kredba*), 1957 (1968, 1977, *Vendulka Zapletalová*), *Pan Wołodyjowski 1900* (1906, J. J. Langner), 1907 (1926, 1936, *Augustin Spáčil*; adapt. W. Grzymałowského), 1928 (*Václav Kredba*), 1965 (1973, 1977, 1983, *Vlasta Dvořáčková*).

Literatura J. K. Gorskij, *Istoričeskij roman Senkeviča, Moskva 1966*. Z. Szweykowski, *Trylogia Sienkiewicza, Poznań 1973*.

jhl

SIENKIEWICZ, Henryk:

QUO VADIS

1896

Polský historický román z konce 19. století, situovaný do doby Neronova Říma a zobrazující střetnutí dvou kultur — pozdní antiky a rodícího se křesťanství.

Román je rozdělen do 3 částí a opatřen epilogem. Jeho děj. kostru tvoří příběh řím. patricie Marka Vinicia a slovan. dívky, křesťanky Lygie. Avšak důležitější nežli spletité peripetie lásky procházející řadou zkoušek je histor. pozadí, na němž se děj rozvíjí — obraz císařského Říma kolem roku 64 s mnohonárodním společenstvím augustiánů, chudých řemeslníků, otroků, křesťanů a gladiátorů, proslulého pompézními slavnostmi, vytříbenou helénskou kulturou, s níž kontrastují brutální vztahy mezi lidmi a obludná zvůle císaře. Osudy mladičké dvojice nás přivádějí na Palatin, kde vládne, recituje, zpívá a tančí Nero, do domu kultivovaného „arbitra elegantiarum“ Petronia i do bédného Zátibí mezi křesťany, vedené apoštoly Petrem a Pavlem. Vyprávění

vrcholí velkolepým obrazem hořícího Říma a hromadného martyria křesťanů, křivě nařčených ze zháfství. Mezi těmi, kteří umírají v řím. círku, má být i Lygie, je však v poslední chvíli záračně zachráněna a příběh milenců končí happy endem. Román uzavírá působivá scéna Petroniovy dobrovolné smrti, symbolizující i konec starého Říma a jeho kladných etických a estet. hodnot. V epilogu je stručně rekapitulován další průběh Neronovy vlády až do jeho pádu.

Sienkiewicz použil osvědčeného syžetového postupu dobrodružné histor. prózy — milostného příběhu s překážkami, ke kterému sáhl už v dřívějších histor. románech. Obraz úpadku jedné velké kulturní epochy a zrod nové éry se v atmosféře konce 19. stol. — fin de siècle — nově aktualizoval. Dobové vidění se promítá jak do celkového vyznění románu, tak do koncepce jednotl. postav (zvl. Neron a Petronia). Autorovy sympatie jsou na straně křesťanství jako svět. názoru chudých a porobných, jenž je nicméně schopen podlomit i zdánlivě všemocnou říši. Souvisí to s tehdejší polit. situací rozděleného Polska i s rolí, kterou sehrálo římskokatolické náboženství, úzce spojené s národními zájmy Poláků a stávající do opozice jak proti pravosláví carského Ruska, tak proti něm. protestantismu. Dobové podmíněné je rovněž vysoké hodnocení funkce umění ve všeobecné krizi hodnot — oba nejvýraznější představitelé řím. světa, svým způsobem protihráči Nero a Petronius, jsou představeni jako lidé k umění zvl. citliví (estetizující skeptik Petronius a Nero — „šilený císař“, ale i „šilený“ umělec, zmiřovaný ješitností a nejistotou a hledající inspiraci i v zločinech). Sienkiewicz mnohem přesvědčivěji ztvárňuje vnější svět než duchovní prožitky člověka, jeho talent je výrazně epický a spočívá v dokonalém vyprávění, v dobré konstrukci zápletky a v barvitém jazyce. A tak jsou i překážky, které musí překonávat Říman Vinicius a křesťanka Lygie, milenci, kteří vyšli ze dvou proti sobě stojících táborů, svou povahou spíše vnější než vnitřní, a Viniciovo obrácení na víru, předznamenávající vltězství křesťanství a stávající jakýsi most mezi starým a novým světem, je vylíčeno jako příliš snadné.

V Sienkiewiczově díle, které se vyvíjelo od pozitivistických sociálně krit. povídek k rozsáhlým histor. skladbám, čerpajícím ze slavné pols. minulosti příběhy „pro posílení pols. srdcí“ v dobách národního útlaku, zaujímá Q. v. zvláštní postavení svou nadnárodní látkou. Sienkiewicz čerpal z latin. historiků, hl. z Tacita, inspiroval jej pobyt v Itálii, ale téma má tradici i v polské a svět. literatuře — k počátkům křesťanství se vrátil Z. Krasinski v dr. Irydion (1836), J. I. Kraszewski v r. Řím za

Nerona, ve svět. literatuře L. Wallace v r. Ben Hur (1880), N. Wiseman v r. Fabiola (1854) a zvl. E. Renan: Život Ježíšův (1863), Svatý Pavel (1869), Antikrist (1873). Q. v. vycházelo 1894—96 časopisecky, knižně 1896 a znamenalo vrchol Sienkiewiczovy slávy a mezinárodní proslulosti. Bylo brzy přeloženo do řady svět. jazyků a ovlivnilo i udělení Nobelovy ceny autorovi (1905). Jen v Paříži se v prvních 5 měsících po vydání v červnu 1900 prodalo 100 000 exemplářů, celkový náklad ve Francii dosáhl v té době asi 2 000 000 výtisků, v USA přes 500 000, Q. v. vyšlo úspěšně rusky, italsky, švédsky, srbocharvátsky, arabsky, persky, japonsky aj. Svět. úspěch přinesl i překlady dalších Sienkiewiczových románů, zvl. trilogie → *Ohněm a mečem, Potopa, Pan Wołodyjowski*, r. *Křižáci* (1900, *Krzyżacy*) a *Pouští a pralesem* (1911, *W pustyni i w puszczy*). Zahraniční kritika vytýkala někdy dílu plochost ideových záměrů; Q. v. se stalo součástí populární literatury a podrželo svou masovou oblibu dodnes. Svědčí o tom množství vydání, úprav (včetně komiksově), divadelní a filmové adaptace. Q. v. bylo několikrát zfilmováno — G. D'Annunzio—G. Jacoby (Itálie—Německo, 1924), nověji M. Le Roy (USA, 1951); 1985 je natočil jako televizní seriál F. Rosi (Itálie). Opera H. Caina (in sc. 1911).

Překlady 1897 (1902, 1926, *Jan Josef Langner*), 1908 (1920, 1922, *Alex J. Zdeborický = Bořivoj Prusik*; adapt. pro děti *Romuald A. Bobin*), 1912 (*Josef Hodek*), 1916 (1921, *Jaroslav Rozvoda*), 1929 (1936, *Václav Kředba*), 1958 (1969, 1983, 1986, *Erich Sojka*).

Literatura J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1972. *Henryk Sienkiewicz, Twórczość i recepcja światowa*, Kraków 1968. — K. Krejčí (doslov k 1958).

jhl

SILLANPÄÄ, Frans Eemil: UMÍRALA MLADIČKA

(Nuorena nukkunut) — 1931

Finský román využívající podnětů skandinávského novoromantismu.

Děj románu, rozčleněný do 2 částí (*Otec, Dcera*) a uvozený lyrizovanou úvahou o životě, smrti a umírání, líčí události v období zhruba 30 let od okamžiku, kdy Kustaa Salmelus přebírá dědičný statek rodu. Od svatby s děvečkou Hilinou, čekající jeho dítě, se statek postupně zadlužuje, po narození třetího dítěte, Silji, a smrti dvou jejich starších sourozenců je prodán v dražbě. Brzy po přestěhování do chalupy umírá Hilma, smrt rozděluje i otce se Siljou. Silja pracuje jako děvečka ve vile Rantoo, prožije krátké milostné vzplanutí k jednomu z letních hostů blízkého statku. Po jeho náhlém odjezdu onemocní. Odchází sloužit na usedlost Kierikka, tam do jejího života zasahují bouřlivé společen. události. Brzy po návratu do míst své lásky Silja umírá.

Jednoduchá linie vyprávění (chronologicky řazené obrazy ze života rodiny) je prolnta popisem přírody (často uváděným do vztahu ke stavem duše) a reflexivními pasážemi, obvykle v podobě vnitřního monologu, které jsou tematicky soustředěny na Siljino milostné probouzení a dodávají liter. podání bezprostřednost a silný citový náboj. Opakovaný motiv léta jako symbol životního naplnění hrdinky pak ostře kontrastuje s její smrtí, osudovou a nevyhnutelnou, jejíž finále je připravováno od samého počátku (titul, úvodní slovo, řada děj. motivů), aby přesto bylo ve významové skladbě románu překonáno samozřejmou jasností a čistotou hrdičina krátkého života.

Romantizující tendence i zaměření na venkovské prostředí a přírodu předjímá již autorova románová prvotina *Život a slunce* (1916, Elämä ja aurinko), ovlivněná částečně skandináv. novoromantismem, zvl. díly K. Hamsuna; ztvárnění identity lidských a přírodních zákonů je příznačné i pro pozdější básnický r. *Lidé v letní noci* (1934, *Ihmiset suviyössä*). V U. m. se dobově společen. konflikty, jež jsou např. v r. *Zbožná bída* (1919, *Hurskas kurjuus*) temat. centrem, obrajíjí jen okrajově, skrze jímavý individuální osud hl. hrdinky — ten zřejmě především motivuje svět. ohlas románu (autor za něj obdržel 1938 Nobelovu cenu).

Překlady 1937 (1940... 1946, 1969, *Alois Šitl*) am

SILLITOE, Alan: V SOBOTU VEČER, V NEDĚLI RÁNO (Saturday Night and Sunday Morning) 1958

Jedno z nejvýznamnějších a nejosobitějších děl vlny dělnického románu v anglické literatuře 50. let.

Původní zřetězení 7 povídek spojených hl. postavou zcela přerostlo v román o 2 částech se symbol. názvy *V sobotu večer* a *V neděli ráno*. Výsek ze života mladého dělníka Arthura Seatona, pracujícího v Nottinghamu v továrně na jízdní kola, je tu představen v monotónní následnosti jednotvárné práce a stejně jednotvárných úniků k zábavě a sexu. Seatonův jednoduchý způsob života se nepřijemně zkomplikuje: musí se vypořádat s nejistotou, zda není mužem své milenký podezříván, musí řešit Brenda nežádoucí těhotenství, zaplete se s její sestřenicí Winnie a vystaví se pronásledování jejím mužem námořníkem. Situace vyvrcholí rvačkou, v níž je ne milosrdně zbit do bezvědomí. Tvrdá zkušenost Arthura sice nedonutí k plné rezignaci, ale otevře mu nové „východisko“: manželství s Doreen.

Román je budován z řady dílčích výjevů, které spíše než děj. linie spojuje sama životní situace hrdiny, nahlížená z nejrůznějších stránek (práce, zábava, rodina, milostné vztahy

vojenská služba, příbuzenstvo, polit. a společ. postoje). Arthur Seaton vstupuje do děje již hotový, román není obrazem jeho vývoje (vývoj je tu představen jen stejnoměrnou pulzací „výher“ a „proher“), ale spíše dokumentem nového sociálního typu. Ten je na jedné straně výrazem myšlenkové prázdnoty zmechanizovaného životního stylu a jeho pronikání do dělnické společnosti. vrstvy, ale na druhé straně svou vzpourou vůči konvencím a živelným protestem představuje i nadále potenciální sílu, s níž se musí počítat. Přestože je román vyprávěn v 3. osobě, pásmo autorského vyprávěče je zcela pohlceno pásmem postavy (robustní hovorovost vypravěčského stylu, svérázné myšlení).

V. se stal v Anglii liter. senzací roku. Vycházel bezprostředně ze Sillitoeovy životní zkušenosti, literárně nicméně navázal zvl. na dělnický román R. Tressella Lidumilové v hadrech, s nímž se Sillitoe seznámil za své vojenské služby v Malajsku. Na rozdíl od Tressellova Owena pojímá svého hrdinu jako neschopného dospět k hlubším zobecněním svého protestu. Přiznivá atmosféra k zveřejnění prózy se vytvořila v pol. 50. let nástupem tzv. rozhňevaných mladých mužů (J. Osborne, K. Amis, J. Wain, D. Lessingová, C. Wilson, J. Braine a další), kteří v mnoha směrech a z nejrůznějších stránek obnažovali sociální situaci jedinců s pokleslou aktivitou a charakteru pokřivenými anachronickým konzervativismem tradiční společnosti. hierarchie. I když hl. postavy děl „rozhňevaných“ byly převážně intelektuálové, byl novou prozaickou vlnou s konečnou platností uvolněn prostor také pro sociální otázky periférie a tedy i pro problematiku dělnického. Mezi nejvýznamnější představitele dělnické literatury tohoto období vedle A. Sillitoea náleží L. Doherty, D. Lambert, K. Waterhouse, D. Wallis a M. Heinemannová. Sám Sillitoe v žánru dělnického románu vytvořil ještě jedno významné dílo: *Klíč ke dveřím* (1961, *A Key to the Door*), kde do příběhu, koncipovaného ve dvou časově odlehklých částech — dětství hrdiny v prostředí nottinghamské chudiny a období vojenské služby v Malajsku — vložil mnohé z vlastní autobiografie. Filmový přepis K. Reisz (1960) se stal zákl. dílem hnutí Svobodný film.

Překlady 1967 (Petr Pujman).

Literatura Stanley S. Atherton, *Alan Sillitoe, A Critical Assessment*, London 1979. *Contemporary Novels*, New York 1972. G. Klotz, *Naturalistische Züge in Alan Sillitoe's Roman Saturday Night and Sunday Morning*, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Heft 2, 1962. — J. Olexa, *Allan Sillitoe — majster malej epicej formy*, in: *O svetovom románe*, Bratislava

va 1967. Z. Vančura, *Hlas anglické dělnické třídy*, *SvLit* 1962.

mm

SILONE, Ignazio:

FONTAMARA

německy 1933, 1947

Italský protifašistický venkovský román, který patří k prvním projevům literárního neorealismu.

Román líčí vykořisťování a represálie, kterým jsou vystaveni „cafoni“, chudí zemědělství dělníci a drobní rolníci z fiktivní vesnice Fontamara na jihu Itálie v době nástupu a upevňování Mussoliniho moci. Svou zaostalostí, izolovaností od vnějšího světa, svým svérázem a nezájmem o politiku se vesničané stanou podezřelí novému režimu, který zprvu vystupuje jako ochránce chudých, ale později zostřenými praktikami vykořisťování dožene vesničany k zoufalému a krvavě potlačenému protestu. F. zachycuje tento trag. konflikt mezi bezbrannými, naivními vesničany a všemocným režimem, zastoupeným velkostatkáři a fašistickými úředníky. Nejdříve je vesničanům vypnut elektrický proud, protože nejsou schopni zaplatit poplatky, později je odveden pramen, životně důležitý pro jejich obživu, na pozemek vysokého fašistického úředníka, obecní ovčí stezka zestátněna a uvalen poplatek na její užívání, nakonec je vesnice přepadena oddilem fašistické milice, ženy znásilněny a muži prověřováni z loajálnosti. Za pomoci mladého antifašisty se odhodlají vesničané k protestu, tisknou a rozšiřují letáky, ale po zásahu fašistu je většina vesničanů zastřelena a jen několika se podaří utéci do zahraničí.

Román je stylizován jako svědectví tří obyvatel Fontamary, starce, ženy a mladíka, kteří se náhodně zachránili a vypravují autorovi příběh vesnice. Autentičnost je posilována jak jednoduchým, prostým, vypravěčům přiměřeným stylem, tak i hodnotou osobního svědectví postav. Autor je jakoby skryt za své vyprávěče a slovo si bere jen v *Předmluvě*, aby objasnil histor. pozadí života vesnice a kriticky se postavil k nerealist. legendě o folkloristické „malebnosti“ této části Itálie. „Má zpráva se čtenáři bude zdát protikladnou k malebnému obrazu, který si dosud o jižní Itálii tvořil... Kdo v této povídce hledá folklór, hledá jej marně. Ani slovem se tu nemluví o oděvu Fontamařanů. Nenajdete jediného slova o lidové mluvě.“ Dílo vychází z tradice sociálně krit. realismu, líčení událostí je podáváno střídavě, na základě věcného, „doličného“ detailu, charakteristiky postav jsou načrtnuty ostře, jedním typickým rysem. Autor osvědčuje smysl pro grotesknost situací, pro absurditu a tragiku lidského života. Jednoduchými, lapidárními prostředky docíluje mocného emocionálního účinku. Vypravěči nejsou hrdiny

v pravém slova smyslu, fungují spíše jako zpravodajové či svědci, skutečným kolektivním hrdinou je v románu celé vesnické společenství, jež je ostře postaveno do protikladu k životu a morálce měšťáků. Jednoduchá přímočarost myšlení venkovanů nejlépe demaskuje ideologický podvod fašistického režimu a jeho mocenské ambice. Mistry se dílo mění v sociálně krit. reportáž, mistry v účinný protifašistický pamflet. Svým úsilím o sociálně a eticky závažný liter. obraz jihoital. venkova může být F. pokládána za raný dokument neo-realist. tendencí v ital. umění, předjímá historicky velká témata tohoto směru, a to jak téma protifašistické rezistence (R. Viganová: Anežka jde na smrt), tak i téma znovuobjevování ital. jihu (C. Levi: Kristus se zastavil v Eboli).

1930 *Silone* (vl. jménem Secondo Tranquilli) jako přesvědčený antifašista emigroval do Švýcarska, v Davosu, kde se usadil, vznikla F. jako první z jeho románů z ital. venkova; v jeho rodné zemi byly pochopitelně do konce války zakázány. Tři roky marně hledal pro svůj román nakladatele, který by se nebal možných komplikací ze strany fašistů, až nakonec vydal dílo německy (1933) vlastním nákladem (italsky vyšla F. až 1947). V krátké době se stal román velmi populární jako dílo bojující proti fašismu a sociální nerovnosti. Nedávno byl tento jeho polit. význam aktualizován filmovou podobou (C. Lizzani, 1980; cena na IV. MFF v Montrealu).

Výpisky „Čím více zákonů, tím větší nouze. Čím více nouze, tím víc zákonů“ (1947, 106).

Překlady 1934 (...1947, V. Salus).

Literatura E. H. Johnson, *The Political Novels of I. Silone*, *The Personalist* 34, 1953. P. Virdia, *Silone*, *Firenze* 1967. — A. M. P. (= A. M. Piša), *Zrcadlo fašistického režimu*, *Právo lidu* 27. 5. 1934.

vkf

SIMON, Claude:

VÍTR

(Le Vent) — 1957

Román představitele francouzského „nového románu“.

V., s podtitulem *Pokus o obnovení barokního retěblu*, má 17 kap. a je uveden motem z P. Valéryho: „Dvoji nebezpečí nepřestává ohrožovat svět: řád a chaos.“ Románové události jsou rekonstruovány z „chaosu“ úryvkovitých promluv — vypravěče, hl. postavy Antoina Montèse, notáře, jakéhosi veřejného mínění aj., různě interpretujících, dezinterpretujících události, z nesouvislých dojmů a popisů, jimž se promluva vypravěče a jí vládoucí autor pokouší vtisknout „řád“, nalézt jejich souvislost a smysl. Vlastní děj je přítom do značné míry druhotný. Montès, chudý fotograf, asketa a podivín, přijíždí do jihofranc. městečka, aby se ujal zanedbaného

statku, dědictví po nepoznaném otci. Jeho bizarní počinání vzbudí úžas městečka, pro které se Montès postupně stane mýtem. Ačkoliv má „spasitelské“ touhy, rozpoutá kolem sebe síly zla, sehraje v příběhu vlastní roli „zrádce“ a pokušítele. V důsledku jeho „činů“ je servírka Rosa zavražděna svým druhem — cikánem, cikán zastřelen na útěku policisty, Rosiny dvě holčičky skončí v cizích rukou: nekouvenčí dívka Cécile, boufící se proti svému zdegenerovaně aristokratickému prostředí, marně hledá u Montèse porozumění (dokonce ruší své zasnoubení) a nakonec zahodí svou nevinnost v náručí prvního, kdo se jí namane. I když svůj podíl na těchto tragédiích má i Montèsův hotelový soused Maurice, jakýsi Montèsův temný dvojník, a Cécilina sestra Helena, která se ve snaze zachránit sestřinu pověst stane udavačkou, hl. vinu nese Montès, jeho nepochopení druhých, neadaptovanost životu, zvláště lhostejnost. Uniká mu smysl událostí, v nichž funguje jako loutka v rukou osudu, stejně jako mu uniká smysl vlastní existence. V síti motivů a detailů, evokujících suggestivně atmosféru města od sklonku zimy do podzimu, funguje jako ústřední mnohoznačný symbol motiv neustále vanoucího větru.

Hned prvním slovem románu („Idiot“) naznačuje Simon vztah k dílu F. M. Dostojevského; k ústřední analogii Montès — Myškin přistupují další: Rosa — Nastasja Filipovna, cikán — Rogožin, Cécile — Aglaja, Maurice je jakýmsi Svidrigajlovem ze Zločinu a trestu atd. Kromě Idiota se však na strukturu románu a interpretaci jeho příběhu podílejí další liter. a mytol. motivy, narážky na antickou tragédii, barokní drama, mýtus kristovský aj. Smyslem těchto narážek, vidění příběhu takřka skrze literaturu, je jednak polemika s tradičními žánry, liter. a mytol. klišé (motiv dědictví, posledního potomka, Montèsův příjezd do města na kole jako variace Kristova příjezdu na oslu, postava „idiota“, na rozdíl od postavy Dostojevského prakticky psychologicky neinterpretovaná, resp. umožňující více interpretaci), jednak záměrná, mistry parodická konfrontace banální maloměstské existence s jejími „žánrovými“ detaily s tragédií ve vysokém stylu, z této banality vyrůstající. Banální existence se pod ozvláštňujícím pohledem blouda stává heterogenní, neproniknutelnou a její popis tu slouží jako metafora obecné situace člověka, s úžasem a úzkostí hledícího na svět, vydaného napospas osudu (to je mj. další význam ústředního symbolu). Tato v podstatě existencialisticky pojatá situace se zračí i v podobě příběhu, tvořeného chaosem událostí (jejich různých verzí), rozvířeným „pokušítelem“ Montèsem — „větrm“ v rovině postav. Příběh je podán jako promluva, která hledá svůj tvar a smysl doslova před čtenářovými očima. V labyrintických souvětích se přeskakuje

z jedné časové roviny do druhé, střídá se mluvíci, kterým se stává i jakýsi „chór“ města s jeho veřejným míněním, falšujícím skutečnost, mění se hledisko. Děj se hned prezentuje jako dějící se v okamžiku promluvy, hned jako minulý, hned jako „autentická“ výpověď Montěse, hned jako její podání vypravěčem. Všechny těmito postupy se rekonstruuje a sceluje (jako roztržitý barokní obraz) příběh, heterogenní, na cary rozervaný jakýmsi narativním „větrem“, ambivalentní podobně jako jeho hl. postava — bloud, spasitel, klaun, ale zároveň „zrádce z komedie nebo svůdce“ (C. Simon).

V. bývá řazen do druhé fáze Simonovy tvorby, v níž tvoří spolu s romány *Tráva* (1958, L'Herbe), *Flanderská silnice* (1966, La Route des Flandres) a *Mezinárodní hotel* (1962, Le Palace) střední článek mezi poměrně tradičně epicky pojatými díly prvního období a experimentujícími romány 70. let. Za její charakteristický rys je pokládán vliv Faulknerův, který poznamenal „nový román“ jako celek. Postupy „nového románu“ (oslabení syžetu, odpsychologizování postav, antiiluzivní poetika s její typickou figurou „kruhovitosti“ příběhu, tzv. mise en abyme, a do románu včleněnými úvahami o jeho poetice, pojetí románu jako hledání) se tu často uplatňují jen v náznacích nebo jsou zašifrovány do obrazů (např. motiv cárovitých plakátů, fragmentárně „opakujičích“ románový příběh a zároveň obrazně vyjadřujících jeho poetiku). Přitom se však velmi organicky podílejí na jeho filozofii a smyslu, poodhalují jej ve své rovině. Simonova tvorba více než tvorba jiných představitelů „nového románu“ dokazuje, nakolik zůstal tento obnovený žánr vězet v (jakkoliv hnutím programově popírané) liter. tradici, na níž (a ve V. dokonce explicitně) je budována jeho významová struktura. Autor obdržel 1985 Nobelovu cenu.

Překlady 1980 (Vladimír Binar).

Literatura Claude Simon, *Colloque de Cerisy, Paris 1975*. J. Ricardou, *Le nouveau roman, Paris 1978*. G. Zelner-Neukomm, *Die eigenmächtige Sprache, Olten—Freiburg 1965*. — J. Pechar, *Francouzský „nový román“*, Praha 1968. *Týž (doslov k 1980)*.

dh

SIMONOV, Konstantin:

ŽIVÍ A MRTVÍ

(Živí je i mrtvyje) — 1960

Válečný román ruského sovětského autora.

Děj románu rozčleněného do 18 kap. zachycuje chronologii osudů redaktora armádních novin v Grodně Ivana Petroviče Sincova od počátku války do první válečné zimy. Zaskočen začátkem války cestou na dovolenou, pracuje Sincov ve frontových novinách u Mogileva, při sbírání materiálu je raněn.

Po propuštění z nemocnice zůstává při dalším výjezdu u pluku generála Serpilina, záhy jmenovaného velitelem divize. Po ústupu se se zbytkem divize probíjí jako politruk roty z obklíčení. Většina vojáků, před cestou do týlu odzbrojených, je pak cestou Němci pobita, zachráněný Sincov je při pokusu dostat se k sovět. jednotce raněn, jeho doklady odevzdává řidič Zolotarev k dokladům ostatních mrtvých, aniž se mohl přesvědčit o Sincovově stavu. Po procitnutí z bezvědomí a po útěku ze zajetí se Sincov — bez dokladů — vrací do Moskvy, setkává se s manželkou a hledá — překvapen nedůvěrou, s níž je jeho příběh přijímán — pomoc na okresním výboru strany. S pomocí polit. pracovníka Malinina se stává řadovým vojákem zformovaného komunist. praporu. Za bojové zásluhy v bitvě u Moskvy dostává Řád rudé hvězdy, účastní se přehlídky na Rudém náměstí, ale jeho žádost o opětovné přijetí do strany je zamítnuta. Po úspěšných bojích o železniční stanici Voskresenská v pluku Serpilinovy nové divize vede — už jako velitel čety — své vojáky vpřed u vědomí toho, že válka je dosud před nimi.

V poměrně krátkém časovém úseku děje, členěného do drobných epizod (nositeli dějotvorné funkce jsou v nich nejen postavy protagonistů, srov. Zolotarev), je zobrazena proměna člověka na počátku války — z oběti válečného zmatku na tvůrce příštího vítězství. Tyto dva póly (porážka — vítězství), zprostředkovane promítnuté do individuálních osudů ústředních postav, Sincova a retrospektivně i Serpilina (na frontu odchází z vazby, aniž žádá o obnovení procesu a čeká na opětovné přijetí do strany), tvoří významové jádro příběhu a určují — též v souvislosti s neuzavřeností jeho dílčích děj. linií — jeho vnitřní napětí. Akcentace vnitřní síly čestného člověka v době poznamenané nedůvěrou a podezřívavostí je podtržena konfrontací postav Serpilina a Sincova s „bezproblémovými“ postavami (Ljusin, Baranov), jež ve střetu s touž výjimečnou situací občansky i lidsky selhávají. Vzhledem k širším dobovým souvislostem, které jsou individuálními osudy do románu vtaženy, a k objektivizujícímu podání autorskému, doplňujícímu historizujícím a syntetizujícím úhlem pohledu bezprostřední, detailní a subjekt. názory Sincovy, jsou Ž. nejen románem o ceně člověka, jeho nezlomnosti a víře, ale také románem o epoše, jež člověka samého i budoucí osud jeho vlasti formuje.

Díla tematicky soustředěná na válku, těžící do značné míry z autorových zkušeností válečného korespondenta, srov. například čtyři *Od Černého až k Barentsovu moři* (1942—45, Ot Černého do Barentsova morja), vedle lyriky, např. sb. b. *Lyrický deník* (1942, Liričeskij dnevnik), především próza, tvoří jádro Simonovy žánrově různorodé tvorby. Na rozdíl od před-

chozích válečných románů, zvl. r. *Dny a noci* (1944, Dni i noči), inspirovaného stalingradskou bitvou, a r. *Soudruzi ve zbrani* (1954, Tovaríši po oružiju), kde už vystupují postavy Sincova, Artěmjeva, Klimoviče, přechází Simonov v Ž. od faktografické popisnosti k syntetickému obrazu epochy podanému prostřednictvím individualizovaných, nepatetických hrdinů, jejichž osudy jsou rozvíjeny v dalších dílech trilogie, r. *Člověk se nerodí pro válku* (1964, Soldatami ne roždajutsja) a *Poslední léto* (1971, Posledneje leto). Ž., jedno z prvních děl vypovídajících otevřeně o prvních válečných měsících (1974 získala trilogie Leninovu cenu), se tak přiřadili k tzv. třetí vlně válečné prózy (J. Bondarev, G. Baklanov, V. Bykav aj.), využívající obrazu války mj. i jako prostředku k pochopení kořenů současnosti v jejím individuálním, lidském i obecnějším společen. rozměru. U nás je Simonov (verše i próza) překládán hojně už od r. 1945. — Ž. byli zfilmováni 1963 (A. B. Stolper).

Výpisky „*Někomu se může zdát, že se ho válka ne-dotkne, že na něm nezanechá nesmazatelné stopy. Je-li opravdu člověkem, pak si to jenom namlouvá*“ (1962, 374).

Překlady 1962 (1964, *Elena Dušková*), 1970 (1974, 1975, *Milan Horák*).

Literatura L. Lazarev. *Vojennyje romany Konstantina Simonova, Moskva 1974.* — V. Novotný (doslov k 1974).

am

SINCLAIR, Upton: DŽUNGLE

(The Jungle) — 1906

Americký sociální román z poč. 20. stol.

Hrdina příběhu Litevec Jurgis Rudkus přijíždí se svými příbuznými a s příbuznými své budoucí ženy Ony do Chicaga s touhou zbohatnout prací na městských jatkách. Po počátečním okouzlení efektivností amer. života („z prasete se využije všechno kromě jeho kvikotu“) následuje brzy deziluze, když je Jurgis uvězněn (napadl jatečního mistra Conora, jenž svedl Onu) a rodina je přinucena opustit dům, do něž investovala všechny peníze, a nastěhovat se do podnájmu, v jehož hrůzných podmínkách Ona při porodu druhého dítěte umírá. Jurgis, který se ocitl na černé listině jatek, začíná poznávat život za jejich hranicemi: nejdříve v Chicagu v továrně na zemědělské stroje, po synově smrti pak jako námezdný farmářský pomocník, chicagský kopáč podzemních chodeb, žebrák, zloděj, placený volební agitátor demokratické strany. Po opětovném konfliktu s Conorem je znovu uvězněn a věnuje všechny své úspory z doby „polit.“ kariéry na osvobození. V době, kdy žije životem společen. vyvrhele, se seznamuje s myšlenkami socialismu, dostává místo u levicově smýšlejícího hoteliéra a věří — na základě výsledků vo-

leb 1904 — spolu s ostatními socialisty, že „Chicago bude naše“.

Při jednoduše budovaném ději, opírajícím se o chronologii Jurgisova života, spočívá hl. dram. napětí v plánu postav (ve většině případů jsou do jisté míry schematizovanými nositeli určitých postojů), a to zejména v jejich srážkách s vnějším světem. Ať už se staví ke světu aktivně (Jurgis) nebo pasívně (Ona), výsledkem je vždy naprostá degradace individua, popření všech atributů lidství, vyvržením jedince za hranice společnosti. Pro postavy stojící v centru D. je přitom příznačné vyvrženectví dvojího druhu: vyvrženectví dělníka a vyvrženectví přistěhovalce; vyvrženectví dělníka pak — v souvislosti s protikapitalistickým zaměřením D. — logicky dominuje, stmeluje vyvržence národnostní (ne náhodou jsou všichni socialisté v D. imigranty) v mohutnou vítěznou sílu. Autenticita D. souvisí se specifícností stylu jejich popisných pasáží, blízkých mnohdy postupům žurnalistickým, mnohdy inspirovaným soudobou podobou amer. naturalismu (Th. Dreiser, S. Anderson).

Jako první ze sociálně krit. románů autorových vznikla D. — inspirována reportérským úkolem Sinclairovým vyšetřit poměry v chicagských jatkách — jako výraz tzv. muckrakerského reformního hnutí, přeneseného mj. právě Sinclairem z oblasti žurnalistiky do oblasti krásné literatury (D. časopisecky vyšel 1905). Přes některé výhrady k jejímu schematismu získala D. velmi brzy svět. uznání. Z hlediska svého společen. účinku na dělnickou třídu bývá srovnávána s účinem Chaloupky strýčka Toma H. B. Stoweové na černošské plantážní otroky.

Překlady 1907 (A. Lomnický; ve *Vidni*), 1909 (1929, 1931, *Zdeněk Franta, Jaiky*), 1922 (J. Čihák, 1925 (?), 1962 (1967, 1974, *Emanuel a Emanuela Těšchovi*).

Literatura F. Dell, *Upton Sinclair, Boston 1927.* — O. Vočadlo, *Současná literatura Spojených států, Praha 1934.* Z. Vančura (doslov k 1962).

am

SINUHET (Sinuhe): VLASTNÍ ŽIVOTOPIS SINUHETŮV

*1950—1935 př. n. l.

Biografická povídka, nejvýznamnější prozaické dílo staroegyptské literatury.

Krátká autobiogr. povídka, psaná v ich-formě, o 620 větách, 3 písňových vložkách a 2 vložených citovaných dopisech. Vložky jsou umístěny vždy na mistech děj. zvrát. Život hrdiny povídky a jejího pravděpodobného autora Sinuheta se odehrává zhruba 1991—1928 př. n. l. za vlády Amenemheta I. a Senwosreta I. Sinuhet, vysoký dvorský úředník, se na vojenském tažení do Libye dozvídá z tajné vy-

slechnutého rozhovoru o vraždě krále Amenemheta I., na níž se podílel i harém, který spadá pod Sinuhetovu správu. Ač sám nevinný, cítí se ohrožen a prchá do Sýrie, kde je vlídně přijat semitskými kočovníky, jejichž vůdce se kdysi setkal se Sinuhetem v Egyptě. Ožení se s dcerou knížete, sám se stane knížetem jednoho kmene. Knížetem z Retenu byl pověřen vedením jeho vojska a jako vojevůdce se osvědčí. Zvláště se proslaví vítězstvím v souboji s obrem z Retenu. Touží stále po návratu do Egypta, kde jedině může být rituálně pohřben podle egypt. zvyklostí. Král Senwosret I. se dozvídá o jeho osudu a vyzve ho dopisem k návratu. Sinuhet odpovídá králi také dopisem, v němž vysvětluje, proč utekl, a prosí za další polit. uprchlíky. Po návratu se ženou a dospělými dětmi do Egypta je Sinuhet králem přijat v dram. audienci, na jejímž výsledku záleží jeho osud. Král rozhodne příznivě, zařadí Sinuheta mezi dvořany, dá mu dum k obývání a nechá mu vystavit kamennou pyramidu vybavenou rituálními předměty. Vyprávění je psáno s lehkým humorem a uměním sebeironie.

Forma autobiografie byla ve starém Egyptě velmi oblíbená jako součást vnější výzdoby fasády hrobu. V. (známý také pod názvem *Sinuhetova povídka*, *Sinuhetovo vyprávění* aj.) však běžný typ tehdejších autobiografií překonává uměl. ztvárněním, psychologicky až překvapivě hlubokým pojetím tématu člověka vyvrženého z prostředí rodné kultury, ale nesoucího si ji v sobě i nadále jako nejvyšší a nezvratitelnou hodnotu; je oslavou „egyptánství“, předvedením obrazu ideálního Egyptana, schopného sebeovládání, mravnosti a hájení egypt. zájmů i v barbarském prostředí.

Již ve starém Egyptě byl V. vysoce ceněn, patřil k oblíbené četbě, což dosvědčuje nejen 5 zachovaných opisů na papyrech a 17 na keramických střepech, ale i četnost citátů a narážek, které k němu odkazují zvl. v literatuře 1. stol. př. n. l. Motiv souboje Sinuheta s obrem z Retenu se promítl i do další liter. tradice; odráží se v příběhu zápasu Davida a Goliáše v Bibli. V moderní literatuře využil některých motivů V. fin. spisovatel M. T. Waltari v r. *Egyptán Sinuhet* (1945).

Překlady 1923 (1947, *František Lexa*; vyd. 1923 in: *Beletristická literatura staroegyptská*, vyd. 1947 in: *Výbor ze starší literatury egyptské*).

Literatura A. H. Gardinet, *Notes on the „Story of Sinuhe“*, Paris 1916. H. Grapow, *Der stilistische Bau der „Geschichte des Sinuhe“*, Berlin 1952.

ben

SLAVEJKOV, Penčo:

KRVAVÁ PÍSEŇ

(Kárvava pesen) — 1911—1913

Epická poéma bulharského básníka, filozoficko-expressivní reflexe protitureckého Dubno-

vého povstání (1876); je klíčovým dílem nejvýznamnějšího básníka bulharské moderny.

Poéma o rozsahu asi 9 500 alexandrinů, dělená do autorského prologu a 9 zpěvů, není zcela ukončena; za nejpropracovanější jsou považovány zpěvy I—V, zpěv VIII zůstal torzem. Vnitřní dramatismus prvních částí díla, podbarvených obrazy antropomorfizované přírody a slavné minulosti Bulharska, spočívá v krit. hledání povahy zotročeného národa a cest k jeho polit. i vnitřnímu osvobození. Tyto myšlenky tlumočí během přípravy povstání vypjaté individuality obyvatelů ideálního města Kamengradu — demokraticky smýšlející Mladen, podivinský skeptik Muďfec (Mádritelja), vizionář Divisil aj.; kořenem diskusí je Mladenův ideologický spor s impozantním, ale despotickým vůdcem revol. komitétu Vojevodou na Oborištském sněmu (1876). Názorové rozdíly utichnou teprve počátkem povstání. Heroická obrana Kamengradu před turec. hordami, organizovaná Mladenem, je prolomena ve chvíli, kdy kůň přiváží mrtvého Vojevodu; drastický patos provází scény krvavého zániku města. Závěr K. p. líčí boj hrstky zbylých povstalců, účastnících se ruskoturec. bitvy o průsmyk Šipka (1878). Tam spatří smrtelně raněný Mladen Bílého generála (tj. rus. generála M. D. Skobeleva), přinášejího vytouženou svobodu.

K. p. je velkolepým pokusem podříditi jediné koncepci všechny aspekty této významné kapitoly bulhar. dějin — historické, filozofické, psychologické. Slavejkovův příznačný hutný jazyk, který se vždy jakoby bortí pod tíhou významů, je v souladu s úsilím maximálně estetizovat každý detail či akci. Některými prvky kompozice či obrazů se K. p. odvolává k Homérově Iliadě (spor obou protagonistů, líčení bitvy jako řady individuálních soubojů aj.); tyto novoklasicistické tendence jsou však doplněny a rozvinuty novoromant. pojetím heroicko-idealistického patriotismu. V díle se prolínají dvě zákl. vrstvy „mýtu národa“, který v krvavé lázni povstání proměteovsky vykoupil svou budoucnost a téma vůle objektivizující se hrdinským činem v dějinách lidstva. Obě se setkávají v postavě Mladena; v jeho demokratismu viděl autor „zárodek nového člověka“ a podle svého posledního, již nerealizovaného záměru hodlal zasáhnout do textu, aby hrdinu nechal přežít.

Slavejkov začíná psát K. p., své životní dílo, v Lipsku 1893 (její předobraz, poéma *Mladen Zagoreca* z 1891, ničí) a pracuje na ní po celý zbytek svého neklidného života (zemřel 1912), aniž ji zcela dokončí — ještě před smrtí má v plánu některé změny. Za tu dobu se poéma stala přirozenou osou celé autorovy tvorby, ze které vyvěrají všechny hrdinské motivy a obrazy, později rozpracované v *Epických písničkách* (1896, přepr. 1907, Epičeski pesni) a *Na ostro-*

vě blažených (1910, Na ostrova na blaženite). K. p. vznikala jako vědomý estet. i filozof. protipól Vazovova r. Pod jařmem, jako tvůrčí obhajoba modernismu. Již během svého vydávání byla předkládána do švéd. a očekávalo se, že její konečnou podobou získá básník Nobelovu cenu. Přesto, že K. p. spolu s celým Slavejkovým dílem nesporně otevřela novou epochu dějin bulhar. literatury, její hodnocení vyvolává dodnes vášnivé spory. Někteří badatelé ji považují za eklektickou a nepůvodní (vidí v ní vlivy Mickiewiczova Pana Tadeáše, Homéra, ale i P. B. Shelleyho, P.-J. Bérangera, V. Huga, Danta aj.), jiní ji považují za nedocenené, světybné dílo, jehož platnost je všelidská a nadčasová.

Překlady čas. 1966 (*František J. Tichý, úryvek in: Bulharsko ve výstavbě, 5.*)

Literatura *T. Dąbek-Wirgowa, Krwawa pieśń na tle europejskiej tradycji epejcznej, in: Z polskich studiów slawistycznych, Nauka o literaturze, Seria 4, Warszawa 1972. I. Popivanov, Epopeja na narodnostnija duch, Plamák 1969. P. Zarev (ed.), 100 godini Penčo Slavejkov — jubileen sbornik, Sofija 1966.*

vkž

SLOVO O PLUKU IGOROVĚ

(Slovo o polku Igoreve) — * 1185—1187
Staroruský epos z období Kyjevské Rusi.

S. líčí bitvu Rusů s kočovnými kmeny Polovců (1185). Novgorodský kníže Igor se vypraví spolu se svým bratrem Vsevolodem a početně nevelkým vojskem do poloveckých stepí. V prvním střetnutí zvítězí, ve druhém je poražen a zajat. Polovci plení rus. zem. Igorova žena Jaroslava oplakává svého muže a prosí přírodní živly, aby mu pomohly k návratu. Epos končí Igorovým útekem ze zajetí a oslavou rus. země.

Týž příběh obsahují i starorus. letopisy (např. Kyjevský). I když ani v letopisném podání nescházejí uměl. prvky, příběh v nich přece jenom převažuje nad básní, zatímco ve S. je tomu naopak. Spíše než souvislým vyprávěním o výpravě je S. svérázným výkladem události, její lyr. spozicí. Tím se částečně vzdaluje i od tradičního eposu, který býval zpěvem o činu (chanson de geste). D. S. Lichačov v souvislosti se S. rozvíjí svou teorii o žánrově jedinečných dílech starorus. literatury: S. zvláštním způsobem osciluje mezi celou řadou žánrů — vlastním eposem, letopisem, bylinou, žánrem tzv. pláče a žánrem tzv. slávy, tj. mezi žánry knižními a folklórními, což byl rys typický i pro další dobové památky. Svým básnickým typem se S. nalézá uprostřed mezi tradicí staroskandináv. a anglosaskou a novým feudálním křesťanským eposem románských zemí. Hrdina je spjat se svým činem, zveličeným jako skutek vpravdě bohatýrský. Celá

příroda se podílí na událostech lidského života, je oživena (Igor hovoří s řekou Doncem, stromy oplakávají smrt apod.). Symbol. představy o spojení člověka s přírodními silami, typické pro pohanský, ale i křesťanský světónázor, se odrážejí i ve starofranc. Pisni o Rolandovi. Systém hyperbolizace a metafor (typická jsou přirovnání k zvířatům a ptákům) a řada frazeologismů, epitet odkazuje k folklórní tradici (srovnání bitvy se setbou, žatvou, hostinou). Ve S. se zmiňují pohanská božstva, ale tyto pozůstatky původní víry se tu stávají prvky ryze básnickými. Nejvýznamnější vrstvou symboliky díla, spjatou se symbolikou feudálních vztahů, tvoří symbolika sluneční. Obraz slunce se na nevelké ploše S. vrací sedmkrát (upomínají se sluneční božstva, Igor — slunce, sluneční znamení, jež zvěstují osud výpravy); se sluncem souvisejí vracející se antitetické obrazy tmy a bouře. Právě sluneční symbolika, ke které byly mimo jiné nalezeny symbolické paralely v sanskrtské poezii, byla pádným argumentem proti odpůrcům pravosti S., dokladem jeho stáří.

S. bylo totiž nalezeno až koncem 18. stol., poprvé vydáno 1800 A. I. Musinem-Puškinem, ale originál památky, byl se nejednalo o původní rukopis, ale zřejmě o jeho opis z 16. stol., shořel při požáru Moskvy 1812, dříve než byl vědecky prozkoumán. To vrhlo stín podezření na jeho pravost a spory neutichly dodnes. Dílo nevydalo beze zbytku své tajemství, v jeho textu zůstalo množství „temných“ míst. Monumentální styl S. a jeho vypjatý patriotismus byly v rus. literatuře následujících dob napodobovány (např. Zádonština z přelomu 14. a 15. stol.). První čes. překlady, ke kterým zavedl podnět Dobrovský, sehrály významnou úlohu v obrozenecké literatuře. Opera A. P. Borodina *Kníže Igor* (1890).

Překlady * 1810 (1932, 1958, *Josef Jungmann, vyd. 1958 in: J. Jungmann: Překlady*), 1821 (*Václav Hanka in: Slovo o polku Igorově*), 1858 (*Martin Hattala, Slovo o polku Igorově*), 1869 (*Karel Jaromír Erben, O výpravě Igorově, in: Dvě zpěvy staroruských*), 1926 (*Pa- vel Papáček, Píseň o výpravě Igorově*), 1946 (1946, *přepr. 1950, František Kubka*), 1955 (*Hana Skálová, Zpěv o výpravě Igorově, in: Tři zpěvy staroruské*), 1977 (*Hana Vrhová*), 1978 (*Otto Libertini*).

Literatura *A. Dmitrijev, Istorija izdanija Slova o polku Igoreve, Moskva—Leningrad 1960. R. Jakobson, The Puzzles of the Igor' Tale, Speculum 1952, 1 (bibl.). A. N. Robinson, Zakonomernosti razvitiija srednevekovogo geroičeskogo eposa i simbolika „Slova o polku Igoreve“, in: VIII Meždunarodnyj s'jezd slavistov (Slavjanskije literatury), Moskva 1978. Slovo o polku Igoreve — 800 let, Moskva 1986. — S. Mathauserová (doslov k 1978), S. Wollman, Slovo o pluku Igorově, Praha 1958.*

dh

SŁOWACKI, Juliusz:

BALLADYNA

* 1834, 1839

Polská romantická tragédie, evokující básnickou formou iluzivní mytický dávnověk.

Veršované drama v 5 jedn. je uvedeno dedikací „autoru Irydiona“, Słowackého přítele Z. Krasinskému, která má formu otevřeného dopisu a plní funkci předmluvy. Příběh sám je časově zařazen do doby pols. dávnověku, kamsi na rozhraní pohanské a křesťanské éry a navozuje, hl. zpočátku, dojem lidové balady: šlechtitný rytíř Kirkor chce na radu poustevníka pojmut za ženu prostou venkovskou dívku. Balladyna svou sestru – Kirkorovu vyvolenou Alinu – zabije a stává se sama zámeckou paní. První zločin však rodí další – z obavy, aby její čin nebyl prozrazen, a z touhy po moci vraždí Balladyna postupně skutečné i domnělé nepřátele včetně svých nejbližších: poustevníka, bývalého milence – živočišného Hrabku (Grabka, Grabiec), svého komplice von Kostryna, vinou Balladyny hyne Kirkor i její matka. Dosahuje absolutní vlády, ale vzápětí je nucena vynést rozsudek sama nad sebou a umírá, sražena bleskem. V dramatu vystupují nadpřirozené bytosti – vodní víla Goplana a její dva skřítci (variace sylfů ze *Snu noci svatojánské*), křtící a matoucí lidské osudy, řada vedlejších postav (poetický, věčně snící Filon). Hl. linii rozvíjí řada dalších motivů (vyprávění o zázračné koruně, výsměšná parodie institucí v Hrabkově vládě, příběh poustevníka – svrženého krále či zavržené vyhnané matky). Refrémem ironizujícího epilogu je konstatování, že vavřínový věnec je lepší než královská koruna, neboť nezatěžuje hlavu a nehrozí nebezpečí, že by do něj udeřil blesk, což může osobně potvrdit autor tragédie.

Słowacki úmyslně rezignuje na histor. přesnost a splétá v B. motivy a prvky z nejrůznějších rovin – lidovou baladu (o dvou sestrách, o proměně ve vrbu), starou pověst (o zázračné koruně), biblický příběh (o třech králich), antické reminiscence (Diana, Iason, zlaté rouno), shakespearovské drama (Král Lear, Macbeth, Bouře) s narážkami na tehdejší události v Polsku, s polit. parodií a se skrytou polemikou vůči svým liter. soupeřům. Jde mu o vnitřní pravdivost a smysl dávných i přítomných dějů, o vystižení pols. národní povahy. Svě pohádkové a mytol. bytosti se snaží obdati souč. psychologii, chce, „aby měly v srdcích naše srdce“. Bohatost motivů s sebou nese složitost a záměrnou rozpornost jednotliv. hrdinů a nejednoznačnost jejich činů, které se často zvrtnou v pravý opak zamýšleného cíle (např. Kirkor – hledá prostou venkovanku a žení se s vražednicí, chce vrátit vládu do rukou pravého krále a přinese jí Balladyně, touží po klidu a umírá v boji zradou vlastní ženy). Rozporuplná je i Balladyna, na rozdíl od dobového obrazu romantismem ide-

alizovaných vesnických dívek převyšující vůli a inteligenci své okoli, démonická, smyslná a vládychtivá. Umírá v okamžiku, kdy dosáhla cíle a chce zapomenout na minulost a být dobrou a spravedlivou královnou. Minulost však nelze smazat a člověk musí zodpovídat i za své dřívější činy – Balladyna, která chce soudit spravedlivě, musí odsoudit nejprve samu sebe. Drama, nabitě liter. odkazy, je současně polemikou s romant. liter. viděním světa (reprezentovaným Filonem), odhaluje jeho neužitečnost a praktickou neúčinnost. Autor konstruuje mýtus, ale zároveň jej obnažuje, píše tragédii, ale v epilogu se na čtenáře ironicky zašklebí.

V B. se odráží dobový zájem o lidovou slovesnost, Ossiana, staré rukopisy a historiografii (příběh dvou sester a bohatého pána zpracoval mj. A. Chodźko a K. J. Erben, jiné motivy u A. Mickiewicze). Zároveň je drama, stejně jako celá tehdejší pols. romant. tvorba vznikající v emigraci, reakcí na ztrátu pols. národní samostatnosti a na porážku listopadového povstání, v němž se angažoval také Słowacki. Rus. cenzurou bylo zakázáno. Słowacki je koncipoval jako jednu z epizod dram. cyklu ve stylu Ariosta, který se měl skládat ze 6 tragédií, ale zůstal neuskutečněn; hlásil se k němu ještě dr. *Lilla Weneda* (1840). B. se vyznačuje zvl. inspirací lidovou poezií, osobitým pojetím hl. hrdinky a ironickým podtextem. Drama bylo dlouho chápáno jako nescénické. Dobo- vé interpretace v něm spatřovaly polit. pohádku, pokus o psychologii ženy-zločinky, odhalení mechanismu moci, projev snahy vyrovnat se A. Mickiewiczovi nebo s ním polemizovat. První kritiky byly spíše nepřívětivé, ale i ty přiznávaly Słowackému prostý půvab a zpěvnost veršů, blízcích se v dialozích až hovorovému jazyku. Poprvé inscenováno 1862 ve Lvově, u nás 1923 expresionistická inscenace K. H. Hilara v stylizovaných kostýmech X. Boguslavské. Ve varšavském Teatru Narodowém v 70. letech 20. stol. režíroval B. objevně A. Hanuszkiewicz, jenž použitím nových technických prostředků podtrhl ironické vyznění hry.

Překlady čas. 1872 (*Josef Václav Frič, ukázky in: Květy*), čas. 1886 (*František Kvapil, úryvky in: Zlatá Praha*), 1893 (*Otokar Mokřý*), 1930 (*Jaroslav Bartoš, adapt. pro loutky*), 1950 (*rozmn. 1962, František Halas—Josef Matouš*), 1960 (*Vojtěch Mihálik, sl.*).

Inscenace 1923 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1949 (*Antonín Kurf, Státní divadlo Z. Nejedlého, Ostrava*).

Literatura I. *Matuszewski, Słowacki i nowa sztuka (modernizm), Warszawa 1965. E. Sawrymowicz, Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego, Wrocław 1960. — K. Krejčí, Juliusz Słowacki, básník a revolucionář, Praha 1949. J. Matouš (doslov k 1950).*
jhl

S'-MA Čchien:

ZÁPISKY HISTORIKA

(Š'ti) — * 2. — 1. stol. př. n. l.

Rozsáhlý historický spis, encyklopedický výklad historie Číny a jí známého světa, zakladatelské dílo čínské starověké historiografie.

Z. h. mají 130 kap. (svítků): 12 kap. zákl. analů o mytických a pozdějších dynastiích a vládciích, 10 kap. chronologických tabulek, 30 výkladů o čín. státech, ale mj. i o Konfuciovi a rolnickém povstalcí Čchen Šengovi, 8 pojednání o hudbě, astronomii, hospodářství aj., 70 kap. životopisů významných osobností a popisů okolních zemí (Střední Asie, Vietnam, Korea) včetně závěrečné kapitoly, která je autobiografií S'-ma Čchien a jeho otce S'-ma Tchana, jenž dílo započal. Biografie se často týkají nejen jednotlivců, ale celých skupin významných mužů — filozofů, básníků, generálů, konfucianských učenců, dobrých a krutých úředníků, ale i vládcových milců, zbohatlíků, věstců, kritiků apod.

Z. h. jako prototyp čín. dějepisné prózy se opírají o jiné pojetí dějin než to, které zdomácnělo v západní tradici a utvářelo se v podstatě na modelu epickém, nahlížejícím lidské události jako individualizované činy konkrétních bytostí a spojujícím je do jednotného proudu výkladu na pozadí představy zacíleného a smysluplného histor. procesu. Histor. realita je pro čín. historika přítomna především jako svod různorodého slovesného materiálu, dějepisná práce neusiluje o rekonstrukci dějinného pohybu, ale opírá se především o postupy výstavby antologií: výběr a uspořádání. Proti epické kauzalitě stojí v Z. h. spíše ornamentální kladení prvků vedle sebe v pestrém uskupení. Ani S'-ma Čchienovy biografie neusilují postihnout konkrétní histor. osobnost v logice jejího vývoje, ale spíše pojímají její osud v souboru volně propojených, často anekdotických pasáží jako osud příkladný, jímž se vyjevuje obecný a věčný princip.

Z. h. měly v čín. a dálnovýchodní kultuře velký význam, byly brzy doplňovány (už v 1. stol. př. n. l. např. Čchu Šao-sun) a od 3. stol. hojně komentovány, staly se vzorem pro historiografii a v mnohém ovlivnily i vývoj literatury — zvl. žánr biografie (v nové době v Evropě srovnávaný zvl. s Plutarchovými Souběžnými životopisy). S obměnami byly napodobovány i v historiih následujících období.

Literatura E. Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-ma Tsien I—V*, Paris 1867, 1969. J. Průšek, *Chinese History and Literature*, Prague 1970. B. Watson, *Records of the Grand Historian of China I—II*, New York 1961. — N. I. Konrad, *Západ a Východ*, Praha 1973.

ms—red

SMOLLETT, Tobias:

DOBRODRUŽSTVÍ RODERICKA RANDOMA

(The Adventures of Roderick Random)
1748

Anglický pikareskní román s námořní tematikou.

Roderick Random, jehož životní osudy tvoří osu obsáhlého románu (rozčleněného do 69 kap., uvozených autorovou literárněteoretizující předmluvou a bajkou o adresnosti kritiky), opouští po lékárnické praxi Skotsko a odchází se svým druhem holičem Sharpem do Londýna, kde se snaží získat dekret k vykonávání ranhojičského řemesla. Sharp jej opouští, Random se proti své vůli dostává na válečnou loď, s níž podnikne výpravu na Cartagenou. Po návratu do Evropy se seznamuje s Narcissou (a její tetou): posléze odjíždí do Paříže, tam se připojuje k vojsku a bojuje v bitvě u Dettingen. Vrací se do Londýna rozhodnut ulovit bohatou nevěstu. Za tímto účelem podnikne cestu do lázni Bath, tam se znovu setkává s Narcissou. Po setkání se svým ztraceným otcem se s ní ožení.

Forma pikareskního románu, v němž cesta hrdinova tvoří osu kompozičního řazení drobných epizod, slouží zde nejen k zobrazení (a reflexi) prostoru v jeho dimenzi horizontální, tj. v jeho rozlehlosti (Skotsko, Anglie, angl. kolonie, Francie, Německo), ale i vertikální, tj. v jeho sociálním zvrstvení. Proměny sociálních prostorů, do nichž hrdina v průběhu svého putování vstupuje a jež jsou pravidelně představovány jistým lidským typem (popř. i jeho obšírnějšími individuálními osudy), určují zároveň i proměny sociální zkušenosti hrdinovy. Její rozsah je poměrně široký: zasahuje svět drobných šejdiťů (hostinští, povozníci, komorníci, stárnoucí metresy na cestě Randoma a Sharpa z Newcastlu do Londýna), svět politický (poslanec Cringer, Námořní úřad, Lékařská komora, vězeňský systém v Londýně), svět námořní (velitelé Oakum, Whiffle, lodní chirurg Mackshan), svět vojska pevninského (bitva u Dettingen), svět kultury (lord Sheerwit, pan Marmozet v Londýně). Po zkušenostech získaných v těchto sociálních prostorech ztrácí hrdina naivitu, s níž do světa vstupoval, i své morální normy, jež tomuto světu přizpůsobuje — v obrazu deformace lidské morálky (Randomův podíl na obchodě s otroky) je společenskokrit. tón románu nejsilnější.

D. jsou částečně autobiografická: Skot Smollett po studiu medicíny a lékárnické praxi odchází do Londýna uplatnit svou tr. *Kralovrah* (The Regicide) a po neúspěchu se stává lékařem na válečné lodi. Tato skutečnost, stejně jako reálná existence řady zobrazených postav (Shaftesbury jako lord Sheerwit, herec

Garrick jako pan Marmozet), dobře uvědomovaná už v době prvního vydání románu, jeho společen. kritičnost podtrhuje. Vývojově důležitá složka díla, námořní tematika, dominuje v r. *Dobrodružství Peregrina Pickla* (1751, *The Adventures of Peregrine Pickle*), jenž spolu s D. naplňuje ranou etapu Smollettovy tvorby. Pozdnější etapu jeho díla — po 1752 se Smollett věnuje též historii, srov. pětidílné *Dějiny Anglie* (1757—58, *History of England*), překladatelství a novinářství — završuje pikareskní román v dopisech *Výprava Humpreyho Clinckera* (1771, *The Expedition of Humphrey Clinker*), který se hlásí k dobově oblíbenému žánru, srov. r. Clarissa (1747—48) S. Richardsona, svou stránkou formální, obdobně jako romány o „dobrodružstvích“ tematicky korespondující se stavebně ovšem propracovanějšími „historiemi“ H. Fieldinga, např. s Tomem Jonesem (1749). Minimální reflexe tvůrčího procesu (na rozdíl např. od Fieldinga a L. Sterna), minimální utváření povědomí o zprostředkovanosti příběhu podtrhovaly temat. autentičnost, pro niž si Smollettovy romány získaly uznání pozdějších angl. romanopisců (zvl. Ch. Dickense).

Výpisky „... žádný bidák není tak nevděčný jako ten, jemuž jste prokázali nejšlechtnější služby, a žádný nepřítel tak nemilosrdný jako ten, který vám způsobil největší zlo“ (1954, 30).

Překlady 1905 (*František Xaver Prusík, Příhody Rodericka Randoma*), 1954 (*Ladislav Cejp*).

Literatura H. S. Buck, *A Study in Smollett, New Haven* 1925. M. F. Leuschel, *Autobiographisches in Smolletts Roderick Random, Leipzig* 1903. — L. Cejp (*doslov k 1963*).

am

SNORRI STURLUSON:

EDDA

* 1222—1225

Středověká staroislandsky psaná poetika, která shrnuje základní poučení o severoevropské pohanské mytologii a principech výstavby skandinávského hrdinského chvalo zpěvu (skaldy).

Kniha nejvýznamnějšího staroisland. spisovatele Snorriho Sturlusona (zvaná též Edda Snorriho, menší Edda, mladší Edda) neobsahuje, na rozdíl od tzv. větší Eddy, oslavné zpěvy o bozích a hrdinných bojovnících, nýbrž skládá se ze 3 poměrně samostatných částí. I. *Okouzlení krále Gylfa* (*Gylfaginning*), podává formou rozhovoru trojjediného boha Odina a krále Gylfa základní informace o skandinávské mytologii. Dialog probírá všechny důležité jevy od počátku až do konce světa. Do tohoto rámce je zasazen výčet jednotliv. bohů a bohyň i sfér jejich působnosti. II. *O básnickém jazyku* (*Skáldskaparmál* či *Bragarædur*) poučuje o skládání děl v duchu skan-

dináv. liter. tradice a představuje tak poetiku v prvním slova smyslu. Autor upíná pozornost především k užívání ustálených básnických obrátů. III. část, oslava nor. krále Hakona IV. a jarla Skuliho (*Háttatal*), má být vzorovým příkladem skaldského zpěvu; ve 102 strofách se předvádí 102 různých veršů, používaných v raně středověké severské poezii.

Cílem E. bylo seznámit nepočtené soudobé skladatele (skaldy) eddické poezie a ság s pravidly staroisland. literatury, v níž se chvalo zpěvy na udatné vikinské válečníky prolínaly s tradičními pohanskými mýty. Autor sám nezachytil již pohanský mýtus v jeho čisté podobě, neboť ten byl již přes dvě století narušován křesťanským náboženstvím. Proto i Snorriho práce prozrazuje vliv křesťanství, kupř. ve zmínkách o Praotci-bohu. Spisovatel rovněž nereprodukoval mýtus v jeho konkrétním island. projevu, nýbrž usiloval o rekonstrukci celého systému skandinávských mýtů na podkladě písemné i ústní tradice evrop. severu. Tak např. Odin, bůh války, vítězství a duchovních schopností, který provází Gylfa labyrintem mýtů, byl uctíván nejvíce v jižním Švédsku a Norsku, zatímco na Islandě byl jeho kult slabý. Přes tyto skutečnosti je menší E. nejcennějším zdrojem poznatků o pohanských mýtech germán. severu.

Tzv. menší E. Snorriho Sturlusona, mj. autora *Okrsku světa* (*Heimskringla*), svodu ság pokrývajících dějiny Norska od myt. doby po 1177, vznikla za pohnutých histor. okolností. V 11.—12. stol. se totiž tradiční skaldská poezie udržovala především na odloučeném Islandu, osídleném nor. kolonisty až v průběhu 9.—10. stol. Na pevnině staré tradice pozvolna mizely. Výmluvně to dokládá skutečnost, že na severoevrop. panovnických dvorech byli všichni významní skaldové island. původu. Avšak ani Islandu se nevyhnul úpadek skaldského básnictví. Nastal v 1. pol. 13. stol. a vyvolal obavy o osud tradičních kulturních hodnot. To však zřejmě byla pouze jedna z příčin, proč Snorri sepsal příručku pro začínající skaldy. Druhým podnětem mohly být dram. události na ostrově, ohrožovaném nor. expanzí, které upamatovávaly na hrdinné činy Vikingů. Snorri, sám jeden z předních island. politiků, se nestavěl proti nor. vlivu, trval však na uchování starých island. práv. Menší E. tak sledovala literární i národní zřetel. Tento zájem splnila, neboť vyvolala na Islandu obrodu skaldské poezie a ovlivnila všechny básníky následujících období.

Překlady 1929 (1984, *Emil Walter, výběr. Okouzlení krále Gylfa. Edda*; vyd. 1984 ukázka in: M. I. Steblin-Kamenskij, *Mýtus a jeho svět*).

Literatura A. J. Gurevič, *Istorija i saga, Moskva* 1972. D. O. Zetterholm, *Studier i en Snorre-text*,

Stockholm 1949. — H. Kadeřková, *Autor ságy o svatém Olavu*, in: *Snorri Sturluson, Sága o svatém Olavu*, Praha 1967. J. Kaňa, *Snorri Sturluson a středověká literatura*, in: *Královské ságy*, Praha 1980. M. I. Steblin-Kamenskij, *Svět islandských ság*, Praha 1975. Týmž. *Mýtus a jeho svět*, Praha 1984. E. Walter (předmluva k 1929).

pč

SOFOKLES: ANTIGONA

(Antigoné) — * asi 442—441 př. n. l.

Antická tragédie na mytologický námět, vytvořená světoznámým starořeckým dramatikem.

Válka „sedmi proti Thébám“, tj. válka mezi Oidipovými syny Polyneikem a Eteoklem, skončila vzájemnou smrtí obou bratří. Jejich nástupce a strýc Kreon dá Eteokla jako obhájce vlasti pohřbit se všemi poctami, pod trestem smrti však zakáže učinit totéž s tělem vlastizrádce Polyneika. Avšak Antigona, sestra obou mrtvých, tohoto zákonu nedbá, protože ho považuje za odporující zákonům božím. Nedbá ani domluv své mírnější sestry Ismeny, posype pohorzené tělo bratra prstí a vykoná příslušné obřady. Je při tom chycena a Kreon, rozhorlený při výslechu její zpupnosti, rozhodne, že bude zaživa uzavřena ve skalní hrobce. Marně Kreona prosí o rozvahu náčelník sboru i vlastní syn, Antigonin snoubenec Haimon. Teprve výstraha věstce Teiresia jej přesvědčí, aby odvolal zákaz Polyneikova pohřbu a spěchal za zděnou Antigonu osvobodit. Je však již pozdě a poslové přinášejí kruté zprávy: Antigona se oběsila, zoufalý Haimon se pokusil napadnout svého otce, a když se mu to nepodařilo, proklál se mečem, sebevraždou spáchala i jeho matka Eurydika — Kreon je zcela zdrcen.

Děj A. není motivován zásahy vyšších božských sil, odehrává se výhradně v rovině mezilidských vztahů. Jeho vnitřní dynamika je určována jednak autorovým pojetím světa jako objektivního, v jádru spravedlivého řádu, který si bezpodmínečně, bez ohledu na osud jedince, vynucuje nastolení rovnováhy vždy, když je nějak narušena, jednak jeho humanistickou heroizací postavení člověka, který musí s danou nepřízní osudu zápasit. Jakkoliv je zřejmé, že Sofoklovy sympatie jsou v reakci na racionalismus a individualismus soudobého sofismu na straně ideální občanské etiky Antigony, není jeho tragédie dramatem didakticky tezovitým. Díky schopnosti vykreslit živě a přece heroické charakter postavy je A. dialektickým zpodoběním konfliktu dvou zcela protichůdných pojetí zodpovědnosti člověka k člověku. Na jedné straně tu stojí autorita státní moci — samovládcé dbající podle svého nejlepšího osobního přesvědčení o prospěchu obce (za niž ovšem považuje především sám sebe) a o dodržování jejich tvrdých zákonů.

Na straně druhé pak žena snad až egoisticky sebevědomě odhodlaná obětovat svůj život ve jménu nepsaných zákonů lidskosti. Antigona, v emocionální fascinaci smrti přímočaře naplňující obecné zákony, je postavou monolitně jednoznačnou, neprocházející žádným přerodem ani rozhodováním. Postavou, která však uvádí děj tragédie do pohybu, neboť svým jednáním nutí ostatní postavy nějak reagovat a zaujmát postoje. Do značné míry se tak vlastní těžiště hry posunuje směrem k rozporné postavě jejího protihráče Kreona. Člověka, který se těžce mylí, kterého jeho přílišný racionalismus vede k přeceňování vlastních možností (obdobně jako Oidipa), který překročí v zájmu osobní racionální představy o spravedlnosti hranici rovnováhy řádu a prohlédne teprve, když je za to osudem kruté, ale zákonitě potrestán.

Sofokles, rodák z Kolónu u Athén, prožil svůj život v období po per. válkách, kdy toto město bylo na vrcholu rozkvětu. Na athénské jeviště vystoupil poprvé 470 př. n. l. a již o dva roky později porazil v soutěži dramatiků Aischyla. Jeho přínos k vývoji starořeck. divadla spočíval mj. v rozvinutí možnosti scénické výpravy, v odstoupení autora od povinnosti současně hrát, v rozšíření počtu členů sboru a především v zavedení třetího herce. Velmi významným záساهem do tradice pak byla také skutečnost, že se vzdal skládání dějově svázaných trilogií a svá dramata pojal jako jednotné uzavřené celky, což napomohlo zvýšení dramatické hutnosti děje. Ačkoliv je A. nejstarší ze 7 dochovaných dram (Sofokles jich napsal zhruba 120), je dilem autora zralého věku, který svou působivost prokazovalo po mnohá staletí a inspirovalo celou řadu pozdějších tvůrců — Seneca, J. de Rotrou (1639), J. Racine (1664), W. Hasenclever (1917), J. Cocteau (1928), L. Stojanov (1926), A. Maliszewski (1939), J. Anouilh (insc. 1944), B. Brecht (1948), C. Hubalek (1960), P. Karvaš (1962), V. Trapl (1980) aj. Opera I. Krejčího a C. Orffa.

Výpisky „Antigoné: Být tyranem však je věc přejemná / jak z mnoha příčin, tak i proto, že / smí jednati i mluvit, jak chce sám. Kreon: Te vidíš jen ty sama z Thébánů! Antigoné: I ti to zří, však mlčí před tebou. Kreon: A nestydíš se od nich lišiti?“ (1975, 40—41).

Překlady 1851 (1862, František Šohaj), 1881 (1883, 1886, 1906, 1930, 1935, 1938, 1941, 1943, Josef Král, vyd. 1930, 1941, 1943 v úpravě Karla Hrdiny), 1891 (Timothej Hrubý, in: *Tragoedie Sofoklovy*), 1927 (1942, 1970, 1975, 1976, Ferdinand Stiebitz; vyd. 1976 in: *Antické tragédie*, vyd. 1975, in: *Tragédie*, 1976 in: *Řecká dramata*), 1965 (rozmn. 1968, Václav Renč), 1971 (Jiří Gruša—Karel Kraus, *Oidipus — Antigoné*, sestavil Otomar Krejča).

Inscenace 1889 (1894, *Jakub Seifert, Národní divadlo, Praha*), 1895 (*Společnost Saši Kokoškové, Arena U Deutschü, Libeň*), 1925 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1926 (*Rudolf Walter, in: Trilogie o Oidipovi, Národní divadlo, Brno*), 1941 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1942 (*Antonín Kurš, Horácké divadlo, Třebíč*), 1944 (*Antonín Kurš, Městské divadlo, Plzeň*), 1958 (*Hugo Domes, Východočeské divadlo, Pardubice*), 1962 (*Milan Fridrich, Jihočeské divadlo, České Budějovice*), 1963 (*Milan Pásek, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1963 (*Oldřich Kříž, Divadlo Pohraniční stráže, Cheb*), 1969 (*Svatoslav Papež, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1971 (*Otomar Krejča, in: Oidipús — Antigoné, Divadlo za branou, Praha*), 1987 (*Jan Bartoš, Divadlo E. F. Buriana, Praha*), 1987 (*Alexandr Postler, Slezské divadlo Z. Nejedlého, Opava*).

Literatura R. F. Coheen, *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951. A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964. C. de Vleminck, R. van Campennolle, *Bibliographie analytique de l'Antigone*, in: *Phoibos*, 2, 1947/48. — B. Borecký (*úvodem k* 1975). J. Černý (*doslov k* 1965).

pj

SOFOKLES:

KRÁL OIDIPUS

(Oidipús tyrannos) — * asi 430—425 př. n. l. Starořecká tragédie.

Král Oidipus (= řec. otekla noha) se dovídá z úst svého švagra Kreona, který právě přichází z věstírny, že mor sužující město Théby má konkrétní přičinu: žije tu vrah předchozího krále Laia. Oidipus vynese nad neznámým vrahem kletbu, je odhodlán ho vyhledat a potrestat, když tu je náhle překvapen obviněním, které vyslovil věstec Teiresias: onim neznámým vrahem jsi ty sám! Silně pobouřen a domnívaje se, že jde o Kreonovo spiknutí, snaží se Oidipus obvinění vyvrátit. Avšak jeho aktivita postupně v rozhovorech s manželkou Iokastou, korintským poslem a pastýřem odhaluje krutou minulost: Oidipus je ve skutečnosti synem krále Laia a Iokasty. Synem, kterému byly po narození probodnuty nohy a který měl být usmrcen, neboť věštba určovala, že zabije svého otce a ožení se se svou matkou. Leč pastýř, jenž měl Oidipa usmrtit, jej přenechal pastýři korintského krále Polyba a ten jej vychoval jako vlastního. V dospělosti Oidipus domnělé rodiče opustil, aby se vyhnul věštbě. Avšak cestou v prudkém hněvu zabil neznámého cizince, aniž tušil, že je to jeho otec Laios, a když se mu podařilo rozluštit hádanky Sfingy a osvobodil od ní Théby, získal odměnou thébský trůn a ruku královny-vdovy Iokasty, aniž věděl, že je jeho matkou. — Poznání minulosti všechny zdrtil. Oidipova žena-matka si bere život, Oidipus sám se oslepl a opouští Théby.

Příběh Oidipa je příběhem o síle osudu, naplňujícího se právě skrze skutky, jimiž se mu lidé snaží vyhnout. Sofokles tu potlačil otázku dědičné podmíněnosti trestů stíhajících Laio-

vu rodinu a postavil do centra tragédie Oidipa jako jedince, který platí za přestupek proti řádu (diké), ačkoliv tento přestupek spáchal nejen nevědomky, ale dokonce proti racionální vůli své i všech ostatních zúčastněných. Soustředil se na okamžik anagorize, Oidipova sebepoznání, na tragickou dialektiku určující, že Oidipus, prohlédnuv a poznáv pravdu, oslepe. Proto také Sofokles nezpracoval složitou, na mnoha okolnostech závislou historii chronologicky, ale vystavěl svou tragédii v uzavřené formě jednoduchého přítomného děje odhalujícího postupně strašnou minulost. Tato poznávaná minulost je však přitom neoddělitelnou součástí přítomnosti, neboť i přes vynikající kresbu individuálních charakterů není K. O. dram. analýzou individuálního svědomí a Oidipův přestupek nemá individuální, ale sociální rozměr: Třebaže byl spáchán bezděky, stal se reálným narušením rovnováhy řádu světa. A je neodkladnou povinností Oidipa, jako vladaře, tuto rovnováhu opět nastolit, a to i za cenu sebezničení. Ostatně Oidipus, jakkoliv mu patří autorův soucit, není zcela bez viny: jeho přílišný racionalismus ho na vrcholu těžké pouti za poznáním, těsně předtím, než má být zdrcen, přivedl k výsměchu věštby a k urážce věstce Teiresia, mluvčího ideální etiky. Sofokles tak vytvořil tragédii o dialektice života člověka a univerza, které může být vůči jedinci nesmírně kruté, nikdy však není panstvím náhody a zvůle.

Dle histor. pramenů byl Sofokles šťastný muž, jemuž se dostalo během života mnoha poct jako básníkovi, občanu i knězi. Zdá se tedy věčnou otázkou, odkud se v jeho díle vzala taková schopnost vyjádřit hloubky lidského bytí a utrpení. (Ideově se zpravidla jeho postoje charakterizují jako obhajoba ideálních občanských ctností před jejich rozkladem v dobovém sofismu.) Pozoruhodné také je, že ze sedmi dochovaných tragédií Sofokla tři tematicky čerpají z oidipovského mýtu: K. O., → *Antigona* a *Oidipus na Kolonu* (insc. 401 př. n. l., Oidipus ho epi Kolónó). Při prvním uvedení K. O. obsadil jeho autor v dram. soutěži 2. místo za Aischylovým synovcem Filoklem, nicméně během dalších staletí se toto drama stalo jedním z nejslavnějších, jak to mj. dokládá i výčet jmen autorů jím inspirovaných: Seneca, P. Corneille (1659), Voltaire (insc. 1718), P. B. Shelley (1820), A. Platen (1828), E. FitzGerald (1880), H. v. Hofmannsthal (1906), F. Zavřel (1919), J. Cocteau (1928), A. Gide (insc. 1932) aj. (Svůj specifický ohlas si našlo oidipovské téma i v psychoanalýze S. Freuda.) K. O. však nepůsobil výhradně tématem, ale také a především uzavřenou formou, slučující přítomné a minulé, ve které byl v období měšťanského dramatu spatřován

vzor, jak převádět složité epické děje do soustředěného tvaru (viz např. korespondence J. W. Goethe—F. Schiller). V této souvislosti bývá K. O. spojován také s analytickým dramatem ibsenovského typu z 2. pol. 19. stol. Zfilmováno 1967 (P. Pasolini, Itálie), 1968 (Ph. Saville, Velká Británie). Scénické oratorium I. Stravinského (1927) a opera G. Eneska (1936).

Překlady 1856 (*František Šohaj, Edip král*), 1885 (*Edvard V. Štolovský, Oidipus král*), 1891 (*Timothej Hrubý, Oidip král*, in: *Tragoedie*), 1891 (*Josef Končinský*, in: *Tragedie II*), 1920 (1942, 1970, 1975, 1976, *Ferdinand Stiebitz*; vyd. 1970 in: *Antické tragédie*, vyd. 1975 in: *Tragédie*, vyd. 1976 in: *Řecká dramata*), 1950 (1963, *Jaroslav Pokorný, Oidipus vladař*), 1971 (*Jiří Gruša—Karel Kraus*, in: *Oidipus — Antigóné*, sestavil *Otomar Krejča*), 1973 (*Milan Pásek, Vladař Oidipus*).

Inscenace 1889 (*Jakub Seifert, Národní divadlo, Praha*), 1914 (*A. Schwarz, Divadlo Umění, Praha*), 1923 (*Josef Fišer, Městské divadlo, Plzeň*), 1926 (*Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno*, in: *Trilogie o Oidipovi*), 1928 (amatérská skupina *Neodvislí, Oidipova aféra*), 1932 (*Karel Hugo Hilar, Národní divadlo, Praha*), 1932 (*Oldřich Stibor, České divadlo, Olomouc*), 1933 (*Jan Malik, Loutkové divadlo Sokola, Praha-Libeň*), 1937 (*Josef Skřivan, Zemské divadlo, Brno*), 1943 (*Jaroslav Novotný, Městské divadlo, Kladno*), 1956 (*Miloš Hynšt, Státní divadlo, Ostrava*), 1963 (*Miroslav Macháček, Národní divadlo, Praha*), 1966 (*Jaroslav Kubát, Státní divadlo, Ostrava*), 1969 (*Václav Lohniský, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1970 (*Miroslav Vildman, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1971 (*Otomar Krejča, Divadlo za branou, Praha*), 1973 (*Milan Pásek, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*), 1974 (*Milan Pásek, Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1982 (*Jiří Untermüller, Divadlo V. Nezvala, Karlovy Vary*).

Literatura R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980. H. Diller, *Sophokles, Darmstadt* 1967. F. Dilmeier, *Der Mythos von König Oedipus*, Mainz 1948. K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart 1962. H. Musurillo, *The Light and the Darkness, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden 1967. — B. Borecký (předmluva k 1975). J. Pokorný (doslov k 1963).

pj

SOLOGUB, Fjodor: POSEDLÝ

(Melkij bes) — 1907

Ruský román z přelomu 19. a 20. stol.

V centru románu stojí postava provinčního profesora Peredonova propadlého stihomamu. Peredonov sni o inspektorském místě, k němuž mu má dopomoci snátek s příbuznou Varvarou, která se údajně zná se starou kněžnou. Poté, co Varvara nechá zfalšovat dva dopisy od kněžny, ke svatbě skutečně dojde. Peredonov podléhá stále víc své chorobě —

podezira všechny kolem sebe, že mu ukládají o život, ubližuje studentům, udává. Začíná se mu zjevovat přízrak Nedotykavky, proměňující se v jeho chorobně fantazii tu v karetní figuru, tu v kocoura. Nakonec se z něj stává žhář a vrah (zabíjí svého domneho rivala Volodina). Kromě linie Peredonov—Varvara se v románu rozvíjí linie Ludmila—Saša, příběh vášnivě, ale čisté lásky starší dívky k poloděskému studentikovi, do kterého zasahuje městeček se svou pokryteckou a špinavou morálkou (štvaní na maškarním plese).

P. se odehrává v provinčním malosvětě (typickém prostoru rus. románu 19. stol. vede „šlechtického hnízda“ a Petrohradu), jeho fantasticko-groteskní atmosféra připomíná Gogolův *Mirhorod*, městečka z „provinčních obrázků“ Saltykova-Ščedrina, Gorkého *Okurov*. Prostředí není v románu jen symbol. kulisou dramatu úzkosti a tesku, ale přímo jeho aktérem (typický rys symbolistního románu). Zatímco Peredonovova duše postupně odumírá, prostředí nabývá stále větší moci, ožívá v podobě Nedotykavky („šedivé, beztvárné, mrštné“, svérázné podoby dvojníka a zároveň tělesnění Peredonovy choroby) zabíjí každé sen. Peredonov ve své touze po kariéře, v boji o „místo nahoře“ a ve snaze vymanit se z moci hubičiho prostředí má mnoho společného s arivisty, hrdiny stoupajícími po společen. žebříku, typickými postavami románu 19. stol. — se Stendhalovým *Sorelem* (Červený a černý), Balzakovým *Rastignakem* (*Otec Goriot* aj.) a *Lucienem Rubempré* (*Ztracené iluze* aj.). Zatímco se však hrdina Stendhalův či Balzakův ocital „nahore“ alespoň dočasně, Peredonov od samého počátku jen klesá (naturalisticky pojatý vývoj postavy jako postupná degradace), jeho prostředky jsou krajně ubohé (obchází významné osobnosti městečka a udává z pozice „oprávce světa“ a strážce morálky).

P. vznikl na přelomu století (1895—1905), kdy Sologub působil jako učitel matematiky v Novgorodské gubernii. Z těžké zkušenosti vůči těžké před P. už *Těžké sny* (1896, *Tjaželyje sny*), román o gymnaziálním profesoru Loginovu a jeho „Nedotykavce“ — inspektoru Motovilovovi, příběh o pomluvě, vraždě, davovém šílenství, marném čekání na zázrak a o lásce jako posledním útočišti, který už v mnohém předjímá ponuru historii Peredonova. Téma úpadku a rozpadu lidské psychiky, s nímž se vázalo téma dvojníka (sama Nedotykavka se mimochodem objevuje i v Sologubově poezii a souvisí s příšerkami z jeho *Knihy proměn*, 1914, *Kniga prevraščenij*), mělo v rus. literatuře už významnou tradici (Gogolovy *Bláznovy zápisky*, Dostojevského *Zápisky z podzemí* aj.), právě tak jako sugestivní popis postupně

choroby a procesu umírání (Smrt Ivana Iljiče od L. N. Tolstého), a vedla přes Sologuba a A. Remizova až k A. Bělému.

Výpisky „Jindy Peredonov sebral karty a se sveřepým výrazem v obličejí rozřezával kapesním nožem hlavy karetním figurám. Zejména dámám. Když řezal krále, rozhlížel se, nevěděl-li to někdo, aby ho nemohl obvinít z politického zločinu“ (1980, 214).

Překlady 1911 (Stanislav Minařík, Malý ďábel), 1970 (1980, Jaroslav Piskáček).

Literatura J. Holthusen, *Fedor Sologubs Roman-Trilogie, s'Gravenhage 1960. A. Leitner, Die Erzählungen Fedor Sologubs, München 1976. G. Selegen, „Prechitraja vjaz“*, Simvolizm v proze: „Melkij bes“ Fedora Sologuba, Washington 1968. — M. Očadliková (doslov k 1970. L. Zdražil (doslov k 1980).

dh

SÓMADÉVA: OCEÁN PŘÍBĚHŮ

(Kathásaritságara) — * 1063—1077 n. l.
Staroindický cyklus sanskrtských vyprávění, mýtů, legend, bajek, pohádek a anekdot.

Rozsáhlé dílo o 43 000 většinou šestnáctislabičných verších je převyprávěním příběhů, známých v mnoha případech i z jiných verzí a zpracování a zasazených do společného rámce životních osudů a milostných výbojů Udajany, krále z Vatsy, a jeho syna Naraváhanadatty. Po typickém způsobu staroind. epické literatury volně mísí realist. náměty s pohádkovými a mytol. motivy a milostné či dobrodružné příběhy s příhodami nadpřirozených bytostí. Kniha je opatřena úvodem, líčícím fiktivní historii vzniku původní předlohy a přísuzujícím autorství celého díla hinduistickému bohu Šivovi.

O. p. je nejzdařilejším ze tří dochovaných zpracování mnohem staršího a zřejmě nenávrtně ztraceného Gunádhjova díla Velké vyprávění (Brhatkathá), které bylo obrovským kompendiem staroind. vypravěčské literatury a nedochovalo se pravděpodobně proto, že nebylo složeno v prestižním sanskrtu, nýbrž v jednom z hovorových jazyků starověké Indie. Mnoho jeho částí se však zachovalo v pozdějších sanskrtských verzích a velmi mnoho námětů a motivů přešlo i do různých evrop. literatur. Sómadévo zpracování vyniká obratnou kompozicí a propojováním jednotliv. příběhů, vypravěčskou plynulostí, poměrně prostým jazykem a bohatou škálou lidských i nadpřirozených postav.

Sómadéva, bráhmanský básník a učenec z Kašmíru, napsal O. p. pro Šúrjavatí, manželku kašmír. krále Ananty, v dobách zmatků, nepokojů a bojů o kašmír. trůn. Dílo patří k zákl. kamenům rozsáhlé staroind. vypravěčské literatury a je cenným pramenem k poznání předlohy nejednoho díla svět. písemnictví tohoto typu. O jeho trvalé oblibě v Indii svě-

dčí i množství dochovaných rukopisů a ve svět. řada celkových i dílčích překladů do mnoha cizích jazyků.

Překlady 1909 (Vincenc Lesný, *výb. Kathásaritságara*), 1959 (Oldřich Friš, *Démonovy povídky; jedna z částí*), 1981 (Dušan Zbavítel).

Literatura J. S. Speyer, *Studies about the Kathásaritságara, Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1908.*

dz

SPENSER, Edmund: KRÁLOVNA VÍL

(The Faerie Queene) — 1590—1596, 1609
Alegorický epos nejvýznamnějšího anglického renesančního básníka.

Děj K. v. se rozvíjí v VI knihách po 12 zpěvech (VII jen část) jako „souvislá alegorie, fantazie se skrytým významem“. Každá kniha vypráví „legendu“ určité „morální ctnosti“, jejímž „patronem“ a obhájcem je ústřední postava rytíře. I. kniha je legendou svatosti, „úzké a přímé cesty“ k dosažení „celistvosti“ člověka (holiness-wholeness). Hrdina, Rytíř Červeného kříže (Redcrosse Knight — vlastně sv. Jiří, angl. patron) v ní ztrácí a znovunabývá svou nevěstu Unu (z lat. „una“ — jedna, jediná), alegorii náboženské pravdy. II. kniha je legendou zdrženlivosti, střídmosti („temperance“, „continence“), aristotelského „zlatého středu“ jako základu veškeré morální dokonalosti. Hrdina Guyon putuje do „falesného ráje“ — Zahrady rozkoše (Bower of Bliss), aby zajal krásnou kouzelnici Acrasii (fec. „akrasia“ — nezdrženlivost). Hrdinkou III. knihy — legendy „cudnosti“ (vlastně však manželské lásky) — je neporazitelná rytířka Britomart, hledající svého milého Artegalla a zachraňující krásnou Amoret (alegorii ženského půvabu) ze zajetí čaroděje Busirana. IV., legenda přátelství jako základu všech lidských vztahů, má dvojici hrdinů, nerozlučné přátele Cambella a Triamonda. V. obsahuje legendu spravedlnosti, jejímž obhájcem je Artegall, který osvobodí pani Irene (z fec. „eirene“ — mír, vztaženo k Erin-Irsko) ze zajetí tyрана Grantorta (Španělsko). VI. vypráví legendu „dvornosti“ (courtesy) jako základu dorozumění mezi lidmi. Calidore (fec. „kalliodoros“ — krásně obdařený) v ní pronásleduje Sprostou bestii (Blattant Beast) — alegorii silicích rozporů alžbětinské společnosti. VII. je fragment o 2 zpěvech, uzavírající filozof. výstavbu K. v. sporem Přírody a Proměnlivosti (Mutability) o vládu nad světem. I.—VI. knihou prolíná zákl. motiv „královny vil“ (Gloriany, Tanaquil) — alegorie královny Alžběty I. (jednotl. aspekty jejího charakteru jsou alegorizovány v postavách Britomart, Belphoebe, Mercilly) a prince Artuše (alegorie aristotelské „velkodušnosti“ a bájně minulosti), hledajícího ji jako vysněnou nevěstu. Většina hrdinů jsou tzv. „elfští rytíři“ (elfin knight), kterým „královna vil“ určuje poslání. Celý děj se odehrává v Pohádkové zemi (faerie land), utopické

a zároveň imaginativní krajině. K. v. je psána tzv. spenserovskou strofou (8 pětistopých rýmovaných jambů a závěrečný alexandrin, ababbcbcc). Jednotl. knihy jsou uvedeny krátkými prology, navozujícími téma a oslavujícími Alžbětu I. K. I. vyd. (1590) patří „doporučující“ básně W. Raleigha, G. Harveyho aj. a 17 autorových sonetů s věnováním K. v. předním dvořanům a politikům (Burleighovi, Essexovi, Walsinghamovi aj.) a všem „půvabným dámám na dvoře“. Předmlouvou ke K. v. je básníkův dopis W. Raleighovi (neotřetěný v 1609), vysvětlující cíl a výstavbu alegorie. Ve vyd. 1609 má K. v. 34 443 veršů.

Alegorie K. v. má dvojitý cíl: jednak morálně didaktický — „vzdělávat člověka urozeného nebo vznešeného původu v jemném chování a ctnostném jednání“ —, jednak oslavit politiku Alžběty I. a rod Tudorovců. Přesto se nestává pouhou ilustrací etických maxim a obranou polit. koncepcí. Alžběta a její dvůr jsou sice pevným a neměnným středem Spenserova modelu světa, ale uvnitř tohoto modelu existuje několikery pohyb vedoucí k polyfonickému vyznění K. v.: 1. Od vnitřního světa individua a jeho morální kultivace (I, II) přes složitější svět mezilidských vztahů (láska a přátelství ve III a IV) až k jednotl. polit. problémům alžbětinské Anglie (odsouzení Marie Stuartovny — V.9, válka se Španělskem — V.8—12 aj.). 2. Protichůdný pohyb od obecného mytol. vyjádření polit. a náboženské situace formujícího se novodobého angl. národa (alegorie Apokalypsy v I) přes národně specifické, alegorické propojení historie Tudorovců, bájných kelt. králů (II.10, III.3) a smyšlené dynastie „elfů“ a „víl“, potomků Prométheových (rovněž alegorie renesančního ideálu všestranně rozvinutého člověka), přes alegorizaci jednání jednotl. dvořanů (Artuš — Leicester, Timias — Raleigh, Calidore — Essex, Artégall — Grey) až k problémům individuální svobody a uměl. tvorby v době hlubokých společen. přeměn (rozrušená pastorální idyla v VI) a k vizi ideální krásy, kterou vyvolává sám autor v převleku za pastýře Colina Clouta (VI.10). 3. Obecně filozof. linie, která je svorníkem temat. výstavby K. v.: Po expozici 2 protichůdných cest individuálního zdokonalení dochází k jejich syntéze v alegorii lásky a přátelství, která je povýšena na kosmický princip, ztotožněna s přírodou, s pravdou a spravedlností a s „inspirací“ (grace) k uměl. tvorbě i k mravnímu zdokonalení. Téma času a proměnlivosti jsoucna, uvedené spolu s tématem „kosmické“ lásky (III.6), se vrací v VII. knize, vyznívající v potvrzení konečné stálosti ideálního světa „věcí“ a dočasnosti cyklických změn v jevo-
vém světě. Tak se současně zdůvodňuje i alegorická metoda K. v. — snaha o přerušení cyklů starých přírodních mýtů a obrazné posti-

žení duševního rozvoje lidstva po vzestupné přímce kontrapozicí „emblémů“ s morálním významem.

K. v. psal Spenser snad od přelomu 70. a 80. let 16. stol., tedy zhruba od začátku svého pobytu v Irsku — nejprve jako tajemník guvernérů, lorda Greye, později jako kolonista v Kilcolmanu, kde žil ve strachu před ir. povstání (1598 mu vypálili dům). Motivy ir. krajiny a rebelů proti angl. správě (kterou Spenser obhajuje v V) se objevují v K. v. téměř všude (s výjimkou I) a ir. scenerie tvoří rámeček závěrečnému sporu Přírody s Proměnlivostí. Prvních 6 knih K. v. bylo vydáno v době Spenserových návštěv v Londýně (1589—91 a 1595—96). Celé dílo vyšlo až po autorově smrti. VII. kniha však zřejmě není nejmladší částí K. v., její vznik se klade do období kolem 1590 (dobu vzniku III). K. v. je obrovským svodem mytol. a alegorického materiálu. Čerpá z kelt. pověstí, antických mýtů, eposů a románů (např. Longos, Apuleius), z Bible a křesťanských legend, ze středověkých rytířských románů především artušovského cyklu (a jejich prozai-
kých zpracování — T. Malory), z alegorií tzv. „dvorů lásky“, ze středověkých dram. alegorií (pageants) a renesančních dvorských „masek“, z renesančních eposů (L. Ariosto, M. M. Boiardo, G. Trissino, T. Tasso); z Chaucerových Canterburských povídek, z franc. renesančních alegorií (G. S. Du Bartas) a dalších děl. Ideově temat. vyústění K. v. je ovlivněno platonismem a novoplatonismem (především renesančním — M. Ficino, G. Pico della Mirandola), lucretiovským atomismem a snahou i Empedoklovou filozofií (důležitou roli tu hrají i běžné dobové představy — např. „koloběžníci“). Při výkladu antické mytologie vychází Spenser z pozdně antických a renesančních pramenů (Plutarchos, N. Conti, G. Boccaccio). Celková „didaktická“ koncepce K. v. je ovlivněna Aristotelovou Etikou Nikomachovou, Xenofontovou Kyrovou výchovou a především spisem B. Castigliona Dvořan. Královna a dvůr nepřijaly K. v., jak Spenser očekával. Začala se těšit oblibě až v 17. stol. (J. Milton, J. Bunyan) a šíře potom od pol. 18. stol. Od té doby se K. v. (s výjimkou hodnocení některých představitelů tzv. „nové kritiky“ — T. S. Eliot, D. A. Traversi) považuje za jedno z vrcholných děl angl. novověké poezie.

Literatura P. J. Alpers (ed.), *Edmund Spenser. A Critical Anthology*, Harmondsworth 1969. P. Bayne (ed.), *Spenser, The Faerie Queene*, London — Basingstoke 1977. J. W. Bennett, *The Evolution of the Faerie Queene*, Chicago 1942. A. C. Hamilton, *Allegory in the Faerie Queene*, Oxford 1961.

pr

STANEV, Emilijan:

ANCIKRIST

(Antichrist) — 1970

Historický román bulharského prozaika situovaný do doby konce II. bulharského carství a řešící otázku smyslu lidské existence a svobody lidského myšlení.

Román středního rozsahu je autobiogr. vyprávěním Enja, syna dvorního malíře ikon, zachycujícím několik posledních desetiletí 14. stol. Mladý a citlivý Enjo upoutá svým liter. nadáním samotného cara Ivana Alexandra, složil totiž odvážně milostné básně na jeho dceru Keracu, se kterou se učil v šlechtické škole. Enjo odmítne místo carského písaře a odchází do Kefalarského kláštera za převorem Evtimijem Trnovským a duchovním vůdcem Teodosijem: přijímá jméno Teofil. Jeho hluboká víra v Boha, inklinující k praktikám a učení mystické školy tzv. hěsyčastů, je stále rušena podvědomým tlakem k protipólu (již v dětství během mše spatřil Satana). Po několika letech krušného klášterního života, provázeného stálými pochybami, podlehne Teofil, již blízký nejvyššímu poznání, svodům krásné Army a přechne k dualistické sektě sobotníků. Stane se písařem sekty a účastní se rituálních orgií. Smyslovost u něj nabývá stále větší převahy a potom, co ze žárlivosti zabije Panajotise, bývalého Armina druhá v sektě, skrývá se s Armou v horách. Zpočátku se žije lovem, pak si zařídí přívaz nedaleko menšího kláštera. Tamní převor Dorosij vytuší Teofilovu minulost a pokouší se svést Armu. Teofil oba přistihne a ve rvačce mnicha zabije. Je uvězněn a souzen — zprvu jako vrah, pak jako odpadlík od církve a spolu s ostatními sobotníky jako kacíř. Evtimijova přímluva jej zachrání před popravou. Zohaven katem žije ve vyhnanství, nakonec upadne do turec. otroctví. Po obsazení Trnova, hl. města carství, Turky se naposled setkává s biskupem Evtimijem a jejich duchovní cesty se definitivně rozcházejí. V době, kdy je již boj za záchranu země ztracen a vše zdánlivě potvrzuje Teofilovu hlubokou skepsi, Teofil zavraždí svého pána Šeremeta Beje, podpálí noclehárnu jeho oddílů a prchá na poslední zbytek svobodného bulhar. území.

Strastičná životní pouť Teofila všemi sociálními vrstvami středověkého Bulharska není přes hojně děj. zvraty a romant. prvky fabule ani příběhem dobrodružným, ani prostým popisem doby a mravů. Autor se obrátil k dějinám proto, aby v nich našel kořeny moderního myšlení, počátky filozof. sporu individua a světa. Hluboká duchovní i polit. krize je mu do značné míry i klíčem k výkladu psychologie vlastního národa; postavení mezi ďáblem a bohem vede k nekonečnému hledání a pochybám, k nahrazování víry filozofií a filozofie vírou. Mučivý, dram. pohled na člověka získal Stanev od F. M. Dostojevského, na rozdíl od něj však nestaví na dynamickém prožit-

ku světa, ale na dynamice filozof. reflexe, zprostředkované vědomě subjekt. výpovědi, jejíž starobylé jazykové intonace a až folklórně zjednodušený kolorit odkazují k apokryfním dílům středověkých heretiků.

A. je zralým dílem významného bulhar. prozaika, který se po svých povídkách a novelách převážně z přírody a po románové fresce *Ivan Kondarev* (1958—64) z doby Záfijového povstání orientoval na obecněji platnou filozof. problematiku, situovanou do bulhar. středověku — např. *Legenda o Sibinovi* (1968), *Legenda za Sibin, preslavskija knjaz* aj. A. vychází v době oživeného zájmu spisovatelů o tuto dobu (A. Dončev, V. Mutafčievová aj.), vyniká však mezi nimi sevfeností a obsahově tvarovou jednotou. Emotivní autenticitu knihy vysvětlují autorova slova, že jsou v ní zachyceny etapy jeho vlastního duchovního vývoje, projektované a přenesené do jiného světa. Již několik let po vydání byla kniha přeložena do řady jazyků.

Překlady 1976 (*Hana Reinerová*).

Literatura I. *Sarandev, Emilijan Stanev, Literatura na anketa, Sofija 1977. N. Staneva, Dnevnik s prodženie, Sofija 1979.*

vkž

STANKOVIĆ, Borisav:

NEČISTÁ KREV

(Nečista krv) — 1910

Společensko-psychologický román srbského autora.

Děj je zasazen do patriarchálního poloturec. prostředí městečka Vranje na jihu Srbska a do doby kolem 1878, kdy bylo osvobozeno od nadvlády Turků. Soustředěn je kolem trag. osudu mladé krásné dívky jménem Sofka, dcery potomka bohatého, poloaristokratického, zemědělsko-obchodnického rodu, vzdělaného na soluňských a cařihradských školách. Tento rod po osvobození rychle ekonomicky upadá. Proto ji otec jako pětadvacetiletou provdává proti její vůli za dvanáctiletého syna bohatého sedláka Marka, reprezentanta silici národní společen. vrstvy. Podle rodově patriarchálního vesnického obyčeje zamýšlel Marko do synovy dospělosti žít manželsky se svou snachou. Nedokázal však překročit společen. bariéru kultivovanější městské etiky. Nezvladatelná milostná vášeň a zoufalství nad nemožností jejího ukojení ho zlomí, vyžene z domu do jeho horských usedlostí, kde se stane obětí krevní msty. Sofka si časem zamilovala svého dospívajícího muže Tomču. Perspektivu relativního štěstí však ukončí otec, který přijde zeřeví vyčist, že nedostal slíbené peníze za Sofku. Oddaný vztah šokovaného mladíka se mění v sadistickou pomstu a Sofčin život se stane řetězem soustavného ponižování.

Otevřený konec kompozičně zvýrazňuje perspektivu životní beznaděje. Chronologická

organizace děje navozuje neúprosnou realnost dění a jeho narůstání k tragédii. Realist. kresba prostředí je zaměřena na podrobné, až etnograficky přesné zachycení celistvé podoby rychle mizejícího světa. Popisy Sofčina městského domova, vybaveného s jemným, orientálně výtříbeným vkusem, oděvů, látek, výšivek, jídel a nápojů aj., popisy obyčejů, vzájemné chování postav v přesné hierarchii příbuzenství a podřízenosti (na jejímž vrchu jsou absolutními vládci muži — otec, hospodář, bratři atd. — a na posledním stupni ženy, služebnictvo) navozují atmosféru vnitřní konfliktnosti v rámci ustáleného řádu. Rovněž detailní popisy zevnějšku postav mají vyhraněnou charakterizační funkci a jsou nedílnou složkou analyticky odstiňované psychologie určované tragismem věčně neukojené a neukojitelné vášně a touhy po svobodném citovém a erotickém vyžití. Naturalistická stylizace nabývá zvláštní krajově specifické podoby orientálně zjitřenou, či na druhé straně primitivně animální smyslností vystupňovanou omezení patriarchální etiky.

Hluboce prožitý stesk po mládí, trag. nostalgie nad ubíhajícím životem bez možnosti prožití přirozené lásky a lyricky exaltovaná touha osamělého individua v svazujících podmínkách rodové pospolitosti vyplňují problematiku celého Stankovičova díla. Sugestivní atmosféra sevdahu (tj. turec. výraz pro mučivou milostnou touhu, odtud i žánr bosenských milostných písní zvaných sevdalinky) prohlubuje estet. intenzitu. Naléhavě kriticky zaměřený zájem o problém ženy, jejíž osobnost je do krajnosti potlačena, dominují i v Stankovičových prózách, v dram. *Koššana* (1902), *Tašana* (1910) a souvisejí s ojedinělými soudobými tendencemi v literatuře srbské (Ranković: r. Vesnická učitelka, 1899) a s charakteristickými trendy v evrop. literaturách. Tvůrčí impuls Dostojevského je patrný v hlubinné psychologické analýze a v zájmu o sociálně i biologicky ponižené lidi — cyklus *Boží lidé* (1902, Boží ljudi aj.). První úryvky N. k. byly publikovány 1900 v čas. Gradina.

Překlady 1920 (František Sedláček), 1963 (František Musil).

Literatura M. Bogdanović in *Sabrana dela Borise Stankoviča*, Beograd 1956. J. Škerlić, in: *Pisci i knjige V*, Beograd 1964. — V. Kudělka (předmluva k 1963). mč

STARÝ ZÁKON → BIBLE

STEINBECK, John:

HROZNY HNĚVU

(*The Grapes of Wrath*) — 1939

Sociální román amerického spisovatele, roz-

sáhlá společenskokritická próza s kolektivním hrdinou.

Celek románu je kompozičně sklouben z obecně laděných kapitol úvahových a příběhu rodiny oklahomského zemědělce Toma Joada. Joadova rodina opouští Oklahomu (sucho, vyvlastňování půdy a vydává se do Kalifornie za práci. Po strastiplné cestě (smrt dědečka a babičky, odchod syna) zakládá v utečeneckém táboře — v něm je bývalý katol. kněz Casy, rodinu provázející, po srážce s policií uprchl. tčen, odchází také Connie, manžel těhotné do Růži. Hledanou práci rodina nenalezá. V táboře se sáčí broskví (nevědomky tam přijíždějí jako stávkováci) zabijí syn Tom jednoho z šerifů, kteří přiližatknout skupinu uvědomujících se zemědělských dělníků. Rodina odjíždí česat bavlnu, policií stíhaná. Tom se skrývá poblíž. Růža porodí mrtvé dítě, povodeň vyžene Joadovy z vagonu, kde bydlí, na cestu za jídlem a přístřeším nalézají ve stodole dítě a stádo umírajícího hladem. Růža jej zachraňuje před smrtí mateřským mlékem.

Významová stavba H. h., využívající paralelismu úvahových, žalmicky stylizovaných kapitol s kapitolami dějovými, se opírá o četná narážky na motivy starozákonní (zvl. rány egyptské, exodus, země zaslíbená), jež jsou transponovány do temat. složek děj. linie (sucho, cesta, Kalifornie) i do ústředního symbolu hroznů, proměňujícího se postupně ze symbolu hojnosti v symbol hněvu. S ním se výrazně pojí i sociální aspekt románu, a také jeho sociální optimismus vyrůstající z konfrontace temat. celků úpadku a vzestupu: ekonomický a morální rozpad jedné rodiny je, jakkoli sám o sobě tragický, zároveň provázen momentem pozitivním — jejím postupným začleňováním do širšího společenství stejně ponižených a utištěných a jejím rostoucím sociálním uvědomováním. Závěr románu, propojení obou těchto temat. celků v symbol. paradoxu (v hloubi bídy je poskytován život, ze zoufalství tryská víra), pak jednoznačně kladné momenty podtrhuje a přispívá k vyhranění celkového smyslu H. h. jako výpovědi o síle a možnosti steh nejpokořenějších z pokořených.

Román, jehož symbol. titul, původně součást Bojové hymny republikánů, odkazuje zároveň k biblické Apokalypse („...dal mu pln z poháru vína svého trestajícího hněvu“), knize Mojžišově a Jeremiáší, rozvíjí svébytným způsobem tradici pikareskního románu (motiv putování) a zároveň koresponduje s četnými amer. prózami o dobývání Západu. Byl 1939 nejprodávanější knihou v USA, 1940 jednou z deseti nejprodávanějších knih, byť soudobá kritika k němu zaujala rezervované stanovisko (výhrady k nekonvenční formální stránce a k sociálně dokumentární funkci). Román byl okamžitě po 1. vyd. přeložen do 12 jazyků (au-

tor odmítl svolit k něm. překladu); jako jeden z prvních souč. amer. románů si získal uznání v SSSR. 1940 zfilmován v USA (J. Ford). Autorovi udělena 1962 Nobelova cena.

Výpisky „Ty a já, my všichni — vždyť jsem vším tím, co bylo. Hněv jedné chvíle, tisíce obrazů — to jsme my . . . každý z nás je plukovním tamborem, který za sebou vede průvod křivd pochoduujících s naší zlobou. A jednoho dne . . . budou všechny armády zloby pochodovat stejným směrem. A všechny budou kráčet pohromadě a půjde z nich smrtelná hrůza“ (1968, 98).

Překlady 1941 (1946, 1947, 1958, 1963, 1968, 1973, Vladimír Procházka).

Literatura A. McNeill Donohue (ed.), *A Casebook of The Grapes of Wrath*, New York 1968. W. French (ed.), *A Companion to The Grapes of Wrath*, New York 1963. — V. Procházka (doslov k 1963).

am

STEINBECK, John: O MYŠÍCH A LIDECH

(Of Mice and Men) — 1937

Americká novela ze 30. let 20. stol.

Dva námezdní zemědělské dělníci, Jiří Milton a Lenda (Lennie) Small, přicházejí pracovat na farmu do salinského údolí. Jiřího snaha uchránit slabomyšlného siláka Lendu před zlem okolního světa je marná. Lendova záliba v hlazení hebkých věcí, jejíž důsledky vyhnaly oba přátele z předchozího působiště (žaloba pro znásilnění), ústí i zde v tragédii, kterou předznamenává Lendovo smrtící laskání myši a štěněte. Lenda láme vaz ženě šéfova syna Curleyho, jež se mu plná obdivu k jeho síle pokouší přiblížit. Jiří naposledy vypráví Lendovi příběh o budoucím štěstí a zastřelí ho, aby ho uchránil před lynčováním.

Sevřený příběh postavený na dialozích (odtud blízkost k dramatu) nabývá v zadním plánu podoby obrazu života námezdních zemědělských dělníků USA v 30. letech. Sociální aspekty jejich postavení, především jimi samými trpce pocíťované bezzemectví, se zvyrazňují v porovnání s iluzemi a sny, jež spřádají o svém příštím životě — životě majitelů vlastního malého hospodářství. Tyto sny, původně příběhy vyprávěné slaboduchému Lendovi, se v jeho mysli zrealňují natolik, že síla jeho víry nakazí i nejskeptičtější ze skeptických (např. černocho Crookse, díky barvě pleti vyvržence mezi vyvrženci, jehož postava, stylizovaná do podoby intelektualizujícího písmáka, je v mnohém ohledu mluvčím sociální filozofie autorovy). Iluze a sny se ovšem rozbíjejí ve vlastním příběhu, jenž ze zákl. — vlastně popisného — obrazu světa vystupuje a pesimistickým determinismem navazuje na ranější práce autorovy. Osudové zlo, ztělesněné zde žádostivou ženskou samicí, ničí idylický svět snění ovšem poněkud paradoxně. Curleyho

manželka je totiž v podstatě sestrou všech vyděděnců, stejně jako oni si buduje vlastní utopickou vizi svého života. Autorova dram. verze novely (u nás přeložena 1946, 1965) tento aspekt — vyhrocující vlastně sociální zaměření díla — rozvíjí. Sociálně laděný obraz světa jako vývojově novou složku Steinbeckova díla a linii individuálního příběhu — v podstatě ztělesňující dřívější světonázor autorův — spojuje postava Lendy Smalla, jednoho z těch lidí, které „bůh nedodělal“. Protikladem tělesné síly (srov. kontrast s přijmením Small — tj. „malý“) a duševní slabosti naplňuje steinbeckovský kult primitivů chudých duchem, jejichž nezpůsobilost pro život na tomto světě je vyvažována jejich blízkostí k bohu a přírodě a prazákladními atributy lidství.

Titul novely vedle svého zákl. významu odkazuje k Burnsově b. Myška („the best laid schemes of mice and men“ — „nejlepší plány myši a lidí“). Novela vznikla v souvislosti se Steinbeckovým působením v tzv. Federální spisovatelské akci (1935), zacílené v souladu s politikou Rooseveltova Nového úředu jako pomoc spisovatelům získat pracovní příležitost. Svým sociálním zaměřením i dobou vzniku se řadí spolu se sociálně krit. r. *Bitva* (1936, In Dubious Battle) a → *Hrozny hněvu* do té části autorovy tvorby, v níž jsou sladěny uměl. a polit. aspekty a která se od biologického mysticismu dřívějšího období, srov. např. r. *Neznámému bohu* (1933, To a God Unknown), obrací k společen. problémům, aniž by sklouzávala k laciné senzačnosti, popř. psychopatologičnosti autorových románů pozdějších. Steinbeck je nositelem Nobelovy ceny za literaturu 1962. Film 1939 L. Milestone.

Výpisky „Aby byl člověk hodnej, na to nepotřebuje bůhvíjakou hlavu. Tak se mi někdy zdá, jako by ty dvě věci ani nešly dohromady“ (1960, 43).

Překlady 1947 (Zdenka Wattersonová, . . . jejich je království nebeské), 1960 (Vladimír Vondráček).

Literatura J. Fortescue, *John Steinbeck*, New York 1963. M. Geismar, *American Moderns*, New York 1958. A. Walton Litz (ed.), *Modern American Fiction*, New York 1963. — V. Vondráček (doslov k 1960).

am

STEINOVÁ, Gertruda: TŘI ŽIVOTY

(Three Lives) — 1909

Povídkový triptych severoamerické autorky, pole jejích prvních experimentů, jimiž zasáhla do vývoje americké literatury po první světové válce.

T. ž. spojuje jednota místa (Bridgepoint, fiktivní město na východním pobřeží USA na jih od New Yorku) a času (nedávná minulost, tj. zlom 19. a 20. stol.). První p. *Hodná Anna* vypravuje životní osudy

služky něm. původu, která úmornou prací pro zaměstnavatele a dobročinnosti vůči potřebným neměnně naplňuje svůj ideál vlastního sociálního postavení; nakonec, fyzicky zcela vyčerpána, umírá (už jako nezištná provozovatelka malého penzionu) po těžké operaci. Druhá (a nejrozsáhlejší) p. *Melankta* vypravuje životní příběh hezké, inteligentní a družné mulatky, která vrhající se ze známosti do známosti za příslibem nepoznaných vzruchů, následuje pouze příkazu svého nitra porozumět skutečnému životu z vlastní zkušenosti; pro svou nepřízřivou jinakost je nakonec všemi odvržena a umírá, ještě mladá, v chudinském útulku na tuberkulózu. Třetí p. *Mirná Lena* vypravuje o jiné služce něm. původu, které konkrétní obsah celého života předpisují druzí lidé; odevzena za oceán do služby k amer. tetě je jí prodána (za muže, který je taktéž oženěn), rodí děti a při čtvrtém porodu umírá.

Životní příběh titulních hrdinek je podáván vždy v zrcadle jejich vztahů k jiným jedincům, přitom se však vyjevuje neměnnost lidské podstaty; ať tyto hrdinky svou přirozenou nezávislostí provokují okolí (*Melankta*), ať svou bystrostnou služebnost kompenzují drobnou tyranii (*Anna*), ať ze své pasivity klesají až do letargie (*Lena*), vždy se jejich přináležitost k stálému osobnostnímu typu ukazuje jako zvlášť odolná vůči typům odlišným. Takové opakované vymezování jedinečného lidského osudu se promítlo do tvaru jednotl. povídek článkovaním děje na úseky rovnocenné významně a prostě k sobě přiřazované, jejichž prvořadým úkolem je prezentně vyčerpát dílčí námět, nikoli se zapojit do příčinného a gradovaného sledu zápletek a rozuzlení; odtud převaha parataxe i početnost paralelismů a anafor. Evokace vzájemných lidských vztahů je zde přednostně zaměřena na to, co si postavy o sobě myslí a jak se hodnotí; odtud jen okrajová role prostředí a historického času a naopak výjimečná role dialogu i autorské řeči. V rovně jazyka a stylu našly u Steinové neměnné podstaty charakterů stejně jako mechaničnost všednodenního života, v níž je lidem dáno žít, svůj nejpříznakovější výraz, a to především v podobě opakovaných, případně obměňovaných promluv a v podobě opakovaných řečí, kondenzujících samo jádro individuálních životních postojů (např. Annino „to nesnesu“, „tak, jak to má být“). Zatímco jednotka řeči, určená k opakování, uchovává si ráz úlozku skutečnosti, představuje se variační opakování a „stavebnicové“ přeskupování těchto jednotek v plně své umělosti, jako dílo experimentující stylizace.

Povídky autorčiny prvotiny vznikaly od jara 1905 do února 1906 už za jejího pařížského pobytu — jako poslední z nich *Melankta*, v níž Steinová uplatnila nové prvky nejsoustavněji

a kterou později sama vyhlásila za „první definitivní krok z 19. století do 20. století“ v dějinách literatury. K činitelům, které se na novotvárnosti T. ž. podílely nejvlivněji a které autorka sama částečně objasnila, dlužno počítat Flaubertův ideál odosobněného stylového perfekcionismu a jeho téma „prostých srdcí“ (Steinová tehdy překládala jeho Tři povídky, obsahující mj. p. *Prosté srdce* s námětem nevzrušivého a v obyčejnosti uplývajícího života služčiny), Cézannovo obnažování zákl. struktur skutečnosti a jeho pojetí kompozice, přiznávající všem složkám celku stejnou závažnost (vliv Cézannova obrazu, který tenkrát s bratrem zakoupili), výsledky vlastní experimentální práce v psychologii (za studií na Harvardově univerzitě) a Picassův protokubismus (Picasso v uvedené době maloval její portrét). V metodě ozvláštňující elementární strukturu vyprávění a článkující prózu do souřadně řazených rovnicových úseků, které z různých zorných úhlů skládají celek děje a které se navzájem překrývají v místech opakovaného (obměňovaného) textu, lze vidět liter. analogii výtvarného kubismu. Knihou T. ž. a pozdějšími prózami, v započatém směru dále experimentujícími, ovlivnila Steinová moderní amer. literaturu (bezprostřední vliv na povídky S. Andersona, E. Hemingwaye aj.).

Překlady 1960 (*Hana Skoumalová, jen Hodná Anna*), 1961 (*Hana Skoumalová*).

Literatura R. Bridgman, *G. Stein in Pieces*, New York 1970. D. Gallup, *A Book Is a Book*, New Colophon 1. 1948. M. J. Hoffman, *G. Stein*, Boston 1976 — K. Maryšková (předmluva k 1961). G. Steinová. *Vlastní životopis Alice B. Toklasové*, Praha 1968.

jo

STENDHAL: ČERVENÝ A ČERNÝ

(Le Rouge et le Noir) — 1830

Román francouzského spisovatele, jednoho z tvůrců klasického evropského románu.

Dvojdílný román s podtitulem *Kronika roku 1830* líčí osudy synka verrièrského tesaře, Juliána Sorèla, jenž se za restaurace Bourbonů pokusí — po Napoleonově vzoru — o společen. vzestup a je společenosti rozdrčen. První etapou jeho cesty vzhůru je místo soukromého učitele u verrièrského starosty pana de Rènal a vypočítavý poměr s jeho ženou. Druhou etapou je neúspěšný pokus o církevní karièru prostřednictvím kněžského semináře v Besançonu (1. díl). Poté se Julián stane tajemníkem franc. páira markýze de la Mole a svede jeho dceru Matyldu. Když markýz pod tlakem situace (Matylda očekává s Juliánem dítě) prakticky svolí k mezalianci, překazí Juliánovi dosažení cíle udavačský dopis paní de Rènal, který jí nadiktoval zpovědník. Julián se ji pokusí zavraždit, při soudním procesu vmete po-

rotcům (podplaceným v jeho prospěch) do očí pravdu o jejich společnosti, je odsouzen k smrti a popraven (2. díl).

V Č. a ě. se postupují dvě temat. vrstvy — různá sociální prostředí Francie v předvečer červencové revoluce 1830 (venkov, kněžský seminář, aristokratické prostředí) a psychologie hl. hrdiny, tíživostivého plebeje Juliána, nadšeného od raného mládí pro myšlenky Velké franc. revoluce, pro Rousseaua a pro heroismus velkých událostí napoleonského období. Organické celistvosti nabývá román neustálým prolínáním těchto vrstev v Juliánových reakcích na dané společen. prostředí, a to jak na úrovni jednání, tak i z hlediska vlivu prostředí na jeho pocity, touhy a rozhodování. V situaci, kdy lze v porevol. období „pocitivě“ dosáhnout společen. vzestupu jen zbohatnutím obchodem (tuto možnost Julián odmítá), se pro hrdinu stává jediným možným prostředkem cesty vzhůru pokrytectví. V konfliktu, v němž proti sobě symbolicky stojí černé barvy měšťácké společnosti, vylučující heroický vznět, a červená barva lidské touhy po plném vášnivém životě, Julián zákonitě podléhá a svým vystoupením před soudem v podstatě páchá promyšlené sebevraždu. Důmyslným využitím mikrostylistických prvků (neustálá přítomnost náznaků trag. rozuzlení aj.), posunutého paralelismu scén a situací (srov. např. dvoji scéna ve verrièrském kostele) i vypravěčské ironie vzniká vysoce působivý krit. obraz konfliktů měšťácké společnosti.

Podnětem k napsání Č. a ě. byl případ Berthetův (popraven 1828). Román úsporným stylem navázal na klasičtější linii franc. prózy. I proto se v době svého vydání (vrchol romant. období ve Francii) nesetkal s příznivým ohlasem (s výjimkou zvl. H. de Balzaka). Skutečně objeven byl však jako další Stendhalova díla, až koncem 19. stol., kdy byl nicméně okleštěně vykládán buď v duchu pozitivisticko-naturalistickém, nebo jako dílo „egoistického“ diletanta. Teprve novodobé bádání zadřadlo i Č. a ě. na jeho skutečné místo v dějinách evrop. románu. O jeho oblibě ve 20. stol. svědčí i úspěšné filmové přepsy (M. Bonnard, G. Righelli, C. Autant-Lara).

Výpisky „Milý pane, román je zrcadlo, se kterým jdeme po silnici. Jednou vám ukazuje modř oblohy, jindy bahno kaluží na silnici. A vy budete člověk, který ve své vůli zrcadlo nese, obviňovat z nemravnosti! Obviňujte raději silnici, na níž je louže, anebo ještě raději cestmistra, který nechá vodu stát a hnit, takže se utvoří bahno“ (1974, 349).

Překlady 1898 (Jindřich Vodák), 1920 (1947, 1951, 1958, 1961, 1966, 1974, 1974, 1978, Otakar Levý; vyd. 1951 Červená a černá), 1929 (Josef Milde), 1950 (Karel Růžička).

Literatura G. Blin. *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris 1958. G. Mouillaud, „Le Rouge et le Noir“ de Stendhal, le roman possible, Paris 1972. — E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. J. O. Fischer, *Stendhal — první soudce kapitalismu*, Praha 1951. Týž, *Žáci francouzské revoluce*, Praha 1950. F. X. Šalda, *Stendhal, Šaldův zápisník 1932—33*. H. Taine, *Studie o dějinách a umění*, Praha 1978. A. Zatloukal, *Sociální problematika v Stendhalových románech*, ČMF 1954.

jv

STENDHAL:

KARTOUZA PARMská

(La Chartreuse de Parme) — 1839

Psychologický román jednoho z nejvýznamnějších francouzských spisovatelů 19. stol.

Dvoudílnou K. p. předchází autorovo „upozornění“, v němž je antedatován skutečný vznik a mj. zdůrazněno i údajně autentické jádro románu. Mladý lombardský šlechtic Fabrizio del Dongo, plný ideálů a nadšení, utíká z domova a stane se svědkem Napoleonovy porážky u Waterloo. Rozčarovaný se vrací do Itálie, kde je přivítán svou mladou tetou Ginou, později vévodkyní Sanseverinovou. Na její radu nastoupí dráhu církevního hodnostáře; po návratu ze studií je na parmském dvoře, v atmosféře neustálých dvorských intrik, vzat pod ochranu vévodkyně a duchaplného hraběte Mosky. Při náhodném milostném dobrodružství zabije člověka a jako vězeň parmské citadely se zamiluje do dcery jejího velitele, Klélie. Milující teta mu sice umožní útek, po čase se však Fabrizio znovu navrací do Parmy, naváže milostný poměr s provdanou Klélií. Když jeho dítě a milénka zemřou, ztratí zájem o kariéru a uchýlí se do parmského kláštera kartuziánů. Román je ukončen angl. větou: „Pro několik málo šťastných“ (tj. čtenářů).

Osu fabule K. p. tvoří jakoby autobiogr. příběhy postav takřka renesančních rozměrů (zejména Fabrizio, vévodkyně Sanseverinová), fidících se svým citem, srdcem, příznačně vynikajících nerozvážností a šlechtetností, až donkichotskými rysy, jimiž se výrazně odlišují od okolí, v němž převládá tzv. „moudré“, „rozvážené“, „politické“, tj. podle autora víceméně „nízké“ pojetí života. Objekt. konflikty se promítají do nitra hrdinů, jejichž myšlení a citění je odkrýváno ve všech okamžitých zvratech a v postupném procesu krystalizace. Vypravěč nahlíží události očima jednotl. postav podle toho, jak v ději přebírají iniciativu, a neustále nazovuje dojem bezprostředně „prožívaného“ pomocí vnitřních monologů. „Subjekt.“ čas prožívání událostí, v němž se chvíle stávají pro hrdiny důležitější než celé měsíce, mnohdy vytěsňuje čas objektivní. V zásadě psychol. pojetí K. p., jejímž temat. jádrem je osobní boj za štěstí a lásku charakterních postav schop-

ných i v maskách prosazovat svou touhu a ideál proti společen. bariérám, je do značné míry vázáno na povahu a význam životních etap hl. hrdiny, které jsou vyznačeny až symbol. motivy-prostory: entuziastický hrdina utíká z „feudálního zámku“ (symbol nesvobody a reakce) na histor. „bojiště“, kde v něm umírá mýtus a legenda, odtud vede „cesta“ do neapolského „semináře“, v němž si osvoji pravidla „hry“, aby je uplatnil jako „dvořan“ v Parmě, a posléze do parmské „citadely“, centrálního topu síla, jejíž funkce je víceznačná, inverzní, neboť vězení, histor. i aktuální symbol despotie, se pro hrdinu mění v žalář jiného druhu — ve „vězení lásky“ i prostor svobodné kontemplace, zatímco odchod do „kartouzy“, kde jako by ztrácel svou platnost i „čas subjektivní“, je symbolem odchodu ze života.

K. p., poslední autorův dokončený román, za jeho života nijak známý (autor byl přesvědčen, že píše až pro „čtenáře roku 1880“), vysoce však oceněný, třebaže s výhradami, Balzákem, vznikl koncem 1838 (nepočítáme-li úpravy a korektury z 1839) za 53 dnů. Bezprostřední průpravou k němu bylo studium starých ital. kronik, jejich překlady, imitace a tvorba „ital. kronik“ a novel vlastních, v nichž byly programově vyzdvíženy plnokrevné, hrdé charaktery. Autor (ovlivněný franc. racionalismem 18. stol. a zvl. relativisticko-analytickým senzualismem filozof. školy „ideologů“), obdivovatel ital. kultury a velikánů renesance, byl nadšen ital. naturelem (který měl možnost poznat za svých dlouhých pobytů v Itálii), u něhož zdůrazňoval, v protikladu k středostavovské počestnosti, nezkratnost, impulzivnost a energii. Do idealizované představy Itálie, kontrastující s měšťáckou franc. realitou, však v **K. p.** proniká konkrétní polit. a histor. situace země s jejími tyranskými despotciemi z období Svaté aliance i projevy „risorgimenta“. Zfilmoval Christian-Jaque (1947; s G. Philipem). Nejnověji M. Bolognini pro TV (1982, Francie—Itálie).

Výpisky „*Věř si nebo nevěř tomu, čemu tě budou učit, ale nikdy nic nenamítej. Představ si, že ti někdo vstěpuje pravidla whistu; namítal bys něco proti pravidlům této hry?*“ (1969, 121).

Překlady *čas. 1905 (?), Parmský klášter kartuziánů, in: románová příloha Slova*, 1912 (Hanus Jelinek — Jaroslav Kamper, *Kartuziánský klášter v Parmě*), 1923 (Hanus Jelinek, *Kartouza v Parmě*), 1949 (1950, 1951, 1957, 1963, 1969, 1974, *Miloslav Jirda*; vyd. 1949—1951 *Parmský klášter*), 1973 (*Břetislav Štorm, Věžnice parmská*).

Literatura *J. Frid, Stendal', Očerk žizni i tvorčestva, Moskva 1967. J. Prévost, La Création chez Stendhal, Paris 1967. B. G. Reizov, Stendal', Chudoženstvennoje tvorčestvo, Leningrad 1978. P. Trout, La vo-*

cation romanesque de Stendhal, Paris 1970. — J. Čermák (doslov k 1957, 1963). J. O. Fischer, Kritický realismus — Balzac, Stendhal a základní otázky realismu, Praha 1979. A. Zatloukal, Technika Stendhalových románů, ČMF 1967.

zh

STERNE, Laurence:

ŽIVOT A NÁZORY BLAHORODÉHO PANA TRISTRAMA SHANDYHO

(The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman) — 1759—1767

Anglický román, který na pozadí rozvinuté domácí románové tradice nastolil z hlediska rodícího se sentimentalismu nově problém subjektivity jako konvencemi nespoutaného, hravého vyprávěčského gesta.

Hl. děj. pásmo T. S., jenž vycházel postupně v 9 knihách, krystalizovalo kolem několika epizod ze slibované biografie hl. hrdiny, jeho početí (I) a porodu (II—III), mylného pokřtění (IV), úrazu, který v 5 letech ohrozil jeho mužnost (V), a rozbihá se zvolna v široký proud událostí, účeností (lékařství, vojenství, teologie, filozofie), vložených příběhů a textů fiktivních autorů (Yoricovo kázání, Slawkenbergiova báchora), zvl. pak nekonečných debat Tristramova otce Waltera Shandyho, strýce Tobyho, kaprála Trima, porodníka Slopa, faráře Yoricka aj. Hl. hrdina tak vůbec nedostává příležitost vstoupit do děje, o to víc však stojí v centru T. S. jako suverénní vyprávěč. Ten věleňuje v VII. knize jako volný přidávek cestopis z Francie a v VIII.—IX. knize vypravuje o námluvách strýce Tobyho a vdovy Wadmanové. V T. S. se objevily dedikace W. Pittovi, ministru zahraničních věcí, Johnu Spencerovi a jeho ženě. T. S. je uveden motem z Epikteta: „Lidé nejsou zneklidňováni věcmi, nýbrž svými vlastními názory o věcech.“

Vyprávění se větví do neustálých odboček, které neslouží — jako např. v románech Fieldingových — k rozvinutí příběhu, ale naopak příběh předem rozrušují. Spolu s ním se vytráčí i hrdina jako epická postava ve vlastním smyslu slova, jeho místo zaujímá autor svobodně se pohybující prostorami vlastní imaginace. Román se tak stává obrazem nitra, neustálého tékání všemožnými oblastmi lidského vědění o sobě a o světě, nejrůznějšími vrstvami kulturní tradice (W. Shakespeare, F. Rabelais, Cervantes aj.). Zvláštní důraz je z toho hlediska položen na vyprávěcí akt osvobozený od nutnosti logické výstavby románového celku (v této souvislosti se později hovořilo o T. S. jako o antirománu) a navazující důvěrný kontakt se čtenáři, který vnucuje T. S. pečeť neustálého rozhovoru. Putování autorovým světem, který je tu jakoby modelem vnitřního světa člověka vůbec, je v mnohém předobrazem skutečného putování romant.

poutníků a „malkontentů“. Přesvědčení o výsostné svobodě jedince, korespondující s liberinstvím 18. stol. v snahách všechno učinit předmětem nezávazné hry (slovo, tělesnost, sexualitu), se v T. S. prostupuje s nostalgickým smutkem, který je rubem skutečnosti, že si autor přivlastňuje ve světě vlastního díla místo Boha-Stvořitele a manipulátora lidskými osudy. Shakespearovské střídání komična s tragičnem je v T. S. nahrazeno jejich prolnutím (jak konstatoval již něm. romantik Jean Paul), což v obnaženém vnitřním světě člověka odhaluje zároveň sebezkoumavý a sebeironizující intelekt („wit“) chápající meze zdánlivě nekonečných možností.

První 2 sv. T. S., vydané 1760 slavným nakl. Dodsley, vyvolaly obrovský rozruch a vynesly autora, dosud neznámého venkovského faráře, do středu veřejného zájmu. Nadšení dobové kritiky sice po Sternově pobytu v Londýně a publikaci dalších svazků postupně pohasínalo a vystřídala je zčásti polemika s estet. koncepcí a s etikou T. S., nicméně popularita díla nebyla podstatně otfesena, jak nasvědčovala nová vydání a četné překlady (1776, 1777 franc., 1763, 1774 něm., 1776—79 nizozem., 1794 dán. aj.). Obliby T. S. využil Sterne k publikaci *Kázání* (1760—69, *The Sermons*) a *Sentimentální cesty po Francii a Itálii* (1768, *A Sentimental Journey through France and Italy*) pod shakespearovským jménem faráře z T. S. (a Shakespearova klauna) Yoricka, které se tak stalo jeho pseudonymem. T. S. byl pojat jako všezahrnující a neukončitelné dílo — i *Sentimentální cesta a Kázání* byly jen „stavbinutím“ a osamostatněním prvků celistvé stavby (cestopis v VII. knize, Yorickovo kázání v II.). Zcela novou podobu nabyla Sternova popularita u evrop. romant. generace, která svým přehodnocením změnila autora z liter. výstředníka v ústřední postavu liter. tradice. Moderní próza nalezla později v T. S. řadu argumentů pro své tvárné experimenty.

Výpisky „Smrt... — nijak strašná není — jen uvaž, bratře Toby, — když jsme my — není smrt; — a když je smrt — pak zas nejsme my“ (1963, 278) — „Trpaslík, který s sebou nosí praporovou zerd, na které měří svou výšku — je, věru, trpaslík ve více než jednom ohledu“ (1963, 245) — „Copak budeme pořád robit nové knihy, jako robí lékárníci nové mixtury, a to tak, že z jedné nádobky ulévají do druhé? ... Copak je na věčné časy naším údělem ve všední den i ve svátek vystavovat ostatky vědění, jako mniši vystavují ostatky svatých — a jeden — jeden jediný zázrak s nimi nezpůsobit?“ (1963, 267—268).

Překlady 1963 (1971, 1985, Aloys Skoumal).

Literatura P. Conrad, *Shandyism, The Character of Romantic Irony*, Oxford 1978. H. Fluchère, *Laurence Sterne: From Tristram to Yorick*, London 1965. A.

B. Howes (ed.), *Sterne, The Critical Heritage, London—Boston 1974*. J. M. Stedmond, *The Comic Art of Laurence Sterne*, Toronto 1967. — A. Skoumal (doslov k 1963). V. Šklovskij, *Próza, Praha 1970*. Týž, *Teorie prózy, Praha 1933*.

mc

STEVENSON, Robert Louis: OSTROV POKLADŮ

(*Treasure Island*) — 1883

Dobrodružný román anglického viktoriánského autora skotského původu.

HI. hrdina, chlapec Jim Hawkins, vypráví příběh své cesty za pokladem na ostrově v dalekých jižních mořích. V hostinci jeho rodičů umírá za záhadných a hrůzostrašných okolností starý bukanýr Bill Bones. Mapa ostrova, kterou Jim objeví mezi jeho věcmi, obsahuje záznam o poloze pokladu slavného pirátského kapitána Flinta. Když se o tom dozví místní šlechtic pan Trelawney a lékař (a smírčí soudce) dr. Livesey, organizují námořní výpravu, které se Jim účastní jako steward a plavčík. Přes varování kapitána Smoletta se pan Trelawney rozhodne najmout jednohého mořského vlka Johna Silvera a na jeho doporučení značnou část posádky. Při plavbě Jim vypátrá, že lodní kuchař Silver organizuje vzpouru, jež skutečně vypukne, jakmile loď dorazí k cíli. V nestřeženém okamžiku unikne Jim na břeh. Je svědkem Silverovy krutosti a potkává pomateného Bena Gunna, vysazeného piráty před několika lety na ostrov. Podruhé opouští Jim své přátele, když se jim podaří odrazit zběsilý útok vzbouřenců, z nichž většina patří k bývalé Flintově posádce. Dokáže přitom dostat loď z jejich moci. Při návratu je zajat v jejich ležení, ale Silver se rozhodne ušetřit jeho život. Stává se rukojmím a účastní se hledání pokladu, který však již vykopal Ben Gunn a na jehož místě čekají v léce Jimovi přátelé. Silver je zajat, ale na zpáteční cestě se mu podaří uniknout v jednom karibském přístavu. Tři zbylí piráti jsou zanecháni na ostrově. — Jimovo vyprávění je zhruba v polovině (16.—18. kap.) přerušeno vstupem dr. Liveseyho, líčícím první šarvátku se vzbouřenci. Autorova předmluva s titulem *Má první kniha* zachycuje okolnosti vzniku *O. p.*, dotýká se jeho souvislosti se starší dobrodružnou literaturou (W. Irving, E. A. Poe, F. Marryat) a upozorňuje na význam motivů mapy ostrova a topografických detailů (mapa je součástí knihy). Další životopisná fakta doplňuje „poznámka“ autorovy manželky a pozdější předmluva autorova nevlastního syna Lloyd Osbourne, jemuž je *O. p.* věnován. Román je uveden b. *Váhavě-mu kupujícímu*.

O. p. je napínavý dobrodružný román, vyznačující se dram. děj. zvraty, smyslem pro gradaci jednotliv. scén a pro zachycení pitoreskní atmosféry neznámé krajiny a neobyčejného, často groteskního vzhledu postav (John Silver,

Bill Bones, slepý Pew). Vedle působivé dobrodružné zápletky (především díky nepředvídanému rozvoji syžetu pomocí motivu Jimových úteků) má tvar **O. p.** však ještě hlubší význam. Ten je dán především důležitým protikladem v temat. rovině, vztahem hl. hrdiny k Silverovi, člověku s morálně rozpolcenou osobností. V konfliktu románu (Jimovo zajetí piráty a hledání pokladu) se proto přehodnocuje výchozí pojetí boje Jimových přátel s piráty ve svár sil dobra a zla a zákl. hodnotou se stává Jimův rodič se cit pro morální jednání.

O. p. je Stevensonovou první knihou. Po esejistických a cestopisných počátcích v čas. Cornhill Magazine aj. jej dvaatřicetiletý, nemocný autor započal ve skot. Braemar a dokončil ve švýcar. Davosu. Podnět k napsání **O. p.** dala mj. mapa, která vznikla při hře s autorovým nevlastním synem. Po svém vydání — nejprve v časopise pro chlapce Young Folks pod pseudonymem kapitán George North a titulem *Loďní kuchař z Ostrova pokladů* (čas. 1881—82, *The Sea Cook of Treasure Island*) — neměl **O. p.** téměř žádný ohlas, pro autora znamenal však východisko pro zralou prozaickou tvorbu — např. → *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda, Pán z Ballantrae* (1889, *The Master of Ballantrae*), v níž dominují témata rozštěpených osobností. V pozdější tvorbě — *Unos* (1886, *Kidnapped*) a *Katrina* (1893, *Catrina*) se více akcentuje skot. tematika. Od poetiky dobrodružného románu (a starých „romanci“) se odpoutává až poslední nedokončený román se skot. látkou *Weir z Hermistonu* (1896, *Weir of Hermiston*). Zaměřením na morální konflikt navazuje **O. p.** a další Stevensonova tvorba na myšlenkové tradice skot. kalvinismu. Mnohokrát zfilmováno, nověji V. Vajňstok (1937, SSSR), B. Haskin (1950, USA; 1954, USA—Austrálie).

Překlady 1902 (*Jan Váňa, Poklad na ostrově*), 1916 (1922, *G. Horlivý*), 1924 (*Jitka Procházková*), 1930 (*Jan Čep, Poklad na ostrově*), 1930 (*Zdeňka Mathesiová*), 1949 (1950, 1954, 1957, 1961—1964, 1969, 1972, 1974, 1980, 1985, *Hana Šnajdrová-Bilková, Poklad na ostrově*), 1954 (1957, *Prokop Voskovec*; vyd. 1957 *spolu s Marií Fantovou*), 1967 (1971, *Aloys Skoumal*).

Literatura L. Cooper, R. L. Stevenson, London 1947. G. B. Stern, R. L. Stevenson, London 1952. — J. Hornát (doslov k 1954). A. Skoumal (doslov k 1967).

pr

STEVENSON, Robert Louis:
PODIVNÝ PŘÍPAD DR. JEKYLLA
A PANA HYDA

(*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) — 1886

Anglická viktoriánská novela s romantickým tématem dvojnicství.

Děj **P. p.** se rozvíjí postupně, v náznacích: hádkovitá zápletka se odkrývá v různých do sebe zapadajících vypravěčských perspektivách. V I. části (*Příhoda s dvěma*) upozorní hl. vypravěče, hodného a dobrosrdečného advokáta Uttersona, jeho vzdálený svěťácký příbuzný Richard Enfield na podivně dveře v zadním traktu jednoho londýnského domu i na hrůznou noční příhodu, která je s nimi spojena. Byl svědkem krutého útoku nestvůrného chodce na malou holčičku a podařilo se mu zloducha zadržet a přimět, aby rodičům děvčátka zaplatil odškodné. Bankovní účet, z něhož bylo čerpáno, nesl jméno Uttersonova starého známého, Dr. Jekylla. V dalších částech probíhá děj ve dvojí linii: v konfrontačních poklidných, domáckých výjevech i hrůzostranných dram. scén se jednak postupně odhaluje charakteristika zrůdného, zvířecího skřeta, zločince Edwarda Hyda (*Pátrání po panu Hydovi, Vražda spáchaná na Carewovi*), jednak se obestírá záhadami původně neproblematická osobnost Dr. Jekylla (*Dr. Jekyll zůstal úplně klidný. Příhoda s dopisem. Pozoruhodná příhoda doktora Lanyonova, Příhoda u okna*). V závěru jsou vedle sebe postavena tři svědectví: Uttersonovo o Jekyllově konci (*Poslední noc*), svědectví doktora Lanyonova o Hydově proměně do Jekyllovy podoby pomocí drogy (zážitku, jenž způsobil Lanyonovu smrt) a konečně Jekyllova autobiogr. zpověď, vysvětlující příčinu i průběh jeho tragédie. Nadaná a ctizádostivý hl. hrdina si byl odmalíčka vědom sváru dobra a zla v lidské podstatě. V jeho lékařském bádání se mu posléze za pomoci chemického přípravku podařilo zlou stránku své osobnosti oddělit. Čím častěji se však do Hyda převtěloval, tím více získával jeho dvojník nad ním nadvládu. Před úplným podlehnutím svému výtvoru se zachránil Jekyll jen sebevraždou, poté co zjistil, že přípravek, který by jej navrátil do původní podoby, není již schopný vyrobit.

Zákl. tématem příběhu je romanticky koncipovaná a reflektovaná tragédie individuální osobnosti. K záhadě Jekyllova nitra i jeho osudu jsme přiváděni v různých názorových souvislostech i časových rovinách. To naznačuje, že problém dvojnicství není pojat jako výlučný, niterný problém individua, ale že se dotýká samé podstaty společen. bytí — rozpolcení člověka na složku privátní a sociální, což je hlubinným problémem romantismu. V **P. p.** je toto rozpolcení poято sice ještě na osnově křesťanské etiky, ale trag. konflikt v hrdinově nitru toto východisko relativizuje. Akcentuje přítom důležitý moment rozkladu osobnosti, která podlehla iluzi o vlastní svrchovanosti a nezávislosti; rozkladu abstraktní individuality, pro niž vztahy k ostatním lidem byly vždy něčím vnějškovým. **P. p.** tak vytváří romant. mýtus odcizení a zevříčnění člověka.

V tomto ohledu jde **P. p.** o hodně dále než jeho předchůdci v liter. vývoji, ať už v žánru gotického románu (M. G. Lewis: *Mnich aj.*) nebo romant. novely (E. T. A. Hoffmann: *Čáblovy elixýry*, E. A. Poe: *William Wilson*, *Zánik domu Usherů*) tím, že dokáže propojit psychol. morální a obecně filozof. problematiku hrdinova konfliktu a neakcentuje fantastické nebo metafyzické východisko (magické rozuzlení konfliktu, posmrtná odplata, stěhování duší apod.). Kromě Maturinova *Poutníka Melmotha* má **P. p.** přímého předchůdce především v novele M. Shelleyové *Frankenstein čili Moderní Prométheus*, kde je rovněž postizen vztah hrdiny a jeho monstrózního výtvaru. Uvedené prózy patří, podobně jako některá vrcholná díla G. G. Byrona, P. B. Shelleyho a J. Keatse, ke krit. linii v romant. literatuře, odkrývající jednostrannost a zhoubnost individualistického postoje. Na romant. tradice navazuje **P. p.** i po stránce syžetové výstavby střídáním vypravěčských hledisek a časových rovin. Ve Stevensonově díle má **P. p.** své předchůdce v p. *Markheim* (1886), ovlivněné psychol. článkem ve franc. časopise. Svědectví o vzniku **P. p.** pod vlivem snu může být romant. legendou; dosti málo věrohodné jsou i zprávy o velké rychlosti, s níž byly původní fragment a výsledná verze **P. p.** napsány. Je možné, že konečné znění a jeho složitější etický obsah ovlivnily soudy autorovy manželky. **P. p.** se stal prvním Stevensonovým bestsellerem, byl parodován, dramatizován a později mnohokrát zfilmován. Poprvé 1908 (S. Olcott, USA); nověji 1941 (V. Fleming, USA), 1950 (M. Soffici, Argentina), 1960 (T. Fisher, 1985 (A. Orlov, SSSR) aj. **P. p.** ovlivnil především myšlenkovou koncepci r. *Obraz Doriana Graye* O. Wilda.

Překlady 1900 (Josef Bartoš), 1927 (Luisa Baštecová, *Zvláštní případ dr. Jekylla a pana Hyda*), 1930 (Karel Kříž, *Podivuhodný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*), 1931 (K. Svoboda), 1940 (Jan Čep), 1958 (1964, 1965, 1966, 1977, 1981, Jarmila Fastrová; vyd. 1977, 1981 in: *Klub sebevrahů*).

Literatura W. Allen, *Six Great Novelists*, London 1955. R. Kiely, R. L. Stevenson and the Fiction of Adventure, Cambridge, Mass. 1964. — J. Hornát (doslov k 1965, 1966, 1977, 1981).

pr

STIFTER, Adalbert: POZDNÍ LÉTO

(Nachsommer) — 1857

Výchovný vývojový román rakouského spisovatele pocházejícího z Horní Plané na Šumavě.

Tridílný román, odehrávající se ve Vídni a v předhůří Alp v 1. pol. 19. stol., líčí proces zrání mladého

muže Jindřicha Drendorfa, syna zámožného vídeňského kupce, v samostatného člena společnosti. Krok za krokem sleduje rozšiřování jeho obzoru a rozvoj jeho osobnosti vlivem styku s přírodou, uměním, vědou a rodinou pod vedením svobodného pána von Risach, žijícího na venkovském statku s přítelkyní z mládí Matyldou a jejími dětmi, k nimž má otcovský vztah. Pan von Risach je typem moudrého muže, který v bouřích života obstál a překonal je, dosáhl význačného postavení ve státní službě a s počínajícím stářím se uchýlil na venkov, aby tam ve styku s přírodou a uměním dotvořil svou osobnost v souladu s jejími přirozenými dispozicemi a přispěl k zvelebení statku, kraje i celého společenství. Mladý Jindřich Drendorf se stává jeho duchovním dítětem: Risach dohlíží na to, aby se Jindřich vyvaroval jeho chyb, aby to, co v jeho vlastním životě zůstalo nenaplněno, se uskutečnilo a naplnilo v Jindřichovi. Obě postavy jsou typické a vzorové: Risach je ztělesněním Stifterova pedagogického ideálu, a život Jindřicha Drendorfa Stifer vybavil vším, čeho se jemu samému — viděno z perspektivy stáří — v mládí nedostávalo.

Román, psaný v 1. osobě (ich-forma), má podobu poklidného epického vzpomínání na podstatný úsek života ústředního hrdiny: Jindřich Drendorf je vážným, vědecky registrovaným, pedantickým vypravěčem (minuciózní plastické popisy přírody a věci), jehož sloh je zdánlivě jednotvárný, prostý, poněkud archaizující, avšak v průběhu románu s rozvojem pisatelovy osobnosti nabývá na hloubce. V této jemně odstíněné reprodukci světa z pohledu hl. postavy ve vývoji se Stifter zařadil mezi předchůdce moderní prózy. **P. l.** má výchovnou tendenci; obrazem harmonického světa, jenž je v souladu s přírodou, se polemicky obrací proti duchovní situaci své doby, ignoruje společen. přítomnost a v ponapoleonských letech hledá model společenosti, jak by překlenula třídní a stavovské rozdíly, zachovala a dále rozvíjela všechny hodnoty minulosti, jejichž zničení se autor obává. Jeho konzervativní ideál spočívá na jednotě individuálních zájmů a plánovitého vedení a má vést k rozvoji všech duchovních a charakterových vloh. Stifter tak načrtává ideál společnosti složené z všestranně rozvinutých jedinců, jak jej vytvořila evrop. renesance a který byl v jeho době již překonán. Svě úmysly autor vysvětlil nakladateli: nechtěl ukázat, jací byli lidé a život v jeho době, nýbrž jací mohli být; nechtěl vykreslit obraz své doby, nýbrž chtěl dát vzor hodný následování. Malý svět, v němž se románový děj odehrává, je oddělen od ostatního světa tak, jako Risachův statek je oddělen pletem od svého okolí. Zlo a vášně tu chybějí. Odříkání a sebeovládání jakožto ochrana proti ohrožení člověka společen. prostředím

i vlastní vášni patří k hl. motivům románu. Každodenní události jsou líčeny jako vznešené, malé je velké, prosté v umění je významné, a právě v této skromné všednosti je síla. P. I. má charakter utopicko-patriarchální idyly s příchutí nostalgie ztraceného věku nevinnosti. Je to sen o možném životě zobrazený jako skutečnost a zahalený oparem rezignace a ztazeneného trag. životního pocitu. Stifterovi se tu podařilo vytvořit něco, co přesahuje vyličení atmosféry, jakýsi duševní stav, životní formu či pohled na svět, který F. Nietzsche nazval „hudbou pozdního léta“.

Zárodky románu jsou obsaženy ve zlomech z roku 1848 — *Starý vychovatel* (* 1848, 1937, Der alte Hofmeister) a *Přítel pactva* (1942, Der Vogelfreund), plán na jedno- až dvoudílný román vznikl 1852, práce na knize započata 1853, skončena v září 1857. I. vyd. 1857 vyšlo v Budapešti. Vzorem byl Stifterovi Goethův Vilém Meister. P. I. má prvky autobiogr. zповědi, projevuje se tu vliv Leibnizových a Wolfových osvícenských myšlenek, zejména představy o světě jako nejlepším z možných, předzjednané harmonii, monádě jakožto části boha v každém člověku. Soudobá kritika román nepochopila, vytýkala mu pohanství a nekřesťanství. F. Hebbel v recenzi sliboval polskou korunu tomu, kdo román dočte do konce, aniž by se cítil jako uměl. kritik povinný. P. I. zapůsobil na pozdější generaci (R. M. Rilka, H. von Hofmannsthal, S. Zweiga aj.).

Výpisky „*Člověk není na světě v prvé řadě kvůli lidské společnosti, ale kvůli sobě samému. A žije-li každý co nejlépe pro sebe, zároveň tím žije i pro lidskou společnost*“ (1968, 10).

Překlady 1968 (Jitka Fučíková).

Literatura K. Amann, *Adalbert Stiferters „Nachsommer“*. Wien 1977. L. Arnold, *Stiferters „Nachsommer“ als Bildungsroman*, Giessen 1938. M.-U. Lindau, *Stiferters „Nachsommer“*, Bern 1974. G. Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen 1971. — J. Poláček, *Společnost a lid v díle A. Stifera*, FFUK, Praha 1954 (dis.).

gvd

STORM, Theodor: JEZDEC NA BÍLÉM KONI

(Der Schimmelreiter) — 1888

Novela německého spisovatele, představitele realismu.

Novela je opatřena dvojím rámcem. V prvním jde o vyprávěčovu vzpomínku na článek, který před lety četl, druhý je tvořen zprávou o okolnostech, za nichž se autor zmíněného článku setkal s vyprávěním o „jezdci na bílém koni“. Vlastní příběh se odehrává v 18. stol. ve Frisku na pobřeží Severního moře. Hauke Haien, syn drobného sedláka posedlý myšlenkou na postavení nové hráze, získává možnost

uskutečnit svůj sen tím, že se ožení s dcerou správce hrázi a stává se jeho nástupcem. Svůj úřad vykonává svědomitě a s bezpříkladnou tvrdostí vůči podřízeným; nová hráz je vybudována a tak získáno další území. Jednou ovšem Haien podlehne nátlaku svého osobního nepřítele Ole Peterse a nenechá opravit starou hráz. Při bouři pak zahyne Haienova žena a dítě. Haien se i se svým bílým konem vrhne do moře. Po smrti se zjevuje jako děsivý, přízračný jezdce. Jeho hráz však stojí ještě po 100 letech.

Novela je postavena na neustálém střetání 2 principů, na jedné straně racionality a konstruktivní práce, na druhé straně iracionálních, nespoutaných, ničivých sil. Už v mladém Haukovi Haienovi se spojuje zdůrazněná rozumovost s projevy nerozumovými, neovladatelnými (studium Euklidovy příručky základů geometrie, současně bestiální uškrcení kocoura). Haienovo úsilí o postavení nové hráze je výrazem snahy prospět společnosti, exemplárně je zde vyjádřeno měšťanské pojetí hrdivství jako činorodé práce. Toto úsilí však pro Haiena znamená i iluzi o možnosti vlastním rozumem zcela ovládnout sílu přírody, která ústí v podlehnutí iracionálním složkám vlastní osobnosti. Silný jedinec bezohledně bojuje za vlastní prosazení (ze strany interpretů byl Haienův životní postoj dokonce srovnáván s nietzscheovským pojetím nadčlověka), ale jeho boj zákonitě vede k trag. pádu. Motiv slabobomyslného dítěte je zvěstováním Haienovy porážky. — Proti Haienovu rozumovému boji s pověrami je paradoxně postaven fakt, že se už za svého života stává pro své spoluobčany démonickou bytostí (o jeho bílém koni se říká, že pochází od ďábla). Nadpřirozené jevy se ukazují jako reálné, jsou součástí „démonie severu“. Ironické vítězství iracionality tak na sklonku 80. let zpochybňuje absolutizující pozitivistický optimismus 19. stol.

J., poslední dílo T. Storma, psané těsně před smrtí, představuje zároveň vrchol jeho tvorby (sestavující výlučně z novel, resp. povídek, a básní). Novela byla oblíbeným žánrem i u dalších představitelů něm. tzv. poetického realismu (G. Keller, C. F. Meyer). Tento realismus většinou neusiloval o postžení totality skutečnosti, často využíval lyr., někdy i symbol. prvků — reprezentativním příkladem lyrizace je Stormova raná n. *Včelí jezero* (1849, Immensee). Do češtiny byl J. opakovaně překládán, nevbudil však — jako ostatně něm. realismus vůbec — takový ohlas jako díla franc. či rus. realismu.

Překlady 1906 (Jan Satranský), 1933 (Štefa Schwarzová), 1942 (1958, 1966, Jaroslav Pokorný; vyd. 1966 in: *Včelí jezero*).

Literatura J. Hermand, *Hauke Haien, Kritik oder Ideal des gründerzeitlichen Übermenschen?*, *Wirken-*

des Wort 1965. L. Wittmann, Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*, in: *Deutsche Novellen des 19. Jahrhunderts, Interpretationen zu Storm und Keller*, Frankfurt a. M.—Berlin—Bonn 1964. — J. Ježek, *Stormiana*, ČMF 1922. V. Jirá, *Portréty a studie*, Praha 1978. E. Petiška (*doslov k 1958*). A. Siebenschneinová (*doslov k 1966*).

mš

STOWEOVÁ, Harriet Beecher: CHALOUPKA STRÝČKA TOMA

(*Uncle Tom's Cabin*) — 1852

Nejpopulárnější americký román 19. stol. o postavení černochů v otrokářských státech Unie.

2 paralelní děj. linie se začínají rozvíjet společně na kentucké usedlosti Selbyových, jejíž zadlužený majitel je nucen prodat dva otroky: starého Toma a Harryho, čtyřletého syna mulatky Elizy. „Strýček“ Tom se svému osudu podrobí a svou životní pouť ve znamení dobra (např. záchrana malého Evangeliny Saint-Clarové) dovrší smrtí utýrán jako otrok na bavlníkové plantáži Simona Legreeho. Eliza volí cestu činu: prchne s dítětem přes řeku Ohio, s manželem Jiřím se za pomoci amer. kvakerů dostanou do Kanady a odjíždějí do Libérie, kde Jiří hodlá „pracovat pro svůj lid a nezklamat ho“.

Vztah obou děj. linií směřuje ke konfrontaci dvou typů odlišných životních postojů amer. černochů, která ve vyšší rovině zobecnění ústí v problém aktivního a pasivního postoje ke skutečnosti. Postava strýčka Toma, která ztělesňuje tradiční psychologii černošského otroka (zvláště svým živým náboženským citěním a porozuměním pro zlo lidské duše), je přitom stylizována do podoby pasivního vykupitele, jehož utrpení symbolizuje utrpení všeho černošského lidu. Obecně lidská váha jeho morálních vlastností je pak podtržena paralelními vlastnostmi obdobně andělské povahy Evangeliny. Stejně jako ona i strýček Tom, jakmile splní své poslání na tomto světě (srov. jeho snímání nelidského utrpení z Legreeových otroků), umírá s vizí láskyplného života nebeského, na rozdíl od Evangeliny ovšem seznámen — pro svou barvu pleti a odlišné sociální postavení — nejen s rájem tohoto světa, ale i s peklem pozemským (srov. ďábelské rysy Legreea). Eliza a Jiří smysl života hledají v tomto, nikoli na onom světě, popírajíce přitom okázale sociální a právní klasifikaci svého postavení. Princip konfrontace, jenž svým způsobem obnažuje autorčino schematicky černo-bílé vidění problémů, se uplatňuje i v rámci každé děj. linie zvláště (Tom — Legree, Augustin Saint-Clare — jeho bratr Alfréd, Evangelinina staropanenská severská teta Ofelie — matka Marie Saint-Clarová). V této souvislosti vystupuje zřetelně do popředí

skutečnost, že Ch. není tendenčně zaměřena jednoznačně protijížansky (Simon Legree, vyhraněný typ otrokáře, je ostatně Sevefan), ale proti systému otroctví samému, proti jeho degradaci lidské důstojnosti, a ostatně i širěji — proti sociální nespravedlnosti vůbec (srov. pasáže o životních podmínkách angl. továrních dělníků i podtitul románu *Život mezi probebnými*).

Navzdory svým způsobem naivní stavbě (zjednodušené a přehnaně vyhocené typy postav, nepravděpodobnost motivace děje, porušování celistvosti příběhu sentimentálními výlevy, zbožnými mementy apod.) vzbudila Ch., kombinující čtenářsky přitažlivým způsobem styl sentimentalizující rodinné prózy s didakticky narativní metodou traktátů neředěné školy (autorka jich v útlém věku napsala několik), už při svém časopiseckém uveřejňování (v abolicionistickém čas. *The National Era* 1851) čtenářský ohlas: dokumentuje jej i počet jejich vydání knižních (1. něm. překlad 1852 je pořízen již podle 15. angl. vyd.), počet překladů (v krátké době byla přeložena do 20 jazyků) i vznik jakési ohlasové literatury. Na tu její část (převážně jižanské proveniencie), jež se snažila zvrátit společen. údernost Ch., reagovala autorka vydáním dokumentů — *Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (1853, *A Key to Uncle Tom's Cabin*). Společen. význam díla (jež samo reaguje na vněšiter. fakt, totiž zákon z 1850 zakazující obyvatelům Severu poskytovat pomoc černošským uprchlíkům z Jihu) není ovšem dán autenticitou faktů, ale silným citovým apelem románu; dílu se přisuzuje významná role v ovlivnění vztahů Severu a Jihu (legendární je výrok A. Lincolnova o Stoweové jako o „té malé paní, co způsobila tu velkou válku“). Svým postavením v kontextu amer. literatury i v širším kontextu kulturním (řada postav je živou součástí amer. folklóru) zastihuje Ch. zcela (také díky své populární poválečné drammatizaci) další autorčina díla, a to jak obdobně zaměřený r. *Dred* (1856), tak pozdější díla popisně realistická, jimiž Stoweová předjímá regionalismus konce 19. stol., tzv. „local color school“. Zfilmováno 1914, 1918, 1927 (H. A. Pollard) v USA, 1964 (G. v. Radvanyi) v něm.-ital. koprodukcii.

Překlady 1853 (1870, 1880, *Josef Vojáček ?*, adapt. *Strejček Tom čili Otroctví ve svobodné Americe*), 1854 (*František Matouš Klácel*, adapt. *Strýček Tomáš*), 1899 (*Václav Patejdl*, *Strýček Tom*), 1900 (1937, *Ludmila G. [= Grosmanová] Brodská*, adapt. pro děti), 1927 (*M. Richtmanová*, *Strýček Tom*), 1937 (*Mária Voříšková*, adapt.), (?), *Chaloupka strýčka Toma*, 1946 (1947, *Václav Patejdl*; adapt. *J. B. Heller*), 1957 (1964, 1969, 1977, *Emanuel Tilsch—Emanuela Tilschová*).

Literatura *J. R. Adams*, *Harriet Beecher Stowe*,

New York 1963. A. C. Crozier, *The Novels of H. Beecher Stowe*, New York 1969 — E. Tilsch st. (doslov k 1957).

am

STRINDBERG, August: SYN SLUŽKY

(Tjänstekvinnans son) — 1886 1886 1887
1909

Rozsáhlý autobiografický román švédského spisovatele, výrazné osobnosti švédské moderní literatury.

Román s podtitulem *Historie vývoje jedné duše* v I. díle *Syn služky* líčí na pozadí rodinného prostředí i společen. situace tehdejšího Švédska první léta života (1849—67) přecitlivělého dítěte a lehce zranitelného jinocha — autorova dvojníka, jemuž Strindberg propůjčil své druhé křestní jméno — Jan; vrcholí chlapcovou maturitou na gymnáziu ve Stockholmu. II. díl *Doba kvasu* (Jäsningstid) pokrývá vývojově složitou etapu spisovatelovy životní cesty (1868—72): jeho studium v Uppsale, přechodné učitelské působení, studium lékařství, krátkodobé vzplanutí pro hereckou dráhu a konečné rozhodnutí stát se literátem. V portrétech příslušníků mladé generace autor objasňuje řadu dobových problémů, filozofických a sociálních otázek. III. díl *V červeném pokoji* (I röda rummet) zpracovává období (1872—75), kdy se odehrává děj Strindbergova r. *Červený pokoj* (1879, Röda rummet). Jsou to léta, kdy se Strindberg snažil uživit jako novinář a dramatik a kdy navazoval mnoho intelektuálních přátelství, jeho myšlenkový vývoj a uměl. zrání je tu představeno v souvislosti s dobovými myšlenkovými proudy příznačnými pro tehdejší severní Evropu. V závěrečném IV. díle *Spisovatel* (Författaren) je autorův životopis protažen až do 1878 — převládá zde krit. a polemický tón.

Žánrově próza kolísá mezi biografií či paměťmi (sám Strindberg S. s. označil za „úplnou biografii známého a významného spisovatele, tak málo lživou, jak je to u biografie jen možné“) a románem. Právě tato žánrová nevyhraněnost je ostatně výrazem pokusu o nový tvar moderní epiky, který by byl polemikou se zolovským románem — v autobiografii a v její schopnosti podat obraz společen. života skrze prožitky a zkušenost individua s veškerým rizikem osobní zodpovědnosti za takové zobrazení spatřoval Strindberg právě „umění budoucnosti“. Dobové citění úlohy a smyslu literatury v S. s. samozřejmě nutně stylizovalo i faktický životopisný materiál do podoby tehdy prestižního „románu citlivé duše“, příběhu umělce zápasícího s malostí okolního prostředí, s dědičným předurčením „sloužit“, kolem této linie byl organizován veškerý materiál životopisný, ale i publicistické a filozofující komentáře k dobovým uměl. a společen. poměrům.

O plánu autobiogr. díla s názvem *Na venkově* se Strindberg zmiňuje již 1885, vzápětí také přistupuje k práci nad I. dílem S. s., snad i pod vlivem vlastního životopisu komunarda J. Vallése. Předpokládal, že na I. díl naváže dalšími 5 sv. — Venku 1867—1872, Divoši 1872—1875, Uveden v úřad 1875—1882, První láska 1875—1878, Zase ven 1882—1886. Ale 1886 vyšel po I. díle *Syn služky* již II. díl *Doba kvasu* a o rok později díl III. *V červeném pokoji* (autor nejdříve chtěl díl II a III sloučit v jeden celek pod titulem *Za chléb a zaměstnání*). Díl IV. byl sice dokončen 1886, ale nakladatel se rozhodl nevydávat ho s tím, že „v něm jde víc o kritiku a polemiku než o vlastní zábavný a výpravný záměr“ a že by ještě více prohloubil rozruch kolem autorova jména na veřejnosti. Strindberg psaní autobiogr. románu přerušil, vydal 4. díl až 1909 s četnými úpravami. S. s. vznikl za spisovatelova pobytu ve Švýcarsku, kdy byl ve Švédsku předmětem ostrých kritik z různých stran. Svou otevřeností a bojovností i uměl. hodnotou je S. s. výjimečným dílem švéd. literatury.

Výpisky „*Náboženství ho zkazilo, protože ho vychovalo pro nebe místo pro tuto zemi, rodina ho zkazila, protože ho vychovávala pro rodinu a nikoli pro společnost, a zásluhou školy vyrostl pro univerzitu místo pro život*“ (1960, 172) — „*Horujeme pro osvicení, ale předčasně jsme odhodili všechno staré; nic nám nezbylo, jsme na mizině; pochybujeme o všem; nevíme, čemu máme věřit!*“ (1960, 331).

Překlady 1927 (*Hanuš Hackenschmied, I*), 1960 (1968, *Dagmar Chvojková-Pallasová, I—III*).

Literatura *B. Mortensen, Strindberg, An Introduction to His Life and Work, Cambridge 1965. O. Reiner (ed.), A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1971. — B. Mencák (doslov k 1960, 1968).*

bs—red

STRINDBERG, August: TANEC SMRTI

(Dödsdansen) — 1901, ins. 1905

Dvoudílné švédské drama postihující vztah muže a ženy jako nesmířitelný soubor pohlaví, který vytváří z života moderního člověka bezvýhodné peklo.

I. díl dramatu, jehož obě části jsou relativně samostatné, se odehrává v ostrovním domě dělostřeleckého setníka Edgara, který zde žije již pětadvacet let se svou ženou Alicí v naprosté izolaci od okolního světa. Uzavřenost domu, z něhož Alice vůbec nevychází — jediné spojení s okolím ji zprostředkovává telegraf, který se naučila tajně ovládat — symbolizuje vězení, v němž se proměnilo Edgarovo a Alicino manželství. Oba se bezdůvodně trýzní a nenávidí, ale nemohou se, spjatí řetězem manželského svazku, opustit. Během návštěvy bratrance Kurta se vyjevuje neřešitelnost jejich situace, z níž je může vysvobodit

pouze smrt. Edgarův srdeční záchvat, od něhož si Alice slibuje vysvobození, však pomine a Edgar společně s Alicí přijímají nezbytnost dalšího společného života jako svou sudbu. V 2. díle pokračuje soupeření manželů o nadvládu v rozhodování o osudu dcery Judity. Judita odmítne otcem vybraného nápadníka a dává slib Kurtovu synovi Allanovi. Edgar po dečině vzpouře sklátí mrtvice. Ještě během jeho umírání se mezi manžely vzedme poslední zběsilá vlna odporu a nenávisti. Teprve po Edgarově smrti se smířená Alice přiznává ke své lásce k němu.

Strindbergovo vidění vztahu muže a ženy je ambivalentní; neoddělitelné pouto lásky a nenávisti, touha po vymanění a nemožnost se osvobodit. Motivace podoby tohoto vztahu jsou především psychologické, ale odrážejí se tu i společen. činitele. Žena, která vstupem do manželství ztrácí možnosti osobního uplatnění (Alice byla nucena vzdát se uměl. dráhy a manžel ji učinil svým vězněm), kompenzuje tuto ztrátu zápasem o získání nadřazenosti, o ovládnutí manželství. Pronikavý intelekt zápasí s instinkty, které přemáhá. Zmrzačená racionalita se vybíjí v boji ženy proti muži. Ženský a mužský princip jsou vzájemně nesmiřitelné, přestože se přitahují. Drama je soustředěno k postižení této zákl. konfliktní situace, v níž silnější stranu představuje žena (jako ostatně i v dalších Strindbergových dílech; což obráží autorovy vlastní trýznivé zkušenosti). Postavy jsou více abstraktním, téměř symbol. zosobněním protikladných pólů než živoucími charaktery. Autor detailně preparuje duchovní muka jejich soužití, pesimisticky nazírá jeho bezvýchodnost. Na rozdíl od předchozího typu dramatiky s manželskou tematikou, s níž T. s. motivicky souvisí, rezignoval na postižení vnější jevové stránky, odvrhl děj. Příběh a soustředil se k postižení niterné podoby vztahu muže a ženy a analýze jeho kořenů. V T. s. Strindberg — v dramatu poprvé — nastoluje v intimní sféře lidského života okruh problémů moderního člověka; deziluzi lidských vztahů, prázdnotu života, bezvýchodnou neřešitelnost lidské situace na základě psychosexuálních determinant. Zahajuje tak linii zobrazení člověka, která je nadále bohatě rozvíjena a prohlubována v 1. pol. 20. stol. zejména v dramatu americkém, od E. O'Neilla přes T. Williamse až po E. Albeeho. Albeeho dr. Kdo se bojí Virginie Woolfové (1962) je po více než půlstoletí novodobou variantou palčivého tématu strindbergovského souboje pohlaví. Dürrenmattova svěbytná adaptace T. s., nazvaná Play Strindberg (1968), je již kritikou Strindbergova pojetí tématu; Dürrenmatt je pojímá důsledně tragikomicky a groteskně.

Ve vývoji dram. zobrazení člověka a jeho osudu znamená T. s. významný mezník; při-

nesl do dramatu dosud neznámé motivace lidského jednání a chování; ve své době nebyl navíc autorův nelitostný pohled na instituci manželství prost společen. revolty. Strindbergova individualisticko-intimní koncepce člověka, v T. s. redukována na oblast psychologicko-sexuální, v sobě nese značná omezení a postupně se vyžila, neboť znemožňuje celistvější pojetí problematiky člověka a světa, jak je přináší dramatika 20. stol., vyznačená jmény M. Gorkij, B. Brecht, F. Dürrenmatt aj.

Překlady 1917 (František Václav Krejčí), 1967 (Radko Kejžlar).

Inscenace 1917 (Karel Hugo Hilar, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1920 (Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1930 (Gustav Hart, Komorní divadlo, Praha), 1966 (František Laurin, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha).

Literatura M. Gravier, *Strindberg et le théâtre moderne*, Lyon 1949. A. Jolivet, *Le théâtre de Strindberg*, Paris 1931. G. Ollén, *Strindbergs Dramatik*, Stockholm 1961. — G. Pallas, *Strindberg a naturalismus švédský*, Praha 1933.

šrm

STRITTMATTER, Erwin: DIVOTVORCE

(Der Wundertäter) — 1957 1973 1980

Široce založený vývojový román, v němž se autor NDR pokusil vytvořit panoramatický obraz tohoto století.

Dílo líčí v kronikářsky řazených epizodách životní osudy, poznatky a zkušenosti Stanislava Búdnera, syna dolnolužic. skláře, který jako outsider ve světě sociálních protikladů a polit. rozporů usiluje o sebe-realizaci ve spisovatelském povolání. Hrdinou je chytrý a zároveň naivní, dobromyslný a leckdy pošetilý snilek s bohatou fantazií. I. díl obráží rozsáhlou sociální skutečnost Německa v letech 1909—43, tj. v době císařství, za výmarské republiky, po nástupu Hitlera a za 2. svět. války. Apolitický podivín se stává vojákem hitlerovské armády a musí leccos protrpět, pomáhá nejdřív jen z vrozené dobrosrdečnosti přátelům i trpícím lidem v okupovaných zemích, až nakonec se rozhodne pro dezerci. II. díl zachycuje vývoj v Německu v prvních letech po 2. svět. válce, v období rozhodování a velkých přeměn. Ve zmatcích poválečné doby se hrdina vrací domů, hledá své místo v nové situaci a usiluje o uměl. sebe-realizaci ve stálém střetání s životními skutečnostmi. III. díl je románem z 50. až 70. let a jeho hl. tématem je vzájemný vztah umění a politiky. Búdnerovo úsilí se dostává do sporu s představiteli nové moci, Búdner zápasí — nikoli bez trag. momentů — o svou občanskou, uměl. i stranickou pozici a prožívá vzestupy a pády života nejen spisovatelského. Je tu reflektována práce spisovatele, v různých obměnách kladena otázka smyslu života, umělcovy zodpovědnosti apod.

Dílo s výraznými autobiogr. prvky spojuje elementy románu pikareskního se socialist. románem vývojovým. Autor se tu pokusil kriticky analyzovat a umělecky objektivizovat etapy vlastního života, spjaté se společen. událostmi a proměnami epochy. Ve vývoji ústředního hrdiny se zrcadlí panoráma doby a společnosti. Mimořádnost poetického hrdiny „divotvorce“, jeho pozorovatelské schopnosti a dar fantazie umožňují osvětlovat skutečnost z neočekávaných hledisek. Vlídna a současně distancující se ironie, s níž ličí autor komické i trag. hrdinovy osudy, propůjčují dílu zákl. humorový rys. Vitalita, komické scény a prvky, nápaditost, fantastické elementy i ostrá satira, výrazný jazyk s dialektickým zabarvením patří k jeho příznačným znakům. Zákl. význam přikládá Strittmatter fabuli a obraznému jazyku, teprve pak přicházejí na řadu reflexe, snaha postihnout psychol. vývoj postav atd.

I. dílem románu zahájil Strittmatter v literatuře NDR ve 2. pol. 50. let tendenci bilancovat něm. národní vývoj a vystoupil jako mluvčí generace, která prožila dětství ve 20. letech, dospívala v době fašismu a zažila osvobození a léta socialist. výstavby. Obdobně jako M. W. Schulz v r. Nejsme prach ve větru a D. Noll v r. Dobrodružství Wernera Holta volí Strittmatter hrdinu, který není antifašistickým bojovníkem (na rozdíl od hrdinů Schulzových a Nollových však není ani typickým průměrným Němcem), po válce nalézá domov v NDR a musí překonávat dobové konflikty, omyly a přehmaty. Strittmatter navazuje nejen na tradice něm. vývojového románu, ale i na román pikareskni, na F. Rabelaise, M. de Cervantese, H. J. Ch. Grimmelshausena a Ch. M. Wielanda. K předchůdcům jeho hrdiny patří Parzival, Simplicissimus, Eulenspiegel, Felix Krull i Švejk. III. díl se řadí po bok těch románů NDR, vzniklých v 70. letech, kde je řešena otázka spisovatelského povolání a zodpovědnosti umělce vůči umění a společnosti (jako např. G. de Bruyn: Udělení ceny).

Překlady 1962 (Kamila Jiroučková, I).

Literatura M. Schmidt, in: *Sinn und Form* 1973, 6. F. Wagner, in: *Weimarer Beiträge* 1973, 10. gvd

STYRON, William: SOPHIINA VOLBA

(Sophie's Choice) — 1979

Současný americký román, pokus o sepětí specificky americké tematiky a humanistického, protifašisticky angažovaného ztvárnění nedávné evropské historie.

Zákl. děj. osu S. v. tvoří výpověď vypravěče Stinga o tom, jak se učil psát. Pásmo autorských konfesí je však brzy přerušeno líčením života mladého mile-

neckého páru, Sophie Zawistowské a Nathana Weinstein, s nimiž se Stingo seznámí v létě 1947 v brooklynském penzionu. Jinou děj. linii tvoří příběh Stingova pronikání do záhad trag., patologického vztahu milenců (Nathan je narkoman a schizofrenik) a dál do minulosti a nehlubších zákoutí psychiky ženy, která ho přitahuje. V dalším děj. plánu je pásmo hrdinčiných vzrušených monologů, líčících její dětství a mládí v Polsku (dcera germanofilů a antisemity), její osudy 1943 ve Varšavě a v koncentračním táboře Osvětim. Zde zaujímá klíčové místo situace hrdinčiny volby, k níž je donucena masiněním osvětlimské „selektce“ i rozmarem podnapilého esesáka (Jemand von Niemand): aby zachránila jedno dítě, odsoudí druhé k smrti v plynové komoře. V ostatních rovinách děje se pak již v er-formě dotváří Sophiina osud v jeho individuálních a histor. rozměrech (tříštím je zde moment jiné volby, před níž byla hrdinka postavena již před zatčením a transportem: zda se zapojit či nezapojit do protifašistického odboje) a konečně v nich sám autor uvazuje nad kompoziční výstavbou svého díla i nad histor. a etickou závažností jednotliv. někdy i zdánlivě formálních problémů (různý čas děj. pásem, začlenění literatury faktu — pols. dokumentů o Osvětimi — publicistických a filozof. úvah o nacismu a koncentracích aj.).

Vedle postupů příznačných pro řadu amer. románů 70. let (prolínání faktu a fikce, subjekt. epiky a rekonstrukce objektivní, histor. podoby události, mikrokosmu individuálních autorské zkušenosti i makrokosmu románového děje) je pro S. v. příznačný až filozof. zájem o souvislost mezi osobním prožitkem, tvůrčí zkušeností a histor. děním. Tento zájem nejen vtiskuje románovému tvaru jeho syntetický ráz (spojení histor. románu, románu vývojového, autobiogr. prózy, filozof. eseje a angažované publicistiky), ale zároveň vytváří předpoklady pro uchopení tématu dosud opomíjeného v amer. literatuře — vztahu k hrůzám něm. nacismu. V překonávání existencialisticky zabarvené představy o „dvojm. času“ (prázdninové atmosféry 1947 a události v „antitvětě“ koncentrací), o naprosté nesouvislosti hrdinčiny historie a souč. dění, v kontrapunktickém prolínání 2 zákl. děj. rovin je v konfliktu S. v. uchopena nejen zkušenost člověka, který přežil Osvětim, ale i histor. realita, která tuto zkušenost podstatně určovala. Rozporuplné pojetí hl. hrdinky, která je zároveň obětí, ale i spoluviníkem, vypravěčská ironie a konečně i důležitý moment ironie dějin (Sophiina situace je do určité míry „opakováním“ situace jejího otce i osvětlimského esesáka) tu vedou k postžení konkrétních subjektivně objekt. rozměrů klíčových situací. Tím je S. v. nejen uměl. analýzou zhoubného vlivu fašismu na průměrného jedince, ale zároveň

i výpovědi o trag. rozporu mezi iluzemi o individuální svobodě, o neopakovatelnosti jednotlivce a společen. determinaci jeho jednání.

S. v. je výsledkem více než desetiletého autorova tvůrčího úsilí, v němž svébytným způsobem navázal na tradice amer. „jižanské literatury“ (R. P. Warren, Th. Wolfe, W. Faulkner). Od myt., archetypálních rysů v podstatě ideologického konstrukturu „jižanského vědomí“, do něhož se pokoušel proniknout již v předchozím histor. r. *Doznání Nata Turnera* (1967, *The Confessions of Nat Turner*), postoupil Styron k postižení histor. rozměru poválečné amer. skutečnosti. Polemizuje se zobrazováním otřesných událostí nacistických koncentráků jako něčeho „od nás odcizeného, výjimečného“, nesouvisejícího s životem poválečné Ameriky, a s filozof. koncepcemi (T. Adorno, G. Steiner), které se tento odstup snaží teoreticky zdůvodnit. Srovnává jižanské otrokářství a nacistické „vykořevení všech citů týkajících se podstaty života“. Postihuje tak bystrostnou spjatost amer. života s „evrop.“ krizí kultury. Kromě toho však ukazuje (podobně jako např. N. Mailer: *Katova píseň*, J. Heller: *Gold za všechny peníze* aj.) důležité krizové momenty souč. amer. kultury a otřes jejich zákl. ideologických pojmů — nezávislosti jedince („self-reliance“) a svobody individuální volby. Zfilmoval A. J. Pakula (1983).

Překlady 1984 (1985, *Radoslav Nenadál*).

Literatura J. N. Zaslavskij (ed.), *Literatura SŠA v 70-tye gody XX veka. Moskva 1983.*

pr

SUE, Eugène:

TAJNOSTI PAŘÍŽSKÉ

(*Les Mystères de Paris*) — 1842—1843

Román-fejeton francouzského spisovatele. dílo, s nímž se spojuje vznik románu sociálního.

Zákl. děj. osnova je jednoduchá. Jednotlicím pou-tem široce rozvětveného románu je postava knížete Rudolfa z Gerelsteinu, který v přestrojení přichází do Paříže, aby pomáhal chudým, odměňoval dobro a trestal zlo. Ustřední zápletku spočívá v jeho setkání s mladičkou prostitutkou Pěnkavou (*Fleur de Marie*), již se ujímá dojat její krásou a ušlechtilostí a která se ukáže být — po četných zvratech děje — jeho dcerou z tajného sňatku v mládí. Kolem tohoto děj. pásma, které se dovršuje odchodem hrdinky do kláštera a její smrtí, se vrství četné linie vyprávění, jejichž prostřednictvím je do románu včleňována bohatá galerie postav, život různých společen. vrstev a také lidských osudů, reprezentujících ožehavé stránky života — bidu, vykořisťování, korupci, násilnictví, kriminalitu. Např. Sova (*La Chouette*), hrdička „opatrovnice“, patří k nejhrůznějším zpodoběním lidské zrůdy ve franc. literatuře, jednotliv. postavič. v podsvětí byly ceněny jako výstižné studie zločiv-

neckých typů: naproti tomu se zase na opačném pólu stala postava dělníka-poctivce Morela a jeho hlavou umírající rodiny klasickým prototypem raného sociálního románu. Řada postupů triviální a frenetické literatury je v T. p. využita k zvýšení napínavosti a vyprovokování čtenářovy zvědavosti na další průběh děje (seriálový způsob časopiseckého publikování), současně však obrazy nesmyslné krutosti a nelitostných intrik přispívají k vystupňování dusné atmosféry díla.

T. p. jsou protichůdné představám o realist. zobrazení: odhalení procesů a vnitřních dějů probíhajících ve společnosti i v životě lidí je jim nedostupné. Marx jako první ve Svaté rodině ukázal na rozboru hl. postav, že klíč k dílu je třeba hledat v rozporu mezi reálnými společen. vztahy a iluzemi, jež o sobě produkuje. Jinými slovy, pravou významovou polohu díla pomáhá uchopit právě kontrast mezi idealizovaným obrazem doby, ztělesněným téměř pohádkovou postavou knížete Rudolfa, a drásavými výjevy, které se vynořují uprostřed jeho ušlechtilých činů, a to nečekaně, se šokující působivostí (např. scéna, kdy Rudolf trestá zločince jeho oslepením zj.). Vnucování vlastních rozhodnutí, vlastního kodexu etiky a filantropie tak rozpoutává řetěz intrik a násilností, chaos slepých sil, jenž vypovídá o skutečné povaze společnosti, lidských právech a sociálních vztazích přesvědčivěji než komentáře (autorské nebo vložené do úst hl. postavy), pozvedávající hlas proti nelidskosti, na obranu dělníků, práva žen aj. T. p. tak silně romaneskním způsobem a nezáměrně poodhalily mnohé z toho, co tvoří jádro Balzakových vizi společnosti.

T. p. jsou jako románový typ příznačné pro liter. období 30.—40. let 19. stol., pro povahu změn, které probíhaly ve společen. struktuře. Vycházely na pokračování v *Journal des Débats* (vzápětí také knižně v 10 sv.) „pod čarou“ (odtud označení fejeton-podčárník), tematikou a zájmem o sociální problémy splácely daň dobovým charitativním socialist. učením a silně romaneskní skladbou vycházely vstříc vkusu širokého okruhu čtenářů. T. p. náleží spolu s antiklerikálním *Bludným židem* (1844, *Le Juif errant*) k nejproslulejším dílům Sueovým. Liter. dráhu autor zahájil romány těžičími z námořních cest (působil v mládí jako námořní lékař), z nichž si pozornost zaslouží zvl. *Salamandr* (1832, *La Salamandre*), v jehož hrdinovi bývá shledáván ohlas Byronova Manfreda; později psal romány mravoličné a historické. T. p. si získaly uznání nejen díky sociální portrétomalbě a sociální tendencnosti, ale i pro umnou kombinaci zápletek, včleňujících žánrové obrázky a „fyziologickou“ drobnokresbu různých sociálních prostředí do romá-

nového celku, jenž podává panoramatický obraz společnosti s jejím rozvrstvením. T. p. měly ve své době značný ohlas v domácí literatuře (inspirace se zjišťuje v Hugových Ubožácích) i v jiných literaturách. Román byl několikrát zfilmován: 1912 (Francie), 1913 a 1922 (USA), 1957 (Francie—Itálie) a 1962 (A. Hunebelle) a dodnes je vydáván v četných čtenářských vydáních.

Překlady 1864 (? I—IV), 1924—1925 (F. Potměšil), 1929 (Karel Čvančara), 1930 (1935—37, S. T. Eifer), 1968—70 (1971, Růžena Jemrichová, sl. Tajomství Paříža), 1970 (Věra Dvořáková; upraveno a kráceno).

Literatura E. M. Atkinson, Eugène Sue et le roman feuilleton, Paris 1929. J. L. Bory, E. Sue, le roi du roman populaire, Paris 1962. — R. Grebeníčková (dосlov k 1971). K. Marx—B. Engels, O umění a literatuře, Praha 1951.

tb

SVEVO, Italo: VĚDOMÍ A SVĚDOMÍ ZENA COSINIHO (La Coscienza di Zeno) — 1923

Významné dílo moderní italské románové literatury, charakteristické metodou introspekce, rozbitím děje i tradiční postavy.

Román, stylizovaný jako rukopis pacienta uveřejněný jeho psychoanalytikem, obsahuje 8 kap., ve kterých terstský obchodník Zeno Cosini jakoby odpovídá na body psychoanalytického dotazníku (Předmluva, Úvod, Kouření, Otcova smrt, Historie mého manželství, Manželka a milenka, Historie jedné obchodní společnosti, Psychoanalýza). Rámec románu tvoří „autobiografie“, jejíž hl. události představuje příběh Zenovy nešťastné lásky k Adě, ženitba s její sestrou Augustou, agónie otce, který synovi na smrtelném loži vlepi políček, historie Zenova poměrně idylického manželství, nenarušeného ani poměrem k chudé Carle, Zenem svedené a opuštěné, peripetie Zenova málo úspěšného obchodního podnikání a rivalství s Guidem, Adiným manželem, kterého je Zeno v pokušení zabít. Román končí na záčátku I. svět. války, v době, kdy Zeno odloučen od rodiny dílo sepisuje, a uzavírá se věštbou svět. katastrofy. Tento tradiční románový děj, zbudovaný v podstatě na schématu ztracených iluzí a promarněných příležitostí, neprokázaných vin a trestů, je však pouze vnějším rámcem hl. děje — rekonstrukce stavů vědomí, ironické analýzy svědomí, zlovyků a neduhů, skrze kterou se Zeno Cosini dobírá vnitřního smyslu své existence.

Románový děj, jeho tradiční zápletky jsou ustavičně banalizovány a bagatelizovány: souvislý příběh ustupuje linii vnitřní evokace, analýzy pseudopaměti, hledání jakéhosi morálního času. Zvláštní význam v něm připadá momentům nemoci a smrti jakožto nástrojům, které uvádějí do pohybu individuální vědomí

a obnažují bídu lidského údělu (srov. téma svevovské „senility“). Tváří v tvář chaosu života a krizi společnosti, která není s to poskytnout jedinci prostor k seberealizaci, stojí individuuum s autentickou pochybností o vlastní realitě, individuuum žijící a zpytující „nemoc“ vlastního bytí. Zenovy skutky mají ambivalentní ráz: jeho činy — ušlechtilé i zákeřné — zůstávají ve stadiu předsevzetí a pokušení jednání se rozplývá v přihlížení cizím životům i vlastní existenci, komentovaným s ironickým odstupem nezúčastněného a lehce zlomyslného diváka. Zenovi náleží v románu ústřední postavení rovněž jako jediné postavě s „vědomím“: toto „vědomí“ Zena odlišuje od plejády stínových postav, fungujících jako pozadí (sestry Malfentiovy — Ada, Augusta, Alberta, Anna) nebo jako projekce (ovšem parodická) ztracených možností (např. do Guida promítá Zeno nenaplněnou lásku k Adě). Právě tak jako je román parodií tradičního románu mimo jiné tím, že zklamává očekávání románové zápletky, zklamává Zeno svou zповědí i očekávání psychoanalytika, jemuž je rukopis údajně adresován, paroduje psychoanalýzu s jejím ponorem do dětství, oidipovským komplexem, sexuální interpretací snů.

V románu Svevo završil motivy a témata svých předchozích děl, v nichž dosud vycházel z poetiky naturalismu. Zeno je z rodu typických svevovských hrdinů, analogií Alfonsa Nittiho z *Jednoho života* (1892, Una vita; čes. Život pana Alfonsa) a Emilia Brentaného z *Senility* (1898, Senilità), libujících si v trýznivých zповědích a samomluvách, ale jimž na rozdíl od Zena chybí schopnost ironizace vlastního uvažování, divácký odstup od vlastní existence. Román znamenal krajní přehodnocení tradičního realist. románu, s jehož postuláty polemizoval už naturalismus, směřující k rozbití románové formy, potlačení děje a hrdiny, k autentickému faktu. „Autobiografičnost“ díla, románu-deniku či dotazníku, Svevo zároveň reagoval na liter. román D'Annunziův a hudebně impresionistickou prózu Fogazzarovu. Zatímco v ital. literatuře působil román nezvykle, což se vysvětlovalo mimo jiné vážností autora na Terst, jenž byl v té době křivočivou něm. a ital. kultury (analogický charakter měl Dublin Joyceův a Praha Kafkaova), a byl v Itálii náležitě oceněn, teprve když je ve 20. letech „objevila“ Francie, ve svět. kontextu představují určité paralely jeho noetiku a poetiky např. Musilův Muž bez vlastnosti a Joyceův Odysseus (Joyce pojilo se Svevem dlouholeté přátelství, Svevo byl údajně jedním z předobrazů Leopolda Blooma).

Výpisky „Život není těžký, nýbrž velice originální“ (1975. 301).

Překlady 1975 (Hana Benešová).

Literatura *Essays on Italo Svevo, Tulsa 1969. R. Fasciati, Italo Svevo, romanziere moderno, Bern 1969. A. Leone De Castris, Italo Svevo, Pisa 1959. S. Maria Lettura di Italo Svevo, Padova 1965. — C. Salinari (doslov k 1975).*

dh

SWIFT, Jonathan:

GULLIVEROVY CESTY

(Gulliver's Travels) — 1726

Utopický román anglického spisovatele 18. stol., pod rouškou imaginárního cestopisu satiricky líčící poměry v Anglii, kritizující civilizaci a relativizující sílu lidského rozumu.

Román, jehož původní název zněl *Cesty k rozličným dalekým národům světa...* (Travels into Several Remote Nations of the World...), je rozdělen do 4 dílů o nestejném počtu kapitol (8, 8, 11, 12), nesoucích tzv. epická záhlaví. Je mu předeslána fiktivní předmluva vydavatele Sympsona a dopis „autora“ — kapitána Lemuela Gullivera tomuto vydavateli. Fikci pravdivosti podtrhují také mapky, portrét Gullivera a „autentická“ I. osoba, v níž se líčí Gulliverovy cesty na utopické ostrovy. V I. *Cesta do Liliputu* se Gulliver ocitá mezi trpaslíky, ve II. *Cesta do Brodidingnagu* mezi obry. Ve III. *Cesta do Laputy, Balnibarbi, Luggnaggu. Glubhdubdribu* se představy o světě vtělují do alegorie vznášejícího se ostrova (Laputa — alegorie sféry teoretického myšlení a uzavřené aristokracie) a obrazu hospodářsky a kulturně upadajícího státu Balnibarbi. V tomto dílu promlouvá Gulliver se slavnými muži minulosti a poznává Struldbrugy, nesmrtelné obyvatele ostrova Luggnaggu. Tématem IV. dílu *Cesta do země Hvajninimů* (Houyhnhnms) je výměna sociálních rolí mezi koňmi a lidmi; tzv. Jahuové (Yahoo), slouží v ideální říši ušlechtilým zvířatům. Gulliver prožívá nejrůznější dobrodružství a po mnohaleté cestě se vrací domů. Putování po imaginárních ostrovech a zemích je zámloukou ke kritice domácích poměrů a evrop. kultury. Souběžně s negativními obrazy autor rýsuje projekt ideálního zřízení (v 6. kap. *Cesty do Liliputu, v Cestě do země Hvajninimů*).

K poetice utopického žánru patří zdůrazňování pravdivosti, jinotajný ráz, ale i jednotlivé motivy (např. proměna fyzických proporcí, výměna sociálních rolí, umělý jazyk domorodců, různé deformace lidské přirozenosti atd.). Satiricko-parodický efekt, typický pro tento žánr, je navozován jednak ozvláštňujícím pohledem obyvatel utopických říší na cizince Gullivera a civilizaci, kterou vychvaluje, jednak pohledem Gullivera na ostrovní poměry, často převrácené, zkarikované, symbolicky zveličené poměry v Anglii. Gulliverovo putování, při jehož líčení Swift parodicky užívá tradičních motivů (bouře, ztroskotání), představuje jakousi komickou Odysseu (cesty trva-

jí 16 let a 7 měsíců). Je tak jako pobyt hl. hrdiny Defoeova r. Robinson Crusoe (Robinson na rozdíl od Gullivera, který utopické říše pouze poznává, zakládá „ideální“ kolonii) cestou k poznání. V tom smyslu jsou G. c. zároveň románem výchovným. Gulliver však na své cestě, která je současně v tradici utopického žánru také cestou dějinami (v Glubhdubdribu může rozmlouvat se slavnými muži minulosti — analogie Lukianových Hovorů podsvětních), dospívá k poznání naruby — k odhalení překážek a mezi poznání v duchu dobové skepsy k rozumu v angl. empirismu. Vývoj, kterým Gulliver prochází, je vlastně vzdalováním od reálného světa (po návratu se hrdina těžce adaptuje, stává se „šiléným“, „divochem“ doma tak jako později hrdina „měsíční“ utopie F. M. Dostojevského ve Snu směřného člověka), jehož „moudrost“, „rozumnost“ a „lidskost“ je odhalována a odsouzena.

G. c. vznikaly od 1714 (v pořadí I., II., IV., III. díl) v Anglii v době, kdy torovská strana ztratila moc ve prospěch whigů, kteří nastolili novou, hanoverskou dynastii. Swiftova opozice proti nové vládě vyústila jednak v její jinotajnou kritiku v G. c. (zvláště v I. dílu — satira na praktiky ministerského předsedy R. Walpole), jednak pokračovala v pozdějších polit. pamfletech, kritizujících angl. správu Irska — *Skromný návrh* (1729, *The Modest Proposal...*). Ve směřování k empirické kritice racionalismu navazují G. c. na ranější Swiftova satir. díla, zvláště na *Příběh o kádi* (1704, *The Tale of the Tub*). V G. c. se kříží dvojí pojetí utopického žánru: typ pozitivní utopie, v níž se líčí ideální říše „divochů“ (konstruovaná karnevalovým převrácením soudobých mravů) — v tradici Moravy Utopie (1516), a typ negativní utopie či antiutopie, v níž utopické zřízení slouží jako memento neblahého vývoje v budoucnosti. Tento druhý typ, který představovaly ve starověku Lukianovy Pravdivé příběhy, v 17. stol. např. utopie Cyrana de Bergerac (oběma autory se Swift inspiroval) a po Swiftovi se v 2. pol. 18. stol. realizoval v dílech D. Diderota, Voltaira, I. Krasického aj., pokračuje ve 20. stol. v žánru science-fiction. Zatímco v utopiích bývá cizinec zpravidla pouhým svědkem, v antiutopiích je podrobován nejrůznějším příkořím, karnevalovému snižování (ke karnevalové tradici se Swift hlásí také specifickým slovovoříčstvím v klíčových názvech zemí a měst — např. erotická etymologie jmen Liliput a Laputa), jehož smyslem je relativizace všeho lidského — ovšem bez konečné katarze. Tímto rysem, který Gullivera sblíží s hrdiny pikareskních románů (viz i střídání pozice hrdiny: „nahofe“ — obrem mezi Liliputy, „dole“ — trpaslíkem

v Brobdingnagu, barbarským Jahuem mezi Hvajninimy), už Swift míří k Fieldingovým románům. Mnohokrát zfilmováno — často jako animovaný film: A. Ptuško (1934, SSSR), D. Fleischer (USA, 1939) aj. — J. Sher (1959—60), C. Tuzii (1970).

Překlady 1852 (Karel Pichler), 1897 (1914, 1930, Jan Váňa, *Gullivera cestování do mnohých a vzdálených končin světa*), 1910—11 (1925, 1929, Zdeněk Franta), 1910 (1911, Pavla Moudrá, *Gulliverova dobrodružství*), 1929 (Ladislav Vymětal, *Cesty k rozličným vzdáleným národům*), 1931 (1951, 1953, 1953, 1955, 1958, 1960, 1963, 1965, 1968, 1970, 1975, 1985, Aloys Skoumal; 1. vyd. 1953 jako *Cesty k rozličným dalekým národům světa*, in: *Výbor z díla*), 1947 (František Marek-Müller) a další krácené adaptace, zvl. pro mládež.

Literatura J. M. Bullitt, *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*, Cambridge 1966. D. Donoghue, *Jonathan Swift*, Cambridge 1969. I. A. Dubasinskij, „Putešestvija Gullivera“ *Džonatana Svifta*, Moskva 1969. A. Ross, *Swift: Gulliver's Travels*, London 1972. D. M. Urnov, *Robinson i Gulliver*, Moskva 1973.

dh

SYNGE, John Millington:

HRDINA ZÁPADU

(*The Playboy of the Western World*) — 1907
Tragikomedie jednoho ze zakladatelů irské národní dramatiky.

Hra o 3 jedn. je groteskně realist. obrázkem z ir. venkova přelomu 19. a 20. stol. Nesmělý Krista (Christie) Mahon je k velkému údivu přijímán obyvateli vesnice, do které utekl po rvačce s otcem, jako hrdina. Vesničané z jeho vyprávění usoudili, že svého tátu zabil. Oceňují jeho odvahu, lichotí mu a jeho čin se opakovaným vyprávěním stává barvitou legendou. Starý Mahon však není mrtev a jeho příchod synovu slávu zpochybní. Krista, který mezitím získal zdravé sebevědomí, si chce udržet obdiv vesnice i přízeň dívky Pegeen. Předě všemi se pokusí otce opravdu zabít. Pohled na krutost však venkovany pobouří a chtějí Kristu (už ne hrdinu, ale zločince) vydat policii. Otec, nečekaně pyšný na jeho odvahu, si syna, který pranic nechápe proměnu v jednání vesničanů, odvádí. Pegeen nařiká nad ztracenou láskou a snad i nad ztracenou všeobecnou iluzí.

Tématem díla je vyjevování rozporu mezi skutečností a legendou, mezi realitou a fikcí, mezi krutou skutečností a její odvozenou mytizovanou podobou. Vyprávění o předpokládaném činu se venkovánům jeví jako statečná vzpoura proti drsnému osudu; jejich marná touha vymanit se z každodennosti tvrdého života nalézá v Kristovi člověka, do něhož jsou promítnuty neuskutečněné sny. Konfrontace legendy o činu s jeho skutečnou tváříví vede k rozčarování, obdiv se mění v nenávisť. Fikce

umožňovala radostný a šťastný život, demytizace krásné iluze přinesla smutek a hořkou z ošklivé pravdy.

Hra vznikla během autorova šťastného pobytu na Aranských ostrovech. Žil zde v těsném sousedství prostých venkovanů, poznal drsnost a romanticky primitivní prostředí a mravy i bohatství lidové obraznosti, jež ho mocně inspirovaly. Podnětem k napsání *H. Z.* byla skutečná událost: na jednom z ir. ostrovů poskytl obyvatelům úkryt otcovrahovi, stíhanému anglickou policií (důležitou roli zde sehrála nenávisť Iri k představitelům cizí moci). Reálný příběh přetvořil dramatik v typický obraz ir. venkovského života. Hra má nezaměnitelné národně specifické rysy, počínaje využitím místního nářečí, v němž je napsána, vystižením lokálního koloritu, místních obyčejů a charakterů postav. *H. Z.* spolu s ostatními Syngeovými hrami je vedle děl W. B. Yeatsa jedním ze zakladatelských činů ir. národního dramatu, v jehož rozmachu na přelomu století se prolínaly vlivy kelt. tradic s novou životní skutečností a se souč. uměl. podněty, v případě *H. Z.* s podněty naturalismu a realismu. Při dublinské premiéře byla hra přijata s rozhořčením neboť byla pochopena jako urážlivý výsměch nevdělanosti, hrubosti a pověřivosti prostého ir. lidu. Nicméně po autorově smrti našla cestu na svět, jeviště a je oceňována jako mistrovský projev ir. humoru. Dramatikova odvaha poukázat na problematické rysy v národním povaze, nepochlebovat sentimentalismu a patetičnosti ir. vlastenectví nalezla pokračovatele v dalším významném představiteli ir. dramatiky, S. O'Caseym.

Překlady 1921 (Karel Mušek), 1961 (Vladislav Čechan).

Inszenace 1916 (Václav Vydra, *Rek západu*, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*; přel. V. A. Jung-K. Mušek), 1928 (Jiří Frejka, *Divadlo Dada*, Praha), 1947 (Karel Palouš, *DISK*, Praha), 1961 (Milan Vobruba, *Divadlo F. X. Šaldy*, Liberec), 1962 (Karel Svoboda, *Městská divadla pražská*), 1963 (Saša Lich, *Divadlo P. Bezruče*, Ostrava), 1978 (Pavel Palouš, *tamtéž*), 1985 (Václav Beránek, *Divadlo Vítězslava Šimona*, Hradec Králové).

Literatura F. M. Bickley, *J. M. Synge and the Irish Dramatic Movement*, London 1968. A. Price, *Synge and Anglo-Irish Drama*, London 1961. — V. Horáček (doslov k 1961).

jp — šrm

SZABÓ, Lőrinc:

ŠESTADVACÁTÝ ROK

(*A huszonhatodik év*) — 1957

Cyklus sonetů představující v podobě bezpočetných variací monotonie žalu ojedinělý komplex maďarské lyriky 2. poloviny 20. století.

Sbirka 120 znělek, komponovaných jako rekviem za trag. odchodem milované bytosti, za pětadvaceti lety společně, společensky však zapovězené lásky, je zároveň posledním mohutným vzepětím básníka: rekviem životním i milostným. Š. r. tvoří 3 různé rozsáhlé části: *Co ještě viděla, Po její smrti a Doslov*, s nejdelší částí střední (101 sonet).

Sbirka nevypráví o událostech. Milostnou historií, která probíhala v dimenzích hříchu a očisty, v společen. napětí („jako zvíře mimo zákon“), neutuchající vášně a neustálé mravní sebekontroly obou partnerů, zachycuje na drobných výjevech střízlivé každodennosti. Detaily, nálady, útržky vzpomínek, impresionisticky líčenou atmosféru zapovězených a kradených vteřin proměňuje ve svátek duše, v zázraky všedních dnů. Nad kontrasty hry, snu, snění a reality je milovaná bytost věčnou přítomností („znovu se rodiš ze dne na den v každém mém stonu... dokud žiju, žiješ: mnou oživovaná“). Je „přítomná svým chyběním“ jako drahý návyk, opium, ztracená nádhra, zvoucí i pronásledující. Až nyní, avšak pln hořkosti, smí básník vyzpívat a otevřeně přiznat: „Už neskrývám tě, konec zapírání, / konečně tvůj... ať vydržím, co mi zbylo: budoucnost.“ Láska, v první části sbírky pocíťovaná jako zakázané dobro, zmizelé tajemství a zázrak, „jméno a v něm tisíc sloves“, se postupně proměňuje v sen, vidinu. Jediný dlouhý monolog s milou se přenáší do vlastního básníkovy nitra v podobě rozhovorů ze smrti a v hloubání o smyslu života. Mizí neklid, deziluze, vztek nad krutou smrtí se mění v resignovanost dožití, beznadějná trýzeň v přemítání. Lyr. hrdina se již nebouří proti osudu; kdysi proklínaný hrob milenky je mu nyní vítaným útočištěm. Ztrácí hrdost a sebejistotu toho, kdo dříve v lásce požadoval „vše za nic“. Počáteční vyzývavé „měj gloriolu hanby za úděl“ přerůstá ve vědomí nenahraditelné ztráty: „byla jsi příslib, nabitnutý skvost, / má příležitost, víra v budoucnost, / ta, po které jiná nepřichází... přebolole již ‚bylo‘, teď mnohem hůř... zní mi ‚mohlo být‘, / jež neměl jsem kdy ani vyslovit.“

Š. r., jehož valná část vznikla ode dne pohřbu milované ženy, je závěrečným akordem tvorby nejfilozofičtějšího básníka druhé generace Nyugatu, hnutí mař. moderny, básníka, který byl v některých obdobích své liter. dráhy blízký i avantgardním uměl. výbojům. Po formální stránce je Š. r. básnickou paralelou Shakespearových sonetů. Hermetický intelektuální styl wagnerovsky pojatého hrdinného oplakávání lásky, upomínající však i na dulce stil nuovo svou očištnou a zušlechťující silou citu, symbolicky naplňující a zlidšřující smysl živo-

ta, není jen oplakáváním ztracené rozkoše. Je zpětným doceněním hloubky, nenahraditelnosti a nenávratnosti prožitků i touhy. V básních, tvořících po dvojicích jakési temat. páry, jsou často spatřovány prvky stoicismu a staré orientální, indic. a čín. filozofie. V hledání harmonie se pak blíží goethovskému panteistickému vyzývání přírody. Sbirka nese reminiscence Szabóových četných (překladačských i osobních — např. V. Závada) kontaktů s čes. literaturou a kulturou.

Překlady 1978 (Tomáš Vondrovič, *výb. Milostné rekviem*).

Literatura J. Kutina (doslov k 1978). P. Rákos, *K básním Lórince Szabó, SvLit 1959, 1.*

mh

Š' Naj-an:

PŘÍBĚHY OD JEZERNÍHO BŘEHU

(Šuej-chu čuan) — * konec 14. stol.

Čínský dobrodružný román z posledních let období dynastie Jüan (1279—1368) nebo z počátků dynastie Ming (1368—1644), který se opírá o lidová vyprávění.

Osnovu P. tvoří osudy 108 hrdinů, kteří se dostanou do konfliktu s úřady a jsou donuceni k odchodu do zbojnického tábora na Liang-šan-pcho, aby „vzali právo do svých rukou místo nebes“. Příběhy se rozlévají do nepřehledné šíře. Silák Lu Č'-šen, jenž dovede vytrhnout ze země strom, bývalý důstojník, trestá nespravedlnost a nešťastnou náhodou zabije ranou pěsti muže řečeného Postrach západních končin, skrývá se v buddhistickém klášteře, ale nedokáže se podrobit řádovým pravidlům — cesta zboje je pro něho jediným východiskem. Mudřec Wu Jung získává pro zboj bratry Čüany a zmocní se lsti daru pro prvního ministra Čchaj Ťinga, musí utéci i se svým společníkem starostou Čchao Kajem ke zbojníkům. Sung Ťiang poprvé vstupuje do vyprávění jako pisář, když varuje Čchao Kaje, že jeho podíl na loupeži daru je odhalen. Důležitá linie děje pak sleduje Sung Ťiangovu cestu do zbojnického horského tábora, poté co v hněvu zabije svou pro radnou konkubinu Jen Pcho-si. Na útěku prožívá četná dobrodružství, je však chycen a poslán do vyhnanství. Za své bujičské verše má být popraven, ale zbojníci ho zachrání a později přijmou za svého vůdce. Zbojníci úspěšně odolávají císařské armádě, až nakonec se dávají do císařských služeb. Když intrikami dvořanů přichází Sung Ťiang o život, jeho nejvěrnější volí dobrovolnou smrt na jeho hrobě. — Závěr P. se však v jednotl. verzích různí, kolísá i počet kapitol.

P. se opírá o oblíbená vyprávění o zbojníku Sung Ťiangovi, který, jak dokládá histor. literatura, bojoval ve 20. letech 12. stol. s císařskými vojsky na jih od Chuang-che a po mnoha bojích se nakonec podrobil císařské svrchovanosti. Kusé histor. fakty přerostly

v barvitou legendu, oblíbenou látku profesionálních vypravěčů. Příběhy ústně tradované se postupně rozrůstaly a propojovaly — už koncem sungské doby (960—1279) jsou hrdinové P. oslavováni v maibách a básních, za doby mongol. dynastie Jüan se stali zvl. populárními na divadle (ca-fü). Zákl. děj. kostru zachycují příručky pro vypravěče, tzv. chua-pen, např. Upomínky na dobu Süan-che (* kolem 1280). Z těchto pramenů vzniká koncem 14. stol. román připisovaný jistému Š' Naj-anovi. Váže jednotlivé příběhy do volného „seriálového“ tvaru řetězové kompozice, ale složitěji je propojuje, přičemž současně zachovává původní vyprávěcí ráz. Vyprávěcí situace je obnažována přímými kontakty s posluchačem, neustálou demonstrací kontroly nad vyprávěním dějem („o tom však už vyprávět nebudeme“), důmyslným udržováním napětí (hranice kapitol se neshodují s přirozeným rozuzlením epizod, naopak vyznačují místo napjatého očekávání). P. jsou tak vlastně pokusem smířit opovrhovanou lidovou slovesnost a její postupy s „vysokou“, literární kulturou (zjevně i opovržením, jimž byla lidová vyprávění stíhána, vedlo k utajení autorova jména za pseudonymem).

Š' Naj-anova verze se pak stala základem tzv. textu Kuo Sunova (1549) o 100 kap. Na konci 16. stol. knihkupec Jü Siang-tou vyprávění zestručnil na zákl. děj. obrys a včlenil další epizody (110, 115 a 124 kap.). Li Č' (1527—1606) se sice opel o původní text, ale vsuvky — ovšem nově stylizované — ve svém vydání ponechal; vzniklo tak tzv. Úplné vyprávění o věrných a spravedlivých od jezerního břehu (Čung-i-šuej-chu čchüan-čuan) o 120 kap. Vydání Ťin Seng-tchana v 17. stol. potlačilo buřičskou tendenci moralistním závěrem — snem zbojníka o společném konci na popravišti — a opatřilo P. nepravou Š' Naj-anovou *Předmlouvou*. Tato verze zdomácněla a vytlačila na dlouhou dobu z oběhu ostatní. Jako jeden z nejoblíbenějších (ale také často zakazovaných) čín. románů inspirovaly P. k liter., divadelnímu, výtvarnému aj. ztvárnění. I do Evropy pronikly poměrně brzy jejich jednotlivé příběhy; ve 30. letech došlo k úplnějším převodům (P. S. Bucková do angl., něm. překlad F. Kuhna aj.).

Výpisky „Z úředníka strach neměj, ale boj se jeho moci“ (1962, 13) — „Máme horkou krev a prodáme ji tomu, kdo zná její cenu“ (1962, 136) — „Neštěstí nepřichází samo, to lidé je přivolávají, a kdo jde v konopných šatech hasit oheň, nakonec se sám popálí“ (1962, 215) — „Je šestatřicet způsobů, jak se dostat z nesnázi, a nejlepší . . . je utéci“ (1962, 166). Tzv. Š' Naj-anova *Předmluva*: „Muž, který se dožívá třiceti let a neoženil se, ať se již pak nežení. Muž, který se do čtyřiceti

nestal mistodržitelem, ať již nebaží po mistodržitelství“ (1937, I, 13) — „To, o čem mluvíme, nemělo by být postrachem lidí“ (1937, I, 15) — „Sepíšeme-li třeba letos knihu, budeme toho příští rok jistě litovat“ (1937, I, 15).

Překlady 1937 (Marie Nováková—Julie Matoušková—Zdeněk Vančura, výběh. Všichni lidé jsou bratři I—II; z angl.), 1962 (Augustin Palát, výběh.).

Literatura A. W. Hummel, *A Chinese Classic*, Asia 1934. R. G. Irwin, *The Evolution of a Chinese Novel*, Harvard, Cambridge, Mass. 1953. Pan In, *K voprosu o žanre povesti Rečnyje zavodi*, in: *Žanry i stili literatur Kitajja i Korejji*, Moskva 1969. — A. Palát (doslov k 1962).

ms—red

ŠENOA, August: SELSKÁ VZPOURA

(Seljačka buna) — čas. 1877

Historický román charvátského autora z období přechodu od romantismu k realismu.

Histor. podkladem S. v. bylo rozsáhlé selské povstání v třetí čtvrtině 16. stol., jehož ohnisko vzniklo v charvát. Záhoří a rozšířilo se až do sousedního Štyrského. V románu jsou události časově omezeny 1564—1574. Nositeli hustě zalidněné fabule jsou převážně histor. postavy, zvl. selský vůdce Matija Gubec a velitel akcí Ilija Gregorič, bývalý hraničářský voják, dále pomaďarštěný charvát. šlechtic Franjo Tahi spolu s řadou představitelů vyšší i nižší šlechty (bán Petar Erdödy a Janko Drašković, podb. bán Ambroz Gregorianac aj.). Intrikami a podporou nejvyššího královského soudce Andriji Báthoryho se Tahi protiprávně zmocní panství Susjedu a Stubice, patřícího Uršule Heningové, a zavede nelibostnou krutovládou nad poddanými sedláky. Zoufalý odpor proti němu má zprvu lokální rozměry a podobu spojenectví se šlechtickými protivníky Tahiho, později však, když dojde k odhalení jejich sobeckých třídních zájmů, přeroste v rozsáhlé povstání proti pánům a feudálním povinnostem. Je poraženo a fabule vrcholí krutou popravou selských vůdců a osudovou odplatou tyranovi.

Děj. plán, rozvětvený množstvím epizod, je založen na důkladném studiu archivních pramenů a odráží realitu ve složité dějinné etapě po bitvě u Moháče, kdy se vytvořilo protiturec. rakousko-uhersko-charvát. státní společenství. Syžetová výstavba však je budována na dvojitý typ motivace. Jednak historické, sledující chronologii průběhu povstání (vtahování sedláků do šlechtických sporů, nesvornost a úzké zájmy jednotliv. feudálů, vrtkavý vztah císaře Maximiliána vůči sedlákům a vůči charvát. šlechtě, kruté zacházení Tahiho s nevolnými sedláky aj.), jednak motivace vycházející z konvencí romanticko-sentimentální prózy. Hl. postavy jsou pojety jako představitelé tehdejších společenskopolit. idejí (aktualiz-

zvaných i zvýšeným zájmem o selskou otázku v Šenoově době), jejich psychologie je jimi podstatně určována. Individualizace postav je založena na kontrastním principu výrazného oddělování dobra od zla. Romanopisecké úsilí o realist. objekt. odstínění typů sedláků, drobné šlechty, vlastenecké šlechty a odrodilých či cizích feudálů je oslabováno jednoznačně vyjadřovanými sympatiemi k demokratické podstatě selských bouří. Tento autorův postoj zároveň určuje celkový patos stylu v autorské řeči i v promluvách lidových postav — mluvčích vzpoury.

Šenoa byl programovým zakladatelem charvát. histor. románu. Stylem navázal na walter-scottovský epický typ, ideově na domácí tradici romanticko-sentimentálních próz 60. a 70. let tematicky soustředěných k aktualizované národní historii. Histor. romány — *Diogenes* (1876), *Zlatníkův zlatoušek* (čas. 1871, Zlatarovo zlato), *Prokletí* (1881, Kletva) — byly nejpoupatelnějším žánrem z rozsáhlého Šenoova prozaického i básnického díla. Zájem o historii souvisel i s rozvojem charvát. historiografie (I. Kukuljević, F. Rački, T. Smičiklas).

Překlady 1884 (*Jan Hudec, Selská bouře*), 1953 (1977, *Otakar Kolman, Selská vzpoura*).

Literatura S. Ježić. *Život i djelo Augusta Šenoa*, Zagreb 1964. E. Rjabova, *A. Šenoa i jeho roman Kresťanskoje vosstanije*, Moskva 1956. — J. Dolanský (doslov k 1953). V. Kudělka (doslov k 1977). A. Vašek, *August Šenoa a česká literatura*, Praha 1955. mč

ŠEVČENKO, Taras:

KOBZAR

(Kobzar) — 1840, 1844, 1860, 1906

Prvotina ukrajinského básníka a malíře, signalizující novou epochu ve vývoji národní literatury; později pod její titul přechází celý autorův básnický odkaz.

V podobě z 1840 obsahuje K. 8 básní většinou středního rozsahu, jejichž romantickoobrozená, vlastenecká nota zůstala čitelná i přes zásahy cenzury. Již úvodní b. *Myšlenky mé, mé myšlenky* spojil básník své niterné tužby s představou rodné Ukrajiny. Klíčové místo ve sbírce zaujímá postava lidového pěvce, kobzara, jenž se v Ševčenkově pojetí stává nositelem romant. rozporu mezi tvůrcem a společností — v b. *Perebenda* je to slepec, který obveseluje venkovany na zábavách, ale jeho žalu nad úpadkem Ukrajiny nikdo nerozumí, vyzpívá ho sám uprostřed stepí. Realist. momenty z vesnického života se objevují v lyrickoepické b. *Kateřina* o utrpení a smrti venkovského děvčete, svobodné matky, svedené rus. důstojníkem. V b. *Osika* nalezl svůj výraz folklórní mýtus (dívka-strom), nejednou zastoupený v Ševčenkově baladice; k písni má blízko i oblíbený lyr. útvar dumky (*Černé oči*). Zakladateli ukrajín. prózy

je věnována b. *Osnovjanenkovi*, tu autor překonává nostalgii povzdechu nad bývalou kozáckou slávou výzvou k tvůrčímu zachycení minulosti a nepřímo tak uvádí závěrečnou dvojici histor. „kobzarských“ písní o slavných atamanech — *Ivan Podkova* a *Tarasova noc*. K linii „malého“ K. bývá přifazována histor. poema *Hajdamáci* (*1841, 1844) o protipols. selském povstání, tzv. kolijivščyně, 1768. Počátky i další etapy Ševčenkova tvůrčího i ideového vývoje zachycuje celistvěji K. z 1860, posmrtně vydaný K. 1906 a další doplněná vydání, obsahující zhruba 250 básní, řazených chronologicky. Ševčenkova díla 40. let jsou prodechnuta radikálním, blízkým revol. demokratům a idejemi federalistického panslavismu. Mezi nimi vynikají zvl. poémy, demaskující podstatu nevolnického systému a samodržaví — satira *Sen* a b. *Kavkaz*, ve které se stal obraz Prométhea symbolem bouřičiho se národa, rozsáhlé b. *Velké vykopávky*, *I mrtvým i živým i nenarozeným*, z nichž druhá vyslovuje národné kulturní, sociální i polit. program Ukrajiny. K myšlence slovan. vzájemnosti, opřené o revoluci tradic, odkazuje *Kaciv* (*Jan Hus*). Počátek třetího autorova období tvoří drobnější intimní a reflexivní lyrika: jeho jádrem jsou však rozsáhlé skladby prorockého patosu, často inspirované histor. a biblickými látkami (b. *Ani Archimedes ani Galileo*, b. *Marie*). Ale i za variacími na starozákonní žalmy a knihy proroků (*Ezechiel*, *Izaiáš*) či za zpodobením osudů prvních křesťanů za Neronovy vlády (*Neofyt*) jsou přítomny názvuky či přímo alegorická vyjádření osudů porobené vlasti a poměrů v carském Rusku. Filozof. zamyšlení nad úlohou umění přináší triptych *Osud*, *Múza*, *Sláva*.

Kompozice „malého“ K. je svědectvím promyšlené autorovy cesty k organické syntéze osobního a národního, za níž cítíme plně podřízení tvorby ideám a cílům národního obrození. Východím bodem Ševčenkova pojetí lidu a dějin je gesto v jádru romantické, vzápětí však ustupující objektivitě pohledu na svět a nepříkrášlované, intenzivní emocionalitě. Na malé ploše zvládá Ševčenko své uměl. cíle výraznější konkretizací lyr. folklórních motivů (balady, písně) a naplněním epického zlomku individuální citovosti. Oslava primitivní demokracie kozáckého společenství je logickým předstupněm dalšího autorova vývoje ke kritice carismu, nevolnictví a společn. poměrů. Pozdější souborná vydání Ševčenkovy poezie s titulem K. v důsledku svého chronologického řazení ztrácejí vnitřní kompoziční jednotu prvotiny a spíše dokumentují vývoj Ševčenkovy tvůrčí osobnosti. Východí koncepce jsou postupně umocňovány rostoucí sociální kritičností a revol. zanícením, až mění svou podstatu a připravují půdu nástupu krit. realismu. Souběžně s tímto procesem probíhají i proměny motivické, např. po prvotní inspiraci domácí (dějiny, folklór) získávají převahu motivy ze

svět. kulturního a liter. dědictví. Z hlediska výrazových prostředků K. prokázal možnosti ukrajinštiny jako liter. jazyka, obohatil metriku tzv. ševčenkovským veršem, vyznačujícím se střídáním 8slabičného a 6slabičného trocheje (někdy se tak označuje i 11—12slabičný Ševčenkův amfibrach), jenž je liter. variantou verše kolomyjkového; kromě něho užíval autor i čtyřstopého jambu.

K., výsledek sotva tříletých básnických pokusů, byl ihned všele přijat veřejností. Vznikal na počátku tvůrčova šťastného období, datujícího se od 1838, kdy byl vykoupěn z nevolnictví a začal studovat na Akademii umění. 1844 vychází nové, širší vyd. K., tzv. Čyhyrnský K. V 40. letech píše Ševčenko své nejbojovnější básně, jež později vstoupily do rkp. sb. *Tri léta* (* 1847—50, Tri lita); jejich obsah mu přitíží, když je 1847 zatčen spolu s ostatními členy tajného Cyrilometodějského bratrstva a odsouzen do vyhnanství. Přes osobní carův zákaz liter. činnosti vznikají další Ševčenkovy rkp. sb. *V kasematech* (*1847, V kazemati) a *Nevolnická múza* (*1847—50, Nevilnyča muza). Po návratu z vyhnanství 1857 připravuje Ševčenko edici sebraných spisů; cenzura však povoluje pouze verše již dříve publikované a autor je pro vyd. 1860 nucen použít názvu prvotiny. Policejní perzekuce končí až básnickovou smrtí 1861. Necenzurovány vycházejí Ševčenkovy básně v zahraničí (1859 v Lipsku, 1876 dvoudílný K. i v Praze); relativně úplného K. i se zakázanými básněmi vydali v Rusku až 1906. Tento velký K. se stává potvrzením Ševčenkova vkladu do svět. literatury a řadí definitivně autora mezi největší slovan. básníky 19. stol.

Překlady 1900 (*Růžena Jesenská, Výbor básní*), 1918 (*František Tichý, jen b. Jan Hus, Kacíř*), 1946 (*Marie Marčanová—Zdenka Nilusová—Jan Tureček-Jizerský, výběr. Bylo kdysi v Ukrajině*), 1951 (*Marie Bieblová—Ladislav Fikar—Milan Jariš—Petr Kříčka—Marie Marčanová—Jan Tureček-Jizerský—Jan Vladislav—Zdenka Vovsová, výběr. in: Taras Ševčenko*), 1951 (*Milan Jariš, jen b. Hajdamáci*), 1953 (*Zdenka Bergrová—Vovsová, výběr.*), 1961 (*Zdenka Bergrová, jen b. Hajdamáci*), 1961 (*Zdenka Bergrová, 13 lyrickoepických básní in: sb. V tom ráji na zemi*), 1961 (*Zdenka Bergrová, výběr. Sny moje a touhy*), 1977 (*Jaroslav Kabiček, výběr. Bílé mraky, černá mračna*) aj.

Literatura J. O. Ivakin, *Komentar do „Kobzarja“ Ševčenska I—II, Kyjiv 1964—1968. J. P. Kyrjlyuk, Taras Ševčenko, Žyttja i tvorčist, Kyjiv 1964. M. Šaginjan, Taras Ševčenko, Moskva 1964. — J. Dolanský (předmluva k 1961). V. Židlický (předmluva k 1977).*
vkž

ŠOLOCHOV, Michail:

OSUD ČLOVĚKA

(Sud'ba čeloveka) — 1957

Ruská sovětská povídka s netradičním pojetím válečné tematiky, dokládající nové možnosti socialistického realismu v postiznění tragiky i velikosti individuálního lidského osudu.

Hl. postava — Andrej Sokolov — vypráví autorovi při náhodném setkání v létě 1946 o svých životních osudech. Příběh prostého voroněžského fidiče kulminuje ve válečných letech. 1942 je zajat a deportován do Německa na nucené práce. Několikrát se ocitá na prahu smrti (především scéna konfrontace s velitelem koncentračního tábora Müllerem), vždy si však dokáže zachovat lidskou důstojnost. Do 1944 pracuje v dolech, pak je přidělen k něm. majorovi jako fidič. Ve frontovém pásmu se mu posléze podaří přejít zpátky k Rudé armádě. Po ošetření v nemocnici se vydává do rodné Voroněže, kde si ověřuje pravdivost zprávy o trag. smrti manželky a dvou dcer. Sokolov se vrací do boje, jeho syn, který také bojoval na frontě, je však zabit v Berlíně v poslední den války. Po demobilizaci odchází Sokolov do Urjupinska k příteli. Zde opět pracuje jako fidič. Jednoho dne se ujímá sirotka Vánušky a vydává se za jeho otce. Dítě je jeho jedinou radostí, nadějí. Ve chvíli vyprávění cestuje právě s Váňou do Kašgarské oblasti za prací. Příběh je předznamenán dedikací „Jevgenii Grigorjevně Levické, člence KSSS od roku 1903“.

Skazová ich-forma vyprávění zvyšuje autentičnost a psychol. pravdivost příběhu. Ta je podtrhována rovněž subjekt. výběrem a zobecněním některých faktů a období v životě hl. postavy, upřímností a nastolenou rovností ve vztahu autor — vypravěč a nepřítomností publicistického záměru. Příběh je zbaven vnějšího patosu a drastičnosti, čímž se naopak zvýrazňuje intimní tragika konkrétního osudu. Pro O. č. je příznačná poklidnost vyprávění, kontrastování trag. a komických motivů, odmlky vypravěče, jeho pokora a smíření se s faktem válkou zničeného života. Symboličnost hrdinovy životní cesty, která se tak stává současně podobenstvím o rus. národním charakteru, vyplývá právě z její neopakovatelnosti, individualnosti, předestřené s emocionální autenticitou, která rozbíjí tradiční neživotné schéma. Sokolov touží dělat svou práci, chápe nutnost boje proti agresorovi, v boji je statečný, v zajetí nepozbývá lidské důstojnosti, ale všechny tyto vlastnosti jsou důsledně představovány jako „přirozené“, nikoliv jako projev společen. normy, „ideového postoje“. Společen. ideál je tak v O. č. důsledně zakotven v autentické lidskosti prostého rus. člověka.

O. č. — poprvé příznačně opublikovaný v Pravdě 31. 12. 1956 a 1. 1. 1957 (1957 pak knižně v nakl. Pravda) — navazuje na Šolo-

chovovy válečné črty, zvl. pak p. *Škola nenávisťi* (1942, Nauka nenávisti), jejíž příběh se obdobně opírá o skazové vyprávění. Zatímco však v Škole nenávisťi převládá publicistický záměr, výzva k nesmířitelnosti s nepřitelem, v *O. č.* je válečná skutečnost odpatetizována a zintimněna, což je podtrženo i oprostěností jazyka, nedram. podáním dram. příběhu (mj. i nedram. pojetím krajiny, jímž se zvl. zřetelně navazuje důvěrné pouto mezi „osudem“ hrdinovým a osudem země). *O. č.* není tedy přímočarou tezí, ale spíše otázkou, zamyslením, dílem ne dokumentárním, ale psychologickým. Současně je povídka jedním z prvních pokusů o lidskou rehabilitaci sovět. válečných zajatců. Obrovský ohlas v SSSR i za hranicemi měla filmová verze (1959, S. Bondarčuk).

Překlady 1957 (1959, 1960, 1961, 1963, 1965, 1971, 1984, 1984, *Věra Š. Vendová*, vyd. 1961 in: *sb. Deset ruských novel XX. století*, 2. vyd. 1984 in: *výb.*).

Literatura V. A. Kovalov—A. I. Chvatov (ed.), *Tvorčestvo Michaila Šolochova, Statji, soobščenijsa, bibliografija*, Leningrad 1975.

mtm

ŠOLOCHOV, Michail:

TICHÝ DON

(Tichij Don) — 1928 1929 1932 1940

Románová epopéj významného ruského sovětského romanopisce, líčící osudy donského kozáctva ve věrech první světové války a Říjnové revoluce, zvláště pak mučivou cestu hrdiny k pochopení revoluční skutečnosti.

Děj rozsáhlého románu o 4 dílech se odehrává v kozácké vesnici; v centru stojí rodina Melechovův, která v sobě smísila kozáckou a turec. krev: otec Pantělej, jeho synové Petro a Grigorij, dcera Duňa a Petrova žena Darja. Grigorij prožívá vášnivou lásku k provdané Axiňje; jejich vztah, který vzbudil nevoli vesnice, načas končí příchodem Axiňjina muže Štěpána a Grigorijovou ženitbou s Nataljou. Tato rodinná a milostná linie však není přerušena definitivně a prostupuje celým dílem až po smrt obou žen. Do rodových osudů vstupuje svět, a posléze občanská válka. Grigorij váhá mezi rudými a bílými, potácí se mezi oběma tábory, setkává se s bolševiky různého osobnostního profilu (Bunčuk, Miška Koševoj). Hrdinovo bloudění se neuzavírá jednoznačným nalezením správné cesty, ale zábleskem naděje: Melechov se vrací k svému synovi Mišatkov, hledaje v něm oporu i vyústění nepokojného života (původní závěr opouští hrdinu v bezvýhodné situaci na prahu jisté záhuby).

T. D. je románová epopéj vyrůstající na podnoží rodinného, resp. rodového románu. Nápor vnější síly likviduje prostorovou uzavřenost kozácké scenerie a vrhá postavy do různých svět. stran; děje rodu tak vrůstají do dějin světa. Souběžně s tímto vnějškovým dynamismem ožívá dynamismus vnitřní, tkvící

ve vyrovnávání jedince s novými jevy. Toto vyrovnání není vedeno v ryze ideové nebo dokonce filozof. rovině (jako v Křížové cestě A. Tolstého), ale primárně na úrovni životních způsobů a tradičně ustálených myšlenkových modelů, což je dáno již sociální příslušností většiny postav. Grigorij zde ztělesňuje pradávne lidské dilema mezi přitakáním a nesouhlasem; tím se připojuje k řadě liter. hrdinů, do jejichž osudů se promítaly úzkostné představy o sociálním a mravním uspořádání světa. V konkrétních histor. a sociologických spojitostech je *T. D.* epopéjí donského kozáctva, jehož vztah k revoluci byl navíc komplikován dávnými společen. privilegii; na druhé straně však šlo o výjimečnou sociální skupinu, která symbolizovala kontinuitu Ruska, jeho celistvost a neporazitelnost. Proti „tatičkoví, tichému Donu“ ze starobylých kozáckých písní stojí sociální bouře a rozbouřená a neklidem se zmitající lidská nitra. Dialektické vidění světa se tak v *T. D.* promítá na několikerou úroveň: rodinný román — epopéj, afirmace — negace světa, kladné a záporné aspekty výjimečného postavení kozáctva, napětí mezi titulem a vlastním smyslem románové epopéje aj. K synt. sklenutí díla dochází postupně skrze líčení světa a nově se rodícího společen. řádu až k závěrečnému obrazu hrdiny, spojeného skrze syna a rodný dům s ohromným okolním světem. Dílo se funkcí drásavých scén a směřováním ke kráse a syntéze (obrazy rodícího se života na pozadí smrti) ostře odlišuje od naturalismu a viděním společen. perspektivy se řadí k zákl. pilířům socialistickoreal. uměl. metody.

T. D. je vrcholným dílem M. Šolochova. Autor jej začal psát jako dvacetiletý, dokončil je v předvečer Velké vlastenecké války. Román vyrůstal z původního záměru napsat dílo o účasti kozáků v kornilovském povstání (mělo se jmenovat Donščina), od 1926 pracoval autor na novém pojetí, které v podstatě odpovídá konečnému tvaru. 1. díl vyšel 1928, vzápětí pak 2. díl (1928—29), na 3. dílu pracoval současně s r. *Rozrušená země I* (1932, Podnjataja celina I), ukázky publikovány již 1936, celý *T. D.* souborně 1941. Románová epopéj jednak problémově souznívá s podobnými díly sovět. spisovatelů, která řeší vztah člověka a revoluce (A. Tolstoj, M. Gorkij, K. Fedin) a namnoze polemicky navazuje na rus. práce o 1. svět. válce, jednak se svou epičností blíží rozlehlým ságám T. Manna a J. Galsworthyho v opozici proti tendenci k rozpadu velké epiky (H. James, G. Steinová, J. Joyce, M. Proust, V. Woolfová). Nobelova cena 1965. *T. D.* byl v SSSR zfilmován 1930 (O. Preobraženská—I. Pravov) a 1957 (S. Gerasimov).

Překlady 1930—34 (1935—40, 1945, 1947... 1973, 1979, Vlastimil Borek, od 1945 spolu s Františkem Musilem).

Literatura L. G. Jakimenko, *Tvorčestvo M. A. Šolochova, Moskva 1964. Mirovoje značenije tvorčestva Michaila Šolochova, Moskva 1976. L. Skvorcova, Michail Šolochov, Stat'ji i issledovanija, Moskva 1975. — M. Zahradka, Michail Šolochov, Motivy — kompozice — styl, Praha 1975.*

ip

Š'-TING

(Kniha písní) — * 11.—6. stol. př. n. l.

Nejstarší sbírka čínské poezie, nejvýznamnější literární památka čínského starověku.

Obsahuje 306 básní a 5 titulů, k nimž se text nedochoval. Podle tradice byly vybrány asi ze 3 000 textů rozsáhlé písněvé tvorby. Podle charakteru doprovodné hudby, která byla však ztracena již v době Chan (206 př. n. l.—220 n. l.), jsou básně rozděleny do 3 oddílů: kuo-feng (místní nápěvy — 157 básní), ja (dvorní skladby, 108 básní, dělí se na ta-ja a siao-ja) a sung (ódy, hymny, 41 básní). Nejstarším oddílem jsou *Hymny Čou* (Čou sung) z 11. až 8. stol. př. n. l., krátké útvary prostého obsahu opěvující ctnosti předků, organizaci zemědělských prací a přípravu boje. Písně ta-ja jsou mladší než písně sung, jsou to epické básně s náměty historickými i s mytologie. Recitovaly se za doprovodu bubnů, rytmus i melodie jsou jednoduché, každý verš je samostatnou větou o 4 znacích, tj. slabikách. Siao-ja patří k mladším textům, tvoří je 74 lyrických a epických básní s náměty zemědělské práce a s náměty společensko-historickými. Často je patrný vliv lidové písně. Recitovaly se za doprovodu dechových a strunných nástrojů. Skupina kuo-feng (též překládáno jako *Nápěvy zemi* nebo *Mravý států*) je rozsáhlým souborem lidových písní, který vznikl během 500 let, nejmladší píseň je z 600—590 př. n. l. Kuo-feng se dělí na 15 částí podle jednotl. krajů v nynějších provinciích Šen-si, San-si, Šan-tung a Che-nan. Tematicky převládají písně o těžkém osudu lidu, zvl. žen, o těžké dlouholeté vojenské službě atd., ale značnou část tvoří písně milostné a svatební, jsou zde i pracovní písně a popěvky. Básně mají rozmanitou formu, dělí se na verše o 1—8 slabikách, převládají čtyřslabičné verše. S výjimkou ta-ja verš netvoří uzavřený syntaktický celek, ale odpovídá jedné hudební melodicko-rytmické jednotce, obdobně jako strofa. Počet veršů ve strofě se proměňuje, ale uvnitř jedné básně je vždy stejný. Většina básní je rýmována.

Básně Š. zahrnují značně dlouhé období čín. společnosti od rodového zřízení k jeho rozpadu a postupnému formování třídních vztahů. V nejstarších básních je patrný duch prvobytně pospolného zřízení. Š. poskytuje pohled na různé stránky života dávné čín. minulosti; k jejímu zachování přispělo jistě také

to, že za dynastie Čou byla poezie ve velké úctě a byla dokonce používána při diplomatických jednáních. V básních Š. nevystupuje ještě individuální tvůrce, jsou z velké části lidovou tvorbou, i když redakce sběratelů jim dodaly určitou jazykovou jednotu. Lidový původ je patrný i na básnických prostředcích, zvl. u písní kuo-feng a siao-ja: např. paralelismus kladoucí vedle sebe obrazy ze života přírody a lidí. Oblíbený byl refrén a syntaktický paralelismus, takže si básně zachovaly zpěvnost i poté, co melodie byly ztraceny. Dokonalá kompoziční vyváženost básní dokazuje dlouhodobé třibení v proudu tradice.

Básně Š. vznikaly mezi 11. a 6. stol. př. n. l., za doby dynastie Čou (asi 1027—256 př. n. l.). Tradičně uváděná Konfuciova účast na výběru je sporná, je však jisté, že sbírka prošla několika redakcemi, než nabyla dnešní podoby. Za Chanů existovaly 4 verze Š., z nichž 3 se ztratily a zachovala se tzv. edice Maova — Mao-š'. Komentář, který ji doprovází, nejranější známý komentář, je napsán ve formě úvodů k jednotlivým básním; cílem úvodů je využít básní k ilustraci ideji konfucianismu, který se tehdy stal státní ideologií. Komentář změnil básnické dílo v učebnici morálky, přisoudil básním autory a spojil jejich obsah s konkrétními histor. událostmi; výklad textů je svévolný, vše je chápáno jako jinotaj. Byl uznáván až do Sungů (960—1279), kdy jej filozof Ču Si (12. stol.) přehodnotil; teprve čchingšü (1644—1911) badatelé odhalili skutečné hodnoty sbírky. Š. je nejen první a nejvýznamnější básnická sbírka čínského, ale i jedno z nejlepších děl svět. starověku. V Číně tvořila její znalost nepostradatelnou součást vzdělání, řada veršů nabyla hodnoty rčení a vstoupila do lidového povědomí již v písemně zachycené podobě. Z liter. hlediska je nejdůležitější z klasických knih. Zařazením do kanonických knih konfucianismu se konfucianci zasloužili o její zachování. Po celý další dlouhý vývoj čín. literatury se s výroky, formálními zásadami i myšlenkami Š. setkáváme u většiny básníků, velký význam měla především za Tchangů (618—906). Ve středověku se rozšířila do Japonska, Koreje a Indočíny, kde hluboce působila na poezii těchto národů.

Překlady 1898 (Rudolf Dvořák—Jaroslav Vrchlický, *Ši-King I—II*), 1925 (1939... 1974, Bohumil Mathesius, *Jednotl. básně in: sb. Zpěvy staré Číny; vyd. 1925 in: sb. Ze staré čínské poezie*), 1986 (Jaromír Vočala, *vých. in: Zpěvy od Žluté řeky*).

Literatura N. T. Fedorenko, *Šiczin i jeho mesto v kitajskoj literature, Moskva 1958. M. Granet, Fêtes et chansons anciennes de la Chine, Paris 1911.*

ms

ŠÚDRAKA: HLINĚNÝ VOZÍČEK

(Mrčchakatika) — * asi 3.—4. stol.

Staroindické, sanskrtem psané drama připisované králi Šúdrakovi, v Evropě jedno z nejznámějších děl indické dramatiky.

1. Nevěstka Vasantaséna, již pronásleduje Šišlal (šakára), tj. králův švagr Samsthánaka, se uchýlí do domu urozeného, ctnostného, ale zcela zchudlého obchodníka Čarudatty, kterého má ráda, a svěří mu do úschovy vzácný šperk. 2. Bývalý Čarudattův sluha lazebník Samváhaka nemůže zaplatit prohrané peníze a uteče před věřiteli do domu Vasantasény, která jeho dluh zapraví. 3. Do Čarudattova domu se vloupá bráhmán Šarvilaka, jenž potřebuje peníze na vykoupení Vasantasény otrokyně Madaniky, a díky neopatrnosti Čarudattova druha, bráhmána Maitréji, nazývaného Šprýmař (vidúšaka), se zmocní svěšeného šperku. Aby ochránila jeho čest, daruje Čarudattovi jeho žena pro Vasantasénu svůj poslední perlový náhrdelník a on ho Vasantaséně posílá s tím, že svěšený šperk prohrál v kostkách. 4. Šarvilaka se dovídá od Madaniky, kdo je majitelem šperku, a chce ho Vasantaséně vrátit s tím, že ho přináší od Čarudatty. Ta však jejich rozhovor vyslechla, šperk přijme a daruje Šarvilakovi velkomyslně Madaniku za ženu. V té chvíli se ale Šarvilaka dovídá, že král Pálaka uvrhl do vězení jeho přítele Arjaku, jemuž bylo věštěno, že bude králem, a odchází mu pomoci. Šprýmař přináší perlovou šňůru a Vasantaséna ji přijímá. 5. Vasantaséna přináší Čarudattovi ukradený šperk. Vše se objasní a oba zůstanou spolu přes noc. 6. Ráno Vasantaséna malého Čarudattova syna zahrne šperky, aby si mohl místo hliněného vozíčku pořídit zlatý. Chce odcestovat za Čarudattou do sadu Pušpakarandaka, omylem však nastoupí do vozu patřícího Šišlalovi. Do Čarudattova vozu pak nastoupí přehající Arjaka. Strážce Čandanaka, který ho v něm najde, před ostatními strážci předstírá, že jde skutečně o vůz s Vasantasénou. 7. Arjaka přijímá od Čarudatty vůz na další útěk. 8. Vasantaséna přijíždí do parku k Šišlalovi, který ji poté, co je odmítnut, škrtí, až padne jako mrtvá. Procitnout ji pomáhá Samváhaka, který se mezitím stal mnichem. 9. Šišlal žaluje Čarudattu, že zabil Vasantasénu. Proti tomuto obvinění svědčí oslyšená výpověď Šišalova sluhy Sthávaraky, pro ně pak výpovědi strážců, kteří zastavili Čarudattův vůz, a zejména šperky nalezené u jeho syna. Ačkoli soudce ve vinu Čarudatty, který se nemůže bránit, neboť kryje Arjaku, příliš nevěří, na nátlak Šišlala ho odsoudí. 10. Čarudattu vedeného na popravu zachrání Vasantasénin příchod. Současně Šarvilaka přináší zprávu, že král byl svržen a na trůn usedl Arjaka, který Čarudattu pověřil významným úřadem. Šarvilaka sám pak Vasantaséně daruje „jméno vdané pani“, Sthávarakovi svobodu, Čandanaku udělá vrchním velitelem všech strážů a Samváhaku představeným všech klášterů. Šišlal dostává na přání Čarudatty milost.

Již z nástinu děj. kostry H. v. je patrná šífe, s níž se tu důmyslně vzájemně proplétají jednotlivé výstupy, epizody, motivy a děj. linie. V zásadě tu jde o 2 následné příběhy (příběh kolujícího šperku — příběh zaměněných vozů a domnělé vraždy), k nimž se navíc připojuje příběh pronásledovaného následníka trůnu. Tato třetí linie je pak zakončena motivem, který je v rámci indic. dram. tvorby zcela ojedinělý — palácovým převratem. H. v. je totiž dramatem, které se v mnohém vymyká z tradičních dram. a divadelních norem (tak jak je představuje zejména nejstarší z teoretických příruček Bharatova Nátjašástra, vzniklá zřejmě již před n. l.). Na jedné straně vychází z předpisů platících pro žánr prakarana, tj. pro hry, jejichž námět nebyl vzat ani z mýtů, ani z historie. Tyto předpisy např. žádaly, aby závazně kladným hrdinou (nájaka) byl ctnostný člověk, bráhmán, ministr, obchodník, v žádném případě však bůh nebo král; jeho ženským protějškem (nájiká) pak musela být krásná, cudná a charakterní mladá žena, nezřídka kurtizána. Předpisovaly však i charakter, jednání (masku) dalších postav, z nichž nejdůležitější jsou hrdinův dobrý přítel vidúšaka (kazisvět, šprýmař) a šislavý protivník šakára (šišlal), jejichž plastické ztvárnění v H. v. se považuje za jedinečné. Dále normy požadovaly např. závazně kladný konec a určovaly i to, že stejně jako v celém starém indic. divadle vyšší a vzdělanější postavy v H. v. hovoří sanskrtem, kdežto nižší a méně vzdělané liter. formami hovorových dialektů, tzv. prákrty. Na druhé straně autor H. v. neobvykle často formální pravidla nedodržel: nechal např. v prologu náhle postavu divadelního ředitele (sútradhára) hovořit prákrtem. Porušil předpis, podle něhož se hra měla jmenovat podle svého hrdiny, a nazval ji podle dílčího motivu. A konečně nedodržel ani požadovanou jednotu děje, nenechal hrdinu a příběh jeho lásky vystupovat v každé scéně a potlačil je množstvím odstředivých epizod. Pro tyto a další přestupky nebyl H. v. ve staré Indii příliš ceněn — to, že se dochoval, naproti tomu dokazuje jeho jistou přitažlivost. Pro evrop. diváka má pak svou přitažlivost i proto, že se více než kterékoliv jiné indic. drama přibližuje jeho představě činoherního divadla, která je přece jenom dost vzdálená divadlu indickému, převážně hudebně tanečnímu, silně znakovému. Působivost H. v. spočívá totiž v živě napsaných postavách a postavičkách, vtipných dialozích a úvahách, obratně stupňovaném napětí, promyšlené rovnováze mezi lyrikou a komikou a v neposlední řadě i ve schopnosti evokovat společen. asociace.

H. v. patrně vznikl na základě starší Bháso-

vy hry Chudý Čarudatta (Daridračarudatta). O jeho autorovi není dnes prakticky nic známo. Jeho jméno označuje někoho, kdo pochází zřejmě z nejpovrhanější indic. sekty šúdrů. V pozdější interpolaci v prologu hry a v četných legendách se o něm hovoří jako o králi. Odhaduje se, že žil kolem 3.—4. stol., rozhodně dříve než Kálidása, ale doposud se ho nepodařilo identifikovat se žádným histor. králem; není také známo, že by napsal nějaké jiné dílo.

Výpisky „... v rybnících, ze kterých se nedá pít, bývá vody dost“ (1959, 66) — „Jak chceš chránit strom, když vyrvou kořen?“ (1959, 218).

Překlady 1959 (Ivo Fišer—Jaroslav Pokorný).

Inscenace 1963 (Pavel Špirk, DISK, Praha), 1968 (Zdeněk Kaloč, Státní divadlo, Brno).

Literatura Govinda Vinayáka Devasthali, *Introduction to the Study of Mrccchakatiká*, Poona 1951. C. Kellner. *Einleitende Bemerkungen zu dem indischen Drama Mrccchakatika*, Zwickau 1872. G. Morgenstierne, *Über das Verhältnis zwischen Čarudatta und Mrccchakatika*, Leipzig 1921. R. Pischel, *Das indische Drama*, Leipzig 1906. — I. Fišer (předmluva k 1959).

pj

ŠUKŠIN, Vasilij: ČERVENÁ KALINA

(Kalina krasnaja) — čas. 1973

Filmová novela ruského sovětského spisovatele, herce a režiséra; dramatický příběh o znovunalézání ztracené původnosti.

Recidivista Jegor Prokudin, přezdívaný Jegor-Gore (v čes. překladu Semjon-Smůla) je propuštěn z vězení a vypraví se do vesnice Jasná ke své „dálkačce“ Ljubě Bajkalovové („Ljubov“ = láska), s níž si z věznic dopisoval. Rodné prostředí sibiřského venkova a setkání s ženou, která se jako on řídí především srdcem, způsobí, že se v Jegorovi začne ozývat léta potlačovaná citovost venkovana, skrývaná za maskou tvrdosti a frajerství. Po nevydařeném pokusu navázat na dobrodružnou minulost velkým flámem ve městě se Jegor definitivně vrací k Ljubě. Sžívá se s jejími rodiči i s bratrem Petrem a začne pracovat pro družstvo. Těžkou ránu však Jegorově uštvané duši, která jen nelehce regeneruje pro nový život, způsobí setkání s matkou, již opustil před dvaceti lety, vědomí neodčitelnosti viny (nemá ani sílu dát se jí poznat). Ve chvíli, kdy osévá pole, přijímá smrt z rukou vůdce party, který nemůže snést, že se jeden z nich zbavil beznadějného a pokřiveného života. Volhu s přehajícími zločinci dohání Petřův výklopnik a mstí Jegorovu smrt.

Tragicky završené drama na téma obrození člověka, jenž se, oslaben přerváním kořenů, ocitl na scestí (příznačné šukšinovské téma odrodilství, konfliktu venkovské a městské kultury), je vysloveno s krajní úsporností, což

je podmíněno v mnohém tím, že próza byla psána s ohledem na filmovou realizaci. Filmovost je patrná na členění stavby (sekvence, scény, výstupy), na scéničností a akčnosti i na dojmů přesahu prostředí za rámec obrazu (navozeno především náhodnými setkáními; epizodními i statujícími postavami), což odpovídá požadavku přirozeného pohybu postavy v rámci relativně celistvé reality filmového záznamu. Filmové dram. struktuře je blízká rovněž převaha přímých promluv (vycházejících z rozmanitých vrstev národního jazyka) nad vyprávěním, jež má často povahu až „režijních poznámek“ — týká se způsobu přednesu, jednání, gest, mimiky, tedy toho, co tvoří součást herecké konkretizace. Dialogičnost a omezení pásma vyprávěče (také informace z minulosti jsou vpojeny do dialogu) sugeruje přítomný čas dění, jež je vlastní scénickému předvádění. Vedle charakterizační funkce plní šukšinovský dialog, jímž jako by se postavy samy „prozrazovaly“, i funkci emocionální (je sebevýrazem) a svou mluvní autenticitou dotváří charakteristiku prostředí (lidového i slangového). Mluvní aktivita charakterizuje zvl. hl. hrdinu — v soulase s jeho vnitřním neklidem a složitostí narušené, ale i silné povahy se rozpíná od frajerského žvástu k patetické rétorice emocionálních výlevů. V rejstříku hl. postavy se objevují recitace, samomluvy, proslovy, komediální výstupy, ohlupující výmysly, nadávky, ale i něžná oslovení a úsporná vyznání nejvnitřnější pravdy, touhy i skepse. Spolu s tím, jak se Jegorova nepokojná duše přibližuje přes bolestnou katarzi ke konečnému spočinutí, jeho part se „ztišuje“ (objeví se i vnitřní monolog), až s „tváří přitisknutou k zemi“ hrdina zcela umlká. V závěrečné sekvenci, v níž tragédie vrcholí, zaznívají naplno dva symbol. přírodní motivy: motiv Jegorem několikrát oslovených bříz — kamarádek a svědků jeho smrti — a motiv půdy, symbolizující konečnost jeho návratu, provázeného smutkem a nostalgijí, kterou v sobě skrývá píseň o červené kalině.

Zatímco časopisecké publikování Č. k. (Naš sovremennik) proběhlo bez většího zájmu, filmová verze, 1974, vyvolala množství nadšených i nesouhlasných ohlasů a rozsáhlou diskusi na stránkách filmových i liter. časopisů. Próza je dnes považována za jednu z vrcholných prací Šukšinoва díla, jež zahrnuje řadu povídkových souborů — *Venkované* (1963, Selské žití), *Tam v dálce* (1968, Tam, v dali), *Rodáci* (1970, Zemljaki), *Charaktery* (1973) aj. — i románů — *Ljubavinové* (1965, Ljubaviny) a *Přišel jsem vám dát svobodu* (1974, Ja prišel dať vam volju) apod. Filmovým zpracováním Č. k., v němž autor a jeho žena herečka L. Fedosejevová ztělesnili hl. postavy, vyvrcholila

Šukšinova režijní dráha (zemfel 1974), zahrnující 5 autorských filmů. Č. k. (Velká cena na Vsesvazovém filmovém festivalu v Baku 1974) přinesla režisérovi a herci svět. proslulost a vzbudila rovněž překladatelský zájem o jeho předchozí literární tvorbu.

Překlady 1975 (Marcela Neumannová), 1987 (Zdeňka Psůtková, in: *výb.*).

Literatura *Diskuse*, in: *VopLit* 1974, 7. V. Korobov, Vasilij Šukšin, *Tvorčestvo, Ličnost, Moskva* 1977. — A. Bagin, in: V. Šukšin, *Červená kalina, Bratislava* 1977. V. Novotný, *Odpovědnost tvorby, Praha* 1983. mm

ŠVARC, Jevgenij:

DRAK

(Drakon) — * 1943, 1960, insc. 1944, obnovena 1962

Alegorická hra sovětského autora, která prostřednictvím pohádkových motivů reflektuje téma násilí, bezpráví a války.

V ději hry o 3 jedn. rozvíjí Švarc odvěký svár dobra a zla, jehož představiteli jsou tu Lancelot (potomek proslulého potulného rytíře) a Drak. Lancelotovým údělem je zachraňovat utlačené i proti jejich vůli; přichází do domu archiváře Charlemagne, jehož dcera Elsa se má stát další Drakovou obětí. Již 400 let diktuje Drak městečku svou vůli; zpočátku se mu sice stavěli na odpor, ale nyní už všichni přijali tezi o jeho nutné a užitečné přítomnosti. Lancelotovo rozhodnutí bit se za Elsin život přivolá Draka do archivářova domu. Má normální lidskou podobu, kterou může díky svým třem hlavám snadno měnit. Lancelota chce hned zabít, ale pak přistoupí na formu souboje, kterou stanovil před staletími. Lancelot se nestěťává pouze s Drakovým násilím, ale i s vědomím lidí, kteří ztratili schopnost k vnitřně svobodnému životu, neboť jsou zároveň spjati s řádem, který Drak nastolil. Purkmistr dospěl až k vědomé schizofrenii myšlení, jeho syn Henrich (Elsin ženich) se smíří za úřad tajemníka s nevěstinou smrtí, přitom jí vzápětí přesvědčuje o Drakově velkodušnosti, neboť prý nechá Elsu naživu, pokud sama zavraždí Lancelota. Elsa tak pochopí Lancelotovo poslání, později také ti, kteří nejsou s Drakem spjati výhodami — Cepičář, Houslař a Kovář — vybaví hrdinu do boje kouzelnými předměty. Lancelot Draka porazí, je však těžce raněn — do bezpečí ho dopraví Oslik s Kocourem. Mezitím na sebe strhnou ve městě moc Purkmistr a Henrich. Purkmistr se prohlásí za vítěze nad Drakem a převezme všechny mechanismy Drakovy mocenské demagogie, dokonce i Elsa se má stát jeho ženou. Ve svatební den se však vrací uzdravený Lancelot, aby zabránil novým zločinům a lidem poskytl podmínky k tomu, aby se naučili svobodně žít.

Na pozadí tradiční pohádkové fabule se jejím příznačným repertoárem motivů (zápas rytíře s drakem, svatba zachráněné dívky s ne-

pravým vítězem, čepička neviditelnosti, létající koberec aj.) a postav (např. zvířat) vytváří Švarc vlastně modelovou hru o zápase dobra a zla a o nebezpečí adaptace na zlo. Švarcovo pojetí modelovosti však neustí do racionální schematizace jevů a problémů, autorův akcent na jejich přirozený lidský aspekt má filozof. nosnost a nachází svůj výraz v básnické hravosti i poetizující fantazii. Tradiční motivy doplňuje Švarc o soudobý satir. detail (Purkmistrův průhledný pragmatismus, Henrichova bezcharakternost) a ději tak nabízí novou osobitou interpretaci. Švarc sleduje pohádkovou alegorii konkrétní společen. cíle, jimiž žánr obohazuje o satiricky komediální, tragigroteskní podtext a vážnou ironii mifici k podstatě soudobých problémů, navíc výpověď obohacuje lyrizující vrstvou, která přesahuje modelovost o filozoficky zakotvený osobní postoj.

Ve svých podobenstvích rozvíjel Švarc osobitě uměl. intence avantgardního poetického divadla 20.—30. let; za svého učitele pokládal S. Maršaka. Je autorem řady her s pohádkovými náměty, věnovaných jak dětskému vnímání — pro toho napsal mj. i prózu *Odvážná školačka* (1949, Pervoklasnica), tak dospělým divákovi. Společně mají to, že v pohádce Švarc objevuje jasné, nekompromisní pojmenování konfliktů, které pak konfrontuje se soudobou realitou. Situace proto vykládá spíše z charakterů postav než z kouzelných motivů — kupř. v adaptaci Andersenovy *Sněhové královny* (1938, Snežnaja koroleva). Jinou hru na andersenovský motiv, *Nahý král* (* 1934, 1960, Golyj koroľ), stejně jako *Stín* (1940, Ten') a *D.* chápal už ovšem jako pohádkové pamflety pro dospělé, v nichž reflektoval zrůdnost fašismu i boj tvůrčího člověka s falešným společen. vědomím o pravou podobu skutečnosti. *D.* vstupuje do liter. kontextu až v 60. letech — po premiéře 1944 v leningradském Divadle komedie byl stažen (obnovená premiéra až 1962).

Výpisky „Věřte mi, jediný způsob, jak se zbavit draka, je mít vlastního“ (1962, 13).

Překlady rozm. 1960 (1962, Eva Sgallová).

Inscenace 1963 (Zdeněk Kaloč, j. h., *Lancelot a drak, Městská divadla pražská*), 1964 (Libor Pleva, *Divadlo J. Fučíka, Brno*), 1972 (Vítězslav Bartoš, *Divadlo V. Nezvala, Karlovy Vary*), 1981 (Karel Brožek, *Divadlo J. Průchy, Kladno*), 1985 (Josef Krofsta, *Piseň života, Východočeské loutkové divadlo DRAK, Hradec Králové*).

Literatura S. Rassadin, *Obykvennoje čudo, Moskva* 1964. — A. Urbanová (doslov k 1962).

vkv

TACITUS, Publius Cornelius:

LETOPISY. DĚJINY

(*Annales. Historiae*) — * 1. pol. 2. stol. n. l. Dvě díla římského historika, uměleckou formou zachycující události od smrti Octaviana Augusta po pád Neronův (Letopisy) a od zmatků po smrti Neronové do konce panování císaře Domitiana (Dějiny).

Obě díla (dohromady 30 knih) se zachovala jen neúplně. Z L. (16 knih) 1.—4. kniha, 5. a 6. zčásti a knihy 11 a 16 bez začátku a konce. Z D. jsou k dispozici první 4 knihy a začátek 5. Tacitovo dílo je pramenem pro dobu vlády císaře Tiberia a Nerona, období zmatků po jeho smrti a část období vlády Vespasianovy. Podrobnější vylíčení události v Římě se střídá se stručnějšími průhledy do dění v provinciích. Ve vnitropolit. problematice je ve středu Tacitova zájmu vztah mezi císařem a senátem, osobnost císaře, psychol. motivace jeho činů a rozhodnutí. V lidské psychice vidí autor zdroj všech histor. událostí. Děje vně Říma se soustřeďují zvl. okolo krizových ohnisků v Germánii a Parthii. Přesvědčením je Tacitus republikán aristokratického ražení, uznává však polit. nutnost vzniku a existence principátu. V práci historika usiluje o krajní přesnost, využívá i autentických histor. dokumentů a výpovědí očitých svědků. Přestože jeho programová zásada psát bez hněvu a zaujatosti („sine ira et studio“) není dodržována doslova (zvl. v portrétech panovníků), je mu na jeho dobu vlastní až překvapivě velká dávka objektivity (nezaměňuje ani klady svých polit. protivníků).

V obou dílech postupuje autor tzv. analistickou metodou, tj. řadí události chronologicky podle dní v roce, tak jak bylo zvykem v starořím. kronikách. Tato technika přináší s sebou celou řadu problémů: narušuje jednotné vylíčení děle trvajících událostí, přetřhává děj, posloupnost a oslabuje uměl. působnost celku. Tyto nedostatky Tacitus plně nahrazuje světlým, ukázněným slohem, který využívá ostře vypointovaných sentencí tzv. nového stylu (Seneca), smysluplně volených zámlk a přesného odstínění přívlastků. Je mistrem drobnomalby histor. portrétu, z několika letných prvků dokáže načrtnout přesvědčivě lidský charakter. Autorův pesimistický svět. názor vyrůstá ze 2 pramenů: veškeré svět. dění chápe jako výraz chorobně jednotlivcovy touhy po moci. Trag. prožitek dějinného determinismu vede u Tacita až k ztrátě víry v smysluplnou lidskou aktivitu a k fatalismu. To je už druhý zdroj, z něhož historikův pesimismus pramení: pozoruje totiž, jak se v průběhu dějin zužuje prostor pro individuální svobodu. Tok svého vyprávění často přerušuje filozof. úvahami a osobním komentářem k ději. Nejčastějším kompozičním postupem u Tacita je kontrast — určuje napětí souběžných dějů,

portrétů postav i typů lidských jednání. Tak se budova Tacitova histor. díla vysoko tyčí nad úzkými výchozími prostory, z konkrétních dějů vytváří dějepisec typizované podoby lidského jednání srovnatelné se strukturami fec. tragédie. Drama, které L. a D. nabízejí, se přitom posouvá do abstraktnějších rovin, kde neplatí „deus ex machina“ a kde se vztahy na ose provinění, trest a odpuštění stávají mnohem spleťnějšími. Pokud je řešení lidských konfliktů u Tacita vůbec možné, může se uskutečnit jen ve společnosti samé.

V tacitovském duchu složil své dějiny ve 4. stol. Ammianus Marcellinus. Tacitovo histor. dílo bylo hojně čteno ve středověku i za renesance; ideologům franc. revoluce posloužilo jako vzor protiabsolutistického postoje i jako album portrétů svobodomyšlných mužů, považovaných za ideové předchůdce revoluce — „Tacitovo jméno nutí tyranu blednout“, napsal franc. básník M.-J. Chénier. Tacitus byl často citován Voltairem, J.-J. Rousseauem, něm. osvícenci i rus. děkabristy. L. a D. byly také důležitým pramenem klasiků marxismu pro dějiny říms. říše. Histor. látky jako by přitom vybízely k liter. zpracování: Sienkiewiczovo *Quo vadis*, Feuchtwangerův *Nepravý Nero* a Gravesův *Já, Claudius* vycházejí z tacitovské faktografie a nezřídka přebírají i jeho hodnotící soudy. U nás byl Tacitus inspirátorem poezie J. Vrchlického a J. S. Machara, posloužil jako podklad histor. románů J. Loukotkové.

Výpisky „*Senát se usnesl, aby aedilové spálili jeho (tj. Cremutia Corda) knihy; ale ty se dochovaly, byvše ukryty a pak zveřejněny. Tím směšnější je omezenost dočasných držitelů moci, kteří myslí, že je možno zahladit také paměť příštího věku. Naopak trestáním věhlasných lidí vzrůstá jejich vážnost; cizí králové pak nebo ti, kdo si počínali stejně krutě, připravili sobě hanbu, oněm slávu*“ (1975, 198).

Překlady *Letopisy čas. 1842* (Václav Vladivoj Tomek; jen 1. kniha in: ČČM), 1872 (1888, František Kott), 1931 (Ferdinand Stiebitz, jen Messalina a Agrippina), 1932 (1935, 1949, 1975, Antonín Minařík; vyd. 1949 *Na vrcholu césarismu*; vyd. 1975 upravil Antonín Hartmann) — *Dějiny 1866* (1941, František Kott), 1944 (1976, Antonín Minařík; vyd. 1976 — *Z dějin císařského Říma, upravil Antonín Hartmann*).

Literatura H. Heutner, *Die Historien, Heidelberg* 1963. E. Koestermann, *Cornelius Tacitus' Annalen, Heidelberg* 1963. R. Syme, *Tacitus I, Oxford* 1958. B. Walker, *The Annals of Tacitus, Manchester* 1960. — J. Nováková, *Devět kapitol o tak zvaném stříbrném věku římské slovesnosti, Praha* 1953.

jjj

TÁIN BÓ CUAILNGE → TAŽENÍ ZA BÝKEM Z CUAILNGE

TAJNÁ KRONIKA MONGOLŮ

(Monggölyn niġuča tobčijan) * asi 1240
Nejstarší známá mongolská literární památka,
kronika z období vlády Čingischána a jeho nástupců.

T. k. vypráví prózou i veršem (1 500 veršů ve 12 kap. s 282 odstavci) o rodokmenu, narození a dětství Temüdzina, jeho mládí, zajetí u kmene Tajčiuťu, spojení s kerejským Ong-chanem, nájezdu na kmen Merkitů, porážce Merkitů, o prohlášení Temüdzina Čingischánem, jeho boji s protivníky Džamuchou a Tajčiuťu, o tom, jak porazil Tatary a Najmany, zneprátelel se s Ong-chanem, jehož stát pak zničil. Po smrti Ong-chana, Sengüma a Džamuchy se Čingischán stává pánem nad všemi mongol. kmeny. Vypráví se tu dále o zřízení vojska, státní správy, vyznamenáních, tělesné strážci, o rozšiřování mongol. říše na západ, o smrti šamana Kōkōčüa, který kul pikle proti Čingischánovi, o válce v severní Číně, boji s Tanguty, válce v Turkestánu, Íránu a Rusku. T. k. podává zprávu o Čingischánově smrti a převzetí vlády Ögedejem.

T. k. byla neoficiální historií Čingisova-Temüdzinova rodu a obsahuje proto mnohem realističtější a historií bližší obraz dobových událostí. Z vročování událostí — zavedeného v § 141 a pokrývajícího léta 1201—40, kdy bylo podle udání v textu dílo dokončeno „mezi místy Doloan-Bodalchem a Šilginčekem u Kōdeeského ostrova v Kelürenu, sedmého měsíce roku Myši“ — vyplývá, že bylo jednoznačně míněno jako kronika. Autor přesto nezůstal při strohém kronikářském záznamu, propletá jej dram. epizodami a poezií, v T. k. lze nalézt množství dokladů tradiční lidové tvorby, pozůstatky starých mýtů, pohádek, písní, legend, přísloví a pořekadel, zárodků magtálů (= chvalo zpěvů) a aforistických surgálů (= poučení). T. k. tak stojí na počátku mongol. literatury nejen jako histor. dokument a základ pramen pro nejstarší dějiny Mongolů, ale i jako vynikající uměl. dílo, doklad mongol. slovesnosti.

T. k. — o jejímž autorství se vedou spory (Kōkōčōs, Šigi-Chutuchu) — byla poprvé zapísána snad uġgur. písmem 1282, později přepsána do čín. písma, opatřena čín. glosami a krátkou čín. parafází jednotl. odstavců (14. stol.), v Číně byla známa pod názvem Tajné dějiny dynastie Jüan (Jüan čchao pi-š'). T. k. tvoří jádro také dalšího významného díla mongol. letopisné tradice, Luvsandandzanovy Zlaté kroniky (Altan Tobči) ze 17. stol. Pro evrop. vědu objevil T. k. rus. orientalista Palladius (Palladij = P. Kafarov); jeho překlad čín. verze (1866) znamenal počátek rozsáhlého vědeckého bádání. Do mongolštiny byla T. k. znovu rekonstruována až ve 20. stol. Nejlepší úplný překlad do souč. mongol. jazyka pořídil 1947 C. Damdinsüren.

Výpisky „Krásná Alan... dala svým pěti synům... do ruky po jednom šipu se slovy: ‚Zlomte jej!‘ Jednotlivé šipy přelomili beze všeho a odhodili je. Pak svázala dohromady pět šípů a opět jim je dala se slovy: ‚Zlomte je!‘ Pět chlapců vzalo pět svázaných šípů jeden po druhém, ale nebyli s to je přelomit... Zůstanete-li jako právě těch pět šípů každý sám pro sebe, přelomí vás kdokoli lehce jako ony jednotlivé šipy. Zůstanete-li však jako onen svazek šípů svorně pospolu, což by vám pak mohl někdo ublížit?“ (1955, 13—14).

Překlady 1955 (Pavel Poucha).

Literatura P. Poucha, *Die Geheime Geschichte der Mongolen als Geschichtsquelle und Literaturdenkmal*, Prague 1956. — P. Poucha (doslov k 1955).

jš—pou

TAMMSAARE, Anton Hansen: PRAVDA A SPRAVEDLNOST

(Tõde ja õigus) — 1926 1929 1931 1932 1933
Jedno ze základních děl moderní estonské literatury, pětidílný společensko-filozofický román kladoucí otázky po smyslu života člověka v soudobém světě, po jeho „pravdě a spravedlnosti“.

Toto hl. téma je v jednotl. svazcích pentalogie nastolováno jako problém vždy v novém společen. prostředí. I. sv., jehož hl. postavou je rolník Andres Paas, hledá odpověď v zápase s přírodou. Andres přichází se ženou na usedlost Vargamäe, aby z ní učinil místo k životu pro sebe a své budoucí děti, rve se s močalem o každou píď země, vede neustálé spory se sousedem Pearem, který proti jeho pojetí zápasu jako téměř metafyzického hledání nejvyšší pravdy staví boj jako demonstraci síly. Od 2. sv. přejímá úlohu hl. postavy Indrek, syn Andrese a jeho druhé ženy Mari. V Tartu na škole pana Mauruse (jejímž předobrazem bylo unikátní Treffnerovo gymnázium) hledá nyní on, zatím s dětskou naivitou, odpověď na otázky, které trápi otce, je obklopen postavami, které před ním předestírají své výklady světa v groteskní karikatuře duchovního věnění na přelomu století. Indrek se poprvé v životě pokusí postihnout „Pravdu“, ve školním časopise s mladickým nadšením popře existenci Boha a je ředitelem Maurusem ze školy vyloučen (parodie biblického vyhnání z ráje). Opojen vlastní vzpourou i trestem za ni vypráví u známých o svém vyloučení. Tváří v tvář chromému děvčátku Tiinē, která s existencí Boha spojovala víru v budoucí uzdravení, své první poznání odvolává a Maurusův božský atribut náhle nezkarikovaně přechází na něho: děvče se postaví na nohy. V 3. sv. hledá dospívající Indrek pravdu „v zápase se společností“, v revol. Tallinnu 1905, usiluje pomoci lidstvu, ale nedokáže ani zachránit před smrtí dívku Kristi, kterou miluje, ani utišit bolesti matky, která trpí zraněním, jež jí kdysi sám jako dítě způsobil. Zatímco trestní prapory na vesnicích obnovují pořádek, Indrek na matčinu prosbu jí podává jed, aby ukončil její život i bolesti, a nadosmrti tak na sebe

přijímá tíhu zodpovědnosti za tento čin. Ve 4. sv., dějově zařazeném do 20. let, je na pozadí krize hodnot eston. měšťanské společnosti zachycena historie trag. manželství Indreka a Karin. Vzájemné nepochopení ústí v konflikt, Indrek Karin postřelí, paradoxně tak znovu získá ženinu lásku, ale po svém propuštění z vězení ji svým odmítnutím nepřimo opět zabije. 5. sv. uzavírá děj. kruh: Indrek se vrací na Vargamäe, aby tam pochopil, že návraty neexistují, po smrti Peara a Andrese znovu odchází vstříc novému osudu s onou Tiinou, kterou před lety uzdravil svým slovem.

Ve svém celku P. představuje obrovskou syntetickou skladbu s širokým děj. i sociálním záběrem, časově zaujímá zhruba půl století eston. vývoje (od 70. let 19. stol. do 20. stol.). Prostupuje sice prakticky všemi společen. vrstvami, nemíří však především k vytvoření barvitého histor. obrazu. Zákl. románovou vrstvou zůstává traktát o lidském hledání „pravdy“. Svět se při něm natáčí vůči člověku mnoha svými stranami, není ho možné převést v jedinou formuli bez trestu zkreslení. Děj románu se tak pro postavy i pro čtenáře stává školou dialektiky, v níž se každé slovo, poznatek i čin vzápětí zvracejí ve svůj protiklad. Přimo symbolem takto rozporuplné, nezredukovatelné reality se stává ve 2. sv. Maurusova dcera (její nepostižitelnost je naznačena již nekonečnými obměnami jejího jména: Rimalda-Miralda-Ramilda aj.), abstraktní charakterový předobraz Karin. Hl. hrdinové cestou za metafyzickou pravdou a spravedlností nutně zraňují sebe i své okolí, nejednoznačná pravda se jim odmítá podrobit a nechat dešifrovat: vítězství pro ně často znamená porážku, dobro, o něž usilují, v sobě nese zárodek zla. Jejich trag. zápas je však v logice Tammsaarovy uměl. filozofie sám o sobě nejvyšší hodnotou.

V Tammsaarově díle představovala P. úspěšný pokus o sloučení zkušeností s tradiční venkovskou prózou a s tvarově novější psychol. prózou, kterou uvedlo do eston. literatury Mladé Estonsko. Na přelomu 20.—30. let 20. stol. znamená i pro evrop. liter. kontext významný pokus o přehodnocení možnosti klasického románu. Vybudováním epické stavby na filozof. podloží se prohloubily významové možnosti žánru, jednotl. svazky přímo demonstrovaly stálou životnost románu ověřováním nosnosti jeho různých histor. podob a žánrových forem (vesnický, „rodinný“, „školní“ román). Četné překlady (do finštiny, lotyštiny, němčiny, ruštiny, francouzštiny, maďarštiny, nizozemštiny, slovenštiny a češtiny) tento pokus alespoň zčásti zprostředkovaly za hranicemi Estonska.

Výpisky . . . může-li bůh lhát, je člověk jedinou bytostí, která nikdy lhát nesmí, za žádných okolností

— na světě musí být někdo, kdo bojuje za pravdu“ (1980, II, 246) — „Člověk je zřejmě ustavičně v bezvýhodném postavení . . . nemůže žít s pravdou, ani bez ní . . .“ (1982, IV, 125).

Překlady 1977 (1978, Věra Kružiková, I. Dva rody z Vargamäe), 1980 (Táž, II. Indrek z Vargamäe), 1981 (Naděžda Slabihoudová, III. Indrek mezi vzbouřeními), 1982 (Táž, IV. Indrek a Karin), 1983 (Táž, V. Návrat na Vargamäe).

Literatura L. Sijmisker (= H. Siimiskerová), Antton Tammsaare, Tallinn 1977. E. Siirak, A. H. Tammsaare in Estonian Literature, Tallinn 1978. — V. Macura (doslovy k 1977—1983).

mc

TANIZAKI, Džuničiró:

SNĚHOVÉ PÁPĚŘÍ

(Sasamejuki) — 1948

Román předního japonského romanopisce zachycující na pozadí osudů čtyř sester rozklad hodnotového systému patriarchální rodiny.

Osnovou třídního románu, zachycujícího rozpadající se svět staré japon. měšťanské rodiny, jsou snahy příbuzných provdat třetí dceru, třicetiletou Jukiko. Sňatková jednání vede druhá sestra Sačiko s manželem Teinosuke po dohovoru s hl. větví rodiny (honke), kterou tvoří nejstarší sestra Curuko s manželem Tacuem. Opakované neúspěchy jednání dané nechotou Jukiko — další postavou z autorových oblíbených „silných žen“ — smířit se s nepřivlivým postavením rodiny a snížit nároky na partnera, ale i její neschopnosti překročit tradiční omezení a volit cestu aktivnější ženy, brání dle zvyklostí sňatku nejmladší sestry Taeko. Osudy obou sester jsou pak konfrontovány: Taeko prchá z domova s rozmlítilým Okubatou, marně se pokouší žít sama, nedokáže se rozhodnout mezi ní a prostým fotografem Itakurou, po Itakurově smrti se zaplétá do nového vztahu, morálně i fyzicky chátrá. Osudy obou sester dospívají sice nakonec k sňatku, ale Taeko postihuje znovu ztráta: smrt dítěte při porodu.

V románu se střetává líčení křehké krásy japon. tradice se suchým popisem nelidského sjednávání „seznamovacího sňatku“ (mia kekkon) v dram. obrazu krize tradičních hodnot a úpadku smyslu pro krásu. Svět starého Japonska se i v intimitě rodiny rozbíjí pod tlakem nových společenských a mezinárodních vztahů (příběh se odehrává na pozadí militarizace země a vleklé války v Číně). Ideál harmonie lidských vztahů, který ztělesňuje Jukiko, je otřesen (jeho ohroženost napovídá i titulem podtržená symbolika jména ústřední ženské postavy: juki = sníh) a vystavuje se ohrožení ze strany rodičů se nového, agresivního „moderního světa“.

Dílo vrcholného představitele estétské školy Tanizakiho (1886—1965) v sobě spojuje tradiční měšťanskou snahu po barvitěm líčení

kulturních hodnot a prostředí starobyklých čtvrtí s naturalizujícími tendencemi. Děj románu je kladen záměrně do kansaiské oblasti (Ósaka, Kjóto), jež si po Velkém zemětřesení 1923, kdy Tokio muselo být rekonstruováno, podržela klasický ráz. Skrytý protest proti válečné psychóze donutil autora pracovat na 2. sv. (za druhé svět. války) tajně. I otiskování 1. sv. v čas. Čúo kóron bylo 1943 zastaveno, vyšel však soukromým tiskem 1944. V S. p., které má být negací kruté současnosti, je překonán drastický naturalismus starších děl a rozvíjen osobitý realismus s romant. prvky, jehož zárodky jsou již v *Těch, kteří raději kopřivy* (1928, Tade kuu muši). S. p. ovlivnilo O. Dazaie a dalo podnět k návrhu na Nobelovu cenu, jíž se však autor nedožil.

Překlady 1977 (*Vlasta Winkelhöferová, Sestry Makiovy*).

Literatura M. Nakamura, *Modern Japanese Fiction. Tókjó 1969*. — A. Kuglerová, *Tvorba Dž. Tanizakiho, FFUK, Praha 1975 (dis.)*.

kf

TASSO, Torquato:

OSVOBOZENÝ JERUZALÉM

(*Gerusalemme liberata*) — 1580

Italská nábožensko-hrdinská epepej z období pozdní renesance.

Hl. děj epepeje, sestávající z 20 zpěvů v oktávách (stancích) a rozpadající se do nespočetných epizod, tvoří obléhání Jeruzaléma a božiu hrobu křesťanským vojskem, v jehož čele stojí Godfrid Bouillonský (v překladu J. Vrchlického Bohumír), a jeho dobytí. Saraceni jsou spolčeni s pekelnými mocnostmi, jejichž nástrojem je i krásná kouzelnice Armida. Jejmu kouzlu propadá řada rytířů v křesťanském táboře, mezi nimi i Rinaldo. Armida jej uvězí ve svém kouzelném zámku na ostrově, odkud je posléze odveden rytířem Carlem a Ubaldem. Rinaldo zbaví kouzla začarovaný les a tím přispěje ke konečnému vítězství křesťanů; zachrání také Armidu před sebevraždou a obrátí ji na křesťanskou víru. Kromě Rinalda a Armidy vystupuje v epepeji množství dalších dvojic, mezi nimiž vyniká rytíř Tankred a pohanka Klorinda.

Tasso chtěl dát v O. J. Itálii hrdinskou epepej podobnou Iliadě a Aeneidě. Námět svým náboženským a kosmopolitním rázem odpovídal době. Proporce, jednota, jednoduchost a akademická souměrnost kompozice, pravděpodobnost byly ideálem, k němuž směřoval. Po „zuřivém“ Rolandu L. Ariosta vstupuje do ital. literatury hrdina vážný — Godfrid (původní název epepeje *Goffredo*), vůdce a král. Z básně zmizeli potulní rytíři a sama zápletková vyvěrá už nikoli z ducha dobrodružství, ale z dějů mimozemských — nebeských a pekelných — po vzoru Homérově. Tasso zušlechtil

charaktery, potlačil grotesknost a komiku, zlidštil křesťanské nadpřirozeno v příběhu, kterému se snažil dát zdání historie a pravdy, zázračno vyložit přirozeným způsobem, čímž se už přiblížil ideálu klasicismu; ostatně i spory, které se o skladbě rozpoutaly a v kterých si básník sám byl největším kritikem a nepřitelem, měly už klasicistní ráz a vedly jej k nešťastným zásahům do textu. Tasso vtělil do díla své představy o dokonalém dvoře. Godfrid, jenž je typem křesťanského hrdiny — abstraktně strnulého —, je právě tak jako ostatní hrdinové, kteří jsou ohlasy hrdinů aristovských (Armida je nová Angelika, pro niž Roland-Rinaldo ztratí rozum, a nový Astolfo-Ubaldo podniká fantastickou cestu, aby mu jej vrátil), vlastně jen předmětem dramatu smyslnosti a rozumu, fantazie a rétoriky, jež za něj rozhodují zlé či dobrotivé mocnosti. Okolo tohoto středu se množí souboje a bitvy, dobrodružné a lyr. epizody, které jsou v díle nejzajímavější (příběh Olinda a Sofronie, Rinalda a Armidy, Tankreda a Erminie aj.). Zápas vášně s rozumem, Lucifera s Bohem (téma v podstatě středověké — dantovské), jehož líčení hýří antitezemi, paralelismy a básnickými ohlasy a má sklon k jisté strojenosti, dostoupivší vrcholu ve stylu následující epochy — v marinismu, tají v sobě niterný a melancholický svět, extáze a nářky kontemplativní duše; elegická nota převládá i uprostřed bitevní vřavy. Vnitřní atmosféra básně je tvořena rytmem iluzí a deziluzí, neklidnou samotou snící a rozčarované duše.

O. J. měl časový a tendenční význam (stoupající vyzývavost Turků, kteří málem odvěkli do otroctví i Tassovu sestru). Vznikal s velkými přerušeními, neboť jeho tvůrce byl neustále stíhán pochybnostmi, dílo kritizoval a opravoval. Souviselo to i s jeho postupující duševní chorobou (Tasso dílo předložil k posouzení inkvizičnímu tribunálu, sám se obžaloval z bludů a nevěry). Za výtržnost na ferrarském dvoře byl zatčen a uvězněn, za romant. okolností uprchl a podnikl kroky, aby se směl vrátit ke dvoru, a znovu — jako šílenec — je zavřen na osm let ve špitálu sv. Anny. Nové pochybnosti jej vedou k dalšímu přepracování — *Dobytí Jeruzaléma* (1593, *Gerusalemme conquistata*) —, v kterém dílo už naprosto zkazil. Na postavě básníka a jeho vrcholném výtvaru, rozpadajícím se tvůrci pod rukama, zůstalo mnoho záhadného — Tasso se stal předmětem četných liter. zpracování — např. dr. Torquato Tasso J. W. Goetha (1790) a nověji J. Marii (1918) aj. Náboženská epepej našla pokračování především v J. Miltonovi (*Ztracený ráj*, 1667) a F. G. Klopstockovi (*Mešias*, 1751—73). Řada autorů zpracovala při-

běh Armidy jako operu — např. Ch. W. Gluck (1777) a A. Dvořák (1904).

Preklady čas. 1833—34 (*S. Gunica = Vincenc Pavel Žák, ukázky in: Krok*), čas. 1834 (1968, *Jan Evangelista Purkyně, 16. zpěv, ČČM; vyd. 1968 in: Básně a překlady, Spisy 11*), 1853 (1868, *Vincenc Pavel Žiak = Žák, Osvoboděný Jeruzalém*), 1887—89 (*Jaroslav Vrchlický*), 1980 (*Jaroslav Pokorný, krácená verze A. Giulianiho*).

Literatura L. Caretti, *Ariosto e Tasso, Torino 1970*. E. Donadoni, *Torquato Tasso, Firenze 1967*. G. Getto, *Interpretazioni del Tasso, Milano 1967*. — F. X. Šalda, *Časové i nadčasové, Praha 1936*.

dh

TAVČAR, Ivan: VYSOCKÁ KRONIKA

(Visoška kronika) — čas. 1919
Historický román, vrcholné dílo slovinského realismu.

Kronikářský záznam ze života selského rodu z usedlosti Vysoko začíná pravověrný katolík Isidor Kalan, narozený 1664, krátce po skončení třicetileté války. Přísným otcem Polykarpem byl zasnouben s Markétou, dcerou otcova souvěrce, luteránského sedláka Jeremiáše Wulffinga. Když však v umírající podomní obchodnici objeví ženu něm. vojáka, kterého v čase války zabil v souboji o uloupenou pokladnu, zasílá staršího ze dvou synů, Isidora, vnučce své oběti, aby tak odčinil vinu (vidina mrtvého ho nepřestávala pronásledovat). Smrti hospodáře a příchodem půvabné a pracovitě Agáty zavládne na statku konečně životní pohoda, kterou však zanedlouho zničí Max Wulffing, bratr Isidorem opuštěné Markéty. Pro neshody s otcem se dal najmout na Vysoko za čeledína, vzplanul k mladé Němce prudkou vášní a za pokořující odmítnutí se jí pomstil nařčením z čarodějnictví. Dívku zachrání, a tím i očistí mladší z bratrů Jiří, který se pro ni vrhne do proudu řeky při zkoušce vodou. Isidor, jenž o Agátině nevině pochyboval, se své nevěsty vzdá ve prospěch mladšího bratra a nechá se najmout k vojsku, odkud se vrátí po 12 letech (1707) s průstřelem plic a neschopen práce. Jen krátce je mu dáno těšit se z lásky po léta oddané čekající Markéty. Kroniku uzavírá jeho syn Jiří, pohrobek Georgius Posthumus (odchovanec lublaňské jezuitské koleje), stručným vyličením protivenství, jež nepřestala pro Polykarpu vinu rod stíhat.

Zvláštnost stylu V. k. spočívá především ve vytvoření iluze autentického písemného projevu (včetně archaizace jazykové), v němž se zračí myšlení vzdělaného, leč naivně bohabojného sedláka 17. stol. Kronikářský záznam připomínající starobylý dokument se týká historie rodu a kraje, ale je současně úzce spjat s osobním osudem a prožitkem kronikáře. Úsilí o objektivitu v podání sledu událostí je proto doplněno o prvky jedinečné zkušenosti

vypravěče a také hl. postavy, o jeho rázovitě hodnocení. Vyprávění o minulém tak současně zachycuje i stav kronikářova vědomí v čase, kdy byl text zaznamenán — prožitek viny a trestu, hřichu i odpuštění a hlavně vědomí blízkého se konce. Svým katolictvím, bezvýhradností víry, odevzdaností vůli boží i pokorou před prozřetelností reprezentuje Isidor Kalan protireformační etapu v historii země, jež nastala po období luteránského protestantismu, ztělesněného postavou tvrdého otce (konflikt vyznání je tedy v kronice zahrnut do konfliktu generačního). Vypravěčova zbožnost a sklon k pokání se sice stupňují, ale zároveň se oproštuje od barokních předsudků a ve více rozpoznává především lásku a vůli k odpuštění. V rámci osudové historie (biblický výrok) o přenašeni viny předků do třetího pokolení) a současně prizmatem religiozity je ve V. k. zachycen život venkova i města, nikoliv však s popisnou šíří, ale v těsném přilnutí k ději, jenž je podán s klidnou jasností národní epické tradice („Píši totiž těžce, neobratně a zvolna, jako se oře země, když se rádo nechce zařiznout do jílnaté půdy“). Histor. pozadí válečných hrůz, které devalvuji cenu života a proměňují člověka v nástroj zabíjení, zdůrazňuje ústřední myšlenku všelidské tolerance.

V. k. — vycházela nejdříve v autorem redigovaném čas. Ljubljanski Zvon — je považována za vrcholné dílo prozaika, politika a publicisty I. Tavčara (mimo jiné i zemského a říšského poslance a starosty města Lublaně). Je jeho dílem posledním, uzavírajícím tvůrčí dráhu, která od histor. látek, poznamenaných romant. dobrodružností, dospěla k realist. obrazům života lidu a rodného kraje — *Podzimní kvítí* (1917, Cvetje v jeseni). Kraňský venkov a město Škofja Loka s biskupským sídlem jsou rovněž dějištěm V. k. Myšlenku jejího napsání autor pojal za svého pobytu na statku Visoko, který jeho rodina zakoupila. Tam se setkal s historií Kalanů a některé zachované památky pak využil jako temat. rekvizity. Podle původní koncepce měla kronika sestávat ze 3 dílů, podávajících tresť histor. osudů národa. Dokončen byl pouze díl I, fiktivní prehistorie doloženého rodu (ten žil v kraji až v 18. a 19. stol.), zasazená ovšem do přesných histor. souvislostí čerpaných z pramenů — včetně postavy osvětleného biskupa Jana Františka.

Výpisky „*Rodná zem — není prázdným slovem; je částí mého žití, a vezme-li se mi země, byl mi vzat i život. Jsi-li na kost ohlodán, pronásledují-li tě všude, jako by se po tvém těle rozmohlo malomocensví, přijme tě rodná země s touž tvář, jako tě přijala kdysi, když tě ještě kladli do kolébky*“ (1948, 203).

Překlady 1948 (*Miroslav Plecháč, Krev jeho náš, Vysocká kronika*).

Literatura *M. Boršnik, Ivan Tavčar, leposlovní ustvarjalec, Maribor 1974. M. Kramberger, Visoška kronika, Ljubljana 1964. — M. Plecháč (předmluva k 1948).*

mm

TAŽENÍ ZA BÝKEM Z CUAILNGE

(Táin Bó Cuailnge) — * asi 6.—10. stol., rkp. 12. stol., rkp. 14. stol.

Irské prozaické vyprávění s básnickými vložkami, soubor ság nesoucí znaky hrdinského eposu.

T. se skládá ze 2 částí, tzv. přípravných vyprávění (remscéla) a hl. vyprávění (Táin). Některá z přípravných vyprávění poskytují chybějící motivaci hl. ději, jiná přibližují další osudy hl. hrdiny Kúchulina (Cúchulainn) — magické (trojí) zrození, námluvy, cestu do říše stínů — a jeho krále, ulsterského vladaře Konchovora (Conchobor). Hl. vyprávění je fetézec epizod s nepřehlednou a souvislou děj. linií a s rozsáhlou odbočkou, líčící Kúchulinovo chlapectví. Děj počíná manželskou hádkou vládců connachtského (západoir.) království Alila (Aillil) a Medv (Medb), kdo má slavnější předky a větší bohatství. Alil vlastní nádherného Bělorohého býka (Finnbennach), s nímž může soupeřit pouze Hnědý býk z Cuailnge (Donn Cuailnge). Chvátavě řečí posílá vyprávěných do ulsterského království, aby býka přivedli, přinesou jednání nezdar; Medv se však rozhodne získat zvíře násilím. Shromáždí obrovské vojsko spojených ir. království a vytáhne proti Ulsteru (Ulad). Armádu zastaví sedmnáctiletý rek Kúchulin. Ve dne vyzývá na souboj jednotlivé válečníky, v noci a ve chvíli svých „válečnických křečů“ masakruje vojsko po stovkách. Odolává pokušení bohyně Morrigan (královna démonů); ta se ho poté pokusí zabít. Ve chvíli vycerpání mu přichází na pomoc jeho božský otec Lug, jeden z vládců záhrobní říše síde (síde). Nakonec nastoupí do boje ulsterské vojsko a rozpraší zbytek ir. armády. Býka se sice podaří unést, ale královna Medv ztrácí autoritu díky svému hazardnímu dobrodružství a lstivosti, s níž lákala — slibů bohatství a vnadami své dcery Finavir (Finnbair) — válečníky do soubojů. Hnědý býk se stětně s bílým ve smrtelném boji, noční tmou oběhnou několikrát Irsko. Když svého protivníka rozsápe, Hnědý býk hyne vycerpáním. — Vedle lyr. písňových vložek a líčení (např. Kúchulinova vzhledu, nálad před souboji) obsahuje T. i dialogické veršované pasáže někdy ironického rázu, mj. i kryptické verše ve formě rosc (reitoric).

Pohádkové mytol. pojetím hl. hrdiny a jednotliv. děj. motivy jeho osudu (rychlý růst, rané hrdinské činy, volba nevěsty, získání zbroje, boj se zdatnými protivnicemi, „amazonkami“ aj.) se T. nejvíce blíží hrdinskému eposu. Kúchulin představuje jednak „národního“ hrdinu, ochránce ulsterského království, jednak ideál válečníka. Zároveň má při své integrova-

nosti do složitých kmenových vztahů i další znaky některých hrdinů staré epiky: jeho vztah ke společenství není určen vznešeným rodem, nýbrž podřízeností, služebností (viz též anekdotu vysvětlující jeho jméno — „Culannův pes“). Na druhé straně má T. četné rysy odlišné od hrdinského eposu: nejdůležitějším je ironický a místy až satir. obraz poměrů v ir. vojsku. Vedle běžných motivů z hrdinských ság (důraz na manželskou nevěru, incest, sexuální styk, vyměšování aj.) jej vytvářejí především narážky na špatnou organizaci tažení a nevalné Medviny vladařské schopnosti. Tím se nejen kontrastně vyzdvihuje stabilita a uspořádanost ulsterského království (srov. popis nástupu a organizace ulsterských šiků, zatlačující do pozadí líčení závěrečné bitvy), kde — na rozdíl od Connachtu — již panuje patriarchální řád, ale zároveň se i částečně ruší časově hodnotící „epický odstup“ vyprávěného děje od reality a zdůrazňuje se přímý mytol. vztah mnohých děj. situací k dobovým poměrům. Odlišná, pro většinu hrdinské epiky netypická, je i vnější forma, navozující představu postupného vybavování příběhu v paměti vyprávěče a znovunalezení díla (motivы vyzývání Fergusova ducha u jeho náhrobního kamene a vybavování příběhu ve formě celistvé básnické vize, kterou duch poskytne pěvci Muirgenovi). Mezi starobyloou epikou vyniká T. rovněž významovou mnohovrstevností, obřezující dlouhou, snad půl tisíciletí trvající genezi.

T. se dochovalo ve dvou verzích: starší text v rkp. Kniha Hnědé krásy (12. stol., Lebor na hUidre) je zlomkovitá a zkomolená; neúplná je i jeho mladší varianta z tzv. Žluté knihy Lecanské (konec 14. stol., The Yellow Book of Lecan). Novější text, reprodukcující celý příběh místy se snahou o monumentalitu a ornamentálnost, je součástí tzv. Leinsterské knihy (12. stol., The Book of Leinster). Přípravná vyprávění jsou z různých rukopisných pramenů, jejichž výčet se uvádí v první anekdotě z 9. stol. (Jak byl Táin znovu nalezen), zapsané v Leinsterské knize. Děj T. se odehrává ještě v době před tím. invazí, vedle přechodu od matriarchálních vztahů k patriarchálním může obřezat rovněž momenty boje válečnických a druidských (kněžských) složek kelt. společnosti, případně i histor. událost: invazi a vpád Leinsterských pod vedením Uí Neilla do Ulsteru (Medv byla bohyně leinsterského města Temair). Vedle mytol. příběhů o božském pokolení, jež obývalo Irsko před Kelty (Tuatha de Danann), dále tzv. fenianského cyklu o králi Finnovi mac Cumail, jeho synu Oisínovi (Ossian u J. Macphersona) a válečnických družin fiana a ság o dávných králich patří T.

k nejstarším památkám ir. slovesnosti. Tvoří ústřední část tzv. ulsterského cyklu. Některé ságy navazují na T. — např. Bitva u Ros na Rig (Cath Ruis na Rig) o odvetě Ulsterských za ir. tažení nebo Kúchulinova smrt (Aided ConCulain). Mezi těmito památkami se T. vyznačuje mj. značným důrazem na místopisnou přesnost (trasu tažení lze zrekonstruovat). Vedle toho působilo T. i na velš. epiku (Mabinogion) a snad i na pozdější severské ságy. Pokusy o vzkříšení T. se objevují až ve vrcholné fázi ir. obrození, počátkem 20. stol. (Do té doby existovala četná, ale velmi nepřesná převyprávění.) Na vedoucí osobnost obrozeneckého hnutí, W. B. Yeatse, tehdy působil umravený převod (či spíše parafráze) A. Gregoryové. Tehdy vznikly i první vědecky podložené překlady obou verzí. O rekonstrukci staršího textu a jeho čtivý angl. překlad se pokusil souč. ir. básník T. Kinsella.

Výpisky „Šli jsme za zadnici ženské, která neumí vést. Stádo vedené klisnou se většinou rozutíká nebo vezme za své.“

Literatura T. Kinsella, *The Tain*, London 1970. C. O'Rahilly, *Tain Bó Cuailnge from the Book of Leinster*, Dublin 1967. S. V. Škunajev, in: *Pochiščeniej byka iz Kual'nye*, Moskva 1985.

pr

TEGNÉR, Esaias: PÍSEŇ O FRITHIOFOVI (Frithiofs saga) — 1825

Lyrickoepická skladba švédského romantismu.

Ve 24 zpěvech, metricky rozlišených, je zpracován motiv jedné z tzv. lživých ság, pocházející ze 14. stol. Hrdinou zpěvu je udatný bojovník Frithiof, syn královského mana Thorstena Vikingssona. Frithiof strávil dětství spolu s Ingeborg, dcerou krále Bela, na statku svého pěstouna Hildinga. Přátelství obou dětí se v období dospívání změnilo v lásku, která však peskončila uzavřením sňatku. Starý král Bele i Frithiofovův otec téměř současně umřeli a dědici trůnu, Belovi synové Helge a Halfdan, odmítli provdat sestru za královského mana. Ingeborg ukryli do chrámu boha Baldra a hledali pro ni vhodného ženicha. O ruku půvabné princezny se přihlásil starý král Ring, vládce sousední říše. Halfdan a Helge se však zalekli věštby a Ringovo poselstvo se vrátilo s nepořízenou. Uražený král Ring vpádl s mocným mstivým vojskem na území jejich státu. Jedinou naději Halfdana a Helga se stal Frithiof, nejsilnější a nejstatečnější muž celého království. Frithiof však mezitím navštívil v Baldrově chrámu Ingeborg a oba milenci se zaslíbili. Znesvěcení chrámu nezůstalo utajeno králi Helgovi, který byl nucen vypovědět Frithiofa ze země. Ten v záchvatu zoufalství vypálil Baldrovův chrám a teprve potom hledal spásu za hranicemi. Zatím Ring dosáhl svého cíle a pojal Inge-

borg za manželku. Frithiof se ale nevzdal. Po návratu na sever navštívil v poutnickém šatě Ringův královský dvůr a stal se jeho hostem. Teprve zde, při pohledu na spokojený život stárnoucího krále, s Frithiof uvědomil chyby mládí a pochopil, že s pouhou silou a touhou po pomstě v životě neobstojí. Výsledkem hrdinova vnitřního přerodu, symbolizovaného dobrovolným se zřeknutím zázračného meče, jsou jeho ušlechtilé činy: záchrana života krále Ringa a znovuvybudování Baldrova chrámu. Těmito kroky smyl dávnou vinu a po přirozeném skončení Ringově mohl konečně uzavřít sňatek s Ingeborg.

Promyšleně byla konstruována také ideová stránka díla. Tegnér, ve shodě s typickým dobovým zájmem romantiků o mytologii, sáhl po námětu, v němž jsou životní osudy bojovníků Vikingů určovány vůlí pohanských bohů, proti nimž je lidská vzpoura marná. P. má tři zákl. významové plány, které se navzájem prostupují. Vlastní Frithiofovův příběh demonstruje přerod čestného, leč nerozvážného mladíka v rozumného muže, jenž se dokáže vyrovnat s okolním světem. Vnitřní konverze, která vede k nápravě poklesků mládí, je podmíněna uvědoměním vlastní nedokonalosti a konečnosti lidského bytí. Jedinou jistotu na světě skýtá pouze smrt. Důraz na správnost křesťanského přístupu k životu, promlouvající ze závěrečných veršů, tak tvoří druhý významový plán P. Jednoznačně vystává z monologu kněze obnoveného Baldrova chrámu, který budoucnost nevidí ve službě starým a mnohdy krvelačným pohanským bohům, nýbrž v přijetí křesťanské víry, jež „taví tvrdá srdce, ruce spojuje / a staví míru říš na zemi smířené“. Bůh dobra Balder se stává předobrazem vítězného nástupu Kristova učení ve Skandinávii. Podrobení se vzpurného individua přísnému mravnímu řádu a opětovné zařazení hrdiny do společnosti je v rozporu s obecnou tendencí evrop. romantismu, oceňujícího sílu individuálního vzorů a akcentujícího svobodu jednání. Zdůraznění tradičních skandinávských postojů jako ústřední hodnoty se promítá i do třetí složky významového plánu, již je oslava evrop. Severu, jeho přírody a kultury. I Frithiof, toužící po životě v slunném a úrodném Řecku, se vrací domů, kde jedině může nalézt klid. Tento motiv představuje zároveň skrytou polemiku s klasickým romant. tihnutím k symbol. Jihu (G. G. Byron, A. S. Puškin). Dílo tak vyznívá jako hold Skandinávii a jejím kulturním tradicím.

P. je nesporně vrcholným dílem gótismu, jak je nazývána národní větev švéd. romantismu, čerpající náměty ze severských ság a vytvářející tímto způsobem myt. protiváhu k neúspěchům v polit. oblasti. Dílo učinilo svého tvůrce takřka rázem nejpobulárnějším

spisovatelem Skandinávie a přineslo autorovi i evrop. proslulost. Již 1826 byla P. přeložena do němčiny a brzy i do ostatních hl. evrop. jazyků. Našim čtenářům ji přiblížil J. V. Sládek až v době, kdy si čes. kultura, zejména národně emancipačnímu programu vyhovoval důraz na podřízení individua vyššímu mravnímu řádu a zájmům společnosti, začala soustavněji všimát severských literatur.

Překlady 1891 (Josef Václav Sládek).

Literatura M. Lamm, *Försoningstanken i Frithiofs saga*, in: *Samlaren 1916*. F. Böök, *Esaias Tegnér 1*, Stockholm 1946.

pč

TENNESSEE WILLIAMS → WILLIAMS

TENNYSON, Alfred: PANÍ ZE SHALOTTU

(The Lady of Shalott) — 1833, přepr. 1842

Epická báseň anglického viktoriánského básníka.

Báseň se skládá z 19 slok a je rozdělena do 4 částí. Každá sloka obsahuje 9 veršů, z nichž každý 5. a 9. je — byť obměňovaným — refrémem společným všem strofám. Paní ze Shalottu, tragicky neschopná podniknout cokoli proti bezvýhodnosti svého postavení, do něhož ji uvrhla tajemná kletba, tká o samotě ve dne v noci kouzelnou nit a přitom nesmí pohlednout na svět venku. Ten k ní vstupuje pouze v podobě stínů, odrazem v zrcadle. Když však Paní v zrcadle spatří oslnivou postavu sira Lancelota a pohledne z okna, kletba se začne naplňovat. Paní opouští komnatu a v loďce pluje po řece k městu Camelotu, kam směřují všichni lidé, které kdy v zrcadle zahlédla, a kam míří i sir Lancelot. Když loďka vpluje do města, Paní ze Shalottu umírá.

V P. je již skryt příznačný vnitřní rozpor poezie 2. pol. 19. stol. mezi vědomím výlučnosti estet. sféry a protikladnou potřebou převzít reprezentativní společen. funkce, stát se hlasatelkou dobového směřování k Pokroku, jenž se v podobě až mytizované stává hl. silou viktoriánské epochy. Tento rozpor se zde projevuje obdobně jako v Tennysonově b. *Palác umění* (1833, The Palace of Art) v podobě alegorického příběhu, v jehož stylizaci se příznačně pro autorovu ranou poezii z poč. 30. let ještě v mytol. rámci, v obraznosti, důmyslné zvukové organizaci verše udržuje romant. představa poezie jako magie (v tomto smyslu byla P. srovnávána s Coleridgeovým Kublajchánem). Odvrat od samoty a estet. izolace zde už není nahlížen jako východisko, řešení, které nabízí, je pociťováno jako neuspokojivé. Proto smrt Paní ze Shalottu není prostě stvrzením potřeby estet. distance, podtrhuje naopak autenticitu reálného světa: zhoubný vnější svět má výhodu své skutečnosti oproti mdlé-

mu a neživému světu fantazie a stínů. Symbolika básně umožňuje na malém prostoru zachytit monumentální tok života v obrazu proudu lidí směřujícího po toku řeky k městu Camelotu, jež je podobenstvím smrti, tj. cíle společného všemu jsoucím. Paní ze Shalottu se k tomuto proudu připojuje, okamžik smrti se pro ni zdánlivě paradoxně stává potvrzením její vlastní existence, doposud popírané. Konfrontace reálného (praktického) světa a svébytného světa umění, na níž se podílí i důmyslná symbolika barev — např. šerosvit komnaty Paní ze Shalottu a jemu v kontrastu násilnický prudké barvy vnějšího světa — je podána jako vnitřní emocionální svár básníka — báseň celá je vlastně sledem střídajících se intenzivních emocionálních stavů, jež se Tennyson snaží evokovat úzkostlivě přesným popisem detailů. Melodický a mistrovsky zpracovaný styl se tak stává samostatným prostředkem sdělení a svými estet. kvalitami soupeří o čtenářovu pozornost s epickou linií.

Téma básně vychází z povídky o paní ze Scalotu, jež zemřela láskou k Lancelotovi, zařazené do středověké ital. sb. p. II Novellino (Cento novelle antiche) — jméno hrdinky původně psal i Tennyson se „Sc“. V Tennysonově sb. *Básně* (1833, Poems) se P. objevuje v první verzi; konečná a dnes nejznámější podoba pochází z vydání *Básně* (1842, Poems), kde se objevují verše z vyd. 1830 a 1833, přepracované a doplněné o texty nové. P. patří k nejznámějším skladbám lorda Tennysona — básníka, v kterém našla viktoriánská doba své nejvlastnější zosobnění — a spolu s dalšími jeho básněmi, především z raného období, se stává spojovacím článkem mezi romantiky, s nimiž navazuje na spenserovskou básnickou tradici (J. Keats, L. Hunt), a prerafaelským a estetickým hnutím, s nímž má společný důraz na tvarovou dokonalost verše a téma svébytnosti světa umění.

Překlady čas. 1881 (Václav Alois Jung, *Paní z Shalottu*, in: *Ruch*).

Literatura J. H. Fowler, in: *A. Tennyson, The Lady of Shalott and Other Poems, London 1923*. F. L. Lucas, in: *A. Tennyson, Poetry and Prose, Oxford 1947*. B. C. Southam, *Tennyson, London 1971*.

pm—red

TERENTIUS Afer, Publius: DÍVKA Z ANDRU

(Andria) — insc. 166 př. n. l.

Komedie římského dramatika afrického původu, vedle Plauta jediného nám dochovaného zástupce římské komediografie.

Děj se odehrává v Athénách mezi domy starce Simona a hetéry Glycerium. Simonův syn, mladík Pamphilus, vzplane láskou k dívce Glycerium, která

údajně pochází z ostrova Andru. Má si však vzít za ženu dceru bohatého souseda Chremeta. Chremes, dovědév se o lásce Pamphila a Glycerium, ruší dohodu se Simonem a sňatek odvolává. Simo však předstírá, že svatba se bude konat v předem dohodnutém termínu, a pokračuje nerušeně v svatebních přípravách. Posléze se mu podaří přemluvit i Chremeta, aby dohodu obnovil. Mladík je zoufalý, protože se mu právě v ten den narodí dítě z milenky Glycerium. Situaci řeší Pamphilův chytrý otrok Davus. Postará se o to, aby se Chremes dozvěděl o narození dítěte. Ten opětovně ruší slib, avšak ukáže se, že Glycerium je jeho ztracená dcera, a tak vše končí sňatkem milenců. Chremetovu druhou dceru dostane za ženu mladík Charinus.

Z prologu ke komedii se dozvídáme, že **D.** vznikla na základě zpracování dvou Menandrových komedií — *Dívky z Andru* a *Dívky z Perinthu*. Terentius polemizuje se svými liter. odpůrci a obhájí princip kontaminace, míšení několika témat, kterého používal v hojně míře i Plautus. Přesto se Terentiovy dram. postupy v mnoha rysech od Plauta odlišují. Jeho komedie mají vyšší uměl. aspirace a jsou určeny vzdělaným vrstvám římské společnosti. Terentius se přidržuje věrněji féc. originálu, nemísí rysy římské životy s feckými a zpracovává téměř výhradně díla Menandrova, popř. komedie napsané jeho epigony. S tím souvisí i vážnější ladění jeho kusů. Byl je **D.** v jádru komedií intrikovou, kde nositeli dram. pohybu jsou dva chytráci, Simo a Davus, jednotlivé postavy zapadají svým ražením spíše do komedie charakterové. Terentiova hetéra je ušlechtilá bytost vysokých morálních kvalit, Pamphilus je mladík výborného vychování a jeho hl. rysem je smysl pro odpovědnost, a ani intriky chytrého otroka Dava nejsou motivovány hmotně, jak se s tím často setkáváme u Plauta (např. Pseudolus), jeho zájmem je jen vítězství dobra. Terentius je patrně novátorem v oblasti dram. výstavby děje. Zatímco v dílech féc. autorů nové komedie, a také u Plauta, je komično založeno na tom, že divák zná z prologu v hrubých rysech celou fabuli a baví se tím, že sleduje, jakými cestami a oklikami kráčeji hrdinové ke konečnému rozuzlení, u Terentia již existuje moment napětí a nečekaného poznání. Tak v **D.** takřka do poslední chvíle nevíme, jak se zápleтка vyřeší. Proti Plautovi Terentius potlačuje ve svých komediích hudební stránku, lyr. partie zde zcela chybějí. Jeho jazykem je spisovná latina, nikoliv však vysokého stylu, ale běžně mluvený jazyk vyšších vzdělaněckých vrstev. Vtip Terentiův je jemný a laskavý, vyhýbá se hrubostí, obsceností a šaškovství, tj. všemu, co právě dodávalo koření komediím Plautovým.

Terentius nedosáhl svým dílem takové po-

pularity jako Plautus. Uznání se mu však dostalo od římských gramatiků, kteří hodnotili jeho jazyk jako jeden ze zdrojů normy spisovné latiny (Donatus). Liter. kritikové oceňovali jeho snahu přiblížit Menandrova díla Římu, ale zároveň poukazovali na to, že nedokázal svou předlohu plně vystihnout (G. Iulius Caesar). Jako stylistický vzor sloužil Terentius i ve středověku. Hrotsvitha (10. stol.) psala pod vlivem jeho komedií hry na témata křesťanských legend. Molière vytvořil na téma Terentiovy *Phormiona* (insc. 161 př. n. l., Phormio) svůj Scapinova šibalství a ohlas *Bratři* (insc. 164 př. n. l., Adelphe) najdeme ve Škole manželů. Významně zapůsobil Terentius při formování moderního evropského dramatu svou technickou dram. výstavbou. Měšťanské drama si ho bralo za vzor pro vážnou a „plačtivou“ komedii (D. Diderot). G. E. Lessing podal v Hamburské dramaturgii podrobný rozbor komedie *Bratři*.

Výpisky „... pro špatný dík se špatnou zvěstí jde“ (1933, 44).

Překlady 1933 (Klára Pražáková).

Literatura M. Brožek, *Terencjusz i jeho komedie*. Wrocław 1960.

čaj

THACKERAY, William Makepeace:

JARMARK MARNOSTI

(Vanity Fair) — 1847—1848

Realistický román anglického spisovatele.

Děj **J. m.** (podtitul: *Román bez hrdiny*) se odehrává od poč. 10. zhruba do konce 20. let 19. stol. zčásti v Anglii, zčásti v Belgii, Francii, Německu, ostatně Evropské a v Indii. Hl. pásmo zahrnuje příběh spočívající v zvestupu a pádu dobrodružky Rebecky Sharpeové. Druhé pásmo líčí osudy Rebeckina protějšku — pasivní a sobecky sentimentální kupecké dcery Amálky (Amelia) Sedleyové, o níž se ucházejí 2 důstojníci — přitažlivý hejsek Jirí Osborne a čestný, ale těžkopádný Vilém Dobbin. **J. m.** vrcholí v utopickém prostředí Pumpnickelského vévodství, kde se znovu setkávají protagonistky obou děj. pásem. Amálka si posléze uvědomuje své omyly a předsuší a po 18 letech přijímá Dobbinovu ruku. První úsek děje (zhruba 1. díl) je rámován důležitými histor. událostmi (hospodářská krize 1811, bitva u Waterloo). Druhý úsek má volnější spád a neobsahuje tolik histor. referencí. Jednotl. kapitoly **J. m.** jsou často uvedeny úvahami vypravěče o technice vyprávění, problémch děje, postav apod. K textu nerozlučně patří autorovy karikaturní ilustrace a úvodní kap. *Před oponou*, rámuje příběh alegorií principála (vypravěče) a jeho loutek (postav), kteří hrají do vadla na „jarmarku marnosti“. **J. m.** je věnován dramatikovi B. Procterovi.

Alegorický rámeček a z něho vycházející 2 významové plány (postav-„loutek“ a vypravěče)

„šáška“) jsou v **J. m.** nejen technickými, ale i vysoce estet. působivými prostředky realizace konečného účelu celé struktury: parodické kritiky hodnotového systému buržoazní společnosti. Paroduje se nejen skutečnost Thackerayho doby a časů nedávno minulých (období „regentství“), nýbrž i určitá idealizovaná schémata morálního jednání a idealizované typy hrdinů (Amálka). Krit. parodie probíhá dvojím způsobem: jednak v plánu postav, v němž se na osudech Rebeky, která si chytře a dovedně osvojila mravy a praktiky „vyšších tříd“, ukazuje jejich zkaženost a histor. omezenost; jednak v plánu „rušivého“ vyprávěče, vpadajícího do děje hodnotícími poznámkami. Přes svou deklarovanou vševědoucnost je vyprávěč zároveň jednou z postav, nemá autobiogr. rysy, nevzniká autostylizací. Ve vyšší rovině má touž funkci jako postava Rebeky — mimeticky postihuje děj odehrávající se v plánu postav-„loutek“ a relativizuje jeho tematicky významné momenty; je prostředkem sebereflexe a sebareparodie autora. Struktura **J. m.** je tak oddělena od svého ideově temat. vyústění, jediné její spojnice s kritizovanou skutečností (egoismem-„marností“ buržoazní společnosti) představují romant. deklarace „schopnosti milovat“ (tou se liší např. Amálka od Rebeky) a činného, uvědomělého postoje ke skutečnosti, který si nakonec vytváří Dobbin. Morální nejednoznačnost postav (snad s výjimkou Dobbina) zdůvodňuje pak spolu s antiluzivností děje, programové pojetí **J. m.** jako „románu bez hrdiny“ a jeho kognitivní funkci jako díla, které formou parodické „komedie masek“ přivádí čtenáře k pochopení současné společensko-histor. situace (v určeném „modelovém“ histor. rozměru — od waterlooského bojiště až po carlylovskou parodii kulturního centra Německa, Výmaru-Pumpnickelu) a k rozhodnutí zaujmout k ní činný postoj, oproštěný od metafyziky idealistické filozofie. Tomu však odporuje přísně lineární pojetí času a kauzální mechanismus děje, které napovídají výsledné „cynické“ vyznění **J. m.** („vanitas vanitatum“).

J. m. byl psán a vydáván postupně jako seriál o 20 částech (každá po 3—4 kap.), které tvoří samostatné děj. sekvence s vlastní gradací a pointou. Název je reminiscencí na alegorické město v náboženském románu **J. Bunyana** *Poutnickova cesta*, avšak odkazuje také k filozof. zdrojům koncepce díla, *Carlylovým esejům* (*O životopisech* aj.) a snad i filozof. r. *Sartor Resartus*. Zárodky námětu **J. m.** lze vystopovat až k autorovu výmarskému pobytu (1830) nebo k poměrně souč. osobním zážitkům autora, stylizovaného zčásti v postavě *Jifho Osborna*. **J. m.** dovršuje řadu Thacker-

ayových satir. výpadů proti buržoazní společnosti — *Angličtí snobové* (1847, *The Snobs of England*) aj. Odráží vliv *Fieldingových* románů (kompozice, pojetí vyprávěče) a *Sternova* r. *Tristram Shandy* (v pojetí románu jako dialogu mezi fiktivním vyprávěčem a hypotetickým čtenářem). V pozdějších dílech (*Henry Esmond*, 1852, aj.) slábne společensko-krit. tón Thackerayovy prózy, objevuje se vědomý příklon k *Fieldingovým* technikám a idealizace Anglie 18. stol. Thackerayho současníci (s výjimkou některých recenzentů) přijali **J. m.** chladně (autor snad proto začal uvažovat o změně „žlučovitého“ tónu své prózy). Teprve později ovlivnily Thackerayho postupy utváření románové poetiky **H. Jamese**.

Výpisky „*Pojďte, děti, zavřeme krabici s loutkami, už jsme dohráli*“ (1965, II, 237).

Překlady 1880 (*Václav Emanuel Mourek, Tržiště života*), 1930 (*Josef Julius David, Trh marnosti*), 1950 (*Vojtěch Bláha, Trh marnosti*) 1965 (1981, *Aloys Skoumal*).

Literatura *J. Carey, Thackeray, Prodigal Genius, London 1977. G. Tillotson, Thackeray the Novelist, London 1963. G. Varcoe, The Intrusive Narrator, Uppsala 1972. I. M. Williams, Thackeray, London 1968.*
pr

THÁKUR, Rabindranáth: GÍTÁNDZALI

(dosl. Oběť písní) — 1910

Bengálská sbírka lyrických písní největšího představitele moderní indické literatury.

Soubor duchovní poezie, 157 písní se sevřenou rýmovou i rytmickou strukturou a častými refrény. Jejich ústředním motivem je dialog s Bohem, v charakteristickém thákurovském pojetí jako s pomocníkem člověka v životě i práci, a výraz lásky a oddanosti k tomuto Bohu, které neodvádějí člověka od skutečnosti a nezbavují ho odpovědnosti za život.

G. navazuje na středověkou bengál. višnuistickou lyriku, hlásající osobní bezvýhradnou oddanost k Bohu, ale přehodnocuje tento vztah v moderním duchu. Je přímo protestem proti náboženství jako úniku z reálného života. Z náboženského citu tohoto typu pramení básníkova důvěra ve vlastní síly a pocit povinnosti vždy a všude napomáhat pokroku lidské společnosti. Proto do rámce knihy dobře zapadají i vlastenecké písně a verše odsuzující výstřelky hinduistického kastovního systému.

G. je jedním z vrcholů písňové tvorby **R. Thákura**, který byl i významným hudebním skladatelem a autorem četných milostných písní známých v celém světě. 1913 přeložil autor sám větší část těchto písní do angličtiny, doplnil je překlady básní ze svých dalších sbírek duchovní lyriky a vydal v Londýně pod názvem *Gitanjali*. Za tuto knihu byl 1913 odmě-

něn jako první příslušník asijského národa Nobelovou cenou a rázem dosáhl svět. proslulosti. Angl. verze je pojata jako básně v próze, takže nemá písňový charakter originálu. Pro poznání Thákura mimo Indii měla kladný i záporný význam; kladný v tom smyslu, že jej uvedla do svět. literatury a podnítila v něm pocit zodpovědnosti za vývoj světa a zejména vztahů mezi Východem a Západem, a záporný proto, že pohled Evropy na něj zúžila. Byl totiž ve své původní bengál. tvorbě i významným sociálním kritikem, bojovníkem proti brit. koloniálnímu útisku a prosazovatelem nových norem života v protikladu k přežitkům minulosti; tato jeho tvorba však zůstala neind. čtenářům dlouho neznámá.

Překlady 1914 (... 1918, 1921, 1924, 1947, *František Balej*), 1954 (1973, *Dušan Zbavítel*; 1. vyd. jen 7 básní in: *Pout' za člověkem*).

Literatura E. Thompson, *Tagore, Poet and Dramatist*, Oxford 1948. — V. Lesný, *Rabindranáth Thákur (Tagore), Osobnost a dílo, Kladno 1937*. D. Zbavítel, *Rabindranáth Thákur, Vývoj básníka*, Praha 1961.

dz

THEOKRITOS: IDYLY

* okolo pol. 3. stol. př. n. l.

Sbírka třicítky řeckých básní helénistického básníka z jihoitalských Syrakus (asi 300 až 260), v níž převládají básně s pastýřskou tematikou, bukolické idyly, psané hexametrem.

Řec. název eidyllion, jenž dal jméno novému liter. žánru (idyly), znamenal doslova obrázek. Pod touto etiketou shromáždil Theokritos básně rozdílného obsahu: vlastní bukolickou (pastýřskou) idylu, mimické scény z městského života, básně na mytol. náměty, příležitostně b. *Hymnus na Ptolemaia*, *Svatěbní píseň Heleně* aj. a drobné hříčky (*Zloděj medu*). Pastýřské idyly se nevyznačují námětovou rozmanitostí: opěvování myt. hrdiny Dafnise, jeho lásky a trag. osudu, muka nevyšlešené lásky, polemický zápas (agón) dvou pastýřů v krátkých replikách, rozmarná škádlení milenců i soků. Básně jsou zasazeny do ideálního venkovského prostředí, krajina je kreslena žánrově se sklonem k typizaci. Umělecky vyniká první idyla *Thyrsis* s líčením Dafnisovy smrti, řadou mytol. narážek a popisem scén vyrytých v poháru, jenž je Thyrsidovi určen jako dar za pěvecký výkon. Písni nevyšlešené lásky jsou b. *Zastaveničko* a *Kyklops*. *Pastýři* jsou humorným pěveckým zápasem Korydona a Batta. Zvláštní místo zaujímá sedmá idyla *Obžinky*. Během cesty na obžinky dojde k pěveckému zápasu mezi pastýři Lysidem (Lýsis) a Symichidem (Symichidás). Střetnutí obou je alegorické, druhým z obou protagonistů je básník sám, jeho partner a přihlížející pastýři jsou členové básnického kroužku z ostrova Kou. Z idyl z městského prostředí vyniká *Kouzelnice* — dívčíno vyznání z ne-

šťastné lásky, spojené s magickým zařikáváním, jež jí má znovu získat milencovu přízeň, a *Syrakusanky na slavnosti Adonisově* — realist. scénka z městského života, hlížící se svou výstavbou mimu.

Idylická poezie v užším smyslu vychází z folklórních zápasů (agónů) sicilských pastýřů dórského původu, jež básník ze své vlastní patrně dobře znal. V duchu zásad helénistické poezie Kallimachovy školy v Alexandrii jim dal uměl. formu. Krátkou epickou báseň psanou hexametrem vyzdobil mytol. narážkami, detailními popisy (ekfrazemi), žánrovými scénami a rámcově vestavovanými dialogy. Tento artistní sklon je vyvážen realist. tendencí, kongeniální Herondovým Mimiambům a Menandrovým komediím, jež přinášejí živý dialog a výstižnou kresbu prostředí. Dualismus vy-pjaté uměleckosti a sblížení s denním životem je jedním z charakteristických rysů celého helénistického umění. Otázka vzniku žánru vyvolala dosud neukončenou diskusi (idyly jako sakrální alegorie kroužku básníků z ostrova Kou, či jako zápis folklórní tvorby), která vyhroceností stanovisek mnohé spíše zatemnila. Stopy folklórní inspirace jsou totiž rovnoměrně překrývány aktem vědomé uměl. tvorby. Pastýřská dekorace umožnila poezii svobodněji zobrazit svět lidských emocí a stala se i prostředkem úniku jedince z dobových civilizačních tlaků. Přírodní scenérie a mytol. atmosféra dávaly spočinití v iluzi bezčasovosti věčně platného řádu.

Již antická tradice přijala z Theokrita výhradně tematiku pastýřského života. Po jeho řec. napodobitelích Moschovi a Bionovi (2. stol. př. n. l.) proslavil idyly v Římě Vergilius Bukolikami. Hrdina idyl Dafnis znovu ožil i v pozdně antickém r. Dafnis a Chloe od Longa (2.—3. stol.). Středověk zná pastýřskou poezii výhradně prostřednictvím Vergilia, renesanční Itálie parafrázuje Theokrita v bukolických básních Boccacciových, Petrarkových a eklogách Sannazarových. V Anglii navázali na tradici idyl J. Milton, A. Pope a R. Burns. Zkreslující vliv na posun termínu idyla měly franc. *bergerie* a *pastorály* 16.—18. stol. Přes něm. literaturu, M. Opitze, J. W. Goetha a zvl. švýcar. básníka S. Gessnera, přechází liter. žánr i do čes. literatury: J. J. Langer — Selanky (1830). Theokrita přímo napodobil ve svých Selankách (1825) J. Hollý, smyslově opojná inspirace boha Pana výrazně ovlivnila celé dílo J. Vrchlického a idylické tóny zazněly i v Čechových skladbách *Ve stínu lípy* a *Václav Živsa*.

Překlady 1827 (*František Šir*, in: *Výbor ze spisovatelů řeckých 2*), 1902—03 (*Eduard Štolovský*, *ukázky in: Výroční zpráva gymnázia v Domažlicích*), 1905—06 (*Ferdinand Hoffmeister*, *ukázky in: Výroční*

zpráva gymnázia v Pelhřimově), 1927 (Rudolf Kuthan, in: sb. *Řeči bukolikové*), 1945 (Ferdinand Stiebitz, ukázky in: sb. *Řecká lyrika*), 1946 (Rudolf Kuthan, vj. in: sb. *Řeči idylické*), 1977 (Rudolf Kuthan—Václav Dědina, *Písne pastvin a lesů*).

Literatura E. Bignone, *Teocrito, Studio critico, Bari* 1934. P.-E. Legrand, *Etude sur Théocrite, Paris* 1898, 1968. — E. Kuťáková (úvod k 1977).

ajj

THÉRIAULT, Yves:

AGAGUK

1958

Román francouzsky píšícího kanadského spisovatele ze života Eskymáků před druhou světovou válkou.

Děj románu, vyprávěný ve 3. osobě, je členěn na kratší uzavřené kapitoly, představující nejčastěji příznačné epizody ze života Eskymáků (což je lapidárně vyjádřeno již názvy kapitol, např. *Zima, Syn, Moře, Jaro, Zlý duch, Tuleň* apod.), propojené zákl. syžetovou kostrou s několika jednoduchými zápletkami. Agaguk, syn eskymác. náčelníka, opouští osudu kmene, aby si se ženou Iriuk založil vlastní domov v pustinách tundry. V neustálém boji o obživu musí čelit nejen divočině, ale i jiným nebezpečím, mj. hrozbě stíhání za vraždu bílého překupníka, který ho podvedl, nástrahám vlastního otce aj. Hl. hrdina je výraznou osobností nejen podle tradičních kritérií (vynikající lovec), ale i tím, že je schopen, navzdory zakořeněným představám např. o poměru mezi mužem a ženou, projít vnitřním vývojem. Zásadními mezníky v životě Agaguka, jemuž je hl. oporou žena Iriuk, je narození syna Tayaouta, boj s bílým vlkem, takřka symbol. ztělesněním zla v přírodě, a epizoda v závěru románu, kdy hrdina překonává sám sebe, tj. tradici podmíněnou logikou „přírodního člověka“, tím, že porušuje eskymác. zvyk příkazující zabit novorozenou dceru jako nepotřebného tvora.

Tvarově A. představuje poměrně pevně propojení tří typů románu — „prostředí a mravů“, dobrodružného a psychologického — umožněné především ústřední funkcí vypravěčovou, soustředěním děje kolem několika málo postav, úsečným, objektivizujícím, ale i expresivním jazykem. I kruté zvyky a brutální činy zde logicky vyplývají ze zvláštních životních podmínek a mentality, která je zobrazována důsledně „zevnitř“, aniž je ovšem porušována zásada autorské distance od děje, hodnotícího nadhledu „zaznamenávajícího“ relativní přerod hl. hrdiny. Temat. jádrem příběhu je neustálá konfrontace mezi člověkem a přírodou, měnícím se subjektem a v zásadě neměnným cyklickým řádem, ale také mezi „primitivním člověkem“ a „civilizací“, „zákony kmene“ a jednotlivcem. Vyprávění se přidržuje jakési dvojí souběžné linie. V jedné je uka-

zován život v rámci „společen. jednotky“ — kmene (román „mravů“ s nezduřazňovanými etnografickými prvky), a to i v širším, symbol. smyslu (kolektivní a individuální podřízenost tradičním vzbám a zvykům, vystupujícím jako přirozenost, integrální součást myšlení, jednání a citění). Druhá, „románově“ důležitější, se soustřeďuje na individuální zápas člověka, který se z této „jednotky“ dobrovolně vyčlenil, aby se stal samostatně myslícím, ale také osamoceným a více ohrožovaným subjektem. Vnější události, vzhledem k eskymác. způsobu života buď banální, anebo mimořádnější, tu vytvářejí nejen pásmo příznačných „žánrových“ obrázků z drsného prostředí, ale podílí se i na nevťiravé monumentalizaci hrdiny a jeho ženy jakožto prototypů lidské síly a vůle, z každodenního boje o přežití a primitivní mentality se pozvedajících až k zákl. lidským otázkám a jejich řešení.

Román jednoho z nejpłodnějších québeckých spisovatelů vyšel nejprve v Paříži (říjen 1958), kanad. vydání následovalo téměř bezprostředně (listopad 1958). Knize, úspěšné i v zahraničí (jen 1960 vyšla v japon., něm., srb., portugal.), byla udělena liter. Cena québecké provincie. Autor, delší dobu zaměstnaný v ministerstvu imigrace, kde se zabýval indián. a eskymác. záležitostmi, v ní navázal na svou příznačnou tematiku národnostních menšin (údajně je sám částečně indián. původu); odvěké problémy francouzskokanad. pospolitosti nezaujímají v jeho díle, oproti ostatním québeckým spisovatelům, významnější místo. Ve svých povídkách, novelách i románech se nezaměřuje ani tak na „exotický kolorit“, jako spíše na zobrazení autentické sociální struktury a specifické „filozofie zvyků a tradic“ a zejména jejího promítání v subjektu osamocené jednotlivce, někdy až existenciálně chápaného, příslušníka menšiny obklopené větším národem a žijícího uprostřed pusty. Na A. volně navázal r. *Tayaout, Agagukův syn* (1969, Tayaout, fils d'Agaguk), soustřeďující se na nejrůznější projevy výraznějšího pronikání civilizace do severních oblastí Kanady.

Výpisky „*Hrdina, který zabil — je to hrdina?*“ (1972, 231).

Překlady 1972 (Eva Janovcová, *Agaguk, syn eskymáckého náčelníka*).

Literatura E. Janovcová (předmluva k 1972).

zh

THOMAS, Dylan:

SMRTI A VSTUPY

(Deaths and Entrances) — 1946

Sbírka veršů anglického a velšského spisovatele.

S. obsahují 24 básní, jejichž síla tkví v zdánlivě naivním, mystickém vědomí jednoty člověka a jeho zákl. prostředí — přírody (*Báseň v říjnu*), v stále se vracejícím motivu vztahu živých a mrtvých (*Rozhovor modliteb*) a touhy po zmizelém dětství, které by jako jediné mohlo, ve své nevědomosti oproštěné od klamavé racionality, poskytnout člověku štěstí (*Kapradinový vrch*). V obrazných krajinách Thomasovy poezie se setkává mýtus s autobiografií, neúspěšná konečnost lidského života se vpojuje do věčných kruhů přírodních proměn, i zcela „časově“ básně s ohlasy na právě skončenou válku (*Odmítnutí truchlit nad smrtí dítěte při náletu na Londýn. Obřad po nepřátelském náletu*) se pozvedají k obecné platnosti mýt. příběhu.

Snaha po komunikaci ve světě snů a tajemství sblíží poezii D. Thomase na první pohled s poetikou surrealismu, ale za zdánlivě uvolněnou obraznou osnovou jeho básní se neskrývá snaha po psychickém automatismu, ale pevný logický proces dobývání smyslu a nekonečného hledání konečných pravd. Básníková fantazie, rušící tísnivá pouta liter. konvencí i gramatických pravidel, promítá do prázkl. světa přírody horečnatý svět lidské touhy, přání a lítosti, v němž smrt není tou největší ztrátou v lidském životě, pokud představuje přirozené ukončení lidského bytí. Beznaděj vyvolávají naopak ztráty v průběhu života, postupně vytráčení sebe sama — klíčovou se proto stává otázka identity ve změnách přinášovaných časem. Jejím nositelem je neustále se vracející motiv dětství jako ráje duše zprostředkujícího bezprostřední prožitek štěstí („bylo mi lehké pod jabloní / šťastný, že je tráva zelená . . .“), ale vyvolávaný již jako ráj ztracený, k němuž se přibližujeme znovu jen návratem k nicotě. Táž podvojnost poznamenává i téma lásky rozpaté mezi pokus o dětsky důvěrná sblížení s jinou lidskou bytostí a výslednou trýzeň a násilí uvrhávající do ještě větší samoty (*Přišel kdysi spasitel*). Spíše než k Freudovi — teoretikovi analýzy snů se ve S. odkazuje k Freudovi pochmurně označujícím smrt za „rezultát a potud smysl života“. Přesto však to na krajiny Thomasovy poezie nevrhá trag. stín: pohyb lyr. hrdiny v tomto světě je provázen klidným a vyrovnaným vědomím, že není jiného místa pro lidské štěstí i lidskou bolest, stejně jako pro lidský tvůrčí čin, než v okamžiku mezi zrozením a zánikem.

S., jejichž titul je převzat z posledního kázání J. Donna nazvaného *Souboj se smrtí*, přinesly konečně básníkovi uznání a soustředily k němu pozornost kritiky. Dodnes patří k jeho nejznámějším básnickým celkům. Thomasova lyrika vychází z temné tradice velš. ústní poezie a mytologie, z poučení evrop. i angl. moderní poezii i angl. poezii 17. stol. (J. Donne,

G. Herbert, H. Vaughan, R. Crashaw). Básníkův život, nespořádaný a „villonský“, tragicky ukončený v 39 letech, stejně jako ohlas jeho básnické, esejistické, dramatické i prozaické tvorby, z níž zvl. vyniká autobiogr. r. *Portrét umělce jako štěněte* (1940, *Portrait of the Artist as a Young Dog*), se změnil v legendu, která značně ztížila pozdější zhodnocení Thomasova díla.

Výpisky „Po první smrti další už nebude“ (1958, 31) — „Ach, když jsem byl mladý a bylo mi lehké v milosti moci jeho, / čas už mě svíral zeleného a smrtelného, / ač v řetězech svých jsem zpíval jak moře“ (1958, 65).

Překlady čas. 1956 (1958, 1965, Jiřina Hauková; vyd. 1956 zčásti in: *SvLit 4*, vyd. 1958 výběr in: *Zvlášť když říjnový vítr*; vyd. 1965 výběr in: *Kapradinový vrch*).

Literatura W. Davies, *Dylan Thomas, New Critical Essays, London 1972*, G. S. Fraser, *Dylan Thomas, London 1967*, E. Olson, *The Poetry of Dylan Thomas, Chicago 1967*.

pm—red

THOREAU, Henry David:

WALDEN

1854

Esejistické vyprávění a rozjímání amerického myslitele a prozaika o životě v lesní samotě a o významu přírody pro lidskou existenci.

Kniha je nazvána podle jezera (nedaleko Concordu v Nové Anglii), na jehož břehu strávil autor přes 2 roky (4. 7. 1845—6. 9. 1847) ve vlastnoručně postaveném srubu „tvář v tvář jen základním faktům života“. I když Thoreau vycházel při psaní z vlastního deníku, nejde o pouhý záznam zkušenosti, ale o její pozdější zhodnocení. Dvouletý pobyt je ve W. zkoncentrován do cyklu jediného roku, počínajícího létem a končícího následujícím jarem, což dodává knize pevný vnější rámeček i jistý symbol. smysl. W. je rozdělen do 18 reflexivních a tematicky organizovaných kapitol. Větší část je věnována poznatkům a pocitům z pozorování flóry a fauny, což je naznačeno už v názvech *Zvuky, Rybník v zimě, Zimní zvířena, Zvířecí sousedé* atd. Přírodu autor vnímá současně jako amatérský přírodovědec i jako filozof a básník. (Do textu jsou sporadicky zařazovány i Thoreauovy verše.) Úvodní a nejdělsí kap. *Ekonomičnost* shrnuje autorovy názory, jak úspěšně využívat času a energie i prostředků, jež nám příroda dává k dispozici. Doporučuje se střídmost a prostota, protože „většina přepychových vymožeností je pro život nejen zbytečná, ale navíc brání opravdovému povznesení lidstva“. V kap. *Kde a pro co jsem žil* podává autor filozof. zdůvodnění svého experimentu, ve *Vyšších zákonech* uvažuje o vztahu tělesna a duševna ve světle etiky, v *Četbě* se vyznává z obdivu ke knize, jejímž prostřednictvím je možno komunikovat i původci těch nejvznešenějších myšlenek

(zvláštní úctu u něj vzbuzovala díla antická). W. opěvuje samotu, i když autor nežil ani nepropagoval život „poustevníka“: přijímal občasně návštěvy a příležitostně zacházel do vesnice. V závěru vysvětluje, proč svůj pobyt u Waldenu ukončil — jako člověk duchovně posílený a očistěný od civilizacího balastu myšlenkového i návykového, jako vegetarián a muž ve všem střízlivý se vrátil do společnosti, aby „mohl žít další z životů, které jej ještě čekaly“.

W. lze považovat za jeden z nejzralejších plodů amer. transcendentalismu, a to jako liter. produkt i praktickou aplikaci této idealistické filozofie. Nábor jejího hl. mluvčího R. W. Emersona, že „příroda je symbolem ducha“, představuje myšlenkovou páteř Thoreauovy knihy. Ani idealizace přírody nebránila autorovi v jejím věcném zkoumání: věřil ovšem, že kromě konkrétního obsahu mají všechna fakta alespoň potenciální duchovní rozměr a „každé z nich se může jednoho dne rozvinout v květ pravdy.“ Oddanost přírodě autora W. přes omezenost zkušenosti neomezovala, ale myšlenkově inspirovala. Našel v ní svou cestu k sebeuvědomění, k určení místa člověka ve vesmíru bytí, k duchovnímu povznesení i stanovení zákl. morálních zásad. Z poměru k přírodě a z jasného autorova myšlení vyplynul i jeho jazyk, který je konkrétní a přehledný i při vyjadřování velmi abstraktních úvah. Podle R. W. Emersona má zvláštní „dubovou sílu“. Nejpodstatnějším kompozičním principem Thoreauova psaní bylo „sledovat nejpřímější cestu k pravdě“. A právě v tomto smyslu je W. jedním ze stylistických klenotů angl. jazyka. Autorovi se tu podařilo adekvátně vyjádřit vlastní nefalšovanou „probuzovací“ vůči přírodě a všemu přirozenému a současně revoltovat proti nerozumným, necitlivým a materiálně motivovaným tendencím v souč. společnosti.

W. patří k nevlivnějším knihám amer. klasické literatury. Od pol. 19. stol. do dneška je podnětem tvůrčích ohlasů transcendentalismu, jehož ideje určují jednu z výrazných vývojových linií amer. národního písemnictví. Spolu s pamfletem *Občanská neposlušnost* (1849, *Civil Disobedience*) se stal W. od dob vydání rovněž inspiračním zdrojem jedinců a skupin rebelujících zvl. nenásilnou formou proti omezování osobních svobod společen. a vládními institucemi: čerpali z něj L. N. Tolstoj, brit. labouristé ve svých počátcích, M. Gándhí, M. L. King aj. V neposlední řadě je W. považován za jeden z prvotních textů ekologické literatury a impulsy k následování v něm nacházeli a nacházejí i zakladatelé nejrůznějších přírodních komun. Kniha byla přeložena do mnoha cizích jazyků, a to často pod pozdějším plněj-

ším názvem W. čili *Život v lesích* (W., or *Life in the Woods*), od něhož autor proti vlastnímu původnímu záměru v 1. vyd. upustil.

Výpisky „V dnešní době existují profesori filozofie, ale nemáme filozofy... Aby byl člověk filozofem, nestačí obírat se myšlenkami, a dokonce ani založit novou školu myšlení. Je třeba milovat moudrost natolik, že podle ní jednoduše, nenásilně, velkoduše a s plnou důvěrou žijeme. Znamená to vyřešit některé životní otázky nejen teoreticky, nýbrž i prakticky.“

Překlady 1902 (přepř. 1949, Zdeněk Franta, *Walden čili Život v lesích*), 1924 (1933, Miloš Seifert, *Walden či Život v lesích*).

Literatura Ch. R. Anderson, *The Magic Circle of „Walden“*, New York 1968. S. Cavell, *The Sense of Walden*, New York 1972. D. M. Greens, *The Frail Duration: A Key to Symbolic Structure in „Walden“*, San Diego 1966. W. J. Wolf, *Thoreau: Mystic, Prophet, Ecologist*, Philadelphia 1974. — Z. Franta (doslov k 1949).

jj

THUKYDIDES: DĚJINY PELOPONÉSKÉ VÁLKY

(Ho polemos tón Peloponnesiôn kai Athênaiôn, dosl. Válka Peloponéských s Athénany) — * kolem 400 př. n. l. Historické dílo starořeckého historika a politika o osmi knihách považované za první pragmatické ztvárnění dějin; významně ovlivnilo literární formu děl antických i moderních historiků.

Dílo časově zabírá události let 431—411. V úvodu charakterizuje autor souč. válku jako nejzávažnější řeč. událost a na základě rekonstrukce starších řeč. dějin vyvozuje, proč v době minulé nemohlo dojít ke konfliktu tak zásadního významu. V knize 1—5 je líčena tzv. archidamská válka. Thukydides vykládá o sporu Korkyry s Korintem, který ve svých důsledcích vedl k roztržce Athén a Sparty. Lakedaimónané dvakrát vtrhnou do Atiky a plení athénské okoli. Obyvatelstvo se stahuje do Athén a vzniká morová nákaza, již podlehně i Perikles. Následují další spartské výpravy do Atiky, v Athénách se dostává k moci demagog Kleon. Ten a spartský vojevůdce Brasidas padnou v bitvě u Amfipole, ke slovu se dostává umírněnější strana a je uzavřen tzv. Nikiův mír (421). 6.—7. kniha popisuje athénskou výpravu na Sicílii, k níž došlo na popud Alkibiada, Periklova příbuzného a žáka Sokratova. Po vyplutí loďstva je však Alkibiades odvolán zpět do Athén, aby se zodpovídal z údajného svatokrádežného činu (poškození posvátných sloupků — hermavek). Výzvy neuposlechna a přehá do Sparty. Sicilský podnik končí pro Athény fiaskem. Sparťané obsadí na radu Alkibiadovu v Atice Dekeleiu a opevní ji. 8. kniha líčí boje v Egejském moři mezi Spartou a Athénami. Alkibiades znovu přechází na athénskou stranu.

Thukydidés představuje radikální obrat v řec. historiografii. Za téma si volí souč. dějiny, jedinou histor. událost. Jeho polit. zkušenosti (působil sám jako stratég) a krit. duch mu dovolily vniknout hluboko do peripetií histor. událostí. Ptá se po příčinách války a nalézá je ve vzrůstu athénské moci po řecko-per. válkách. Herodotovský koncept závisti bohů, překročení míry a trestajícího božstva je Thukydidovi naprosto cizí. Pohnutky jednotl. aktérů děje vyvozuje z jejich psychologie. Pro polit. vývoj bere v potaz i vnější podmínky včetně hospodářských. Vnitřně je dílo členěno na letní a zimní období války. To vede mnohdy k jistě atomizaci a nesnadnosti celostně uchopit dílčí událost. Autor se snaží střízlivým a zhuštěným stylem vsugerovat svým čtenářům dojem vlastní nestrannosti. Výjimku představují řeči jednotl. politiků, koncipované podle pravidel soudobé rétoriky, v nichž autor dává nenápadně vyznít svým názorům a postojům. Výraz je misty vystupňován až k nadšenému patosu (řeč Perikleova nad padlými Athénany — 2. kniha). Dram. nadání slovesného umělce přerůstá v epizodách přísně analistický postup dějepisce (katastrofa na Sicílii, popis morové epidemie v Athénách). Thukydidés je ojedinělým zjevem v řec. historiografii, nekladl si za cíl pobavit čtenáře ani přinést morální příklady pro následování nebo zavržení. Dějiny chápal jako výsledek lidských činů, jež nemohou být oprávněny vyšším principem.

Na D. látkově navázal Xenofon v Řeckých dějinách. Pro dějepisce přelomu věku se staly platnými stylistický kánonem. V Římě je napodobovali stylově Sallustius, Asinius Pollio, Tacitus a Ammianus Marcellinus. Pro středověk zůstává dílo bez výraznějšího ohlasu. Teprve překlad L. Vally do latiny 1452 oživuje zájem o Thukydidu. N. Machiavelli čerpá z D. své ideje o podřízení individua celku, něm. humanista Ph. Melanchthon o nich přednáší. Nový zájem o dílo je podnícen boji mladé buržoazie v Anglii proti monarchii. Také ze strany monarchistických přívrženců dochází k polemickému využití Thukydidu, přičemž velkou roli hraje angl. překlad T. Hobbese (1628). Thukydidovy D. byly vysoce hodnoceny i D. Humem, B. G. Niebuhrem a L. Rankem. Staly se jedním ze vzorů moderního dějepiscetví, jež bylo probojovááno v dílech něm. polit. historiků 19. stol.

Výpisky „*My totiž máme státní zřízení, které nepotřebuje nic závidět zákonům sousedů, spis jsme sami příkladem jiným, než abychom druhé napodobovali. Říká se mu demokracie, vládá lidu, protože se opírá o většinu, ne jen o několik málo jednotlivců; podle zákonů mají všichni stejná práva, když jde o soukromé*

zájmy, pokud však jde o společenský význam, má při vybírání pro veřejné úřady každý přednost podle toho, v čem vyniká, podle schopností, ne podle příslušnosti k určité skupině. Když je naopak někdo chudý schopný vykonat pro obec něco dobrého, není mu v tom jeho nízké společenské postavení na překážku“ (1977, 221).

Překlady 1882 (Vilém Žabka, *jen Perikleova řeč nad padlými*, Výroční zpráva reál. gymnázia, Praha, 1885 (Jan Nepomuk Desolda, *Sepsání války peloponéské I*, in: *Výroční zpráva gymnázia, Pardubice, 1893—95* (Jan Konůpek, *II*, in: *Výroční zpráva gymnázia, Nový Bydžov*), 1903 (Josef Veverka, *část III*, in: *Výroční zpráva gymnázia, Králův Dvůr*), 1906—09 (Jan Konůpek, *Dějiny války peloponéské*), 1946 (Ferdinand Stiebitz, *jen Perikleova řeč nad padlými*), 1959 (Jolie Nováková, *totéž*, in: *sb. Antika v dokumentech*), 1977 (Václav Bahnik).

Literatura J. M. Finley, *Three Essays on Thucydides*, Cambridge 1961. — J. Dobiáš, *Dějepisectví starověké*, Praha 1948.

jjj

TIBETSKÁ KNIHA MRTVÝCH

(Bar do thos grol, dosl. Vysvobození slyšením z mezistavu) — * 8.—14. stol.

Tibetský cyklus modliteb za zemřelé, buddhistický eschatologický spis.

T. k. je kniha poučení pro právě zemřelého, jehož duše se podle věrouky tibet. buddhistů po tělesné smrti nachází 49 dní v „mezistavu“, stavu mezi úmrtím a převtělením. Text se rozpadá na 3 části. I. *Mezistav v okamžiku smrti* (Čhikhá bardo), tj. stav naprostého bezvědomí, který trvá podle tibet. buddhistů tři a půl dne, ličí duševní události v okamžiku smrti. II. *Mezistav při zažití skutečnosti* (Čhōhi bardo) se zabývá po definitivní smrti nastupujícími stávkem snu, tzv. karmických iluzemi, kdy v prvních dvakrát 7 dnech různá božstva předvádějí člověku jeho impulsy a náklonnosti. III. *Mezistav obráceného procesu sansárové existence* (Sipá bardo) se týká stavu během hledání převtělení, což trvá až do 49. dne tělesné smrti, jenž je počátkem touhy po zrození. Charakteristické je, že nejvyšší náhled a osvícení, a tím nejvyšší možnost vykoupení přichází bezprostředně v procesu umírání, pak nastupuje „iluze“, představou, které vedou k převtělení, přičemž ozařující světla jsou stále matnější a rozmanitější a vize nabývají na přizračnosti; tento sestup ličí odcizení vědomí od vysvobozující pravdy a jeho opětné přiblížení k následující tělesné existenci.

T. k. má být mrtvému průvodcem po dobu tzv. bardové existence podobně jako egypt. Kniha mrtvých (odtud i v Evropě běžné označení spisu) — proto se někdy uvažuje o společném původu takových představ. Za anonymního autora tohoto učení se v Tibetu pokládá Padmasambhava z Udjány (8. stol.), jenž snad tyto výzvy, rady, přání a modlitby zavedl. Bardové texty, které mrtvého na kaž-

dém stupni „omámení“ a „zmatení“ upozorňují na dané možnosti vysvobození a vysvětlení povahu jeho vizí, byly psány prózou i veršem (veršované části se snadno pamatují a tradují) a předčítány lávou v blízkosti zeměděleho. T. k. má povahu tajné knihy. Angl. verzi připravili Lama Kazi Dawa Samdup a W. Y. Evans-Wentz; stala se východiskem něm. překladu L. Göpfertové-Marchové (1936); ital. překlad vydal G. Tucci (1949) aj.

Překlady 1938 (A. Trčka).

Literatura E. Dargyay in: *Das tibetische Buch der Toten*, Bern 1977. F. Fremantle in: *The Great Liberation Through Hearing in the Bardo*, London 1975. P. Poucha, *Das tibetische Totenbuch im Rahmen der eschatologischen Literatur. Ein Beitrag zu seiner Erklärung*, Archiv orientální 20, 1–2, Praha 1952.

pou

TIMMERMANS, Felix:

PALLIETER

1916

Román vlámského spisovatele oslavující radostný život brabantského sedláka, důležité dílo regionálního, tzv. selského románu.

Dílo, věnované autorově ženě, má ústředního hrdinu v mladém vesničanovi Pallieteru Bruurovi, který hospodáři na svém statku v jižním Brabantsku. Pallieter žije v sounáležitosti s přírodou, s okolní úrodnou zemí, lesy i řekou Nethe a bohatě užívá všech darů života: rád se dobře nají, popijí víno s malířem Fransooem i dobrosrdečným starým farářem, laškuje s děvečkami, hraje na harmoniku a troubí na lesní roh. Je bujný a veselý jako dítě, žije v neustálé radosti a okouzlení, v prosté a přírodní zbožnosti. Šťastně se zamiluje do krásné Märinky, ožení se s ní a brzy se jim narodí trojčata. Když se Pallieter dozví, že řeka Nethe má být regulována a jeho statek padne za obět melioračním úpravám, opouští usedlost a spolu s rodinou odchází do neznáma k jižnímu slunci, hledat nově štěstí a novou radost. „Tak odletěl do světa Pallieter, jenž uměl užívatí toho, co mu přinesly prsy dne. Opouštěl kraj na řece Nethe. Pouštěl se do širokého a krásného světa, jako by odlétal vítr.“

Ve volném kompozičním rámci prózy, ztvárňující cyklus jednoho roku od počátku máje až do následujícího jara, se při líčení zážitků a vjemů hl. hrdiny střídají momentky ze života vláms. vesnice (seti obilí, žehnutí úrody, žně, mariánská pouť, svatba, vánoce) s lyr. popisy rozjásané a životodárné přírody a s takřka breughelovskými záběry bujného životního ruchu, rozmařilých hostin a pitek, sytých tvarů ženských těl atd. V P. je tak zjevně patrná autorova maliřská profese i jeho zájem o staré vláms. umění (knih *Pieter Breughel*, 1928). Plakáťským a živým, až folkloristickým zachycením sociálních a životních zvyklostí vláms. ves-

nice, postavené jako protiklad rozpolčeného a strojeného městského života, je P. reprezentativním dílem tzv. selského nebo regionálního románu vláms. literatury, zastoupeného vedle S. Streuvelse a E. Claese i dalšími Timmermansovými díly — např. r. *Selský žalm* (1935, Boerensalm). V P. autor záměrně idealizuje své postavy, opomíjí vše chmurné a neradostné; dílo, které vznikalo v tísnivé atmosféře první svět. války, je entuziastickou oslavou kypící, plodivé přírody i rustikálního, syrového lidského žití.

V tomto smyslu P. souzní s dobovým liter. vitalismem a naturismem a s proudem „filozofie života“ (F. Nietzsche, H. Bergson, W. Dilthey aj.), který proti tradičnímu racionalismu, sociálnímu i psychol. determinismu, atomizujícímu člověka i skutečnost v soubor abstraktních jednotek, stavěl jako vrcholnou hodnotu nevypočitatelný a nespoutaný život sám, pocit celistvosti a vesmírné jednoty s životním prouděním. Postavy P. — a zvl. titulní hrdina — nejsou duchovní, vnitřně komplikované bytosti, ale lidé povýtce tělesní a smysloví — jejich přírodnost a ryzi pozemšťanství nejsou přitom v rozporu s prostou katolickou vírou, neboť svůj bujný život, tělesné rozkoše i samu myslennou lásku pociťují v souladu s neotřesitelnou vírou v boží milost jako radostné požehnání. P. se dočkal mimořádného ohlasu v Belgii i v zahraničí, byl přeložen do mnoha cizích jazyků; hl. hrdina prózy se stal ustáleným liter. typem, jakoby příznačně ztělesňujícím vláms. postoj k životu.

Výpisky „Život je věru jako pěkná rozpálená děvenka“ (1927, 19) — „Stromy — to jsou ruce matky země“ (1927, 218).

Překlady 1927 (1940, Rudolf Jordán Vonka).

Literatura K. Jacobs, *Felix Timmermans, Lebensstages und Wesenszüge eines Dichters*, Düsseldorf 1949. H. Lampo, *Felix Timmermans*, Brussel 1961. L. Vercammen, *Felix Timmermans, De mens, Het werk*, 1971.

jh

ŤIN PCHING MEJ

* asi konec 16. stol.

Čínský společenský román z období dynastie Ming (1368–1644).

Titul byl vytvořen anagramem ze jmen 3 hl. hrdinek — Pchan Ťin-lien, Li Pching-er a Pchang Čchung-mej —, milenek, případně manželék bohatého zpuštíka Si-men Čchinga z provinčního města, který využívá všech prostředků k získání peněz, moci i žen bez ohledu na životy svých soků nebo kohokoliv, kdo mu vstoupí do cesty. Když ho v poměrně mladém věku zasáhne „odplata nebes“ a umírá na předávkování afrodisiaka, jeho domácnost se rozpadá. Někomu se dostává spravedlivého trestu, jako

Pchan Tin-lien za vraždu prvního manžela. Jen první žena Si-men Čchingova se dožila v klidu 70 let, protože „konala dobro a četla svaté spisy“. Román měl původně 100 kap. Vyšel ve 2 verzích, z nichž pozdější není tak hodnotná, i když byla více rozšířena a stala se východiskem pro překlady do cizích jazyků. Kromě hl. dějové linie jsou nesmírně zajímavé a důležité popisy reálií, zvyků a sociálních vztahů mezi představiteli nejrůznějších společen. vrstev. Dílo zjevně líčí poměry konce 16. stol. za dynastie Ming, je však jako mnoho jiných zasazeno do histor. rámce mnohem staršího, do 12. stol., aby nenarazilo na nelibost mingské cenzury a tajné policie.

Ď. vyšel z bohaté tradice čín. dobrodružného románu, samostatně vlastně navazuje na motivy Wu Sungova příběhu z 23.—27. kap. Š' Naj-anových Příběhů od jezerního břehu (14. stol.). Způsob takového navázání však znamenal jednoznačný posun k nové liter. kvalitě: dobrodružný, romaneskní ráz výchozího žánrového předobrazu byl zcela potlačen a do popředí se dostaly konkrétní lidské typy souč. čín. města (už sám název románu takové soustředění k postavám a jejich osudu podtrhuje). Rozrušena byla také dosavadní epizodická románová struktura, protože děj. linie byla v Ď. spjata s vývojem jediného hrdiny a jediného příběhu.

O autorovi románu není nic známo, podle pseudonymu „pan Siao-siao Šeng z Lang-lingu“ se soudí, že pocházel z provincie Šan-tung. V čín. románové próze, čerpající z mytologie, zahájil Ď. novou epochu svým realismem, s nímž jsou líčeny společen. vztahy v Číně v pozdním středověku. Podrobný popis společen. jevů čini z něho dokumentární historii své doby. Bez předsudků a tvrdě zobrazuje rozmanité stránky dobového života, erotickou nevyjímaje, za což se mu dostávalo označení románu pornografického. Popularita románu mezi čín. čtenáři byla obrovská, překlady do evrop. jazyků narážely na problémy cenzurního rázu, které byly často řešeny podstatným zkracováním. Jeho kvality mu zaručují takovou živost, jakou se může pyšnit málokterý čín. dílo; stal se podnětem pro řadu próz dalších (např. Čchao Šue-čchin: Sen v červeném domě).

Literatura P. D. Hanan. *A Study of the Composition and the Sources of the „Chin Ping Mei“*, in: *Asia Major* 1962.

ms

TING Ling:
SLUNCE SVÍTÍ NAD ŘEKOU SANG-KAN
(Tchaj-ťang čao caj Sang-kan-che šang)
1948

Nejvýznamnější románová skladba v literatuře osvobozených oblastí Číny (1940—1948).

Bezprostřední vyličení průběhu pozemkové reformy ve vesnici Nan-šuej-tchun u řeky Sang-kan v jižním Čchacharu (provincie v severní Číně, zrušena 1951). Děj ilustruje v rámci několika týdnů roku 1946 na událostech ve vesnici o 50 rodinách (asi 1 000 obyvatel) převratné změny probíhající pod vedením KS Číny. Retrospektivní kapitoly kreslí vývoj některých typických postav, případně vývoj situace v uplynulých 2 letech. V 50 kap. a prostřednictvím 85 jednajících postav je představena podrobně a plasticky veškerá tehdejší problematika čín. venkova i profil jednotliv. vrstev venkovského obyvatelstva. Na počátku děje je Nan-šuej-tchun prakticky v moci „osmi darebáků“ v čele s Čchien Wen-kuejem a pozemky jsou převážně v rukou statkářů a bohatých sedláků, kteří všichni doufají v úspěchy Čankajškových vojsk; chudina naopak věří ve vítězství lidové 8. armády, ale protože o výsledku dosud není rozhodnuto, obává se stále svých utlačovatelů. Pod vedením pracovní skupiny z újezdního a okresního výboru se vesnice diferencuje, aktivizují se svazky zemědělců, mládeže a žen a konečně dojde k likvidaci hl. padoucha Čchien a jeho přísluhovačů. Půda je spravedlivě rozdělena a pro vesnici nastává nový život. Hl. hrdinou románu je celý kolektiv; postavy vystupují do popředí, jen pokud je to nutné k osvětlení celého procesu. Přesto jsou představitelé jednotliv. sociálních skupin vystiženi velmi plasticky a místy s humorem.

Román svým celkovým pojetím navazuje na zákl. postupy evrop. sociálního románu, zvláště využívá podnětů románu socialist. přestavby vesnice, jak se v rámci tzv. románu budovatelského ustálil v sovět. próze 20. a 30. let (ke společné nadnárodní poetice tohoto útvaru, příznačného pro první léta vývoje řady socialist. literatur, se hlásí ostatně S. s. již svým titulem). V rovině slovylové představoval současný román pokus o využití domácích lidových vypravěčských žánrů (představování osob, jazyk, líčení detailů). Tento pokus — jímž byla vlastně naplňována stranická instrukce z Jen-anu (literatura musí sloužit masám, staré formy je třeba plnit novým obsahem) — znamenal současně rozhodující přelom v autorčině díle. Svou předválečnou tvorbu, soustředěnou k milostným příběhům plným rozervanosti a analýzy duševního světa moderní čín. ženy v přímořských městech, sama Ting Ling charakterizovala jako „věčné utrpení mladého Werthera“ — sb. p. *V temnotách* (1928, Čaj chej-an čung), *Noční schůzka* (1933, Jie chuej), *Žena* (1930, I-ke nü-žen).

Postupný liter. přerod, začínající v 30. letech krutým osobním osudem za kuomintangské vlády a dozrávající životem v osvobozených oblastech, na jejichž výstavbě se neúnavně podílela, vedl autorku k vytvoření díla odlišných kvalit. Za S. s. jí byla 1951 udělena Stalinova cena za literaturu II. stupně. 1957

obviněna z pravé úchyvky, rehabilitována až koncem 70. let. Román je nejrozsáhlejším dílem literatury osvobozených oblastí, nemá ve své době obdoby. Byl považován za jeden z vrcholů socialist. realismu v čín. literatuře, výjimečný i v tom, že ostatní tvorba současníků se soustředovala k válečným událostem.

Překlady 1951 (Augustin Palát, *Na řece Sang-kan*).
Literatura L. Z. Ejdlín, *O kitajskoj literatuře našich dnů*, Moskva 1965. — A. Palát (předmluva k 1951). J. Průšek, *Literatura osvobozené Číny a její lidové tradice*, Praha 1953.

ms

TIRSO DE MOLINA → MOLINA

TISÍC A JEDNA NOC

(Alf lajla va lajla) — nejstarší zprávy 10. stol., první rukopisy 14. a 15. stol.

Arabská rámcová sbírka lidových vypravování — pohádek, bajek, pověstí, legend, novel, románů, humoresek, anekdot, mravoličných historek apod.

V důsledku špatných zkušeností počne král Šahrijar (= persky vládat) nedůvěřovat věrnosti žen a rozhodne se, že napříště každou manželku hned po svatební noci popraví. Dáří se mu to 3 roky, dokud si nevezme za ženu vezirovu dceru Šahrazád (poarabštěno ze středoper. Čihr-ázád = vznešeného rodu). Ta si přeje, aby během noci u ní byla její mladší sestra, a za její pomoci začne králi vypravovat zajímavé příběhy — vždy tak, aby vyprávění mohla ráno přerušit a král musel na jeho konec čekat až do dalšího večera. Po 1000 a 1 noci se král, jejím vyprávěním okouzlený (a taky proto, že mu mezitím porodila 3 děti), svého neblahého zvyku vzdá. — Do tohoto rámce je např. v Macnaghtenově vydání egypt. redakce včleněno na 180 vypravování, z nichž část je opět rámcová, takže celek má 267 příběhů různé délky, přičemž z jiných rukopisů a vydání je známo asi 200 dalších. Jejich první vrstvu představuje fond převzatý ze starší per. sbírky, bohatý zvl. na indic. prvky a ve všech redakcích umístovaný na začátku — např. vypravování o kupci a démonu, rybaři a démonu, o nosiči, o létajícím koni, o Hasanu z Basry, o Džullanáfe a Badr Básimovi, o Ardaširovi a Haját an-Nufuse aj. Druhá vrstva byla přidána v Iráku a tvoří ji novely obsahu milostného nebo humoristického a četné anekdoty o osobách historických (cyklus o Hárúnu ar-Rašidovi) i anonymních. Lokalizovány jsou zpravidla do Bagdádu nebo Basry. Např.: novely o Núraddinovi a Anisaldžalíse, o Ganimovi a Kút al-Kulúbě, o Abú Muhamma-du Lenochovi, o druhém chalifovi, o rybaři Chalifovi aj. Pro třetí, v Egyptě připojenou vrstvu jsou příznačné jednak příběhy fantastické a kouzelné (pohádky o Alá'addinovi a kouzelné lampě, o Džaudaroví a jeho bratřích, o příštípkáři Ma'rufovi), jednak humorné až groteskní příběhy odehrávající se především v Káhíře a ličící taškárské kousky zlodějů

a podvodníků, úplatných úředníků a soudců apod. Např. příběhy Ahmada ad-Danafa, Hasana Šumána, Alího az-Zajbaka a Istivé Dalily, příběhy šesti důstojníků stráže atd. Kromě toho některé příběhy 1001 n. existovaly dlouho jako samostatná díla a nevíme, kdy byly do celku vtaženy — je však pravděpodobné, že se tak v mnoha případech stalo velmi pozdě. Jsou to především cesty Sindibáda Námořníka, moralizující rámcové útvary o 7 a 10 vezírech, o Džalí'adu a Šimásovi, o králi Šáhbachtovi a vezíru ar-Rahvánovi, pohádky o Sajf al-Mulúkoví a Badí'at al-Džamále, příběhy Hábsa Karimuddína a Bulúkije, zkouška otrokyně Tavaddudy, velký román o králi Úmaru ibn an-Nu'mánovi a jeho synech Šarkánovi a Dau al-Makánovi. Všechna vypravování jsou zaznamenána lidovým vrstvám přístupnou prózou, občas přecházející v prózu rýmovanou. Obsahují dále i okolo 1420 mladších (12.—14. stol.) básnických vsuvek nejrůznějšího charakteru.

Jediné, co všechny příběhy 1001 n. (vzniklé během mnoha staletí a v různých oblastech) spojuje, je arab. jazyk, příznačná orientální rozvláčnost a příslušnost do muslimského kulturního prostředí, které tu vstřebalo i materiál období předmuslimského. Jako typický projev čistě zábavného lidového umění obyvatel arab. měst (příběhy o kočovnicích se tu objevují jen mimofádně a vždy s hanlivým příznakem) ležela 1001 n. mimo hl. proud „velké“ literatury. Neměla přitom v muslimském prostředí ani žádnou ideologickou funkci, která by si vynucovala závaznou kanonizaci textu, a proto se vlastně až do novověku vyskytovala jako otevřený systém schopný neustálých proměn a vstřebání všeho, co mu jednotl. prostředí nabízela. Význačný podíl na tom má sám rámeček, který vytvářel představu celku a umožňoval přitom včlenit libovolné množství „vsuvek“. Je indic. původu a rozvíjí oblíbené schéma, jež „navlékací“ syžetový postup tematizuje uvedením vypravěče do situace, kdy musí vyprávěním oddalovat smrt. Jeho prototypem bylo indic. vypravování o Siddhapatiovi, jež bylo ostatně (jako některé další rámcové příběhy navazující na tentýž prototyp) zpětně včleněno i do 1001 n. Soudě podle starších rukopisů znamenal původně titul sbírky, který vznikl před pol. 12. stol., a to snad pod tlakem turec. libozvučného „bir bin“ (= tisíc a jedna), pouze „velké množství“ — jeho doslovné chápání je zřejmě záležitostí velmi pozdní.

Bereme-li jako 1001 n. každou sbírku rámovanou Šahrazádiným příběhem, pak dnes víme zhruba o 6 jejích histor. podobách: 1. Vychází per. soubor asi 200 příběhů *Tisíc vypravování* (Hazár afsána), jež vznikl v Iránu za panování Sásánovců (3.—7. stol.). 2. Jeho bližze neznámý irác. překlad do arabštiny z 2. pol. 8. stol. 3. Sbíрка *Tisíc nocí* (Alf lajla), vzniklá v Iráku převzetím rámce a části příběhů před-

chozího překladu a jeho doplněním (za vlády Abbásovců, 9.—10. stol.) o novou arab. vrstvu — možná mj. čerpanou i ze sbírky al-Džahšijá-riho († 942), která měla být souborem 480 příběhů. 4. Nám dnes neznámá verze 1001 n. rozšířená v Egyptě od pol. 12. stol. 5. Redakce dochovaná v syr., tzv. Gallandově rukopise, vzniklá před 1548, ne však dříve než v 15. stol., podle jejichž 3 dílů vytvořil A. Galland 7 dílů svého franc. překladu (1704—06). 1709 pak vydává 8. díl, čerpající z jiných rukopisů, 1712 a 1717 zveřejňuje díly 9 — 12, mající zdroj zřejmě y ústní reprodukci maronitského mnicha jménem Hanná — což způsobilo, že k některým překládaným pohádkám nemáme dnes arab. originál nebo není zcela jisté, jestli originál nevznikl až dodatečně na základě franc. překladu (mj. i pohádka o Alá'addínovi a Alí Babovi). Gallandův překlad založil obrovskou popularitu 1001 n. v Evropě a stal se nadlouho jediným pramenem pro další překlady. 6. Novodobá egypt. redakce vznikla okolo 1780 úsilím neznámého šejka, jenž měl vyjít ze souboru asi 200 nocí a kompilací jej doplnit na titulem stanovený počet. Tato redakce se stala základní a ve svých různých rukopisných a tištěných verzích (zejména v bulackém vyd. 1835 a tzv. druhém kalkatském — Macnaghtenově z 1839 až 42) také zdrojem většiny novodobých překladů.

Překlady 1795 (*Matěj Václav Kramerius, výběr. Arabské pohádky I.; z něm.*), 1859—62 (*Josef Pečírka, výběr. I—IV*), 1892 (*P. S. T-j, výběr. Arabské pohádky*), 1905—22 (*Josef Mrkos, nedokončeno; z jezuitského bejrútského vydání*), 1914 (*Karel Šafář, jen Sindihád*), 1924 (*Marie Tauerová, výběr. Pohádky z Tisíce a jedné noci*), 1928—32 (1942 a 1947, 1954 a 1955, 1958—63, 1973—75, *Felix Tauer, Kniha tisíce a jedné noci I—VIII; vyd. 1928—32 sv. I—VI, vyd. 1942 a 1947 sv. I a II, vyd. 1954 a 1955 sv. VII—VIII, vyd. 1958—63 sv. I—VIII, vyd. 1973—75 sv. II—V; podle Macnaghtenova kalkatského vydání*), 1930 (*František Heller—František Soldán—A. B. Šrámek—J. Jahn, I—II; nedokončeno*), 1930—31 (*E. Šimandl—T. P. Schulz—K. Jandl—Karel Hruška I—VI; E. Šimandl sám sv. I—IV*), 1948 (1949, *Felix Tauer, výběr. Z povídek Šahrazádiných; do egypt. verze nezařazené příběhy*), 1955 (*Týž, výběr. Pravila Šahrazád . . .*), 1958 (. . . 1985, *František Hrubín, adapt. F. Hrubín vypravuje pohádky z Tisíce a jedné noci*) aj.

Literatura *N. Elisséeff, Thèmes et motifs des Mille et une nuits, Beirut 1949. J. Horowitz, Die Entstehung von 1001 Nacht, La Revue des Nations 1927, 85—111. F. Lewicki, in: Księga tysiąca i jednej nocy, Wrocław 1959. — F. Tauer (doslov k 1964).*

pj

TÓKOKU, Kitamura:
ZPĚV O RÁJI
(Hóraikjoku) — 1891

Dramatická báseň představující v japonské literatuře konce 19. stol. osobitou syntézu evropských a domácích tradic.

Na své pouti světem dorazí asketa Motoo Janagida k Posvátné hoře, věčně zahalené v mracích. Vyzván hrozivým hlasem, vycházejícím z noční oblohy, rozhodne se vystoupat na vrchol, kam nevkroutil žádný smrtelník. Při výstupu se ve fantastické krajině setkává s Horskou vílou, mající podobu milované dívky, kterou musel opustit, s prostoduchým, dogmatickým poustevníkem a s démonem smrti. Jeho jméno je Láska, který na jeho žádost vyvolává přelud jeho milé. Když dosáhne Motoo vrcholu, zvolá faustovskou větu: „Okamžik směl bych oslovit, jak tolik krásný, prodlí jen.“ Vzpětí nato se však zjevuje zástup démonů v čele se svým králem. Jenž Motoovi ukáže svou moc — zažehne ničivý požár světa. Na spáleništi triumfují démoni i lidé a nelze je od sebe odlišit. Po zmizení Krále démonů vrhá Motoo v záchvatu šílenství do propasti loutnu (symbol umění), která ho provázela na cestách. Padající loutna vydává disharmonické zvuky, „jsouc rozechvěna rukama Universa“, a její nářek předjímá Motoovu smrt. — Drama o 3 jednáních.

Tématem **Z.** je především romant. touha hrdiny po překonání mučivého vnitřního odporu, který se teprve promítá navenek formou titánského konfliktu já a světa. Zatímco např. v Byronově Manfrédovi stojí proti vnějším silám relativně celistvé individuum, hrdina **Z.** se po každé konfrontaci s nepřátelskými silami cítí součástí prашného „světa lidí“ (džinkai — buddhistický pojem) a jeho procítění ubohosti lidského údělu se projevuje pouze snahou o naprostou negaci smyslové a rozumové zkušenosti, která má občas i rysy splynutí s „prázdnem“ (mušin) — cíle zenového buddhismu. Ve vztahu ke společnosti přerůstá hrdinův pocit cizosti v pocit misantropie — je kladeno rovnítko mezi člověkem a démonem. Démoni, personifikující zprvu absolutní, mytické zlo, se postupně stávají abstraktními symboly společen. zla. Katastrofa hrdinova titánského postoje je potom vlastně výrazem ne-možnosti individuálního odporu proti společen. bezpráví. Titánské téma převzaté z Manfréda dostává tak v novém společenskohistor. kontextu a kulturním prostředí odlišnou funkci. Obdobně ztrácí subjekt. idealismus v Carlylově dile Sartor Resartus, přejetý Tókokuem. svou normativně etickou funkci a výsledný noetický a etický optimismus Goethova Fausta je nahrazen nejhlubším zoufalstvím. Ze Tókoku pociťoval konflikt v **Z.** jako neřešitelný, ukazuje i jeho marný pokus napsat skutečný „zpěv o ráji“, 2. díl básně (* 1892, Hóraikjoku no becuhen), z něhož však byl realizován pouze fragment nevalné uměl. hodnoty, prolínající křesťanskou vizi s buddhistickým myšlením o Západním ráji (gokuraku). Kromě

tánského“ tématu obsahuje Z. ještě úzce spojená témata postavení umělce ve společnosti a smyslu uměl. tvorby. Umělec je svobodný ve svém poznání, jež ho pozvedá nad ostatní lidi, kteří „spí, spoutáni řetězy v dusných kobkách vězení“, ale zároveň je i „slavíkem uzavřeným v kleci pod střešním trámem“, který volky nevolky musí zpívat svým vězňitelům. Umění, symbolizované hrdinovou loutnou, je ve věčné disharmonii s kosmickým řádem; jeho vzlet, který by měl být „svobodný jako let orla“, je ve skutečnosti jen střemhlavým pádem do propasti. Spíše než nepravidelný verš Z., snažící se místy o volnou evokaci angl. blankversu, je zajímavá jeho metaforika. Zde dochází k nejdokonalejšímu prolnutí domácí a evrop. tradice. Pečlivým odlišením denotátů jednotl. metafor v různých kulturních kontextech jsou vytvořeny předpoklady pro jejich spojení ve tvaru díla do celků harmonizujících jejich evrop. a tradiční význam.

Z. je zajímavý především originálním ztvárněním značného počtu podnětů z evrop. kultury a jejich organickým propojením s japon. a čín. tradicí. Nese však také nesporné znaky tvůrčí původnosti. Vzniká v obtížné polit. a kulturní situaci, kdy vrcholí vlna evropeizace všech sfér života a zároveň dochází k utužování byrokraticko-policejního režimu. Navazuje sice formálně na snahy o modernizaci tradičního básnického stylu, avšak směřuje k literárně filozof. syntéze japon. kultury a evrop. kulturní tradice, buddhistického a křesťanského náboženství, něm. klasické a romant. filozofie a zenového buddhismu. Z. se v Japonsku nikdy nestal četbou širokého okruhu čtenářů, ale znamenal hodně pro autory Tókokuem založené skupiny Bungakkai (= Svět literatury), především pro básníka a prozaika T. Šimazakiho, který ztvárnil vnitřní rozpory Tókokuovy osobnosti v r. Jaro.

Literatura F. Mathy, Kitamura Tókoku, *The Early Years, Monumenta Nipponica* 1961. J. Okazaki, *Japanese Literature of the Meiji Era, Tókjó* 1955.

pr

TOLSTOJ, Alexej Nikolajevič:

KŘÍŽOVÁ CESTA

(Choždenije po mukam) — 1921 1927 1941

Románová epopej významného sovětského prozaika líčící osudy několika představitelů ruské inteligence za první světové války a zejména v socialistické revoluci a jejich složitou cestu k pochopení nové skutečnosti.

K. c. se skládá ze 3 dílů: *Sestry* (Sěstry), *Osmnáctý rok* (Vosemnadcatyj god) a *Kalné ráno* (Chmuroje utro). 1. díl líčí život představitelů předválečné petrohradské inteligence, dekadentní atmosféru carské rezidence, prosycenou mysticismem a apokalyptickými náladami, které reprezentuje zvláště básník

Bessonov. Objevuje se tu čtveřice hl. postav: sestry Dáša a Káťa Bulavinovy a jejich partneři, šlechtický důstojník Roščin a inženýr Tělegin. Ve 2. a 3. dílu je popsána jejich „křížová cesta“ ve virech občanské války. Roščin bojuje jako bělogvardějec proti bolševikům, ale i on poznává svůj omyl a upřímně se jej snaží napravit; rudoarmejec Tělegin se složitě prodírá k hlubšímu pochopení revol. kolektivismu. Obdobně trnitou cestou procházejí Dáša a Káťa. Trilogie končí setkáním hrdinů při projevu Kržízanovského o elektrifikaci Ruska — na konci „křížové cesty“, která se stala jejich bránou k novému Rusku.

K. c. lze označit za epopej VŘSR a občanské války. Románová scenerie, původně uzavřená v pochmurném Petrohradě, se rozšiřuje pohybem hl. postav a zasahuje do Povolží, na Kubáň a na Ukrajinu. Cesta Roščina, Tělegina a sester Bulavinových k revoluci je křivolaká a výrazně diferencovaná. Roščinovo chápání revoluce prochází největšími peripetiemi; Tělegin stojí blíže lidu a živelně s revolucí sympatizuje. Pro všechny je charakteristická snaha najít v revoluci záchytné body, které by souhlasily s jejich vnitřním vývojem, s jejich myšlenkovým světem: Roščin nakonec uvidí v revoluci obranu velikosti Ruska a jeho vnitřní celistvosti, Tělegin se hlásí k revoluci jako k procesu, který zrušil tíživé přehradu mezi lidmi. Socialistická revoluce je tu nahlížena jako organická součást rus. dějin, jako cesta, kterou rus. lid zvolil a která vychází z hlubin národního bytí. Zákl. vztah člověk — revoluce je tudíž doplněn na triádu člověk — revoluce — vlast; tato trojjednost se objevuje jak v osudech hrdinů, tak v autorských digresích o Rusku. Rozdílnost přístupů k perspektivě nové společnosti se zračí již v symbolice jmen hl. postav: Roščin je spjat s poetikou šlechtických „hnízd“ (rošča = háj), Těleginovo jméno odkazuje k lidovému původu (tělega = selský vůz) aj. Líčení složité cesty k revoluci je na jedné straně historicky pravdivým obrazem hledání a tápání staré rus. inteligence, na straně druhé je do značné míry autobiogr. projekcí spisovatele, který se od původního odmítnutí a emigrace vyvíjel k pochybám o protisově. opozici až k ztotožnění s revol. ideologií. Na rozdíl od podobného tématu, které traktuje M. Šolochovo v r. Tichý Don (1928—40), je tu problematika nastolena spíše v ideové a filozof. rovině, méně již zasahuje do hloubkových, složitě historicky utvářených životních modelů. Originální rus. titul K. c. vyvolává reminiscence starorus. liter. památky (Choždenije bogorodicy po mukam) s motivem odpustění pobloudilým. K. c. je spolu s Tichým Donem pokládána za nejvýraznější epické dílo sovět. literatury.

Románová epopej se rodila pomalu; 1. díl vznikl v podstatě v emigraci, poslední byl do-

končen prvního dne Velké vlastenecké války. Kromě vazby k Šolochovovu Tichému Donu souvisí v kontextu sovět. literatury s dalšími díly, která se zabývají vztahem člověka a revoluce, jako jsou *Život Klíma Samgina* (1927 až 1937) M. Gorkého, *Města a roky* (1924) K. Fedina a *Závist* (1928) J. Oleši. K. c. se řadí do proudu renesance evrop. epiky, která spolu s novými postupy akcentovala svou návaznost na tradice realist. románu 19. stol.

Překlady 1931 (*Emanuel Vajtauer, krácený 2. díl pod titulem 1918*), 1932 (*Božena Hackenschmiedová, 1. díl Jízda do pekla*), 1948 (1950, 1952... 1977, *Pavel a Olga Bojarovi*), 1987 (*Naděžda Slabihoudová*).

Literatura V. V. Petelin, *Aleksej Tolstoj, Moskva 1978*. V. R. Ščerbina, A. N. Tolstoj, *Tvorčeskij put', Moskva 1956*. — M. Zahrádka, *Literatura a Říjen, Praha 1977*.

ip

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič:

ANNA KARENINOVA

(Anna Karenina) — 1878

Román významného představitele ruského realismu.

Děj A. K., členěné do 8 částí a vydané ve 3 sv., probíhá ve velkoměstských salónech i na venkovských statcích rus. šlechty. Začíná líčením Štěpána Oblonského a výstupem jeho ženy Dolly. Na scéně se objevuje mladý statkář Levin, který se zatím marně uchází o Kitty Ščerbackou. Úspěšnější je důstojník Vronskij, který však zanedlouho zamilovanou Kitty opouští a navazuje milostný vztah s Annou Kareninovou, manželkou státního úředníka. Vedle městsky zkaženého manželství Oblonského stojí tragicky vyhrcovaný poměr Vronského a Anny a posléze těžce realizovaný, ale pravý svazek Kitty a Levina. Trag. čtyřúhelník Anna — Vronskij — Karenin — Annin syn Sergej řeší Anna skokem pod vlak (na konci 7. části) a Vronskij dobrovolným odchodem do války. Levin hledá na úsvitu svého manželství smysl života, studuje filozofy, dospívá nakonec k přesvědčení o nepostižitelnosti duchovních pravd rozumem a štěstí nachází v smyslově konkrétním toku života nablízku přírodě a lidu. — A. K. je uvedena biblickým motem „Má jest pomsta, má jest odplata“.

A. K. je široké epické plátno spojující osudy desítek postav s vývojem tehdejší rus. společnosti, dobového myšlení a lidské psychologie. Vyznačuje se obrovským rozpětím od společen. problémů světa. dosahu k minucióznímu detailu. V tomto smyslu je A. K. podobně jako → *Vojna a mír* ojedinělým pokusem v historii románu postihnout totalitu vědomí a bytí. Ideově temat. jádrem A. K. je příběh titulní hrdinky, jejího milence, manžela a syna, zatímco Levin a Kitty představují „stínovou“ variantu. Osudy obou dvojic tvoří „páteř“ stavby díla, zejména s ohledem na protiklad města a ves-

nice, inteligence a lidu, módnosti a poctivého hledačství. Román není jen psychol. sondou vnímavé ženské duše, ale také obrazem Ruska 2. pol. 19. stol., v němž jsou transponovány prvky všední reality do tkáně uměl. díla tak, aby se staly klíčem k pochopení jeho smyslu. A. K. tak zachycuje např. i rozmach železniční dopravy; železnice, vlak a nádraží se stávají v románu klíčovými motivy, osudově se promítají do života hrdinů a mění se ve znamení zhoubné městské kultury. Tendence k postižení totality bytí a vědomí se projevuje v mnohosti syžetových linií, v komplikovanosti líčených mezilidských vztahů a sama se stává nositelem smyslu o věčném naplňování a věčné nenaplněnosti života, jež nelze spoutat schématy myšlení.

A. K. vznikala pomalu a obtížně 1873–77 v řadě textových variant. Již 1870 se Tolstoj zamýšlel nad tématem nevěrné ženy, tvárným podnětem mu byl současně úryvek z Puškinovy prózy, který jej okouzlil jako typ začátku „in medias res“. Významnější postavy mají své prototypy nebo alespoň některé rysy těchto prototypů (Anna Kareninová snad připomíná Puškinovu dceru M. A. Gartungovou); závet románu ovlivnila sebevražda A. S. Zykové ne daleko Jasně Poljany v 1872. 1875–77 vycházela A. K. v čas. *Russkij vestnik*, vydavatelem M. N. Katkovem odmítnutá 8. část vyšla samostatně 1877, v následujícím roce vyšlo knižně ve 3 sv. i 7 částí předchozích. V rus. a svět. literatuře je A. K. tematicky blízká zvl. některým románům F. M. Dostojevského, dramátům H. Ibsena a Flaubertově *Paní Bovaryové*. A. K., stejně jako další díla L. N. Tolstého, byla u nás vřele přijata a zevrubně posuzována nejen literáty, ale i sociology a filozofy. Zfilmována 1935 C. Brownem (USA), 1948 J. Duvivierem (V. Británie), 1966 A. Zarchimem. Opera E. Hlobila.

Výpisky „Všechny šťastné rodiny jsou si podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém“ (1963 I. 7).

Překlady 1881 (? *Anna Karenina*), 1890 (... 1900 ... 1931, *Jaromír Hrubý, Anna Karenina*), 1907 (*Jaroslav Rozvoda, Anna Karenina*), 1910–11 (1923) *Bořivoj Prusik, Anna Karenina*), 1929 (*František Kubka, Anna Karenina*), 1929 (*Karel Štěpánek, Anna Karenina*), 1929 (*Václav Cháb, Anna Karenina*), 1929 (*Adolf Pohl*), 1947 (1951, *Petr Kříčka*), 1956 (1963) 1964, 1973, 1976, *Tatjana Hašková*).

Literatura B. I. Bursov, *Lev Tolstoj i ruskij roman Moskva 1963*. B. M. Ejchenbaum, *Lev Tolstoj, Semidesjatyje gody, Leningrad 1974*. E. Greenwood, *Tolstoj, The Comprehensive Vision, London 1975*. V. Jermilov, *Roman L. N. Tolstogo „Anna Karenina“ Moskva 1963*. — P. Nešpor, *L. N. Tolstoj, Praha 1971*. V. Srezněvskij (*predmluva k 1929*).

ip

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič:

KREUTZEROVA SONÁTA

(Krejcerova sonata) — 1891

Novela z pozdního období tvorby klasika ruského realismu.

K. s. je trag. příběhem ztroskotaného manželství. Je budována technikou rámcové novely; vlastní příběh, tvořící její jádro, je exponován rozhovorem ve vlaku na téma manželství, rozvodu, emancipace a lásky. Začíná (1. kap.) jako kontroverze starší dámy a advokáta liberálních názorů s kupcem, obhájcem patriarchálních mravů, pokračuje v 2. kap. nervními reakcemi a vášnivými replikami dalšího cestujícího, statkáře Pozdnyševa, a vrcholí jeho příznáním, že zabil pro nevěru svou ženu. Expozice je dána z pohledu vypravěče, spíše vnímavého pozorovatele než účastníka dění, počínaje 3. kap. přejímá hlas Pozdnyšev, vyprávějí v 25 kap. historii, „jak byl láskou přiveden k těm koncům“. Počáteční mnohohlasá rozmluva přechází v monolog, přerušovaný jen krátkými replikami rámcového vypravěče. Je to svého druhu životní zповěď, v níž zprvu dominují jevy psychol. řádu (zážitek z nevěstince, zamilovanost, sňatek a narůstání vzájemné nenávisti, střídající se s prudkostí smyslné lásky), provázené odbočkami na téma mravní výchovy mládeže, lásky, manželství, dětí a popisem symptomů rozpadajícího se manželství. Teprve v poslední třetině se dostává do centra vyprávění událost, která vede k trag. vyústění: je to setkání Pozdnyševovy ženy s houslistou a jejich společně muzicírování, vyvolávající hrdinovu žárlivost, vystupňovanou (zde hraje svou roli zážitek z provedení presta Beethovenovy Kreutzerovy sonáty, jež dala novele název) a vybičovanou chorobnou představitostí až k aktu vraždy. Zjištěnou vzpomínkou na ženino umírání končí Pozdnyšev příběh svého manželství. Ideová intence K. s. je dána dvěma moty z Matoušova evangelia (5,28 a 19,9–11).

Ačkoliv je příběh rozvíjen s četnými digresemi na obecné téma manželských vztahů mezi mužem a ženou vůbec, nepostrádá dramaticitnou. Je navozena již od samého počátku expozicí, z níž se povlnně rozvíjí vyprávění, napínající stále strunu nedečkávého očekávání událostí, podaných pak v dram. zkratce. Vlastní a hlubší dramaticitnost však vyvěrá především ze samotné paradoxnosti hrdinovy výpovědi, která postupně narůstá a posunuje příběh rozvráceného manželství do poloh existenciálních — proměňuje diagnózu rozvráceného manželství v diagnózu rozpadu lidské osobnosti. Svět, kde platí převrácenost významů a hodnot, kde láska je pastí a manželství zápasem a klamem, poskytuje dostatečný prostor souhře sil, do jejichž síti je hrdina vplétán. Pozdnyševův čin není dán logikou důkazů, ale logikou chorobných představ, kolenicích sice v realitě mravní demoralizace

společnosti, hrdinou však pěstovaných a stupňovaných s promyšleností jakéhosi tažení na ovládnutí nebo zničení ženy, tažení, jehož oběti se stává nejen žena, ale v duchovním smyslu i on sám. Morálním patosem K. s. proskakuje silný dušezpytný zájem, pferůstající až do pascalovsky paradoxní existenciální problematiky člověka. Tato významová ambivalentnost byla pocíťována již současníky, na jejichž žádost doprovodil Tolstoj novelu doslovem (ač se domníval, že smysl příběhu je jasný a srozumitelný), kde formuloval zákl. teze, představující jakousi trest' principů křesťanské asketické morálky.

K. s. vyšla po dvou cenzurních zákazech v červnu 1891 a vyvolala — známá již z četných opisů a hektografovaných vydání — vášnivé diskuse, nadšený souhlas i odpor. Téma lásky, manželství, rodiny prostupuje celou Tolstého tvorbu, počínaje ranými prózami — zvláštní místo zde zaujímá poeticky laděné *Rodinné štěstí* (1859, Semejnoje ščast'je), jež R. Rolland nazval „nejčistším dílem“, „zázrakem lásky“ — pfer → *Vojnu a mir* až k → *Anně Kareninové*. V ní s plnou silou a naléhavostí dal autor zaznit mučivým stránkám milostných a manželských vztahů, které v K. s. učinil vlastním objektem vyprávění, aby na nich demonstroval nezadržitelný postup mravního rozkladu, zachvacujícího společnost a lidské nitro. Tento posun zorného úhlu charakterizuje Tolstého tvorbu pozdního období, v němž se téma lidské a společen. bity prolíná s tématem mravní obrody — v r. → *Vzkříšení* — a mravní velikosti — *Otec Sergej* (1912, Otec Sergij). Zfilmoval mj. G. Machatý (ČSR, 1926).

Překlady 1890 (L. F., *krácený volný překlad; vyd. v Chicagu*), 1890 (?), b. d. = po 1900 (Ferdinand Kraupner, *Sonata Kreutzerova*), 1909 (1927, 1929, Vincenc Červinka), 1910 (J. Zvolský), 1912 (1925, František Husák), 1918 (1923, 1927, Hanuš Hackenschmied), 1921 (?), *Sonata Kreutzerova*), 1929 (?), 1930 (1957, 1967, Bohuslav Ilek; vyd. 1930 s L. Ryšavým), 1974 (Zdenka Psůtková).

Literatura S. A. Rozanova, in: L. N. Tolstoj, *Krejcerova sonata*, Moskva 1983. — B. Ilek (předmluva k 1957).

tb

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič:

VOJNA A MÍR

(Vojna i mir) — 1869

Čtyřdílná románová epeje ruského romanopisce světového jména zobrazující historický a ideový vývoj ruské společnosti první třetiny 19. stol.

V. a m. líčí osudy Ruska a románových postav v období 1805–20. Román se odehrává na velkém prostoru, vystupuje tu více než 250 postav hlavních

i epizodických. Dílo se soustřeďuje na osobnosti Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova, dva odlišné typy aristokratických intelektuálů, kteří úporně hledají svůj vztah ke společnosti. dění a jeho filozof. zdůvodnění. Zvláště je zkoušen Andrej: je těžce raněn v bitvě u Slavkova, doma mu umírá žena. Zamiluje se do Nataši Rostovové, ale ta ho nakonec zrajuje. Hrdinové V. a m. prožívají velké události Vlastenecké války (1812), která prosvětlí jejich složitá ideová hledání. Andrej umírá v Natašine náručí po těžkém zranění, Pierre se seznamuje s lidovým filozofem Platonem Karatajevem. Přátelství Pierra s Natašou ústí v lásku a manželství. 1820 stojí Pierre na politicky opozičním stanovisku. Kromě zmíněných fiktivních postav zde hrají velkou úlohu histor. osobnosti — Alexandr I., Kutuzov a Napoleon; plastická líčení bitevních scén jsou svou kvalitou a rozsahem ve svět. literatuře zcela ojedinělá. V závěrečném *Epilogu* Tolstoj obšírně shrnuje své názory na smysl dějin, úlohu osobnosti v dějinách a metodologii dobového dějepisceví.

Svou *V. a m.* otevřel Tolstoj nové období ve vývoji histor. románu. Historie tu není převlečkem současnosti ani scénérií pro dobrodružný syžet s výjimečnými, romanticky pojetými jezdci (walterscottovský román), ale pramenem poznání veřejného i soukromého bytí ve významné epoše vnitřně související se současností. Široký záběr pohledu na celou epochu rus. života si vynutil rozbití tradiční románové kompozice monografické a její nahrazení kompozicí „pásmovou“. V románu se jednak střídá pásmo „války“ a pásmo „míru“, jednak v rámci těchto pásem pásma postav, sjednocovaná opakujícími se syžetovými motivy, analogickými situacemi apod. (Andrej Bolkonskij prožije čtyři „pády“ znamenající obrození a životní obrat: ve slavkovské bitvě, v lásce s Natašou, na Borodinském poli, na smrtelném loži). Uvnitř těchto zákl. temat. sfér budou je autor další sféry na téměř principu kontrastu: osobní život a život společenský, venkov a město, příroda a historie. Tyto sféry se ovšem prostupují v řadě bodů, v nichž vrcholí histor. události i individuální osudy (bitvy u Slavkova, Borodina). Na principu konfrontace jsou stavěny i románové postavy (Andrej Bolkonskij — Pierre Bezuchov, Rostovovi — Bolkonští, Napoleon — Kutuzov apod.). Tolstoj dílo komponuje jako postupně demaskování společnosti, rozbíjení iluzí (významnou roli přitom hraje postup ozvláštěného vidění — Pierre ocitající se poprvé na bitevním poli, metafora salónu jako prádelny apod.) cestou deziluze hl. hrdinů, hledajících tajemství člověka, jímž je u Tolstého lidská přirozenost, podstupujících proces autentizace vlastní existence (zvl. Bezuchov). Tento proces začíná ve chvíli, kdy se hrdinové odpoutávají od své

rodné vrstvy (aristokratické) a vstupují do kontaktu s lidovým prostředím. Řada subjekt. plánů se v románu kombinuje s plánem autorského vyprávění, přecházejícího místy v rozsáhlé filozof. úvahy, v nichž vypravěč interpretuje události a osudy, formuluje své pojetí historie (vztah lidu a osobnosti v dějinách), svou koncepci života, ve kterém triumfuje instinkt a svou filozofii smíření a neprotivění zlu, hlásanou v románu Platonem Karatajevem.

V. a m. vznikala 1863—69 a rostla z původního záměru napsat román o osudech odsouzených děkabristů. Její tvar se rodil v polemice s románovými typy 30. a 40. let, jednak s románem romantickým, pro který byla charakteristická novelistická stavba a „subjekt.“ vypravěč (Lermontovův Hrdina naší doby), jednak se společen. románem v pojetí tzv. naturalní školy (typ roman-povest), konečně pak i s románem turgeněvovským, zužujícím lokální a dobový obzor a omezujícím syžet románu v podstatě na hrdinovo milostné drama. Při přechodu od rodinného a mravoličného románu k románu-epopeji neváhal Tolstoj využít i „nizkých“ žánrů — zábavného románu z velkého světa na jedné straně a patriotické literatury na pomezí lidové četby na straně druhé. Kombinací různých časoprostorových rovin, plánů postav a autorského vyprávění, v němž převažuje neutrální vypravěčská situace, k níž směřoval román 19. stol., překonal Tolstoj ve *V. a m.* „uzavřené“ románové typy a vytvořil „otevřený“ epický útvar. Charakter tohoto útvaru se snaží postihnout metafora „román-feka“ (roman-fleuve), jež se později objevila v souvislosti s široce koncipovanými románovými díly, hlásícími se k tolstojovské tradici (R. Rolland, Jan Kryštof; T. Mann, Josef a bratři jeho; J. Galsworthy, Sága rodu Forsyth; M. Gorkij, Život Klima Samgina; M. Šolochov, Tichý Don aj.). Spolu s ostatními romány Tolstého působila *V. a m.* u nás zvl. na vesnickou prózu (J. Holeček, T. Nováková aj.). Významnější než přímý liter. vliv byl vliv Tolstého jako myslitele na čes. duchovní život konce 19. a prvních desetiletí 20. stol. *V. a m.* byla zfilmována 1955 v USA (K. Vidor), 1965 až 67 v SSSR (S. Bondarčuk) aj. Opera S. Prokofjeva (1948).

Výpisky ... uznávání velikosti, která se nedá změřit dobrem a zlem, je jen uznáváním vlastní nicotnosti a nezměrné malosti“ (1962, IV, 166).

Překlady čas. 1873 (? in: *Pokrok, úryvky, č. 16 a 109*), 1888—97 (1888—97, 1909—10, 1922—23, 1928, *Vilém Mrštík*), 1908—09 (1929, *Pavel Papáček—Karel Vladimír Frypés—Akim Set = A. Tesková*), 1929 (*Adolf Pohl*), 1949 (*Jan Mareš*), 1949 (*Bohuslav Ileš*), 1949 (*Jan Mareš—Lida Durdíková—Václav Koenig*), 1959 (1961, 1962, 1966, 1969, 1970, 1978, *Tamara a Vilém Šýkorovi*).

Literatura S. Bočarov, Roman L. Tolstogo „Vojna i mir“, Moskva 1963. G. N. Fejn, Roman L. N. Tolstogo „Vojna i mir“, Moskva 1966. B. I. Kandijev, Roman-epopej L. N. Tolstogo „Vojna i mir“, Moskva 1967. E. Wedel, Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstois „Krieg und Frieden“, Wiesbaden 1961. — M. Jehlička. Vypravěčské umění Lva Tolstého, AUC, Praha 1968. L. N. Tolstoj, Praha 1929.
ip—dh

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič: VZKRÍŠENÍ

(Voskresenije) — 1899

Román sociálně kritického zaměření, poslední románové dílo klasika ruského realismu.

Základ syžetu V. tvoří skutečný soudní případ: mladý porotce šlechtického stavu pozná v odsouzené prostitutce dívku, kterou svedl, a otfesen jejím osudem se rozhodne sňatkem napravit svou vinu. Děj soustředěn do několika měsíců (začíná 28. 4. pteličením a odsouzením Kaťuše Maslovové, obviněné z krádeže a travičství, k nuceným pracím a končí v září) se odehrává v soudní síni, věznicích, úřadech, šlechtických domech, aristokratických salónech, v Moskvě, v Petrohradě, na Sibiři, na stanicích vézeňského transportu aj. Jednotčím poutem takto široce rozvrženého románu o 129 kap. (členěných do 3 dílů) je postava knížete Něchljudova a jeho příběh „kajícího se svůdce“, příběh, který postupně, jak je hrdina vtahován prostřednictvím Kaťuši do osudů spoluvězňů a nelidských podmínek vézeňského života, přerůstá v příběh „kajícího se šlechtice“. Děj 1. dílu, prostoupený četnými retrospektivami, zpřítomňujícími milostný příběh obou hrdinů, je budován na kontrastu vézeňských scén a drastických epizod ze života vězňů s formalismem a lhostejností carské administrativy i s přepychem a prázdnotou šlechtických domů. Tento kontrast, prohlubující konflikt hrdinova svědomí, motivuje jeho distanci a konečně rozchod s vlastní třídou, jehož jednotl. etapy tvoří děj. linii 2. dílu: začíná odjezdem Něchljudova na statky, kde zčásti levně odprodává, zčásti odevzdává půdu rolníkům, pokračuje putováním po petrohradských úřadech, a po zamítnutí zmateční stížnosti proti rozsudku vyúsťuje v rozhodnutí následovat Kaťušu na Sibiř. Závěrečná drastická scéna pochodu vězňů v červencovém vedru k vlaku předznamenává zákl. téma 3. dílu, jehož těžištěm je líčení života trestanců za transportu, podstatně rozšířené o obrazy politických vězňů. V. končí změnou Kaťušina trestu na vyhnanství; hrdinka odmítne Něchljudovy nabídky k sňatku a rozhodne se spojit osud s osudem polit. vězně. Úryvky z evangelia, jejichž čtením Něchljudov „prozírá“, formulují explicitně ideový záměr románu, předznamenávají již motem, 4 citáty z Bible, které podtrhují smysl příběhu obou hrdinů, segmentují jeho tři etapy (jím odpovídají 3 díly) a zvýznamňují příběh Kaťuši, problematizující Něchljudovův čin.

Již Čechov, nadšený V., postfekl, že román nemá konec, „neboť to, co je na konci, tak nazvat nelze“, že zajímavější než příběh knížete Něchljudova jsou „generálové, tetičky, muži, vězňové, scény u spiritisty generála, velitel Petropavlovské pevnosti“. Tolstoj promítl do příběhu hrdinova hledání, pochyb i sebeobětovných činů své ideje o řešení mravní a společen. krize. Toto hledání však vělenil do ostře viděného a konkrétně zobrazeného světa, jehož mravní úpadek, sociální nespravedlnost, lhostejnost k lidské bídě jen podtrhávaly iluzornost představ o obrodě křesťanskou pokorou, obětí a mravním sebezdokonalováním. V. není přítom dílo úzce tendenční, ačkoliv je vyprávění vedeno z tohoto vyhraněného úhlu, a vypravěč spojující objektivitu svého pohledu se soudcovským až kazatelským patosem úvahových komentářů poskytuje příběhu a jeho protagonistům prostor vymezený mravně obrodným zaměřením díla. Tendence jako idea, jako téma, je zde zákl. prvem struktury a zdrojem významové složitosti románu, dalekosáhle přesahující autorův záměr. Tolstoj nazírá skutečnost prizmatem nejvyšších mravních principů, v jejichž jménu provádí pronikavou diagnózu stavu rus. společnosti, rozrůstající se v ostře kritický až panoptikální obraz jejich opor; ve jménu stejných principů podává i diagnózu pohnutek a činů hrdiny, která posunuje drama mravní obrody k sváru pokory a pýchy, sebeukojení a touhy překonat je, jenž byl i údělem autorovým a jenž vtiskuje V. vnitřní dramatickosti.

V. je výsledkem desetileté práce, od první povídkové verze (* 1889—91) s těžištěm v psychol. problematice vnitřní obrody hrdiny (vrcholí sňatkem s Kaťuši a prací ve prospěch rolnictva) až k závěrečné 6. verzi. Vyšla zprvu s četnými cenzurními zásahy časopisecky (Niva 1899), téhož roku pak v cizině v plném znění, a vyněšla autorovi vyobcování z pravoslavné církve. V. vrcholí a současně se uzavírá poslední etapa tvůrčího vývoje Tolstého, který po desetileté odluce, spjaté s názorovou krizí (počíná po vydání → *Anny Kareninové*), se vrací k literatuře p. *Smrt Ivana Iliče* (1886, *Smert' Ivana Iliča*) o promarněném životě, dramatem *Vláda tmy* (1887, *Vlast' t'my*), obnažujícím zákony patriarchálního života a konfliktu se státní mašinérií, a → *Kreutzerovou sonátou*. Tato díla naznačují zákl. témata autorovy pozdní tvorby, syntetizovaná ve V., a také zákl. proměny žánrové a stylové na přelomu století. Veristické tendence i zde zůstávají nadále začleněny do hledání smyslu lidské existence, jež spojuje celé Tolstého dílo. V. bylo mnohokrát zfilmováno (do 1960 15×), nověji R. Mamoulian (1935, USA), F. Calzavara

(Itálie, 1943), G. Martinez-Solares (Mexiko, 1943), M. Švejcer (1960), R. Hansen (NSR—Francie—Itálie, 1960); stalo se podkladem opery J. Cikker (1961).

Překlady 1900 (1909, 1910, 1922, *Pavel Pecháček*), 1909 (1925, *Josef Rozvoda*; vyd. 1909 spolu se *Stanislavem Minaříkem*, vyd. 1925 přehlédl *Vladimír Vondyš*), 1924 (*Žofie Pohorecká*), 1928 (*Jan Kessler*), 1928 (*Ivan Gromov*), 1929 (*Václav Cháb*), 1930 (1941, 1951, *Josef Hora*), 1958 (1961, 1967, 1973, 1978, 1985, *Tatjana Hašková*).

Literatura *N. N. Anders*, *Tvorčeskij put' L. N. Tolstogo*, Moskva 1962. *L. Faber*, *Dva tipa voskresenija*, *Russkaja literatura* 1966. *M. B. Chrapčenko*, *Lev Tolstoj kak chudožnik*, Moskva 1965. — *V. Šklovskij*, *Lev Tolstoj*, Bratislava 1973.

tb

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe: GEPARD

(Il gattopardo) — 1958

Italský historický román o hledání místa v čase na pozadí zápasu o sjednocení národa a země.

Rok 1860. Risorgimento. Na Sicílii přistávají Garibaldiho vojska a vypukne lidové povstání. S revolucí se musí vyrovnávat i starý rod Salinů, rod s gepardem v erbů. Jeho poslední velký představitel don Fabrizio skepticky pozoruje proměny doby, aniž by se pokusil jakkoliv jim bránit. S Fabrizioovým souhlasem se jeho synovec Tancredi přiklání k povstalcům a po zklidnění revoluce si bere za ženu Angeliku, dceru měšťana Sedáry. Rod se spojuje s penězi. Fabrizio je příliš spjat s minulostí, a tak odmítá křeslo v senátě nově se rodícího celostátního státu. Tíse umírá roku 1883. Proměny doby pokračují — 1910 vyhazuje Fabrizioova dcera Concetta poslední relikvie minulosti a jeho přímý potomek a jmenovec pochoduje pod rodinnou standartou při oslavách Garibaldiho.

G. je při své velké životnosti a vnitřní pravdivosti románem s výraznými symbol. prvky a významově přesně rozvrženými postavami. Antagonistické hodnotové struktury, životní styly a postoje představované dvěma protipóly ve starší generaci — kultivovaným donem Fabrizioem a Sedárou, zástupcem dravé a bezohledné se k moci deroucí buržoazie — se v generaci mladší, době se ochotně přizpůsobující, spojují. Symbol. obrazem tohoto sloučení je Tancrediho rozhodnutí dát přednost Angelice před Concettou — ta stejně jako její aristokratické sestry zůstává starou pannou a slepou uličkou historie. Neobvyklost a pozoruhodnost zobrazení období rozkladu feudálního řádu a s ním spjatých hodnot má svůj zdroj ve dvojitě perspektivě, z níž autor utváří svůj příběh: Na jedné straně Tomasi di Lampedusa nazírá zánik starého světa z nostalgického po-

hledu příslušníka rodové šlechty, tedy třídy, jež nemůže mít na proměnách sebemenší zájem, ale která představuje určitou, velmi vysokou kulturu. Kulturu odsouzenou k zániku. Plastičnost zachycení doby však dává G. teprve druhá perspektiva — důsledně udržovaný stoletý odstup od zobrazovaného, které je tudíž utvářeno z hlediska znalosti průběhu a výsledků histor. procesu. Znalosti jakoby vlastní i samotným postavám a modifikující (zejména u šlechticů) veškeré jejich jednání do rozhodnutí neodporovat nutnému. Ostatně toto nutné jim autor nepředvádí jako násilí a nátlak, ale téměř nepozorovaně a v podobě takřka lákavé — Tancrediho láska k Angelice je motivována nejen hmotně, ale i dívčinou krásou a čistým citem. Dvojitě perspektiva a nepochybně i samo konzervativní, zdánlivě nehybné prostředí Sicílie vytváří v G. zvláštní vidění světa, v němž se pozoruhodně dialekticky postupuje a sráží tradice s revolucí, stav se změnou, staré s novým.

G. je jediným románem Tomasiho di Lampedusa. Modelem pro postavu dona Fabrizia byl pravděpodobně autorův dědeček Giulio di Lampedusa, známý hvězdář. G. byl nalezen, stejně jako některé další menší prózy — souborně jako *Povídky* (1961, *Racconti*) —, v pozůstalosti po smrti autora 1957. G. vstoupil do ital. a evrop. literatury v období definitivního ústupu poválečného ital. neorealismu a právě v okamžiku, kdy se výrazně počal uplatňovat franc. nový román (N. Sarrautová, A. Robbe-Grillet, M. Butor) a další liter. experimenty směřující mj. k rozbití klasické formy románu. V tomto ovzduší bylo přijetí G. liter. kritikou značně rozporné i přes spontánní nadšení čtenářů. Zdál se příliš obsahově konzervativní a formálně tradiční. Do vzniklé diskuse na straně G. výrazně zasáhl L. Aragon, který jej vykládal jako vynikající dílo o lidovém hnutí. 1962 zfilmováno L. Viscontim.

Výpisky „*Jestli chceme, aby všechno zůstalo, jak je, musí se všechno změnit*“ (1968, 34) — „*Palác, ve kterém člověk zná všechny pokoje, není hoden, aby se v něm bydlelo*“ (1968, 124).

Překlad 1963 (1968, 1983, *Jaroslav Pokorný*).

Literatura *G. Buzzi*, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano 1972—73. *A. Evans—C. Evans*, *Salina e Svelto: The Symbolism of Change in Il Gattopardo*, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 1963. — *L. Aragon* (předmluva k 1963, 1968).

pj

TRAKL, Georg: ŠEBESTIÁN VE SNU

(Sebastian im Traum) — 1915

Básnická sbírka významného představitele rakouské literatury, jedno ze základních děl básnického expresionismu.

Básně ve sbírce obsažené jsou rozděleny do 4 oddílů, pojmenovaných po myšlenkově nejzávažnějších básních, ke kterým je přiřazena básnická fantazie *Sen a zatmění noci*. Básnické výpovědi v sefvěných kanonizovaných formách obsahuje oddíl *Samotářův podzim*, v němž převládají pravidelné čtyřveršové strofy se střídavým nebo obkročným rýmem a v kterém nalezneme i b. *Afra*, jediný sonet celé sbírky. Zbývající oddíly, *Šebestián ve snu*, *Sedmizpěv smrti* a *Zpěv odloučeného*, jsou sestaveny z básní psaných volným hölderlinovským veršem s nestejnými strofami a nepravidelným rytmem. Řada významných básní je dedikována nemnohým Traklovým přátelům a příznivcům (*Šebestián ve snu* architektu A. Loosovi, *Země zapadání* básničkou E. Lasker-Schülerové, *Zpěv chyceného kosa* vydavateli čas. Der Brenner a mecenáši L. von Fickerovi), objektem b. *Karl Kraus* je přímo tento „bilý velekněz pravdy“ a „hněvivý mág“ vídeňské kritiky. Námětem většiny básní sbírky jsou místa v okolí Salzburgu a Innsbrucku (*V parku*, *Anif*, *Na Mniši hoře*, *Záhy zemělelu*, *Hohenburg*), jen jedinou báseň (*Onémělým*) inspirovala svou velkoměstskou scénérií Vídeň. Závěrečná fantazie v próze *Sen a zatmění noci* se blíží tvarem své výpovědi schizofrenní halucinaci.

Na rozdíl od většiny expresionistické poezie, soustředěné zvl. k hrozivé a extatické vizi velkoměsta, se Traklova lyrika do města neuchyluje. Naopak jeho ruch nahrazuje vesnickým klidem, touhou po harmonii přírody a venkova. Tento klid ovšem není básnickým subjektem nalezen, protože je rušen temným stínem obecného ohrožení, které mezi člověka a přírodu vstupuje a vzdaluje je od sebe. Důkladem je monotónnost jednotl. obrazů, např. jezera, rybníka, člunu, pastýře a rybáře, nejvíce obměňovaných (a často zaměňovaných) postav sestry a chlapce, hrozivé postavy starce, které se v básních důmyslně vracejí. Traklova lyrika je silně ovlivněna barevnou metaforikou a veršem barokní poetiky. Jednotl. básně svědčí svými náměty viny, výlučnosti a neschopnosti adaptability o složitých myšlenkových pochodech autora, jehož víze zmaru a zániku jsou sice podbarveny dobovou dekadentní vlnou, ale vyjadřují jinou kvalitu než její typické produkty. Poetika a tematika jeho básní se stala předmětem různorodých výkladů (např. i A. Focke či M. Heidegger).

Š. je druhou a poslední Traklovou básnickou sbírkou. První — *Básně* (1913, *Gedichte*) vyšla v Lipsku u nakl. Wolffa, jehož lektor F. Werfel se na obou sbírkách podílel výběrem básní. Š. byl psán 1910—14 v tíživé a dusné atmosféře schylujícího se svět. konfliktu v „kotlině národů“, kterým staré Rakousko nepochybně bylo. Recepte v čes. literatuře začala bezprostředně po vydání jeho básní. Reynkův překlad Š. z 1924 je první převedení této sbírky

do cizího jazyka, které po doznění poetismu koncem 20. let výrazně ovlivnilo formující se „poezii ticha, smrti a času“. Znatelně se projevil Traklův vliv u F. Halase, V. Holana, J. Zahradníčka, ale i u F. Hrubína a V. Závady. Důkazem zájmu o Traklova poezii v našem prostředí je i celá plejáda překladatelů, jako B. Reynek, O. F. Babler, L. Kundera, V. Holan, I. Slavík aj.

Překlady 1924 (*Bohuslav Reynek, Šebestián v snu*), 1943 (*Růžena Žižková, výběr. in: Trosky křídel Ikarových*), 1965 (*Ludvík Kundera, in: Básně*).

Literatura O. Basil, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1966*. A. Focke, *Georg Trakl, Liebe und Tod, Wien 1955*. Ch. Saas, *Georg Trakl, Stuttgart 1974*. I. Zangerle (ed.), *Trakl-Studien, Salzburg 1955—1956*. — V. Jiráč, *Portréty a studie, Praha 1979*. L. Kundera (*doslov k 1965*).

mt

TRIFONOV, Jurij:
DLOUHÝ ČAS LOUČENÍ
(Dolgoje proščanije) — 1971

Novela současného ruského sovětského prozaika.

D. č. patří svým tématem do „moskevského cyklu“, představujícího psychologicko-sociální sondu do života souč. inteligence. Mladá, nepříliš nadaná, avšak ambiciózní herečka, Ludmila Petrovna Telepnevová (Lála), se dlouho nemůže prosadit. Teprve poměr s dramatikem Smoljanovem, kariéristou, který se v té době stává uznávanou a mocnou liter. osobností, jí umožní stát se na krátký čas slavnou. Přesto Lála posléze Smoljanova nejen opouští, ale dokonce se mu do jisté míry postaví a jako jediná se zastane starého režiséra, jedné z obětí Smoljanovovy kariéry. Klíčovou postavou novely je manžel Lály, Grigorij Rebrov. Neúspěšný literát, finančně závislý na Lále, člověk pasivní, ubíjený šedi svého nepřítelův radostného a neuspořádaného života, se však stále snaží nalézt východisko z této situace. Jeho nedokončené histor. romány, samotný zájem o hnutí narodovolců svědčí o hledání plnějšího, užitečnějšího a důstojnějšího života. Grigorij nakonec od Lály odchází, přestože ji miluje, uvědomí si bezperspektivnost vztahu, Lálinu neschopnost vymanit se z vlivu své omezené matky. Zdá se, že konečně nalézá správnou cestu, epilog však tento předpoklad zpochybňuje. Z Lály se stala usedlá matřona, Smoljanov je zapomenut a Grigorij se sice dočkal slávy a uznání, ale ve skutečnosti si jen se Smoljanovem vyměnil místo za cenu ztráty právě těch hledaných životních hodnot, k nimž měl v mládí přece jen blíž.

Syžet, nevyznačující se dram. událostmi, zachycující úsek všedního života, prožívaného obyčejnými a nikterak nadprůměrnými lidmi, tvoří platformu pro podrobnou a krit. analýzu mezilidských vztahů, pro odhalování hodnot

a pseudohodnot lidského života. Snaha postihnout makrokosmos v mikrokosmu, nepřítomnost vnější dramatickosti, stejně jako seřvenost a civilnost projevu vypovídají o příbuznosti s A. P. Čechovem. Hrdinové městských novel jsou charakterově nejednoznační. Konflikt se odehrává především v nitru každého jedince. Většinu postav je vlastní určitá míra kompromisů, ústupků vůči svěmu svědomí a tyto zdánlivě nevýznamné morální kolize je postupně stále více charakterově deformují. Retrospektiva prožitého života vyznívá proto většinou pesimisticky, tak jako v případě Griši Rebrova. Grišovo bolestné a marné hledání opravdových životních hodnot, jeho obavy a neklid vyjadřuje citát z Dostojevského Běsu, leitmotiv celé novely: „... člověk, aby byl šťasten, potřebuje stejně tolik štěstí jako neštěstí.“ Citát je i autorovým mementem hrdinů a zároveň zdůrazňuje snahu samotného autora zobrazit člověka v jeho mnohdy rozporné složitosti.

Novela D. č. navazuje tematicky i ideově na 2 předcházející novely moskevského cyklu: *Výměna* (1969, Obmen) a *Předběžná bilance* (1970, Predvaritel'nyje itogi). Trifonov, jako jeden z prvních poválečných autorů, obrací pozornost čtenářů na život a problémy souč. městské inteligence a vytváří tak určitou protíváhu velmi silně zastoupeného proudu tzv. „vesnické prózy“. Ohlasy sovět. kritiky byly zpočátku protikladné. Kritikové vytýkali autorovi přílišnou drobnokresbu, zálibu v detailech všedního života, považovanou často za samoučel, zaměřenou především na osobní život hrdinů, nedostatek tzv. „kladných hrdinů“ a nejasný autorský postoj. Trifonovovy novely jsou často poněkud zjednodušeně chápány jako pouhá kritika měšťactví.

Překlady 1974 (Jaroslav Šanda).

Literatura B. Pankin, *Po krugu ili po spirali?*, *Dr-Nar* 1977, 5. V. Sokolov, *Rassčepjenje obydenosti*, *VopLit* 1972, 2. — V. Novotný, *Odpovědnost tvorby*, Praha 1983.

tk

TRISTAN A ISOLDA → ROMÁN O TRISTANOVÍ A ISOLDĚ

TU FU: BÁSNĚ

* 8. stol.

Dílo čínského básníka z doby dynastie Tchang (618 — 907).

Na 1400 zachovaných Tu Fuových básní představuje tematicky 2 protipóly: jednak básně sociální, jednak básně čistě osobních prožitků a citů. V sociálních básních líčí hladomory a válečné útrapy. (*Vítěz se psem a černou korouhví, Verbiř ze S'-chao*,

Hlad); ze subjekt. lyriky patří k vrcholným básně vyjadřující stesk po rodině a básně věnované příteli Li Poovi (*Čtyřverší na Li Po*). Z básnických forem je nejběžnější za Tchangů kanonizovaná čín-tchi-s' (tj. báseň v novém stylu), jejímž byl Tu Fu spoluvůdcem. Používalo se v ní pětislabičných i sedmislabičných versů s pravidelným vnitřním členěním, měla vždy sudý počet versů, sudé verše se rýmovaly. Závažné bylo užití předepsaného množství versových dvojic a dodržení daného tonálního půdorysu založeného na střídání tzv. rovných a lomených tónů. K útvarům čín-tchi-s' patří čtyřverší čüe-fü, osmiverší lü-s' a dlouhá báseň o sudém počtu versů, pchaj-lü. Mezi Tu Fuovými básněmi vynikají osmiverší lü-s'. Básně z cest jsou většinou psány ve formě ku-tchi-s' (tj. básně ve starém stylu); tyto básně se neřídily přísnými pravidly čín-tchi-s', zahrnovaly široký rejstřík forem, mezi nimiž dominoval pětislabičný vers. Objevily se tu i variace na nápěvy jüe-fu, kdysi lidové formy, a to většinou ve spojení s trag. tematikou — obrazy zkázy v zemi pustošené válkou. Společným rysem všech básní Tu Fuových je pevná kompozice a uměření, vážný jazyk.

Jestliže je Tu Fu považován za patrona čín. poezie a jeho dílo za nejucennější část čín. literární tradice, znamená to ocenění nejen jeho estetických, ale i zvláštních mravních hodnot. Básnická tvorba je u Tu Fua chápána jako vážné společen. poslání, důležitou složku jeho poezie tvoří básně odhalující temné stránky skutečnosti, svět nespravedlnosti, zla a násill, ale také člověka v tomto světě, trpícího a deprimovaného, ale přesto nositele nezníčitelné hodnoty — humanity.

Básnická tvorba Tu Fuova spadala do období rozkvětu čín. literatury za dynastie Tchang, kdy se v umění rozvíjely všechny předcházející tendence a projevil se pozitivně vlivy buddhismu a jiných myšlenkových proudů z Indie a Západu. Nejoriginálnější přínosem této doby byla pro Čínu i svět. kulturu poezie, a to především Li Poova, Tu Fuova a Wang Wejova (již Sü Er-šan v 17. stol. ve své knize O tchangské poezii viděl právě v těchto třech autorech ztělesnění „tří cest“: síly nebes, síly člověka a síly země), ale i poezie Wang Ťiho, Meng Chao-žana, Po Ťu-iho aj. Tato poezie se stala celonárodním vlastnictvím. Tu Fu byl již roku 813 označen za „největšího básníka“, za života však se mu na rozdíl od Li Poa širokého uznání nedostalo. V nové době byl překládán do mnoha cizích jazyků. Zařazen do kalendáře svět. kulturních výročí UNESCO, 1962 se konaly oslavy 1250 výročí jeho narození.

Výpisky „Já býval všude vždycky jenom host (1960, 106) — „Nenasytý císařův je hlad po všem světa. / Před nim jako dým se tratí tisíců dech lidí (1960, 104) — „Lodky křehké jsou a obludy tak divé / vlny mořské tak jsou hluboké!“ (1902, 49)

Překlady 1902 (*Jaroslav Pšenička, výb. in: sb. Ze staré čínské poezie*), 1925 (1939 . . . 1974, *Bohumil Mathesius, výb. in: sb. Zpěvy staré Číny; později ve spolupráci s Jaroslavem Průškem; vyd. 1925 výb. in: sb. Černá věž a zelený džbán*).

Literatura J. A. Serebrjakov, *Du Fu, Kritikobiografický očník*, Moskva 1958.

ms

TURGENĚV, Ivan Sergejevič:

LOVCOVY ZÁPISKY

(Zapiski ochotnika) — 1852

Ruský cyklus črt, který reprezentuje romantizující výlev realistické prózy 19. stol.

Děj 25 črt je situován do malebně středorus. přírody (Orelská gubernie), již prochází na loveckých toulkách vypravěč s pomocníkem Jermolajem. Lov však tvoří pouze vnější rámec jednotl. próz. Podstatné jsou portréty statkářů a nevolníků, snaha dobrat se podstaty rus. národního charakteru. V lidových hrdinech je odhalován bohatý vnitřní život, a tím se poukazuje na anachronismus nevolnického systému. Vedle portrétů rolníků (*Chor a Kalinyč, Pěvci, statkářů (Šafář, Dva statkáři)*) a provinční inteligence (*Okresní lékař, Hamlet Ščigrovského okresu*) postihují L. z. i obecný existenciální aspekt lidského života (*Smrt*); znají i romant. krajinomalbu (*Les a step*).

L. z. jsou cyklem črt a stojí tak na samém pokraji románu. Jde však o zárodečnou podobu románu se slabě rozvinutými spoji mezi jednotl. částmi, jejichž kauzální propojenost je nahrazována „rámcováním“ (místo děje, vypravěč). Hl. místo v L. z. zaujímá fyziologická črta, vycházející z popisu jednotl. postav a prostředí. Vlastní portrét má v L. z. poměrně ustálenou stavbu: začíná staticky pojatým popisem zevnějšku postav, pokračuje líčením životního stylu a prostředí postavy a rozvíjí jádro příběhu. Na vyhocení portréту se často podílí obraz přírody, který tu tvoří jednak pozadí k studiím charakteru a sociálního prostředí, a zrcadlí tak svou krásou o to křiklavěji protiklady společnosti, jednak se ještě v duchu romantismu stává děj. prvkem, reflektujícím proměny lidského charakteru a zvraty příběhu. Pozoruhodná je v L. z. úloha vypravěče. Vševedoucí vypravěč je plně nahrazen vypravěčem-svědkiem, který směřuje k „vševedoucnosti“ jinými cestami, a to zvláště rozšiřováním (někdy vysoce překračujícím míru životní pravděpodobnosti) sféry své působnosti (*Dostaveničko*). L. z. zachycují stav rus. venkova před rolnickou reformou (1861) a eticky kompromitují systém nevolnictví. Obžaloba nevolnictví byla ve své době tak silná, že se stávala pfmio hybnou silou hnutí za zrušení ponižujícího otroctví rolníků a působila prý i na mladého careviče Alexandra, za jehož vlády došlo později k rolnické reformě. V L. z. je ukázána

neslučitelnost společen. postavení rolníků s jejich lidskou podstatou; není tu však ona přislovecná idealizace patriarchálního způsobu života, ani krajní zbožnění primitivismu a nevzdělanosti jako společen. spásy. I ve střizlivých barvách však dostatečně vyniká ostrý krit. vztah k stávající situaci a její neudržitelnost tváří v tvář myšlenkovým proudům moderní doby.

L. z. jsou raným dílem I. S. Turgeněva. Vznikaly za autorova pobytu v cizině a byly postupně zasilány do čas. *Sovremennik*. Povídky (do 1851 jich bylo 21, později přibýly ještě 4 další, p. *Živé ostatky* je až z 1874) jsou typickým projevem autorova talentu a ukazují na to, jak těžce se mladý Turgeněv propřacoval k románovému tvaru, který u něho vznikl složitě cyklizací a skládáním původně autonomních syžetových linií. V literatuře 19. stol. se řadí k tradici tzv. fyziologií, které se hojně pěstovaly již ve franc. rokokové literatuře, později hlavně v 1. pol. 19. stol. Jejich prvky najdeme také u H. de Balzaka a Ch. Dickense. V Rusku aplikovala zásady fyziologií přirozená (naturální) škola v podobě fyziologické črty, charakteristické především pro 40. léta. Úspěch a společen. dosah L. z. byl velký i mimo Rusko. Do naší literatury je uvedl J. Neruda; byly hojně překládány a působily, zejména svými lidovými typy a popisem prostředí, na čes. literaturu, např. na kroniku J. Holečka *Naši* (od 1898), na V. Hálka, snad i na J. Herbena.

Překlady 1874 (*František Mach*), 1891 (1908, 1921, *Jaromír Hrubý*), 1912 (. . . 1922, 1928, 1933, 1937, *Josef Folprecht*), 1929 (*Stanislav Minařík*), 1941 (1945, 1946, *Petr Denk*), 1950 (1953, *Josef Pelíšek*), 1962 (. . . 1976, *Anna Nováková*).

Literatura A. Belova, *Žanrovoje novatorstvo Turgeněva v „Zapiskach ochotnika“*, Saratov 1959. G. Bjalyj, *Turgenev i ruskij realizm*. Leningrad 1962. J.-U. Peters, *Turgenevs „Zapiski ochotnika“ innerhalb der očník-Tradition der 40er Jahre*, Berlin 1972. — J. Dolanský, *Mistři ruského realismu u nás*, Praha 1960.

ip

TURGENĚV, Ivan Sergejevič:

OTCOVÉ A DĚTI

(Otcy i deti) — 1862

Sociálně psychologický román světově proslulého ruského spisovatele zachycující spor dvou generací na pozadí ideologického boje 60. let 19. stol. v Rusku.

Děj se odehrává v šlechtických sídlech a guberniálním městě, kde se ocitají dva kamarádi ze studií Arkadij Kirsanov a Jevgenij Bazarov. Kirsanov, který s přítelem přijíždí na statek svého otce Nikolaje Petroviče, shledává, že jeho ovdovělý otec žije s mladičkou dívkou Feničkou a novorozeným sy-

nem, vidí složité vztahy mezi pánem a rolníky, hovoří se svým strýcem Pavlem Petrovičem a především zbožně naslouchá medikovi Bazarovovi, jenž se sám prohlašuje za nihilistu, opovrhuje veškerým romantismem, literaturou a vším „neužitečným“ a kriticky hovoří o starší generaci. Střetnutí Bazarova a „otců“ — Nikolaje Petroviče a Pavla Petroviče Kirsanovových — ústí v souboj. Naopak spřízněnou duši nachází mladý „nihilista“ v statkářské vdově Odincovové, s níž ho pojí mučivý milostný vztah. Zatímco Arkadij Kirsanov nalézá téměř idylické rodinné štěstí, Bazarov umírá na náhodnou otravu, oplakáván Odincovovou a starými rodiči.

Svým východiskem a zčásti i typem vyprávěče-pozorovatele se O. přibližují tradiční fyziologické črtě, prosazující se v rus. literatuře ve 40. letech 19. stol. Do obrázku ze statkářského života s prvky idylly je však uvedena postava Bazarova, jež statickou scenerii rozvíří, rozrušuje dosavadní status quo drsnými poznámkami, za nimiž se skrývá utilitaristické pojetí života, hozené jako rukavice do tváře konzervativně i liberálně naladěné inteligenci, vyškolené něm. romantismem, hegelovstvím a provinčním zápecnictvím. V Bazarovovi je hodně dobové módnosti, provokativnosti, ale současně i mladistvá odvaha pohlédnout zpřímá na palčivé společen. problémy, radikálně odhodit domnělý balast citů. Bazarov je však také vnitřně zranitelný a trpící člověk, který spolu s neplodnou filozofií neguje někdy také přirozené lidské potřeby a touhy: v nepřímé polemice s jeho názory stojí v O. obrazy „neužitečné“, ale věčně krásy přírody. Bazarov i jeho soupeřnice Odincovová jsou samotáři v tomto společen. panorámatu, samotáři ukazující však nové cesty a ovlivňující myšlenky a činy své doby. Román obsahuje dva rozsáhlé problémové okruhy: generační střetnutí a společen. spor. V prvním je zachycen věčný problém generačního konfliktu a jeho dostředivé i odstředivé tendence, v druhém se zachycuje spor nově konstituovaného přírodovědně orientovaného názoru se starými vrstvami idylicko-romantickými. Oba problémové okruhy se složitě prolínají. V Bazarovovi je zobrazen představitel radikální, materialistické generace 60. let, onoho pokolení, které se stalo předchůdcem revol. boje pokrokových tříd Ruska.

O. patří k těm dílům I. S. Turgeněva, v nichž se autor snažil interpretovat filozoficko-polit. hnutí v poreformním Rusku. Turgeněvův vztah k těmto proudům byl rozporuplný a to se ovšem projevilo i v O. (M. A. Antonovič viděl pak logicky v Bazarovovi karikaturu demokratické mládeže — v čas. *Sovremennik*). Román stojí v autorově díle vedle *Rudina* (1853), *V předvečer* (1860, Nakanune), *Dýma* (1867, Dym) a *Noviny* (1877, Nov'). Ostro-

stí tématu zaujal řadu rus. literátů, z nichž např. D. I. Pisarev hovořil o Bazarovovi se zjev. novou exaltací. V kontextu rus. literatury 19. stol. se román řadí, zejména tematicky, k společensko-politicky vypjatým dílům, jako byl r. *Co dělat?* (1862) N. G. Černyševského, nebo z druhého běhu k tzv. antinihilistickým románům (N. S. Leskov, A. F. Pisemskij, V. P. Kljušnikov, I. A. Gončarov). Ve střední a západní Evropě byl román přijat především jako zdroj poznání politického a ideového vývoje Ruska a na Západě vznikla dokonce díla o rus. „nihilistech“. K nám byl přeložen až na sklonku 19. stol.

Výpisky „*Jen si prostuduj anatomii oka: kde by se tam vzal, jak ty říkáš, záhadný pohled? To je všechno romantika, žvást, shnilotina, umění*“ (1970, 32) — „*Víme přibližně, z čeho vznikají tělesné choroby, a mravní nemoci vznikají ze špatné výchovy, z všelijakých hloupostí, které se odmalíčka cpou lidem do hlavy, z ohavného stavu společnosti, zkrátka dejte do pořádku společnost, a nemoci nebudou*“ (1970, 75).

Preklady 1894 (Ignác Hošek), 1928 (Vítězslav Unzeitig), 1952 (Jaroslav Závada), 1970 (Prokop Voskovec).

Literatura G. Bjalyj, *Roman Turgeněva „Otcy i deti“*, Moskva 1963. A. G. Cejlin, *Masterstvo Turgeněva — romanista*, Moskva 1958. H. Granjard, *Ivan Tourgueněff et les courants politiques et sociaux de son temps*, Paris 1966. S. J. Satalov, *Problémy poetiki Turgeněva*, Moskva 1969.

ip

ŤUTČEV, Fjodor Ivanovič: BÁSNĚ

(Stichotvorenija) — 1854, 1868

Básnické dílo předního ruského lyrika 19. stol., nejdůležitějšího a nejhlubšího představitel pozdního romantismu, předchůdce symbolismu.

Soubor čítá asi 400 skladeb (původně vydané básně spolu s básněmi z pozůstalosti, náčrtý, variantami, příležitostnými verši, franc. básněmi a překlady). Knižně vyšly za autorova života péčí přátel a příbuzných pod názvem B. 1854 (96 básní) a 1868 (173 básní). Významnou úlohu sehrály i publikace několika časopiseckých cyklů, např. *Básně zaslané z Německa* v Puškinově *Sovremenniku* 1836 (podepsané pouze iniciálami) a 2 cykly tamtéž 1854. Ťučev sám se o vydání nestaral, básně často načrtl na útržcích papíru, které pohodil; řada jeho básní se patrně ztratila. Vznik jeho poezie odpovídá romant. chápání fragmentu jako zákl. básnického tvaru, který je znakem celistvého duchovního postoje, okamžitým zábleskem tvorby v nepřetržitě proudící niterného života. Většina básní má proto úspornou formu (průměrně 4—24 veršů), pro kterou byl Ťučev nazýván básníkem miniatur.

B. představují především filozoficko-meditativní lyriku, prolínající náměty přírodními, milostnými a publicistickými. Jejich východiskem je „kosmická“ poezie baroka, sentimentalismu a romantismu; též jsou v nich stopy Ťučevových překladatelských zájmů (J. W. Goethe, H. Heine). Svět je zde pojat jako přízrak, sen, pod nímž se skrývá věčná noc, chaos, bouřlivé pulsování přírodních sil, z něhož se vše rodí a v němž všechno opět beze stopy zaniká. Člověk je v této situaci rozštěpen. Jednou stránkou své bytosti se oddává přeludům, příznačné aktivitě, přičemž se neustále přesvědčuje o prchavosti všeho, co získal i zažil (jeho city i postoje neustále propadají zapomnění), naráží na nepochopení i posměch okolí a nakonec i na nepochopení nejbližších. Nezbyvá mu než se uchýlit do mlčení, rezignovaně přijmout pronásledování davu, lidskou bezmoc, nesdílitelnost (*Silentium*), smířit se s prchavostí vlastních pocitů a nevzdorovat vyhasínání krásy i lásky. Druhá stránka lidské bytosti však prožívá tušení, že člověk je s chaosem spřízněn a že jediný pravý život je ve schopnosti vrhnout se chaosu vstříc a prožít v něm okamžik smrtelné extáze. Tento postoj tvoří osnovu milostné lyriky v B.: láska a sebevražděná touha jsou v podstatě totožné, milostný cit je osudový, dramatický, přináší muka, ale také pocit pravé skutečnosti, životní plnosti. Ústřední postavení v milostné lyrice B. zaujímá tzv. Děnisjevovský cyklus, vzniklý z podnětu Ťučevova komplikovaného, ba skandálního vztahu k J. A. Děnisjevové: bývá srovnáván s pojetím lásky v románech F. M. Dostojevského. — Příroda v B. vystupuje jednak jako symbol kosmických sil (zvl. obrazy moře, bouře, oblaků aj.), tvořících jednotlivý svět. organismus, v němž je vše prolunuto společným životem. Jinde se příroda objevuje ve své všední podobě jako skromná rus. krajina, zachycená jedním dvěma detaily („vlhká modř nebes“, „hasnoucí čadil den“). S meditativní lyrikou ji spojuje jistá příznačnost, lehkost kontur, za nimiž se skrývá tajemný život, naznačovaný personifikujícími metaforami („rozpačitý úsměv uvadání“). — Básnická publicistika formuluje některé časově determinované polit. důsledky tohoto názoru: obsahuje zvl. polemiku s moderním individualismem, obhajobu mesianistické úlohy Ruska a někdy i carské politiky (např. ve vztahu k pols. povstání 1863—64).

Ve stylu B. je patrná stopa panegyrických postupů barokní a sentimentální lyriky (zvolání, fečnické otázky, apostrofy aj.). Nicméně je zakotven v reálné řečové praxi své doby, je vnímán na pozadí salonních debat a časopiseckých polemik, a proto směřuje k vytvoření

náznakového portrétu civilního lyr. hrdiny 19. stol. Zejména v milostné poezii má rétorický styl znaky vášnivě, sebeobviňující a zalykavě intimní zpovědi. Zpovědní styl si podřizuje i rytmickou organizaci B. Zákl. metrickou osnovu B. tvoří v rus. poezii běžný čtyřstopý jamb, v němž však jsou čas od času zatíženy slovním přízvukem slabiky metricky nedůrazné a tato nepravdivost má vliv na dynamiku řeči v souladu s jejím emocionálním nebo významovým vyzněním (zámlky, nedokončené věty, přerývaná intonace apod. ve zpovědní milostné lyrice). Vznikl tak náběh k tónickému verši (dolniku), jehož využili ruští symbolisté. Editoři do textu B. často zasahovali ve smyslu soudobých metrických norem, takže ustavit kanonický text B. není vždy snadné. B. vznikaly 1815—73 a představují spojnicí mezi romantismem a symbolismem, v jehož kontextu nabylo jejich kosmické pojetí života teprve svého pravého významu. B. byly často zhudebnovány.

Výpisky „Milujem s ničitelkou zvlí, / s žárem, jenž odpor nesnáší, / a slepá vášeň zlomí v půli / nejčastěji to nejdražší!“ (1977, 98) — „Příroda souzvučkem se řídí, / jen klamná svoboda nás lidí / do něho vnáší nesoulad“ (1977, 129).

Překlady 1936 (Jan Říha, zčásti in: sb. Výbor z ruské lyriky), 1940 (Miloš Matula, výbě. Básně), 1948 (Ivan Slavík, výbě. Noční hlasy), 1960 (1977, Jiří Mulač, výbě. Vlnobití; vyd. 1977 výbě. Větrná harfa).

Literatura N. J. Berkovskij, in: F. I. Ťučev, *Stichotvorenija*, Moskva—Leningrad 1969. B. J. Buchštab, *Russkije poety*, Leningrad 1970. A. D. Grigorjeva, *Slovo o poezii Ťučeva*, Leningrad 1979. O. Ozerov, *Poezija Ťučeva*, Moskva 1975. K. V. Pigarev: *Žizn' i tvorčestvo F. I. Ťučeva*. Moskva 1962.

vs — šb

TUTUOLA, Amos:
PIJÁK PALMOVÉHO VÍNA
(The Palm-Wine Drinkard) — 1952
Folklorně stylizované vyprávění současného anglicky píšícího nigerijského prozaika.

Vyprávěč ich-formou psané prózy, jenž se jmenuje „Otec bohů, který dokáže všechno na tomto světě“, se vydává hledat zemřelého sběrače palmového vína. Cestou prochází desítkami pohádkových příběhů, v nichž se utkává sám a později v doprovodu své ženy, kterou zachránil před mužem Lebkou, s množstvím příšer. Přemůže Smrtáka, navštíví Nebeské město, Matku Věrnost (Faithful Mother), Rudé město a konečně se setká se sběračem vína v Městě mrtvých. Na zpáteční cestě jsou muž a žena napadeni zemřelými dětmi, skončí v pytli obra, plném hrozných oblud; když uniknou, pohltí je Hladová potvora, prchají před horskými duchy. V roděném městě, kam se konečně hrdina vrátí, řádí hladomor, protože se dostaly do neřešitelného sporu Ze-

mé a Nebe. Hrdina sytí lid pomocí kouzelného vejce, které dostal od svého sběrače. Po dlouhé době se Nebe usmíří, nastanou dlouhé deště a hladomor končí.

Vyprávění je barvitým propletením velkého množství pohádkových a myt. syžetů, zvl. jorubských, konfrontovaných v odvážných a groteskních příměrech s novou realitou civilizační. Sám fakt vyprávění je zdůrazněn i nápadným synkretismem jazykovým, tvarováním angličtiny strukturou domorodého jazyka. Tato tematická i jazyková „kreolizace“ byla v domácím prostředí přijímána vesměs jako esteticky nepříznaková. Na pozadí úsilí mladé nigerij. prózy o realist. obraz afric. sociální skutečnosti (C. Ekwensi, Ch. Achebe, W. Soyinka, O. Nzekwu aj.) se zdál být P. přímo slepou uličkou navazující na archaické útvary folklórní tvorby (např. jorubsky píšící D. O. Fagunwa). Tím, že byla kniha vydána v londýnském nakl. Faber and Faber, vřadila se do evrop. kontextu, v němž se tvar díla estetizoval na pozadí moderní prózy hledající nové možnosti výrazu v sblížení s mýtem a v němž se i jazyková „neumělost“ stala literárně funkční. P. — objevující se záhy v četných překladech — byl přijat zpočátku jako prototyp africké prózy, což budoucí liter. vývoj, ubírající se jiným směrem, vyvrátil. Úspěchu P. nedosáhla již další autorova díla, svým charakterem podobná — *Můj život v buši duchů* (1954, *My Life in the Bush of Ghosts*), *Simbi a Satyr temné džungle* (1955, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*), *Statečná africká lovkyně* (1958, *The Brave African Huntress*). P. byl v Africe také úspěšně dramatizován, přeložen do jorubštiny a inscenován jako lidová jorub. opera.

Překlady 1966 (Vladimír Klima—Petr Zima).

Literatura V. V. Ivaševa. *Roman sovremennoj Nigerii*, in: *sb. Literatura stran Afriki I. Moskva 1964.* mc

TUWIM, Julian: KVĚTY POLSKÉ

(Kwiaty polskie) — *1940—1944, 1949

Polská lyrickoepická poéma, napsaná v letech 2. světové války, v níž básník spojil epický příběh s osobními vyznáními, reflexemi a vzpomínkami.

Rozsáhlá básnická skladba je rozdělena do 3 částí, z nichž dvě mají další oddíly, zakončena epilogem a doplněna moty z J. Słowackého a A. S. Puškina. Fabuli tvoří melodram. příběh pols. dívky — sirotka Anieli. Její otec — rus. důstojník — padl v pouličních bojích v Lodži za revoluce 1905 ještě před Anieliným narozením, matka zemřela při porodu. Dívku vychovává dědeček Dziewierski, zahradník a rázovitý lidový řečbáb, který později za války vstupuje do pols. legii. Aniela složitě prožívá svůj

rusko-pols. původ, dotýkají se jí národnostní vášně, provázející znovuzískání pols. samostatnosti 1918, předčasně vspívá a posléze odchází do Varšavy, kde se stává tanečnicí a milenkou bohatého továrníka. Její osudy nejsou uzavřeny (básník původně zamýšlel v díle pokračovat) a hraji ve skladbě druhotnou roli. Těžiště K. p. spočívá totiž v lyr. odbočkách — digresích, které tvoří vlastní, velmi rozmanitou látku poémy. Jejich hl. motivem jsou básnickovy vzpomínky na dětství a mládí, prožité v Lodži a ve Varšavě, obrazy všedního života v předválečném Polsku, prosycené steskem a touhou po vzdálené třepici vlasti. Evokace vlastního duchovního vyzrání se v nich střídají s téměř žánrovými obrazy, zachycujícími atmosféru a svérázný folklór velkoměsta, úvahy o povaze poezie a roli básníka v souč. světě s ohlasy pols. meziválečných polit. bojů, obraz kytičky a asociace, vážící se k jednotliv. květům, s vizí budoucího svobodného Polska.

Kompozičně uvolněný typ romant. poémy, v pols. tradici označovaný jako digresivní poéma, zvolil Tuwim jako rámeček, do něhož mohl vtělit vše, o čem za války, odloučen od vlasti, toužil psát. Hl. složkou je osobní lyrika, která umělecky, myšlenkově a většinou i rozsahem převládá nad epikou a bohatostí motivů a invencí převyšuje ostatní linie skladby. Právě v ní se nejvýrazněji realizuje Tuwimova poetika — smyslovost, umění básnické zkratky, konkrétnost, smysl pro detail, pozornost k faktům každodenního života. Složitá struktura díla v sobě spojuje zdánlivě nespojitelné — racionalismus s metafyzikou, romant. proměťovství s moderně chápanou odpovědností umělce, lásku k logice a matematice se surrealist. obrazností. Pro K. p. je typická symbióza žánrů a epoch, osobního a historického. Poetický fejeton se mění v barevné panoráma meziválečné společnosti, popis kvetoucího bezu přerůstá v sentimentálně folkloristickou anekdotu a nakonec vrcholí obžalobou nacistické zvěle. Tuwim kolísá mezi vznešeností a komikou, patos se mění v parodii a naopak, což je součástí svérázného půvabu K. p. Jiným charakteristickým znakem je autorova stálá přítomnost v díle. I když od osobních odboček přechází k Anielinu příběhu, přerušuje občas vyprávění a „vykukuje“ zpoza fabule, komentuje akci, oslovuje čtenáře. Buduje příběh a současně jej boří, odhaluje před čtenářem skelet stavby i mechanismus tvůrčího procesu, dává nahlédnout do své dílny a sám se tím baví. Motivické bohatosti K. p. odpovídá stylistická a jazyková rozmanitost, meziválečné Polsko je někdy nahlíženo elegicky, jindy sahne autor až k ostrému pamfletu, lyr. verše se střídají s rétorickými, nalézáme tu prvky satiry a grotesky, poetické výrazy se mísí s odbornými, novotvary se slovy hovorového jazyka.

K. p. mají v moderní pols. poezii poněkud zvláštní postavení — navazují na romant. epos, zejména na jeho digresivní linii, v níž se spojoval tón ideologického pamfletu se zásadami osobní lyriky a která byla platformou nového radikálního svobodného myšlení. Romant. „digresivní poema“, jak ji realizovali např. Byron v *Donu Juanovi*, Puškin v *Evženu Oneginovi* či Tuwimovi nejbližší J. Słowacki v Beniowském, stála v opozici k různým formám epicko-popisné poémy, úmyslně narušovala pravidla klasicistického žánru a vyjadřovala jak osobní názory básníka, tak jeho radikální společen. a polit. postoje. V Tuwimově době však byla chápána jako tvar historický a víceméně přežilý. Básník ji nicméně vzkřísil a naplnil novým aktuálním obsahem. K. p. vznikaly v emigraci (Brazílie, USA) 1940—44 a využívaly nejen forem, které autor prověřil v dřívější tvorbě — např. polit. poema *Bál v opeře* (*1936, čas. 1946, *Bal w operze*), poezie velkoměsta, hravé verše pro děti —, ale i zkušenosti celé básnické generace. Ve své konkrétnosti a zachycení běžného života jsou shrnutím a rekapitulací poetiky Skamandritů, nejvýraznější pols. meziválečné básnické skupiny, jejímž vynikajícím reprezentantem Tuwim byl. Dobová kritika měla k poemě jako celku výhrady pro její nevyrovnanost a nedostatek kompoziční disciplíny, byť jednotl. pasáže oceňovala jako jeden z vrcholů Tuwimovy tvorby. U čtenářů kniha, navazující na meziválečnou básnickou tradici, měla jednoznačný úspěch, záhy byl rozebrán celý desetitisícový náklad. Za války fragmenty poémy tiskl londýnský emigrační tisk a některé verše, např. slavná tzv. *Modlitba*, jež je vizi budoucího, svobodného, sociálně spravedlivějšího Polska a zároveň výzvou k uskutečnění této vize, kolovaly v autorově okupované vlasti jako samostatné básně.

Překlady 1960 (*Jan Pilař, úryvky in: sb. Niobe*).

Literatura M. Głowiński, *Poetyka Tuwima i polska tradycja literacka*, Warszawa 1962. K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, in: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977. jhl

TVARDOVSKIJ, Alexandr:

VASILIJ ŤORKIN

(Vasilij Těrkin) — * 1942—1945, 1945

Ruská sovětská poema z období Velké vlastenecké války.

Poéma, či přesněji řečeno podle autorova podtitulu, který se vyhýbá žánrovému vymezení, *Knihla pro vojáka*, je volným seskupením epizod z vojenského života, jejichž ústřední postavou je Vasilij Torkin, ztělesnění všednodenního hrdinství sovět. vojáka. Epizody jsou propojeny určitou logickou následností vyplývající z chronologie válečných dě-

jů (od b. *Před bojem*, reflektující ústup na východ, až k vrcholným momentům ofenzivy — *Na Dněpru, Po silnici na Berlin*), ale i přirozeným rytmem osobního vojenského života. Frontové výjevy (*Přechod přes řeku*, „*Kdo to střelil?*“, *V útoku, Boj v bažinách* aj.) se střídají se scénami odpočinku (*Při oddechu, O ztrátě, Ťorkinův oddech, závěrečná b. V lázních*). „Normální pořadí“ událostí — hrdinský čin, zranění, vyznamenání, lazaret, návrat z lazaretu — vytváří uvnitř poémy těsně spjaté cykly básní (*Ťorkin je raněn, O vyznamenání, Harmonika; „Kdo to střelil?“; O hrdinovi, Generál; V útoku, Smrt a vojín, Ťorkin píše*). Jednotl., často až „žánrové“ obrázky zobecňuje hrdina v elementární kodifikaci mravní normy, často se z toho hlediska ujímá slova autorský vypravěč, jehož hlas v básních stereotypně označených *Slovo má autor* také poemu člení do 3 částí.

Okázalá všednost životních osudů hrdiny, jejich „nesyžetovost“, byla již demonstrativně proklamována v úvodním autorově slově, kde byla poema označena za dílo „bez začátku a bez konce“. Tato „neliterárnost“ — žertem motivovaná zvláštností dobové situace, kdy není čas na rozvláčný návrat k počátkům a kdy „konec“ příběhu znamená vojákovu záhubu — měla hlubší příčiny literární. Znamenala pokračování orientace sovět. poezie 30. let k myšlenkovému světu lidového čtenáře. Stylistická práce na poemě odbourávala zbytky knižního jazyka, stále více využívala zdrojů lidové řeči ve slovníku, v syntaxi i frazeologii — nářeční prvky se tu prostupují s vojenským slangem, organizačním principem verše se stává lidové rčení, lidová a zlidovělá píseň apod. V procesu odliterárnění verše hrála vedle nekrasovovské tradice značnou úlohu polofolklorní tvorba (častušky, agitky, satir. poezie nástěnek a estrád), ale i veršová publicistika vojenských periodik, s níž je V. T. geneticky spjat.

Již 1939—40 za války s Finskem se v novinách leningradského vojenského okruhu „Na straže Rodiny“ objevila jako kolektivní výtvor skupiny autorů postava „Vasji Ťorkina“ (jehož jméno bylo jen náhodou totožné se jménem hl. hrdiny stejnojmenného románu P. D. Boborykina, 1892) jako „zázračného“ hrdiny seriálově publikovaných fejetonů, který Finy „nabírá na bodák / jak na vidle snopy“; Tvardovskij opatřil seriál veršovaným úvodem. Na způsob revol. Oken Rosty byly veršiky seriálu tvořeny jako doprovod k ilustracím. 1940 se Tvardovskij zaobíral myšlenkou přeměnit typizovanou figurku pokleslé vojenské publicistiky, která měla ostatně v dobovém tisku řadu protějšků (Griša Tankin, Pulkin, Strelkov, Protirkin, kulometčík Váňa apod.), v plnokrevnějšího lidového hrdinu. Vypuknutí války s Německem prvotní záměry přetrhlo až

do jara 1942, kdy se Tvardovskij rozhodl k postavě vrátit: skladba vznikala postupně v jakémisi dialogu s vojenským čtenářem (publikována začala být po kapitolách od září 1942 v Krasnoarmejské pravdě). Čtenáři si vynutili pokračování poémy, která měla původně skončit návratem Ťorkina z lazaretu, tedy zhruba 2. částí. Postava i poéma si získaly neuvěřitelnou popularitu, jež vyvolala vznik četných „amatérských“ napodobenin a pokračování: útvar čerpající z folklóru se tak do folklóru opět vracel. Sám autor oživil svou postavu v satir. grotesce *Ťorkin na onom světě* (*1954—63, *Ťerkin na tom svete*).

Překlady 1951 (1955, 1985, *Luděk Kubišta, Voják Ťorkin*).

Literatura V. Dementjev, *Aleksandr Tvardovskij, Moskva 1976*. P. F. Roščin, *Aleksandr Tvardovskij, Moskva 1966* (bibl.). A. Turkov, *Aleksandr Tvardovskij, Moskva 1970*. A. Tvardovskij, *Kak byl napisan „Vasilij Ťerkin“*, in: *Sobranije sočinenij II, Moskva 1966*.

mc

TWAIN, Mark: DOBRODRUŽSTVÍ HUCKLEBERRYHO FINNA

(The Adventures of Huckleberry Finn)

1884

Satiricko-humoristický román ztvárňující důležité společenské problémy novodobé Ameriky, základní dílo americké literatury.

D. jsou uvozena *Výstrahou*: „Kdokoliv by se pokoušel hledat v tomto vyprávění důvod, proč bylo sepsáno, bude stíhán. Kdokoliv by se pokoušel hledat v něm mravní poučení, bude vypovězen. Kdokoliv by v něm hledal zápletku, bude zastřelen.“ V domě vdovy Douglasové, kterou byl adoptován poté, co se s Tomem proslavil nalezením pokladu, není Huckleberry, soustavně obracen na lepší cestu a nábožensky vzděláván vdovinou sestrou Watsonovou, šťasten. Utíká i svému otci-pijanovi, který jej z vdovina domu odvekl do opuštěné chatrče na pobřeží. Předstírá, že byl zabit, a uchyluje se na Jacksonův ostrov. Tam se setkává s Jimem, otrokem, který uprchl slečně Watsonové, protože mu hrozil prodej. Spolu odplouvají na voru po Mississippi na Jih; z Caira se chtějí proti proudu Ohia dostat do svobodných severovýchodních států. Cairo však v mlze minou, po řadě dobrodružství na řece a okolí jejich dva podvodní společníci Jima v jižanské vesničce za 40 dolarů vydají. Huck přichází hledat Jima do domu Phelpsových, vydává se za Toma Sawyera, jehož Phelpsovi očekávají. (Tom po příjezdu ochotně přistoupí na hru a vydává se za svého bratrance Sida.) Složitým způsobem za pomoci postupů dobrodružné četby, obdivované Tomem, společně osvobodí Jima (byl je od smrti slečny Watsonové stejně svobodný). Přes atmosféru „šťastného“ konce se Huck rozhoduje nedat se znovu civilizovat.

TWAIN

Vnější podobnost s pikareskním románem (zvl. motiv putování) zprostředkovává představení různých prostředí a různých sociálních vrstev amer. Jihu 40.—50. let 19. stol. a nabývá hlubšího smyslu. „Cesta“ je v D. v podstatě útekem od společnosti a jejích konvencí. Nabízí příležitost (na ostrově, na voru) utvořit mikrospolečenství „nové“, jehož sociální řád (byl ovšem zasažen řádem vnějším — srov. Huckovy pochybnosti o napomáhání černochovi v útěku) se světem panujícím na březích Mississippi ostře kontrastuje. Vstupuje-li „mrtvý“ Huck do tohoto světa pod různými jmény (Sára Williamsová, Jíří Peters, Jíří Jackson, Tom Sawyer), vyhovuje zároveň jeho konvencím přetvářky, zároveň se znovu a znovu ujišťuje o tom, že společnost je plná zla a násilí, a že tedy jeho útek byl náležitý. Do jisté míry je přítom útek sám (na voru vydáním svévoli přírodních sil) paradoxní: směřující ke svobodě, dostávají se Huck a Jim do samého středu amer. Jihu, tj. nejméně svobodné oblasti Států. Během jejich cesty navíc vpadá zlo okolního světa, ztělesněné zvl. podvodnickým „králem“ a „vévodou“, na sám vor: Jeho obyvatelé svou iluzorní svobodu ztrácejí a stávají se nástrojem uskutečnění plánů obou podvodníků. Ani zdánlivě idylický závěr onen zákl. rozpor nesvobodného „civilizovaného“ světa a romant. snu o svobodě neruší, což podtrhuje i nápadná otevřenost románového konce. Huck — již skeptický i vůči Tomově verzi úniku za volnosti cestou hry se skutečností, která vytvářela skutečnost novou, ale stejně neautentickou a stejně manipulující — i na posledních stránkách románu odmítá kapitulovat a přizpůsobit se: „počítám, že nebudu čekat ani na Toma, ani na Jima a že poběžím do Teritoria napřed, protože mě teta Sally chce adoptovat a civilizovat mě, a já to nesnáším. Já už to zkusil.“

D., na rozdíl od *Dobrodružství Toma Sawyera* (1876, *The Adventures of Tom Sawyer*), vyprávěná v 1. os. jazykem čtrnáctiletého chlapce soustavně využívajícím prvky mluveného jazyka a slangu, začal Mark Twain (vlastním jménem S. L. Clemens) dokončovat 1883 po sedmiletém přerušení práce na rukopise. Přes autorovo očekávání (a 40 000 subskribentů) nedosáhla D. — která byla první publikací vlastního autorova nakladatelství zřízeného 1885 — tak okamžitého úspěchu jako *Dobrodružství Toma Sawyera* (z knihovny v Concordu, Massachusetts, byla stažena jako kniha poskytující špatný příklad mládeži; po celá léta byla na černé listině v Denveru a Brooklynu). Později (přeložena do více cizích jazyků než kterékoli jiné amer. liter. dílo) se — přes rozdílné interpretace svých dílčích stránek —

TWAIN

T/330

považuje za zákl. dílo amer. literatury, jež položilo zásadní otázku po identitě Ameriky a jejich obyvatel.

Překlady 1893 (Karel Ladislav Kukla, *Dobrodružství tuláka Finna, Humoristický román*), 1900 (Karel Kolman, *Dobrodružství Frantika Finna*), 1900–01 (Karel Kolman, *Dobrodružství Frantika Finna, kamaráda Toma Sawyera*), 1935 (A. M. Schwarz, *Dobrodružství Hucka Finna*), 1941 (*Dobrodružství Hucka Finna*), 1948 — správně 1947 — (Arno Kraus, *Příhody Frantika Finna*), 1953 (1955, 1961, 1963, 1965, ... 1980, František Gel).

Literatura W. Blair, *Mark Twain and „Huck Finn“*, Berkeley 1960. L. Leary, *Mark Twain, Minneapolis, University of Minnesota Press* 1965. B. A. Marks (ed.), *Mark Twain's „Huckleberry Finn“*, Boston 1959. R. Lettis (ed.), *Huck Finn and His Critics*, New York 1962. — R. Nenadál (doslov k 1965).

am

TYČYNA, Pavlo: MÍSTO SONETŮ A OKTÁV

(Zaměst' sonetiv i oktav) — 1920

Sbírka veršů ukrajinského sovětského básníka reagující na dramatické události revoluce a občanské války.

Sbírka, věnovaná ukrajin. filozofovi a básníku 18. stol. H. Skovorodovi, je uvedena krátkou b. *Už svitá*, psanou volným rýmovaným veršem. V zbývajících 11 básních se verš již zbavuje rýmu, prozaizuje se (i grafický způsob zápisu delších „veršů“ od kraje ke kraji přejímá praxi záznamu řeči nevázané), přizpůsobuje se syrovému, letmému náčrtu dram. situací, do nichž živelně zasahuje revoluce (*Podzim, Zkouška, Teror*). Každá z básní je opatřena dovětkem nazvaným *Antistrofa*, který ji doplňuje a často s ní kontrastuje. Lyr. hrdina zaujímá v M. s. aktivní postoj k složitým otázkám revol. doby a vytváří svébytnou vizi budoucnosti.

Drsná „prozaičnost“, nepoetičnost lyr. významníku je podtrhována odmítnutím tradiční představy poetična (lyriky „sonetů a oktáv“), které je náhle pocíťováno jako zcela zbažené jakéhokoliv vztahu k realitě. V souvislosti s tím se významově proměňuje i tradiční dvojice „strofy“ a „antistrofy“, která je proti zásadám normativní poetiky využita k pojmenování zákl. dialogického, ale i dialektického kontrapunktu, o který se kompozice sbírky opírá. Antistrofa rozvíjí zpravidla aforisticky téma strofy naznačené několika expresivními tahy, nebo je popírá, vstupuje s ní do sporu. Tento princip, rozdvoující každý text ve dvě významově konfrontované části, se přenáší i do nižších pater výstavby básně, podílí se na neustálé konfrontaci rozmanitých témat (přírodní motivy, ozvuky revol. událostí, křesťanská symbolika aj.) a stylových poloh. Skutečnost, která se jevila vyrvaná z kloubů, nemohla být

sjednocena intonačně celistvým volným veršem, jak ho vypracoval symbolismus. Verš jako by se zde zbavoval jakéhokoli řádu, jednotliv. texty básní se pak stávají spíše jakousi volnou montáží „zkrvavělých“ útržků básnickovy řeči.

Tyčynova sbírka byla obdobně jako např. Blokova poéma *Dvanáct* (1918), s níž ji spojuje i rozpornost a živelnost obrazu revoluce, pokusem radikálně přizpůsobit básnické prostředky novému dějinnému tématu. Poetika, kterou M. s. nepřímo vyslovovalo, byla však vlastně polemikou jak s tvorbou ukrajin. neoklasicistů, k nimž patřil tehdy i např. M. Rylskyj, tak s poezií futuristů. Kladla důraz na mnohostranné postižení revol. skutečnosti, na etické zázemí tvůrčího gesta („Krutý estetisme! — kdy se přestaneš kochat v proříznutém hrdle“). V Tyčynově díle znamenala sbírka pokus o rozsáhlé přehodnocení vlastních východisek, jak je naznačily první sbírky — *Sluneční klarinety* (1918, *Sonjačni klarinety*) na straně jedné a *Pluh* (1920) na straně druhé. V dalším díle však nebyl její podnět významněji využit.

Výpisky „*Lid na pastvu a básníci do brázdy*“ — „*Nezavírejte zuřivce do žalářů; sami jsou si žalářem*“ — „*Tvůrci revoluce jsou většinou lyrici*“.

Překlady 1974 (Marián Heveš—Ján Zambor, sl. výbě. in: *Zlatý hlahol*).

Literatura L. Novyčenko, *Poezija i revolucija, Tvůrčist' Pavla Tyčyny v perši pisljažovtnevi roky*, Kyjiv 1968. S. Sachovs'kyj, *Pavlo Tyčyna, Žyttjepis poeta i hromadjanyna*, Kyjiv 1968. S. Tel'njuk, *Pavlo Tyčyna, Očerky poetičeskogo tvorčestva*, Moskva 1974.

tk—red

TZARA, Tristan: DVACET PĚT BÁSNÍ

(Vingt-cinq poèmes) — 1918

Dadaistická sbírka básní francouzského autora rumunského původu.

Básně vyšly v Curychu v Kolekci Dada s 10 dřevoryty H. Arpa. Ryze destruktivní absurdita autorových předchozích dadaistických básní — např. *První nebeské dobrodružství pana Antipyrina* (1916, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*), jejichž smyslem bylo především šokovat a provokovat, se v D. b. prohlubuje v záměrnou jazykovou hru založenou na náhodě jakožto obecném principu dada, který je tu pak postupován autonomní subjekt. imaginací, využívající „kolektivních“ tvůrčích zásad dadaistů jako rámce i zdroje svébytné moderní poezie (b. *Nádraží, Sklo postupovat mirumilovný, Veliký nářek mé samot(v) aj.*).

D. b. manifestuje zásadní nedůvěru vůči tradičnímu významu, použití, řazení a skládání slov (podle dadaistů se stala „hloupá“ a „zlá“) tím, že tu jsou zbavována všech vrstev kulturních nánosů, očištěna až na dřevě původní „či-

stoty“, vyvazována z běžných spojení a závislostí. Odbouráním obvyklých významů i kontextů, vytvořených a podmíněných tradicí, je uskutečněna vlastně první etapa dadaistické revolty, jejímž výsledkem je absurdita „uvolněných“ slov. Rozbití významové i logické skladby jazyka však souběžně ústí v jakýsi chaotický „řád“, víření pojmenování, ocitajících se ve zcela neobvyklých, neznámých vztazích. Výchozím principem se stává ne-souvislost, která uvolňuje cestu asociativní imaginativnosti, tvorbě nových pojmenování a významových kontextů, hře slov, jejichž nesmyslnými groteskními dotyky vzniká svébytný humor.

Vznik D. b. v letech 1916–18 je spojen s autorovým působením v Curychu, nejvýznamnějším střediskem dadaistů, kde bylo dada 1916 založeno (podle náhodně nalezeného jména v Larousseově slovníku: dada = koniček, hobby). Na prvním veřejném vystoupení (14. 7. 1916) mladá nastupující generace (vedle vůdčího představitele T. Tzary ještě M. Janco, R. Huelsenbeck, H. Arp, H. Ball aj.) uprostřed válkou devastované Evropy, tváří v tvář úpadku všech morálních hodnot vykřičela v absurdních slovních eskamotážích svou vzpouru proti světu halasnou negací veškeré dosavadní lidské činnosti, tradic a ideálů, racionalismu a řádu, konvencí a mýtů, kultury a estetiky. Oproti tomu vyzdvihla absolutní individualismus, princip diskontinuity, směšování všech estet. kategorií. V návaznosti na Mallarméa se pokusila dovršit „osvobození“ slov, která považovala za tmel sociálního řádu a konvencí. Jejich nesmyslná spojení, vydávána za reakci na nesmyslnost války, společnosti atd., jsou ovšem u dadaistů jak aktem naprosté negace, tak i výrazem touhy po spontánní autonomní tvorbě. Tento určitý rozpor dadaismu, který věren svým zásadám parodoval a negoval i sám sebe („praví dada jsou proti dada“), je obsažen také v počáteční tvorbě Tzarové („DADA má své místo v evropském rámci slabosti, je to přese všechno drek, leč napříště chceme srát v různých barvách, abychom ozdobili zoologickou zahradu umění všemi konzulárními prapory“). V následujících sbírkách (později ovlivňovaných surrealismem) Tzara sterilní nihilismus dada překonával.

Překlady 1966 (*Zdeněk Lorenc, jednotl. básně, in: Paměť člověka*).

Literatura G. Hugnet, *La poésie dadaïste, Paris 1971*. R. Lacôte — G. Haldas, *Tristan Tzara, Paris 1960*. — Z. Lorenc (*doslov k 1966*).

zh

UKRAJINKA, Lesja: DUMY A SNĚNÍ

(Dumy i mriji) — 1899

Sbírka veršů ukrajinské básnířky, předchůdky-ně moderní ukrajinské literatury.

Dílo je rozčleněno do 4 částí na základě tematického a chronologického principu. I. *Poémy* zahrnují epiku a obsahují b. *Dávná pohádka* a *Robert Bruce, král skotský*, uvádějící klíčová témata poezie L. Ukrajinky. *Dávná pohádka* je úvahou o smyslu a společen. úloze tvorby a občanské angažovanosti tvůrce, rozvíjející se na pozadí konfliktu postav symbolizujících dva různé světy, rytíře Bertolda a bezejmenného básníka. *Poéma Robert Bruce*, psaná v romant. duchu hrdinského eposu, vypoovídá o národně osvobozené boji a vztahu vůdčí osobnosti a kolektivu v dějinách. Je věnována ukraj. historikovi M. Drahomanovovi, který byl inspirátorem poémy čerpající ze skot. minulosti. Dalšími oddíly sbírky jsou dva cykly lyr. básní — II. *Melodie*, představující soubor intimní lyriky, v níž se osudové trag. tóny prolínají s posilujícím motivem jara, věčného znovuzrození přírody, a rozsáhlý blok občanské poezie III. *Nevolnické písně*, uvedeny motem z Byronova sonetu. V básních, jež mají velmi často konkrétního adresáta, zaznívá vedle zoufalství, bolesti a studu za porobený národ stále zřetelněji výzva k revol. boji (*Nepřátelům, Hřišnice, Proč nejsi, slovo, tvrdou oceli* . . .). Poslední oddíl sbírky — IV. *Ohlasý* — obsahuje tematicky různorodé verše, mnohé z nich rozvíjejí z nového pohledu známé liter. motivy (dantovské téma v b. *Zapomenutý stín*, biblické v b. *Židovská melodie, Na poušti*), drobnější cyklus *Krymské ohlasý* vznikl za pobytu L. Ukrajinky v Jaltě na léčení. Také pro básně tohoto oddílu je příznačná forma poselství a výzvy a občanský patos (b. *Soudruhovi, Návrat* aj.).

Pro poémy i lyr. básně D. je společným leitmotivem nenávisť k tyranii, výzva k revol. boji za svobodu, ale i uvědomění významu svobodného slova, které je skutečnou zbraní v tomto zápase (*Dávná pohádka, Proč nejsi, slovo, tvrdou oceli* . . .). Pro zpracování histor. látky nebo liter. syžetů je charakteristická jejich aktualizace, posun do současnosti, přetvářející je v alegorická podobenství soudobé polit. situace. Téma boje se promítá i do intimní lyriky (často lze stěží odlišit intimní motivy od občanských) a nabývá zde podoby zápasu člověka s nepříznivým osudem. Obrazí se i v dynamice verše, budovaného s oblibou na kontrastech a antitezích. Důležitou symbol. úlohu v intimní lyrice hraje obraz jara jako tvůrčí životodárné síly, kontrastující s pesimistickou náladou lyr. hrdinky. Emocionální napětí a nasyčenost verše je vyvážena kompoziční symetrií. Jistá patetičnost a rétoričnost mnohých básní je občas vystředána ironií a sarkasmem nebo uvolněnějším konverzačním tónem vol-

ného verše (*Matka nevolnice, Úryvky z listu*). Velký důraz je kladen na kompozici sbírky i jednotl. cyklů. Cyklizací nabývají lyr. básně až epického charakteru, překračují svůj úzký rámec a stávají se součástí většího celku, což umožňuje širší záběr a rozvinutí určitého tématu z několika pohledů. V tom lze spatřovat i podobnost s hudebním dílem, která je charakteristická pro mnohé básně L. Ukrajinky. Hudební kadence je dosaženo postupným narůstáním napětí až ke kulminačnímu bodu, po němž následuje uvolněnější pasáž. Toto rozšíření pojetí lyr. žánru umožnilo zařadit do sbírky i básně, které již stojí na rozhraní mezi lyrikou, epikou a dramatem. Lyr. monolog zde přerůstá v dialog (*Hříšnice*) a dokonce v dram. scénu (*Ifigénie na Tauridě*), která je již předzvěstí budoucích lyr. dram. L. Ukrajinky.

Sbírka **D.** se řadí k vrcholům autorčiny lyr. poezie, v dalších letech se L. Ukrajinka věnuje téměř výhradně dram. tvorbě. Spolu s poslední rozsáhlejší sb. b. *Ohlasy* (1902, Vidhuky) znamenají **D.** přímé navázání na občanskou poezii T. Ševčenko. (Za autorčina života vyšla sbírka v úplnosti a bez cenzurních zásahů pouze ve Lvově, tedy v rámci Rakouska-Uherska). Uvedením svět. námětů do ukraj. literatury a formálním novátorstvím (užití volného verše) se L. Ukrajinka, stejně jako I. Franko, stala přímou předchůdkyní ukraj. moderní poezie.

Výpisky „Ach, slovo, zbrani moje jediná, / i když snad zhynu, tobě život patří; / až přijde naše slavná hodina, / ve strašný meč se změníš v rukou bratří“ (1953, 76).

Překlady čas. 1900 (*Růžena Jesenská, úryvek in: Slovanský přehled*), 1953 (*Marie Marčanová—Zdenka Niliusová—Jan Tureček—Jizerský—Jan Vladislav, zčásti in: Světla před úsvitem*), 1965 (*Július Kokavec, zčásti in: sl. Sedem strún*).

Literatura *H. H. Avrachov, Chudožnja majsternist' Lesi Ukrajinky — liryka, Kyjiv 1964. O. F. Stavyc'kyj, Lesja Ukrajinka, Kyjiv 1970. — M. Nevrlý (doslov k 1965). J. Vladislav (předmluva k 1953).*

tk

UNAMUNO, Miguel de:

MLHA

(Niebla) — 1914

Román španělského spisovatele, vůdčí osobnosti „generace 1898“.

Obraz vnitřního života bohatého mladíka Auguste Péreze se na rozdíl od psychol. románu soustřeďuje na způsob existence a podstatu osobnosti protagonisty. Děj. momenty slouží jako podněty hrdinových úvah v procesu vývoje jeho vědomí. Díky náhodnému setkání s Eugenií, která probudí jeho schopnost se zamilovat, Augusto pocítí povrchnost svého dosavadního života. Začne být přitahován

i dalšími ženami, což jej vede k pochybnostem o lásce k Eugenií. Augusto, muž bez vůle, se tragikomicky zmítá v rozporech mezi rozumem a citem; ve směšné snaze o racionálnost a rozhodnost si postupně uvědomuje obecnou problematičnost lidské existence. Pokořující zesměšnění, když Eugenie krátce před svatbou s Augustem uprchně s jiným mužem, vyústí v hrdinovo jediné autentické rozhodnutí v úsilí být sám sebou, rozhodnutí spáchat sebevraždu. To je však zpochybněno setkáním s autorem, který dává své postavě prožit trag. rozpor mezi rozumovým poznáním nevyhnutelnosti „přirozené“ smrti a vitální touhou po nesmrtelnosti.

Unamunovo pojetí lidského života, autentického jen při plném uvědomění jeho vnitřní rozpornosti, odpovídá výstavba románu, soustředěného výlučně na vnitřní svět postavy. **M.** proto postrádá zápletku i popisy, je komponována z dialogů a vnitřních monologů, které ztvárňují proces hrdinova vnitřního vývoje (autor nazývá tento žánrový útvar „nivola“). V 1. etapě tohoto procesu (1.—7. kap.), kdy se hrdina skrze lásku dobírá své identity, je mlha symbolem nevědomého každodenního života. Augusto z ní vychází, avšak jeho sebestoprvčení je v druhé etapě (8.—24. kap.) zproblematickováno prožíváním rozporu mezi rozumem a citem, mezi zdáním a skutečností, pochybnostmi o vlastní jsoucnosti. V nich nabývá nového významu symbol. titul: mlhou je zde vědomí vedoucí k bytostným pochybnostem, v nichž se vše střetává, prolíná, mísí. V poslední etapě (25.—33. kap.) je v setkání postavy s autorem-bohem, který zabíjí, do prožitku rozporu mezi nutností zemřít a touhou žít vtážen autor-člověk i čtenáři. Obraz vývoje hrdinova vědomí, vrcholící tímto „trag. pocitem života“, je subj. vyrazem Unamunovy „agónie“, jeho pojetí života jako úzkostné existence, k jejíž autentičnosti člověk dospívá bolestným uvědoměním rozporů mezi racionálním poznáním a lpěním na životě, rozhodnut setrvat v rozporu, neuhýbat před utrpením — jak je autor vyjádřil i ve filozof. esejích. Touto interpretací se však smysl **M.** nevyčerpává. Dvojznačnost Augustovy smrti, zdůrazněná již dvěma prology (není jasné, zda zemřel z vůle autora, či spáchal-li sebevraždu), obsahuje i výraz touhy najít klid v nevědomosti, ústící v přání zemřít. Ideál nevinnosti, který stojí proti vši rozpornosti vědomého života, je v Augustově vývoji vyjádřen motivem matky a psa Orfea. Unamunova představa lásky v **M.** je snem o bratrství mezi lidmi, po němž člověk, opuštěný, v izolaci dospívající k vědomí života a trpící jeho rozporností, marně touží.

M. je nejznámějším (již ve 20. letech přeložen do 10 jazyků) z „románů osobnosti“, v nichž Unamuno využívá literatury pro vyjá-

dření své filozofie, vycházející z analýzy konkrétní existence individua a předznamenávající tak pozdější existencialismus. M. myšlenkově těsně souvisí s autorovým filozof. spisem *Tragický pocit života v lidech a národech* (1912, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*). Rozbití tradiční románové struktury v M. je jedním ze způsobů, jakým špan. spisovatelé poč. 20. stol. hledají nové pojetí románu v opozici ke klasickému realismu; přínosem M. pro vývoj špan. románu je složité využití vnitřního monologu. Soustředění na univerzální problémy života člověka a subjektivizace románu v M. patří mezi příznačné rysy tvorby „generace 1898“ (P. Baroja, Azorin, A. Machado, R. Valle-Inclán aj.), která vyvedla špan. literaturu z omezení na národní hodnoty v 18. a 19. stol. a začlenila ji do svět. literatury.

Výpisky „*Myslit znamená pochybovat a jen a jen pochybovat*“ (1971, 219) — „*Narodit se pro bolest, neustále si uvědomovat smrt, nepřetržitě umírání je druhým, skutečným zrozením člověka*“ (1971, 242).

Překlady 1971 (Alena Ondrušková).

Literatura M. Gaurand, *Le refus de mourir et l'espérance chez Unamuno*. Paris 1969. A. Sánchez, *Miguel de Unamuno*. Madrid 1974. A. Zubizarreta, *Unamuno en su novela*. Madrid 1960. — A. Ondrušková (předmluva k 1971).

ah

UNDSETOVÁ, Sigrid: KRISTINA VAVŘINCOVÁ

(Kristin Lavransdatter) — 1920 1921 1922

Historická románová trilogie, vrcholné dílo norské novorealistické epiky.

Děj se odehrává v Norsku ve 14. stol. za doby vrcholícího katolicismu a zachycuje osudy několika generací. Ústřední postavou je dcera zámožného Vavřince (Lavran) Bjorgulfssona Kristina, jejíž život je ličen v řadě vývojových fázi takřka od narození až ke stáří a smrti. V I. dílu *Věvec* (Kransen) Kristina nejprve prožívá šťastné dětství na otcově statku, své mládí i první lásku. Odchází na vychování do kláštera v Oslo, kde do jejího života osudově vstoupí mladý Erlend z Husaby. Kristina zruší zasnoubení se Šimonem Darrem. Na první pohled rytířský Erlend má však špatnou minulost; ještě jako mladík svedl soudcovu ženu Elinu a žil s ní navzdory královu zakazu a klatbě arcibiskupa. Kristina však jde bez ohledu na pomlvy za Erlendem a chce s ním uprchnout. Tehdy se objevuje i Elina a nutí Erlenda k sňatku, ale pochopí marnost své snahy a po dram. scéně ukončí svůj život. Erlend žádá Kristinu o ruku, Kristina přijímá a slaví s ním svatbu, když vzdorovala souhlas na svých rodičích. V II. díle *Paní* (Husfrue) je ličen společný život manželů v Husaby. Třebaže Kristina svou pílí vytvoří ze zanedbaného statku skvěle hospodářství a porodí 7 synů

a třebaže všude získává úctu a přízeň, není šťastná. Trápi se výčitkami nad tím, jak se zachovala ke svým blízkým, když bojovala o Erlenda. Mezi ní a Erlendem dochází často k odcizení, přesto však oba cítí, že náleží trvale k sobě, a když Erlend, žijící často mimo rodinu a věnující se polit. záležitostem, upadne díky své lehkomyšlnosti do neštěstí, je uvězněna a přijde o majetek i o moc, Kristinina láska ztrácí svou vzpurnost a nabývá mírnosti a pokory. V III. díle *Kříž* (Korset) je již zralou ženou. Erlend umírá a ona po těžkých vnitřních bojích jde životem dál — smířena s lidmi i Bohem umírá v klášteře.

Na pozadí až s vědeckou přesností realisticky líčeného materiálního prostředí a duchovní atmosféry vítězícího katolicismu a zároveň přetrvávajících projevů pohanské mentality a morálky se odehrává příběh téměř totožný s příběhy raných próz Undsetové, cesta hrdinky za láskou, sobecká a na nic se neohlížející. Kritika moderního člověka, jeho sebevzdomeho individualismu — který se zdál být jediným východiskem z rozpadu společen. hodnot na přelomu století — je tu dovedena do důsledku. Vrcholí kladením zákl. otázek po povaze a smyslu lidské existence a hledáním odpovědi v plánu mravním (odpovědnost, vina) i obecně filozofickém. Proto ani hrdinové Undsetové nejsou hrdiny konkrétního histor. času, ale spíše typy nadčasové a obecné, jejichž příběh se odehrává tvář v tvář stejné obecné a nadčasové normě, na pozadí neměnného hodnotového horizontu, který je tu pojmenován jako Bůh. Není to přísný a neslitovný bůh evangelický, ale bůh odpouštějící, regenerující síla lidské vůle a morálky (R. Kejzlar), spíše výzva k činu, k mezilidské solidaritě a pocitu zodpovědnosti za ostatní.

Myšlenkový vývoj Undsetové, který dospěl v K. V. k první velké syntéze, byl připravován už jejími předchozími prózami ze současnosti, v jejichž středu obvykle stála ženská hrdinka, hledající, morálně drcená citem lásky i vědomím porušení věrnosti — r. *Paní Marta Ouliová* (1907, Fru Marta Oulie), r. *Jenny* (1911) aj. Do hledání ústředních ženských postav jejich románů se promítalo i vlastní hledání autorčino, které v pol. 20. let našlo svůj výraz v přestupu ke katolicismu (tato skutečnost vnášela do pozdějších děl S. Undsetové místy zjevnou dávku teozovitosti). 1928 byla Undsetové — především za K. V. — udělena Nobelova cena.

Překlady 1931—35 (1936—39, Emil Walter), 1948 (Jan Pollák), 1963 (Dagmar Chvojková-Pallasová), 1977 (Radko Kejzlar).

Literatura N. Ch. Brøgger, *Korset og rosen*, Oslo 1952. G. F. Engelstad, *Mennesker og makter*, Oslo 1952. E. Steen, *Kristin Lavransdatter*, Oslo 1959. A. H. Winsnes, *Sigrid Undset*, Oslo 1949.

red

UNGARETTI, Giuseppe:

ŽIVOT ČLOVĚKA

(La vita d'un uomo) — *1914—1953, 1954

Soubor básnického díla vůdčího představitele italského hermetismu a jednoho z nejvýznamnějších evropských lyriků 20. stol.

7. č. je rozsáhlým výběrem z dosavadního díla. Kniha, autorem samým vybraná a uspořádaná podle chronologie vydání jednotlivých sbírek, má jednotnou koncepci, zachycuje vývojovou logiku celé autorovy tvorby a funguje jako samostatná, vrcholná sbírka původní. Soubor obsahuje verše z pěti Ungarettiho knih: *Veselí* (*Allegria*) — v I. vyd. *Veselí z cesty ke dnu* (1919, *Allegria di naufragi*) —, vrcholná sbírka hermetického období *Citění času* (1933, *Sentimento del tempo*), dále sb. b. *Bolest* (1947, *Il dolore*), *Zaslíbená země* (1950, *La terra promessa*) a *Výkřik a krajiny* (1952, *Un grido e paesaggi*). První sbírka navíc obsáhla i soubor básní *Pohřbený přístav* (1916, *Il porto sepolto*), autorovu skutečnou prvotinu.

První etapa autorovy tvorby, jak je zachycena ve sb. b. *Veselí* a zvl. v cyklu *Pohřbený přístav*, je výrazem vnitřní básnickovy zkušenosti uprostřed hrůz I. svět. války, kterou prožil jako voják na bojištích italské a franc. fronty. Jednotl. básně vznikaly ve chvílích klidu mezi válečnou vřavou. Hrůzy války, mrtví kamarádi, pahýly stromů i trosky domů jsou scénérii těchto básní, nejsou však jejich ústředním tématem, ale topografickým zázemím subjekt. básnické reflexe zraňované lidské existence. „Mé srdce je země nejzmučenější.“ Autentičnost těchto básnických momentek však bývá zastíňována snahou o hlubinný básnický ponor do bohatého vnitřního světa člověka. Básně tohoto prvního období svou metaforikou i intenzitou zážitku navazují hlavně na Rimbaudovy *Iluminace*. Vrcholná etapa básnickovy tvorby, básně ze sb. *Citění času*, je charakterizována ještě větší programovou sevržeností a hermetičností. Básně postrádají jakýkoliv rytmický řád, jsou řazením básnických obrazů a sémanticky krajně zatížených veršů, které mají snahu se osamostatňovat. Přestože tato poezie v mnohém navazuje na tvorbu S. Mallarméa a P. Valéryho, není jen magií obsahově uvolněných slov, „čistou poezií“ v klasickém slova smyslu, není slepým ramenem dekadentně symbolistické poetiky, nýbrž přesným básnickým zachycením myšlenky, životního pocitu moderního člověka. Autorovy verše právě díky velké významové zatíženosti byly shledávány esoterickými, nesdílnými, ale lze v nich objevit přísný tvárný řád, založený na využití eliptických možností metaforicky bohatého básnického jazyka. V pozdější Ungarettiho poezii dochází ke zkonkrétnění, ujasnění a zjednodušení poetiky, k znovuoobjevení pravidelné metriky a k návratu ke klasickým te-

matickým i tvárným konstantám ital. lyriky.

Tragika dvou válek vstoupila do této zdánlivě uzavřené poezie, která je autorovy nutnou životní potřebou. Ungaretti je pokládán vedle S. Quasimoda, který prošel obdobným předhodnocováním své poetiky, za hl. představitele ital. hermetismu, zahrnujícího popisnost, běžnou logiku a dekorativnost starší poezie a pokoušejícího se moderní svěbytné lyr. prostředky, především metaforu a básnický obraz, soustředit na co nejmenší ploše básně. Ungarettiho originální, zkratkovitý a zhuštěný výraz však jak v počátečním období (především v okruhu *Pohřbeného přístavu*), tak i později v období katastrofy 2. svět. války zůstává v kontaktu s tragicky pocítovanou sociální realitou, přestože problematika tvárná, představa poezie jako „prostého ztraceného femsla, kterému se musí každá generace učit znovu“, je ústředním bodem jeho tvorby. I když se začal Ungaretti u nás více překládat až počátkem 60. let, mnohé dobové tendence moderního umění, které měly určující vliv na ital. hermetismus a Ungarettiho básnický výraz, můžeme objevit i v čes. poezii 30. let, především v tvorbě Holanové.

Překlady 1934 (*Zdeněk Kalista, jen oddíl Pohřbený přístav*), 1961 (*Jan Vladislav, Citění času*).

Literatura G. Cavali, *Ungaretti, Roma 1958. F. Flora, La poesia ermetica, Bari 1936. L. Rebay, Le origini della poesia di G. Ungaretti, Firenze 1959.* — J. Vladislav (*doslov k 1961*).

vkř

UPDIKE, John:

KENTAUR

(The Centaur) — 1963

Román severoamerického autora charakteristický realistickou a zároveň mytologickou dvojexpozicí svého námětu z poválečné současnosti.

K. evokuje podrobným sledem událostí tři všední dny (roku 1947) v životě padesátiletého George Caldwell a jeho patnáctiletého syna Petra, a to z perspektivy dospělého Petra, newyorského malíře. Oba je tráví vedle sebe: doma v osamělé venkovské usedlosti, v nedalekém (pensylvánském) městečku Olinger, na jehož střední škole je otec učitelem přírodovědy a syn žákem, a v autě, nezbytném prostředku ustavičných přesunů. Uprostřed všednodenních „katastrof“ získává jejich vzájemný vztah novou kvalitu, nepřevoditelnou už na prostou danost pokrevního svazku či na zvykoslovní rodinného soužití. Otec přepadený bolestmi, jež přispívají rakovině, v dané chvíli však lékařem nepotvrzené, musí zvládnout přetěžký krok od konvenčního vědomí lidské smrtelnosti k vědomí vlastního zániku reálně se blížícího; neodvratnost smrti přijímá s tím, že svůj život, bohatý na splněnou povinnost a rozda-

nou radost, „postupuje“ milovanému synovi. Ten, ač plně zaujat prvními erotickými zkušenostmi, uvědomuje si — konfrontován s ohrožením otcova života i s vratkostí jeho existenčního postavení — vlastně poprvé reálnost jeho smrtelnosti a v důsledku toho i velikost postupovaného mu dědictví opravdovosti, „koňské výdrže“ a niterné noblesy. Toto dědictví — „těžká“ fólie k Petrově svěží vímavosti, nemotorné lásce, mladistvé revoltě a naivní důvěře v budoucnost — spíná oba poutem nezrušitelné jednoty, kterou pocíťují jako štěstí.

Bohatství svých významů získává tento příběh ze současnosti teprve tím, že jej Updike zároveň vytváří jako vlnou aktualizaci antického mýtu o Cheironovi, nejvzdělanějším a nejušlechtlejším z kentaurů, bájných bytostí s horní polí těla lidskou a dolní koňskou: omylem zasažen Heraklovým otráveným šípem a mučen bolestmi z nevyčísitelné rány, směňuje Cheiron svou nesmrtelnost za dobrodiní smrti a svůj život za život Prométheův. Čtenáři je vstup do zevrubné a mnohostranné propracovaného systému vazeb mezi mýtem, a realitou — uplatňovaného ve všech plánech textu a v jednotliv. kapitolách různou měrou ozvlášťovaného — umožněn 2. motem knihy (citátem příslušné báje ve zpracování J. P. Peabodyové, 1897) a „bájeslovným rejstříkem“, dešifrujícím zpětně a v celém rozsahu knihy mytol. modely jednotliv. postav. Zapojení mýtu, opodstatněné vzpomínkovým odstupem vypravěče a jeho glorifikačním záměrem, propůjčuje všemu omezené jedinečnému obecně lidskou platnost, heroizuje život naplňovaný každodenní povinností, změkčuje brutalitu individuální smrti, stává se motorem fabulace a zdrojem básnivosti, činí sdělnou a přítom neosobivou prokazatelnou autobiografičnost příběhu. K. je však nejen využitím mýtu, nýbrž i soupeřením s ním. Updike jej uskutečnil jako novodobou rovnocmocninu starých mýtů tím, že předvedl vznik božského z lidského a sám vytvořil báji o velikosti svých obyčejných současníků, kteří zápasíce se smrtí a zapomněním a nepolevujíce v úsilí dobrat se lidskosti, vtiskují smysl smysluprostému životu. Hranice prostého využití mytologie překročil autor také metodou několikeré textové konkretizace téže podstaty, zvrstvující jev s cílem příměření postihnout nejednoznačnost a složitost lidské existence: kentaurskou polaritu tíživé praxe a vznosných ideálů podložil protestantským dualismem země a nebe (viz I. moto, citát z reformního evangelického švýcar. teologa K. Bartha, 1886—1968); vedle daného kentaura Caldwellla-Cheirona vytvořil „kentaury“ vlastní: z otce a syna za stavu ohrožení, z muže a ženy při milostném aktu; průběh třídenního děje učinil metaforickou replikou dosavad-

ni historie vesmíru, vyložené zde ve školské zkratce jako třídenní dění atd.

Stavebná vynalézavost při aktualizaci mýtu a humanistické poselství z této aktualizace vytěžené zajistily K. čelné místo v onom proudu moderní svět. literatury, který staví na mytol. strukturaci souč. látky. V rámci Updikova díla, jež obecně tíhne k cykličnosti, patří K., leptočtem vzniku a autobiografičnosti synovského pohledu, k tzv. olingerským prózám (Olinger je krycí jméno pro Updikův rodný Shillington), vedle r. *O farmě* (1965, *Of the Farm*), p. *Holubi pírka* (1962, *Pigeon Feathers*) a *Povídek z Olingera* (1964, *Olinger Stories*).

Výpisky „Čas, který mu byl ponechán, vynikal nebeskou šíří, v níž plaval jako pravý vnuk Ókeanův; poznal, že poskytne-li svůj život druhým, vstoupí do naprosté svobody“ (1967, 289).

Překlady 1967 (Igor Hájek).

Literatura W. Seelbach, *Die antike Mythologie in J. Updike's Roman The Centaur. Arcadia* 1972. E. Stehliková, *The Function of Classical Myths in J. Updike's The Centaur*, LF 1978. S. H. Uphaus, *J. Updike. New York*, 1980. — I. Hájek (doslov k 1967).

jo

UPÍTS, Andrejs: SEVERNÍ VÍTR

(Ziemeļa vējš) — 1921

Sociálně historický román čerpající z události revolučního roku 1905; dílo významného realisty moderní lotyšské literatury.

Z ulic Rigy, kde vrcholí vzepětí revol. nálad dělnických mas, se děj přenáší na venkov. Tam živelnou lidovou vzpouru, obrácenou proti zotročující vládě něm. baronů a neomezené moci statkářů, vystřídá řádění dragonů z trestné výpravy. Krutá odvěta stupňuje v lidech úzkost a strach a spolu s tím i demoralizaci. Obraz venkovského kolektivu uprostřed bouřlivé doby (zvl. v podmínkách vystupňovaného násilí) je dotvářen řadou individuálních portrétů. V popředí děje stojí bratři Robežnieksové, kteří se rozešli s patriarchálním světem pánův oddaného otce (paradoxně jedné z prvních a nejkruťejší zmučených obětí represe), avšak jejich další cesty se ubíraly různým směrem. Jan (Jānis), vesnický učitel s liter. ambicemi a zeť správce panského majetku, podlehne revol. nadšení pouze v mezích prázdné rétoriky a ve svých činech projeví posléze váhavost, egocentrismus a zbabělost. Martin, jenž dospěl v řadách řížského dělnictva k vědomému revol. postoji, prožívá tragédii vůdce bezmocně přihlížejícího utpení bližních i jejich návratu k poddanství. Rve se s pocitem osamění a viny, se skepti i vlastní slabostí. Nakonec je nucen likvidovat poslední baštu revoluce a rozpustit lesní bratry, jejichž strádání v lesích se stalo zbytečným (pro vesničany jsou pouhými bandity). Přesto opouští se začínajícím jarem rodný kraj zocelen ve své vůli i víře, že přijde druhé dějství boje za svobodu.

Obraz trag. důsledků revoluce na lotyš. venkově je v S. v. podán plasticky, v plné složitosti a se snahou o dokumentární hodnověrnost. V psychol. charakteristice postav, která je vytěžena z dram. momentů děje a názorových střetů, se odráží sociální zvrstvení typické lotyš. vesnice. Ačkoliv zákl. intencí vyprávění je epická objektivita, tvoří neúplně realizovaný kronikářský záznam pouze základ pro rozvíjení sugestivně líčených epizod, soustředěných k určité postavě či události. Tím je vyprávění, většinou stroze věcné (zvl. v popisování brutality a fyzického zohavení), obohacováno o perspektivu individualizovaného prožitku. K diferenciaci názorů, hledisek, postojů apod. přispívají v S. v. četné ideové dialogy, vyprovokované účasti na převratném dění. Dotýkají se problému revol. romantiky, živelného a organizovaného masového hnutí, sváru rozumu a nadšení, vůle a instinktu, konfliktu starého a nového v jedinci i v národě aj. Naznačena je i dialektika vůdcovské role a histor. úloha přechodné doby, v níž se teprve cesty budoucnosti připravují. V obrazové složce S. v., celkově velice úsporné, dominuje kontrast všudypřítomné bílé mrazivé zimy (chlad stupňuje též utrpení vězňů a mučěných) a horečného dění (včetně požárů), a také teplé lidské krve („buď je to krev vyplivnutá z vytlučení zubů, nebo vytrysklá z rány“). Severní vítr, symbol. motiv několikrát v textu připomenutý, je větrem, jenž přinesl porážku, utrpení a nový útlak.

S. v. je závěrečnou částí trilogie *Robežnieksové* (souborně až 1965, *Robežnieki*), která představuje rozsáhlou epeji života lotyš. národa (její pojítka tvoří osudy dvou bratrů Jana a Martina). Předcházely *Mladé prameny* (1909, Jauni avoti) a *V hedvábné síti* (1912, Zidā tīklā). K hrdinům trilogie se A. Upits, jehož celkové dílo obsahuje několik epejních momentů, vrátil ve 30. letech a ztvárnil jejich osudy v podmínkách buržoazního Lotyšska, a to v r. *Návrat Jānise Robežniekse* (1932, Jāņa Robežnieka pārņākšana) a *Smrt Jānise Robežniekse* (1933, Jāņa Robežnieka nāve). 1934 dopsal autor k celému cyklu „prolog“ *Staré stíny* (Vecas ēnas) — řadu volně fazených obrázků ze života patriarchy lotyš. vesnice 80. let 19. stol. A. Upits, aktivně činný v polit. událostech únorové revoluce a v komunist. hnutí, začal psát S. v. v době měsíčního věznění Němci po obsazení Rigy 1917 a dokončil ho v průběhu pětiměsíčního věznění 1920, po návratu z Moskvy, kam uprchl po porážce sovět. vlády. Vycházel z vlastní zkušenosti, kterou získal jako svědek tehdejších událostí. S. v. je hodnocen jako jedno z nejzdařilejších zobrazení revoluce 1905.

Překlady 1975 (*Vojtěch Gaja*).

Literatura M. Kalve, Andrej Upit, *Kratkij obzor žizni i tvorčestva, Riga 1957.* — R. Parolek (*předmluva k 1975*).

mm

URFÉ, Honoré d':

ASTREA

(L'Astrée) — 1607 1610 1619 1627 1627

Pastýřský román — nejvýznamnější dílo francouzského romanopisce a básníka přelomu 16. a 17. stol.

A. zahrnuje 5 částí (každá o 12 knihách), z nichž připravená IV. byla po autorově smrti vydána jeho tajemníkem B. Barem, který také napsal, snad podle autorových poznámek, V. část s rozuzlením. Děj románu (celý název: „Astrea, kde mnohými příběhy a na příkladu postav pastýřů a jiných jsou vyloženy rozmanité účinky uslechtilé lásky“) je situován do 5. stol. a imaginárního „království Forez“, jemuž se zázračně vyhýbají války a invaze pustošící Galii. Obyvatelstvo země tvoří rytíři a nymfy, druidové a vestálky, vedení královnou Amasis a „velkým druidem“ Adamasem, a „lid“, totiž pastýři a pastýřky, ve skutečnosti bývalí šlechtici. Ústřední zápletka je jednoduchá: pastýř Céladon a pastýřka Astrea se milují. Astrea se však nechá přesvědčit, že Céladon je jí nevěrný, a odmítne ho. Nešťastný Céladon se vrhne do vln rozvodněné říčky Lignonu. Zachrání ho však princezna Galatea, která se do něho zamiluje. Céladon její lásce odolá a prchne do jeskyně, kde dnem i nocí myslí na Astreu. Postaví jí zde chrám lásky, v němž je oltář s jejím obrazem a 12 deskami zákonů lásky, definujícími dokonalou lásku i dokonalého milence (naprostá poslušnost je jeho první povinností). Po řadě zvrátů a intrik, úskoků a převleků, rozmišek a usmíření, zkoušky ústředních postav vrcholí u začarované Studny opravdové lásky, hlídané lvy a jednorozci, kteří se před oběma milenci, odhodlanými k sebeobětování, vzájemně rozsápu. Kouzlo je zlomeno, zjevuje se bůh lásky. Útrapy milenců končí sňatkem a návratem k idylickému pastýřskému životu. Zákl. děj. pásmo je často přetříváno jinými milostnými příběhy-novelami (asi 50), opětovně přerušovanými a navazovanými, a četnými galantními rozpravami. V A. se prosazuje precízní, „nasládlý“ styl a v pečlivě stavěných, dlouhých větách se ohlašuje perioda franc. klasicismu. Vyprávění je protkáno verši nejrůznějších forem (madrigaly, stance, sonety aj.) i vloženými dopisy.

I když směsice témat i žánrově „nepříbuzných“ a vzhledem k „histor.“ rámci románu dokonce anachronických postav naznačuje, že v A. se spojuje několik typů románu — pastýřský, rytířský, milostný, psychologický —, zákl. půdorys je dán pastorální tematikou i poetikou. Privilegovanými postavami A. jsou pastýři, jejichž jedinou náplní života je láska, prožívání jejich nejrůznějších odstínů i nekonečné

disputace o „filozofii lásky“. Autorův rodný kraj Forez se pak stává jakýmsi „pastýřským rájem“, symbol. zemí, pro niž jsou příznačné uzavřenost, harmonie, dokonalost, tj. zákl. znaky utopie. Jestliže oficiální kult království Forez je směsicí několika náboženství (galští a fecko-latin. bohové), pravým náboženstvím země je láska; milostná vášeň tu má takřka liturgické projevy (chvalozpěvy, modlitby, svátosti, obětiny). V tomto pojetí je Céladon (jméno, které se stalo příslovečným, srov. „seladon“) vzorem dokonalého milence, vynikajícího věrností, oddaností a sebezapřením, s nímž překonává všechny kruté zkoušky svého idolu Astrey, která — ač osudově přitahována k svému milovanému — klade nade všechno kodex cti (gloire), proti němuž není odvolání. Toto vypjaté chápání cti je také příčinou překážek na Céladonově cestě k cíli a v podstatě i fabulačním principem románu.

A. byla v úplnosti vydána pouze dvakrát (1632—33, 1647); vycházelo však množství zkrácených nebo upravovaných vydání — nejznámější vyd. 1713 *Nová Astrea* (La Nouvelle Astrée). Autor na A. pracoval 25 let (1625 byla vydána Borstelem de Gaubertin za pomoci Marina le Roy de Gomberville, autora galantních a pastýřských románů, V. a VI. část A. ve verzi odlišné od zakončení Barova). V autorově vlastním díle A. předcházela veršovaná pastorála *Sireina* (1618, La Siréine). V návaznosti na dvorskou literaturu a její ideální hrdiny, na rytišké romány o Amadisovi, ale i fec. bukolickou poezii (Theokritos, Vergilius) a román (Longův Dafnis a Chloe) aj. se autor bezprostředně inspiroval italskou — pastorální román I. Sannazara Arkádie, 1504; dr. Aminta (insc. 1573, 1580) Torquata Tassa; G. Guariniho pastorální tragikom. *Věrný pastýř* (1590) — a špan. pastorální literaturou (r. Diana J. de Montemayor — 1559; Cervantesova n. Galatea, 1585). Na základě těchto převážně liter. zdrojů d'Urfé předložil nový kurtoazní kodex lásky a cti v pastýřské idyle, která se — po desetiletích občanské války, již se autor zúčastnil na straně katolické Ligy — setkala zvl. u aristokracie s okamžitým úspěchem. A. vyšla vstříc dobové zálibě, její úspěch vyvolal četné imitace; takřka 50 let byla břívětem citů a dobového chování i hojně využívaným „slovníkem“ liter. motivů a epistolárních forem. Ovlivňovala (zvl. 1625—35) drama, pastorálu i tragikomédii, včetně vrcholné franc. tragédie (Cornille v pojetí konfliktu lásky a spravedlnosti, Racina v psychologii a analýze milostného citu), a prózu (r. Kněžna de Clèves Madame de La Fayette; vzdálenější ohlasy A. jsou shledávány i v Nové Heloise J.-J. Rousseaua). Byla také parodována (Ch. Sorel: Po-

třeštěný pastýř, 1627). Bezprostředním následníkem A. se stal preciózní román, vrcholící v dílech M. de Scudéry — zvl. r. Artamène neboli Velký Cyrus (1649—53) a r. Clélie (1654—60), s pověstnou mapou Lásky —, v nichž se však původní pastýřský román s elementy románů rytiškého měnil v román heroicko-galantní a výrazně klíčový.

Literatura J. Ehrmann, *Un paradis désespéré: l'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, Paris 1963. G. Genette, *Figures I*, Paris 1966. M. Magendie, *L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris 1929.

zh

VALÉRY, Paul:

KOUZLA

(Charmes) — 1922

Básnická sbírka francouzského spisovatele usilující o syntézu formální dokonalosti verše a jeho hudebnosti s intelektuální koncepcí poezie.

Zaměření K. je určeno zvl. 8 básněmi — *Palma, Jitřenka, Na platan, Pythie, Nácti Hada, Píseň slovpů, Hřbitov u moře a Žlomky Narcisa*. V temat. jádru K., opírajících se o řadu různých strofických i veršových útvarů (různé typy sonetů, óda aj.), stojí mýty s dlouhou liter. tradicí, vyjadřující v podstatě tři zkušenosti ducha: tragédii vědomí uzavřeného do sebe sama; prudkost inspirace rodící se z hlubin nevědomí, její počátky a rozpory; hrozbu toho, že vlastní výjimečná citlivost podlehne vnějším podnětům.

Pro K. je příznačná snaha o výraznou hudebnost veršů plynoucí zvl. ze shody mezi větou intonací, rozvíjením strofy, rytmem a významem (požadavek tzv. „vysoké symfonie“ básnické tvorby). Obrazná tkáň se tu slévá v metaforu lidského vědomí, konfrontovaného se světem a se sebou samým, a v symbol básníka-tvůrce slova. Z tohoto hlediska je využíván i mýtus jako forma lidské zkušenosti a jeho poselství se prolíná s osobní zkušeností subjektu — např. v b. *Hřbitov u moře*, představující pokus o vytvoření „nového mýtu“, kdy rozzářená provensál. země hovoří k básníkovi o životě a smrti, slabosti a síle lidského ducha. Ve svém celku je tato báseň odrazem utrpení nešťastného vědomí, střetávajícího se s pochybnostmi, podezřením, proměnami plynoucího času, a představuje syntézu celé sbírky v zákl. nastínění polarit slabosti člověka a síly ducha. Metodou kontrastního paralelismu (hranice hřbitova — nekonečnost mořské pláň) je v ní ukázáno, že intelekt může triumfovat nad časností (vlastního života i beznaděje). V K. je tak prostřednictvím přísně organizovaných a vzájemně závislých elementů jazyka vyjádřena zkušenost ducha či její pohyb, neboť podle autora je sbírka výrazem dramatu sebeanalyzujícího rozumu, jeho dobrodružství

a bolesti, radosti a plnosti reflexivního i tvůrčího vědomí.

K. byla předznamenána rozsáhlou b. *Mladá Parka* (1917, La Jeune Parque), mýtem rozporu mezi smyslovým lidstvím a spirituální koncepcí, kterým se autor po delší době opět vrátil k básnické činnosti. Poetika K. na ní v mnohém navazuje, zejména snahou o klasicistní a racionální abstrakci, autonomii krásy slova a obrazů. V K. lze vysledovat, podobně jako v předcházejících básních, přímé pokračování linie poezie „spekulativního lyrismu“ a hermetických tendencí, nastíněné S. Mallarméem, kdy se poetická analýza zaobírá jedincem, stojícím vně konkrétních vztahů skutečnosti a histor. reality. Orientace k „čisté poezii“ je však v konkrétním procesu tvorby korigována vědomím nemožnosti zbavit se inspiračních podnětů smyslů, zprostředkujících objekt. svět. Z rozporu intelektu a senzuality vzniká tak v K. složitá poetika, zaměřující se na spojitost mezi cestami autonomního myšlení a možnostmi básnického slova v jeho nejrůznějších konstelacích. Po K. se autorova tvorba zaměřila na oblast eseje a dialogu (např. dialog *Eupalinos čili Architekt* (1923, Eupalinos ou L'Architecte), v nichž byly řešeny mnohé z otázek nastíněných již v poezii (např. souvislosti řádu tvorby a umělcova vědomí).

Preklady 1927 (1927, 1930, Bohuslav Reynek; vyd. 1927 jen *Hřbitov u moře*, vyd. 1927 jen *Palma*, vyd. 1930 jen *Píseň sloupů*), 1928 (1929, 1930, 1933, 1966, Josef Palivec; vyd. 1928 jen *Hřbitov u moře*, vyd. 1929 jen *Had*, vyd. 1930 jen *Jitřenka*, vyd. 1933 úplné, vyd. 1966 in: *Básně*), 1970 (*Ján Fratrik*, sl. jen *Námorný cintorin*), 1979 (*Gustav Francl*, jen *Kroky*, *Lesní duch*, in: *Nepřerušená píseň*).

Literatura P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris 1953. — J. Felix (doslov k 1966).

zh

VALLEJO, César:

TRILCE

1922

Kniha básní peruánského spisovatele, významného představitele světové avantgardní poezie.

Název díla je nepeložitelný; novotvar „trilce“ není bezprostředně spjat s žádným existujícím špan. slovem a je obtížné vystopovat jeho významové konotace. Někteří badatelé v něm nacházejí zvukovou obměnu číslovky „tres“ (tři) a poukazují na náhodnou volbu titulu ve chvíli, kdy text již byl v tiskárně a bylo známo, že jeden výtisk bude stát tři peruán. soly. T. obsahuje 77 lyr. skladeb, značených I až LXXVII. Jsou psány volným veršem, verše se sdružují do nepravidelných strof. Řada básní má nezvyklou grafickou úpravu: „stupňovité“ verše, bílá

místa, slova rozčleněná na jednotlivé hlásky, různé typy písma. Množství novotvarů a četné odchylky od spisovné normy jazyka v pravopisu, morfologii i syntaxi znesnadňují čtení a pochopení textu. Některé básně působí dojmem zašifrovaného sdělení, nepřístupného tomu, kdo nezná klíč.

Útok na jazykové výrazové prostředky zde však není pouhým formálním experimentem nebo nezávaznou hrou s jazykem, jaké byly běžné u avantgardních básníků té doby. I když ani v T. prvky hravosti a slovní komiky nescházejí, většina jazykových nezvyklostí a „schválností“ má mnohem hlubší význam a dosah. Ve znásilňování jazykového materiálu se projevuje zoufalé úsilí lyr. subjektu nalézt odpovídající výraz pro svůj prožitek světa jako něčeho nepřátelského, cizího a nesouvislého; světa jako prostoru zabydleného nepochopitelnými předměty, abstraktními čísly a pojmy; světa, v němž lidé nežijí spolu, nýbrž vedle sebe, a marně napřahují ruce do prázdna. V přerývané a na první pohled chaotické básnické výpovědi, která se někdy blíží výluku a jindy sarkastickému posměšku, se úporně vracejí motivy samoty a siroby, fragmentárnosti a rozpolcenosti, úzkosti z nevědění a nebytí, touhy po nalezení jistoty, lásky a pochopení. Vzpomínky na domov, na rodný dům vysoko v Andách, na něhu sourozenecké a rodičovské lásky a zvláště obraz matky, který je možné považovat za jeden z leitmotivů celé Vallejoy poezie, představují kladné hodnoty tohoto hledání. Na celkovém vyznění díla se nepochybně podílí i Vallejovo míšenectví (oba rodiče pocházeli z nemanželského svazku bílého muže s indiánskou ženou). „Indianismus“ T. se nezakládá na poetizaci vnějších realit indián. světa; spočívá v úsilí o básnické vyjádření hlubinných vrstev vědomí jedince zaktoveného ve dvou odlišných etnických společenstvích.

Většina básní T. byla napsána v Limě v rozmezí tří měsíců 1920, po které byl osmdvacetiletý Vallejo vězněn na základě nepodloženého obvinění ze žhářství. Když kniha 1922 vyšla, zůstala nepochopena jak kritiky, tak čtenáři. Lišila se příliš nejen od předchozí, modernisticky laděné Vallejoy sb. b. *Černí poslové* (1918, Los heraldos negros), nýbrž od všeho, co bylo dosud v peruán. a hispanoamer. poezii napsáno. Teprve 2. vyd. 1930 v Madridu (Vallejo žil od 1923 v Evropě) odkrylo její průkopnickou hodnotu a přineslo autorovi uznání. Vallejo se po letech usilování o drama a výpravnou prózu — r. *Wolframova ruda* (1931, El tungsteno) — vrátil k poezii. Básně z 30. let, kromě sb. b. *Španělsko, odejmi ode mne tento kalich* (1937, España, aparta de mí este cáliz), vytrysklé uprostřed krvavého dění

špan. občanské války, vyšly až posmrtně pod názvem *Lidské básně* (1939, *Poemas humanas*).

Překlady 1973 (*Vladimír Mikeš*, in: *výb. Černí poslové*).

Literatura *A. Flores, Aproximaciones a César Vallejo I—II, New York 1971. J. Ortega, Figuración de la persona, Madrid 1971. — V. Mikeš (předmluva k 1973).*
hv

VÁLMÍKI → RÁMÁJANA

VANČINBAL (VANGČINBALA, Lchabagannorobu) —
INDŽINÁŠ (INDŽANAŠI, Vangčibal):
MODRÁ KNIHA O VLÁDĚ VELKÉ
JÚANSKÉ ŘÍŠE

(Jeke Juvan ulus-un manduḡsan törü-jin Köke-suduru) — * 1892

Významné dílo staromongolské prózy, jiho-mongolský historický román 19. stol.

M. k. obsahuje románové zpracování úseku mongol. dějin od 12. stol. (od doby Čingisova otce Jesü-gej-bagatura) do 14. stol. (do vlády chána Ögedeje), přičemž hl. hrdiny jsou Čingischán a jeho otec Jesü-gej. Vedle reálných histor. postav vystupují i myt. bytosti, zejména představitelé Horního a Dolního světa. Dílo, které rozpracoval Vančibal (napsal prvních 8 kap.) a pokračoval v něm jeho syn Indžináš, sestává ze 3 dílů, dělených do 120 kap. a 12 kap. úvodu. Ani Indžinášovi se nepodařilo splnit záměr dovést dílo až do konce jüanské dynastie (1368). Dosud bylo nalezeno pouze 69 kap. textu (z toho 60 se týká období Čingischánova života a 8 Ögedejeva) a 8 kap. úvodu.

Autoři **M. k.** si vytkli za cíl dokázat, že i Mongolové jsou schopni vytvářet velká uměl. díla stejně jako Číňané. Za tím účelem prostudovali četné mongol. a čín. histor. prameny, inspirovali se čín. histor. romány a kvalitativně pozvedli na vyšší úroveň staletou tradici mongol. histor. kronik. Každá kapitola je většinou věnována jednomu roku; obyčejně je uvedena oblíbeným čtyřverším a zakončena shrnutím děje. Záměr urychlit psaní textu a zahrnout do kapitoly události více let se dařil jen krátkou dobu. Kniha je psána prózou, obsahuje však četné básnické pasáže. Prokazuje všestranně vzdělané, sečtělé a jazykově talentované autory. To dokazují mj. i polemiky s čín. předlohami, případně jejich doplňky a korektury. Vedle vysoké uměl. úrovně je **M. k.** významná i tím, že obsahuje ostrou kritiku sociální nerovnosti, bezbřehé honby za majetkem, kritiku života světských i církevních feudálů (odsuzuje např. odchod Mongolů do klášterů). Nedostala se ještě k popření lamaistické ideologie a náboženství, avšak učinila k tomu první významný krok. Mnozí liter.

vědci ji přičítají větší či menší míru čin. vlivu. Dílo čín. autora Luo Kuan-čunga, oblíbená próza Dějiny Tří říší (14. stol.), však bylo spíše jen podnětem pro vytvoření **M. k.** Zvl. díky hl. tvůrci románu, Indžinášovi, nebylo dílo pouhým pokračováním v ustálené letopisecké tradici, ale dostalo se mnohem dále v tom, že dokázalo histor. události podat v umělečtější rovině, plastičtěji zobrazit románové postavy, více otevřít nitro hrdinů a nastavit zrcadlo jejich vnitřním prožitkům. **M. k.** byla naposledy vydána 1957 tradičním mongol. písmem ve Vnitřním Mongolsku (ČLR). Vzhledem k tomu, že dosud neexistuje žádný překlad do evrop. jazyka ani přepis do souč. mongol. písma, nestalo se dílo předmětem zájmu širší čtenářské obce doma ani v zahraničí. Mezi znalci tradičního písma je však mimořádně oblíbeno.
jš

VAPCAROV, Nikola:
MOTOROVÉ PÍSNĚ
(Motorni pesni) — 1940

Sbírka básní bulharského básníka a revolucionáře, která položila základy nového pojetí proletářské literatury v Bulharsku.

Knižka obsahuje celkem 20 básní se sociální, vlasteneckou a revol. tematikou, rozdělených do 4 oddílů. Angažovaný a současně lyr. postoj prvního a nejrozsáhlejšího oddílu *Písně o člověku* vyvěrá z životního pocitu proletáře ve světě odcizené práce. Jsou inspirovány hlubokým prožitkem „nové romantiky“ strojí a techniky (*Romantika*) a současně poznáním, že stroje přesto zůstávají zdrojem lidského utrpení. Východisko z tohoto rozporu je však formulováno již úvodní b. *Víra* — je jím nezničitelná víra v „lepší a moudřejší zítřek“, tj. v revoluci. Ústřední metaforou šťastnější budoucnosti je obraz jara (v b. *Jaro v továrně* např. jaro podloudné pronikne vrátnici a rázem změni tísňovou tovární atmosféru, jara se nedožije dřinou zmučený topič-souchotinat v b. *Vzpomínka — Měl jsem kamaráda* . . .). Až do té doby je lidská existence nutně nelibostným bojem člověka se „špinavým a nasupeným životem“, v němž jednotlivec umírá, ale člověk nepodlehne (*Souboj*). Vapcarovův humanismus dává procitnout očistujícímu vědomí lidské sounáležitosti i v odsouzeném loupežném vrahovi (*Písně o člověku*). Ze své lásky k rodné zemi, ke štítům Pirinu, lazuru Ochridského jezera a ke „světlym břehům Egejským“ se Vapcarov vyznává v následujících *Písních o vlasti*: tradice nepokorných bojovníků za svobodu jeho národa mu zde splývají s příštím bojem třídním. Osobněji laděná nota tématu proletáře-intelektuála zaznívá ve dvojici básní oddílu *Písně*. Občanské válce ve Španělsku jsou zasvěceny závěrečné *Písně o jedné zemi*. Realita bojů i sny o spravedlivé budoucnosti (*Sen*) se spojují intimitou lidských citů (*Dopis — Fernandez, má matko, pad . . .*).

Vapcarov hledal pro svou poezii nové výrazové prostředky, chtěl, aby v ní „dýchal nová doba verš“ — úsporný až lakonický, prakticky bez epitet jak v klasické čtyřveršové sloce, tak ve stupňovitém verši (tzv. Majakovského „schůdky“), organizovaném asonancemi. Užívá slovníku i rytmického spádu mluvené bulharštiny. Rovněž obraznost M. p. je jednoduchá a současně funkční, užívající kontrastů mezi motivikou tradiční (nebe, srdce, jara) a technicistní — továrního dýmu, projektilu a zvl. pak stroje, motoru a jeho součástí, které jsou antropomorfizovány do té míry, že splyvají s lyr. hrdinou. Rub i líc technické civilizace a autentické revol. hrdinství pozoruje Vapcarov střizlivým dialektickým pohledem, patos M. p. spočívá v mohutném rozmachu touhy a vůle, skrytém za všedními kulisami.

M. p. jsou první Vapcarovovou sbírkou a představují asi třetinu celého jeho básnického odkazu; během přípravy sbírky druhé byl autor jako spolupracovník ilegálního ÚV Bulhar. KS zatčen a ve svých 33 letech popraven (1942). Vydání knihy výrazně komunist. ladění ve fašistickém státě prosadili básníkovi přátelé (zvl. G. Karaslavov), kteří předkládali jednotliv. básně různým cenzorům. M. p. se však natolik odlišovaly od estet. norem dřívější bulhar. poezie, že byly po zásluze oceněny až po 2. svět. válce. Dnes patří Vapcarovovy básně, přeložené do 47 jazyků v 54 zemích, ke klasickým dílům svět. antifašistické literatury.

Preklady 1953 (Kamil Bednář—František Branišlav—Milan Jariš—Ludvík Kundera—Jan Pilar—Jiří Valja, výb. in: Z díla, 1979 (Vilém Závada; jednotliv. básně in: V. Závada: *Vtisknout své znamení*), 1980 (1982. Vlastimil Maršiček; vyd. 1980 jednotliv. básně in: sb. *Verše proti smrti*, vyd. 1982 výb. in: *Zpěv*).

Literatura E. Dimitrova, *Pevec na podviga i samozertvata*, Sofija 1963. Nikola Vapcarov, *Novi izsledvanija*, Sofija 1970. — D. Hronková (doslov k 1982). vkz

VARGAS LLOSA, Mario:

MĚSTO A PSI

(La ciudad y los perros) — 1963

Román peruánského spisovatele, významného představitele tzv. nového hispanoamerického románu.

Vypráví o životě dospívajících chlapců ve vojenském gymnáziu Leoncía Prada v hl. peruán. městě Limě na poč. 50. let. Osu příběhu tvoří téměř detektivní zápletky. Skupina kadetů III. ročníku („psů“) — tzv. Kroužek — vyšle „horáka“ Cavu, aby ukradl z profesorské pracovny otázky ke zkoušce z chemie. Během vyšetřování nezdařeně krádeže Ricardo Arana (Otrok) Cavu udá, protože chce získat povolení k nedělní vycházce. Při následujícím vojenském cvičení je zabit. Přestože není vyloučeno, že jde o vraž-

du — další člen party Alberto (Básník) označí za jejího pachatele vedoucího Kroužku Jaguára — vedení školy se rozhodne v zájmu „dobré pověsti ústavu“ celou záležitost utlat a vydávat ji za nehodu. Kolem hl. děj. linie jsou soustředěny příhody, jež chlapci prožili v gymnáziu již dříve, a úryvky ze života tří kadetů — Alberta, příslušníka limské „zlaté mládeže“, Ricarda, syna z rozvrácené rodiny ze středních měšťanských vrstev, a blíže neurčeného chlapce (snad Jaguára), sirotka z chudého limského předměstí — v době před vstupem do gymnázia. Román je rozdělen do 2 částí a opatřen epilogem, ve kterém jsou naznačeny osudy Alberta a Jaguára po ukončení gymnázia. Každá část má 8 kap. Jsou značeny řím. číslicemi a tvoří je nestejný počet fragmentů. První část je uvedena úryvkem ze Sartrova dr. Kean („Člověk si hraje na hrdinu, protože je zbabělý, na svatého, protože je zlý, . . . vůbec hraje, protože je lhářem od narození“), druhá citátem z P. Nizana („Také mi bylo dvacet. Nedovolím nikomu prohlašovat, že je to nejkrásnější věk života“).

M. je v jednom ze svých plánů příběhem o složitém procesu dospívání. Za chlapčtívím kadetů, jež často vede k samoúčelné krutosti a brutálnosti, se skrývá ještě dětská nejistota a bezradnost, naléhavá potřeba něhy a porozumění. S pokračujícím vyprávěním je však stále zřejmější, že falešné siláctví a cynismus, jež bývají příznačné pro dospívající mláďa (a které v duchu mota můžeme také chápat jako specifický projev obecné lidské potřeby předstírat), vyrůstají v tomto případě především z celkového ovzduší falše a pokrytectví, které vládne ve vojenském gymnáziu; brutalita kadetů je odezvou na brutalitu instituce, která je vychovává a která je součástí existujícího společen. systému. Prostřednictvím drobnohledného výseku ze života „psů“ ve vojenském učilišti román poodkryvá pohled na „město“ za jeho zdmi a zákony, které v něm vládou. V tomto plánu je vlastně polemikou s citovanými Sartrovými slovy: neautentičnost postav, jež člověk zaujímá, nevyplývá jenom (ani ne především) z jeho obecně lidské podstaty „lháře“, ale je společensky a historicky podmíněná. K uchopení této dvojnárodnosti (mnohoznačnosti) lidského osudu směřuje i složitá vyprávěcí struktura: prolínání časových rovin, mnohost vyprávěcích perspektiv a jejich neustálé střídání, vnitřní monolog, užití argotu, slangu a dalších jazykových prostředků pro odlišení různých společen., profesionálních i věkových vrstev a skupin.

Román odráží autorovy vlastní zážitky z vojenského gymnázia. Vyšel poprvé v Barceloně a získal peruán. spisovateli svět. proslulost. Stojí na počátku dlouhé řady próz, jimiž M. Vargas Llosa usiluje o vytvoření tzv. totálního románu, schopného postihnout moderními

prostředky, ale v duchu tradice kritickorealistickeho románu 19. stol., složitou, mnohvrstevnou a proměnlivou skutečnost v její celistvosti: *Zelený dům* (1965, La casa verde), *Rozhovor v Katedrále* (1969, Conversación en La Catedral), *Pantaleón a jeho ženská rota* (1973, Pantaleón y las visitadoras), *Tetička Julie a zneužívaný génius* (1977, La tía Julia y el escribidor), *Válka v konce světa* (1981, La guerra del fin del mundo), *Maytův příběh* (1984, La historia de Mayta).

Překlady 1966 (*Miloš Veselý*).

Literatura *W. A. Luchting, Mario Vargas Llosa: Desarticulador de realidades, Bogotá 1978. J. L. Martín, La narrativa de Vargas Llosa, Madrid 1974. C. Rossman a A. W. Friedman. M. Vargas Llosa, Estudios críticos, Madrid 1983. — M. Veselý (doslov k 1966).*

hv

VARNALIS, Kostas: PRAVDIVÁ OBRANA SOKRATOVA (I alithini apolojia tu Sokrati) — 1931

Satiricko-kritická próza předního novořeckého básníka, prozaika a literárního kritika.

Je rozčleněna na 6 částí — úvod a 5 dílů, které se uvnitř dále dělí na paragrafy, čímž je naznačena příbuznost s dnes vydávanými klasickými antickými díly. Text vykazuje jistou podobnost s divadelním scénářem. Obsahuje úvodní a závěrečný popis scény a třikrát je přerušena scénickou poznámkou. Jeho jádrem je monolog Sokrata, který se obhájí před soudem. Je přímou parafrází klasické Platonovy Obrany Sokrata. Hl. postava — filozof Sokrates — zde ovšem vyjadřuje autorovy vlastní názory: předhodnocuje svůj život, zřiká se Platonovy idealistické filozofie a (za pomoci četných anachronismů) poukazuje z pozic dialektického materialismu a marxismu na dosud nevyřešené sociální otázky. Odsuzuje zneužívání pojmů Vlast, Ctnost, Krása apod., které se v ústech buržoazní demokracie stávají prázdnou frází. Poukazuje na zápornou úlohu náboženství, jež vede lid ke slepé poslušnosti vůči vládnoucí třídě. Současný polit. systém je podle něho pouze parodií demokracie a v zásadě se neliší od tyranie. Všichni nadutí bohatci, kterým se po celý život vysmíval a jejichž podvody odhaloval, ho tedy nyní, jak říká, nutně musí odsoudit k smrti, protože se ho bojí; ne že by jim byl osobně nebezpečný, ale proto, aby zstrašili ostatní. P. o. všeobecně vyznívá jako obrana slabých a chudých, kteří jsou utlačováni ve všech histor. epochách, a jako výzva k boji proti vykořisťovatelům. Je psána krásnou a bohatou, výrazově plnou lidovou řečtinou — dimotiki.

P. o., která je pokládána za jeden z vrcholů Varnalisovy tvorby, patří mezi díla, která dokumentují autorův ideový přerod po 1. svět. válce. Zatímco v počátečním období své tvorby, ještě pod vlivem idealismu a básníka D. Solomose, píše především symbol. lyriku, při-

rodní i reflexivní, po seznámení s levicovým hnutím nabývají jeho básnické i prozaické práce výrazně sociálně krit. charakteru. Jsou zaměřeny především protiválečně a protidealisticky. Varnalis používá antické postavy a děje jako symboly, jimiž se vyjadřuje k současnosti. Sám o své tvorbě prohlásil, že nechce mýty ani historii zsměšňovat, ale měnit je v realitu. Paroduje záměrně proto, aby osvobodil čtenáře od nekrit. a nostalgického obdivu k minulosti, který mu byl po léta vnucován. Zároveň tím obrací jeho pozornost k současným, zvl. sociálním problémům a odhaluje činy a lži vládnoucí třídy. 1931, kdy P. o. vznikla, bylo toto dílo navíc výrazem protestu proti tehdejší tzv. „demokracii“ v Řecku, proti vojenským pučům a celé tyranii temného období před 1936. Ve Varnalisově tvorbě, hlavně v období mezi dvěma svět. válkami, lze pozorovat zárodek budoucí řeč. socialist. literatury. Proto bývá označován jako největší řeč. marxistický spisovatel. 1959 mu byla udělena mezinárodní Leninova cena míru.

Výpisky „*Výsměch není začátek, ale konec filozofie. Je třeba nejdříve projít dramatem myšlení a zofalství, abys mohl dospět k smichu — k hořkému smichu. Dokážeš-li dospět!*“ (1964, 26).

Překlady 1964 (*Lysimachos a Milena Papadopulosovi*).

Literatura *F. Štuřík (doslov k 1964).*
mk

VAZOV, Ivan: POD JARĚMEM

(Pod igoto) — čas. 1889—1890, 1894
Jedno z vrcholných děl bulharské literární klasiky; historický román, který měl zakladatelský význam ve vývoji bulharského romanopisectví.

P. J. ve svých 3 částech zobrazuje události od jara 1875 až do krvavého potlačení Dubnového povstání (1876), jak probíhaly ve smyšleném podbalkánském městečku Bílá Cerkev (Bjala Cerkva) a v jeho okolí. 1. část díla se soustřeďuje na popis života Bílé Cerkve, jehož patriarchální poklid je rušen zvůli a zvěrstvům turec. utlačovatelů. Revol. myšlenky počínají krystalizovat po dram. příchodu uprchlého polit. vězně Ivana Kraliče, který se pod jménem Bojčo Ognjanov ve městě usadí a organizuje povstalecký výbor. Polit. i osobní zášť domácích přísluhovců vůči Ognjanovovi, pokrokové smýšlejícímu doktoru Sokolovovi aj. přivede bezcharakterního intrikána Stefčova ke zradě; raněný Ognjanov prchne z města. Ve 2. části ilegální činnost Ognjanova, „apoštola svobody“, a horečné zbrojení „opojeného národa“ vyvrcholí v povstání, které však neprobíhá koordinovaně a při kterém dřívější nadšenci couvnou: místní oligarchie pak výkupným zachrání Bílou Cerkve před zkázou. Závěr románu tvoří líčení ubohé-

ho konce rozprášených povstalců. Sokolov, Ognjanov i jeho milá Rada po zoufalém boji hynou v prozrazeném úkrytu.

P. J. je úspěšným pokusem jak o uměl. zobecnění slavné kapitoly novodobých bulhar. dějin, tak i o upevnění románové formy v národní literatuře. Tomu napomáhá dynamická, kontrastní stavba syžetu, členěného do krátkých kapitol a poutajícího neočekávanými zvraty. Sled histor. událostí, nesoucích pečel kritickorealist. pohledu autora, zas tvoří pevnou kostru, která snadno unese pestré, až etnograficky přesné drobnokresby ze života všech vrstev tehdejší bulhar. společnosti. Těžší román však spočívá především v epicky širokým zobrazení národnostního útlaku a vzpoury, ve Vazovově snaze vyjádřit sociální a ideové kořeny Dubnového povstání i příčiny jeho porážky. V bohaté galerii postav vynikají typy zanicených vlastenců, jejichž revol. patos je umocňován niterným romantismem; totéž pojetí však zavádí milostnou tematiku románu (vztah Ognjanova a Rady) do jisté melodramatičnosti.

Reflexe národně osvobozenického hnutí, jehož byl sám přímým účastníkem, tvoří důležitý námět prvních údobí autorovy tvorby. Genetickou linií heroizace povstání lze sledovat ve Vazovově poezii — v *Epopeji zapomenutých* (1881—84, Epopeja na zabravenite); linie sociální drobnokresby je patrná především v n. *Strejcové* (1885, Čičovci), představující zdařilý náběh k větším epickým celkům. P. J. vzniká 1888 v Oděse, kam se Vazov uchýlil za své dvouleté polit. emigrace. Touha po domově a snaha oživit si „tisíce jasných a krásných obrazů . . . bouřlivého života své vlasti“ jej vedla k napsání tohoto díla, jímž hodlal vytvořit bulhar. protějšek Hugových Ubožáků. Román byl publikován ihned po Vazovově návratu (čas. 1889—90, knižně 1894) a stává se úhelným kamenem bulhar. písemnictví, vzbuzujícím mimořádný zájem ve světě — byl přeložen do více než 30 jazyků, česky již 1891. P. J. stojí nejvýše v celé Vazovově románové tvorbě; neúspěšný zůstal i pokus pozdějších autorových estet. odpůrců umělecky jej překonat.

Výpisky „... mladé národy jako mladí lidé jsou básníky“ (1968, 340).

Překlady 1891 (Josef Koněra—Alois Knotek), 1950 (1968, Zdenka Hanzová; 2. vyd. upravila Alena Maxová).

Literatura M. Caneva, *Po stranicite na „Pod igolo“*, Sofija 1976. V. Smochovska-Petrova, *Tri narodni epopei*, in: *Osvoboždenieto na Bálgarija i literaturata*, Sofija 1978. — M. Canevová—Z. Urban, *Ivan Vazov*, Praha 1970. N. S. Deržavin, *Ivan Vazov — život a dílo*, Praha 1951. A. Maxová (doslov k 1968).

vkž

VEGA CARPIO, Lope Félix de: FUENTE OVEJUNA

(Fuenteovejuna) — 1619

Vrcholné drama z klasického období španělské literatury — tzv. zlatého věku — zobrazuje vzpouru vesničanů na pozadí snah o vytvoření sjednoceného Španělska.

Triaktová veršovaná hra čerpá námět ze skutečných událostí, které se odehrály 1476. Fernán Gómez, komtur calatravského řádu, se vrací po vítězném tažení do vsi Fuente Ovejuna, která mu podléhá. Svévolně a bezohledně zde uplatňuje svou moc. Bezostyšně usiluje o rychtářovu dceru Laurencii. Jeho zvůle vrcholí v den dívčina sňatku: potupí jejího otce, nechá ztýrat mladého ženicha, nevěstu odvléče a zneuctí. Odpor vesničanů proti tyranovi přeroste ve vzpouru. Gómez překročil svá práva nejen vůči vesničanům, ale i vůči králi: oslabuje panovníkovy snahy o vnitřní integritu země. Král Ferdinand společně s královnou Isabelou odrazí nápor portugal. pretendenta na špan. trůn a podrobí si mocné řády. Vesničané komtura zabijí. Ač se ve spravedlivé odvěti dopustili zločinu, panovník jim promíjí a ubezpečuje je svou přízní.

Histor. události jsou pouze východiskem dramatu, v němž autor posléze vytvořil v idealizujícím závěru modelový obraz panovníka a jeho vztahu k poddaným, jimž moudře a spravedlivě vládne, za což mu oni splácejí svou podporou a věrností. Hl. hrdinou F. O. zůstává nicméně kolektiv venkovanů, jimž autor v konfliktu proti zlotřilému komturovi jednoznačně straní, zdůrazňuje jejich právo na lidskou důstojnost a čest. Diferenciací jednotliv. postav vesničanů získává kolektivní hrdina značnou plasticitu. Mravní závažnost konfliktu moci a bezpráví, individuální zvůle a lidských práv a svobod i téma, jež sleduje snahy o vytvoření vnitřně celistvé země, stmelují drama, v němž autor překonal úskalí, jež pro velkou část jeho tvorby představuje diktát intimní zápletky — jakkoliv mistrně ovládané. Ve F. O. se individuální a soukromé stává nedílnou součástí širší společen. problematiky.

Ve F. O. se završilo úsilí o vytvoření špan. národního dramatu, které Lope de Vega formuloval teoreticky ve spise *Nové umění jak psát komedie* (1609, Arte nuevo de hacer comedias . . .) a realizoval prakticky svou tvorbou. Překonává formální předpisy zmechanizované aristotelovské poetiky o jednotě času a místa, překračuje žánrová omezení a konstituuje novou variantu komedie, v níž se mísí žánry vysoké a nízké, prvky komické s tragickými ve jménu přirozenosti a životní pravdivosti. Vychází vstříc zájmům širokého publika, zejména ve formování rušného, vypjatého děje a zároveň usiluje i o myšlenkovou důsaznost ve ztvárnění látky. F. O. patří k nejvýznamněj-

ším dílům špan. klasické dramatiky a inspira-
tivně ovlivňovalo moderní špan. divadlo
a drama. V čes. divadelním kontextu se vý-
znamně prosadilo ve 2. pol. 30. let 20. stol.,
kdy volný překlad, akcentující téma kolektivní
vzpoury proti tyranům, hru pronikavě aktuali-
zoval.

Překlady rozmn. 1937 (1946, J. Antar = Václav
Čedík a Karel Jiráček, adapt. Laurencia), 1952 (roz-
mn. 1960, Otokar Fischer; 1. vyd. *Vzbouření na vsi*, 2.
vyd., *Ovčí pramen*), rozmn. 1954 (K. M. Walló).

Inscenace 1935 (Jiří Frejka, *Fuente Ovejuna* —
Vzbouření na vsi, Národní divadlo, Praha), 1937 (An-
tonín Kurš, *Vzbouření na vsi*, Národní divadlo morav-
skoslezské, Ostrava), 1945 (Karel Jernek, *Městské di-
vadlo na Král. Vinohradech*, Praha), 1945 (Zdeněk
Hofbauer, *Městské divadlo*, Plzeň), 1949 (Jaroslav No-
votný, *Státní divadlo*, Brno), 1962 (Milan Pásek, *Div-
adlo vítězného února*, Hradec Králové), 1977 (Pavel
Římský, *Divadlo bíí Mrštíkú, Brno*).

Literatura R. del Arco y Garay, *La sociedad espa-
ñola en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Ma-
drid 1942. J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, Mé-
xico 1951. M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el
teatro de Lope de Vega*, Santander 1949. — J. Pokor-
ný (*Studijní poznámka k insc. 1952*).

šrm

VEGA CARPIO, Lope Félix de: ZAHRADNÍKŮV PĚS

(El perro del hortelano) — 1618

Milostná zápletková komedie španělského re-
nesančního dramatika.

V tříaktové veršované komedii se hraběnka Diana
zamiluje do svého sekretáře Teodora. Žárlivost na
šťastnější sokyni, komornou Marcelu, povzbuzuje
hraběncinu lásku a touhu získat Teodora. Zároveň
však obavy z porušení společen. zvyklostí a konven-
cí ji zabraňují dát volný průchod citům a rozhod-
nout se pro sňatek s neurozeným mužem. Mazaný
Teodorův sluha Tristan zosnovává neškodnou intriku
— obstará svému pánovi šlechtického otce. Hraběn-
ka lež přijímá a oznamuje svůj sňatek s Teodorem.

Hnací síla komedie — jejíž název odkazuje
k špan. přísloví — spočívá v umně konstruo-
vané zápletce, která v autorově pojetí dramatu
hrála prvofadou roli — tvořila spolu s dyna-
mickým dějem plným zvrátů nejučinnější slož-
ku jeho děl. Postavy naproti tomu jsou svým
významem druhořadé, jsou pojaty jako nein-
dividualizované obecné typy, pouze jednodu-
še psychologicky načrtnuté. Jejich funkce je
vyčerpána účastí v ději a zápletce. Z galérie ty-
pů v *Z. p.* se vyčleňuje především komický slu-
ha Tristan, veselý a bezstarostný plebejec, je-
hož vtip a chytrost si ví rady v každé situaci.
Rovněž v hl. postavě, hraběnce Dianě, se obje-
vuje náznak hlubší charakteristiky. Využitím
rozmanitých veršových struktur je komedie

vnitřně dynamizována a členěna, verš se stává
nosnou složkou její výstavby.

Z. p. patří v rozsáhlém díle Lope de Vegy
k nejpočetněji zastoupené skupině zápletko-
vých komedií — podle typických šlechtických
atributů nazývané komedie pláště a dýky —
např. *Hloupá dáma* (* 1613, 1617, La dama bo-
ba), *Svůdná Fenisa* (1617, El anzuelo de Feni-
sa) aj. Na rozdíl od dramát historických jsou
námetově chudší, soustředěné k tématu lásky
cti; intrika dominuje nad individualizovanější
kresbou charakterů. *Z. p.* je mistrovským dí-
lem žánru zápletkové komedie, který se v ná-
sledujících obdobích rozvíjí zvl. ve Francii.
Dodnes patří k živému odkazu špan. dramatu.

Překlady rozmn. 1954 (Ota Ornest, *Pes na seně
aneb Hraběnka a její sekretář*), 1962 (rozmn. 1977,
Emanuel Frynta).

Inscenace 1952 (Jan Fišer, *Pes na seně*, Divadlo
komedie, Praha), 1952 (Miloš Hynš, *Pes na seně*,
Státní divadlo Z. Nejedlého, Ostrava), 1977 (Zdeněk
Buchvaldek—Karel Svoboda, *Městská divadla praž-
ská — Rokoko*, Praha).

Literatura A. Zamora Vicente, *Lope de Vega, su vi-
da y su obra*, Madrid 1961. — E. Frynta (*předmluva
k 1962*).

šrm

VERDAGUER, Jacint:

ATLANTIS

(L'Atlàntida) — 1877

Epická báseň, vrcholné dílo katalánské obro-
zenecké literatury.

Skladba o 2 590 verších je rozdělena do 3 částí,
přičemž její střední část, vybudovaná převážně
z alexandriínských čtyřverší, představuje asi 95 %
celkového rozsahu A. Tematicky se inspiroje mýtem
o zmizelé pevnině a dalšími, především fec. mýty.
V I. části je vylíčen souboj janovské a benátské lodi,
z nichž se zachránil jediný trosečník — Kryštof Ko-
lumbus. Ujme se ho poustevník, který mu v 10 zpě-
vech vypráví (II), že v místech, kde z moře ční Teide
(na Tenerife, největším z Kanárských ostrovů), bý-
vala říše, již vládl Atlas, a v ní sad Hesperidů
Atlantův rod, Titáni, hřešil a vyvyšoval se nad sámé-
ho Boha. Na jeho příkaz byl ztrestán Heraklem
a Atlantidu pohltilo moře. Dědicem jejího bohatství
se stala Ibérie či Hispánie — Španělsko. V III. části
Kolumbus v předtuše pevniny za zmizelou Atlanti-
dou nabídne služby Isabelle Kastilské a ta mu po
svém snu poskytne potřebnou pomoc. Svůj epos
Verdaguer připsal A. Lópezovi, markýzi de Comil-
las, na jehož lodích sloužil 1874—76 jako kaplan
a u něhož byl později duchovním rádcem a almužní-
kem.

Pravý význam A. spočívá v monumentaliza-
ci špan. minulosti, v mytizaci svazků Iberské-
ho poloostrova s antickým světem a zdůrazně-
ní objevitelské úlohy Španělska na sklonku

15. stol. Paralelně s hl. proudem soudobé katalán. romant. poezie, která rozvíjela především vlastenecké a domácí středověké náměty, Verdager vytvořil epos, žánr, který katalán. literatura na rozdíl od španělské postrádala. Pozoruhodné je, že protagonistou A. není ani Kolumbus, ani Herakles, nýbrž velkolepá, ale i slepě ničivá příroda. Rozpaky už v době vzniku básně vzbuzovala poněkud neobvyklá podřízenost řec. hérao Jahvemu, Hospodinovi. Sama heraklovská tematika je zpracována dosti volně, řada héroových činů je s ohledem na ideové vyznění básně situována do různých lokalit Pyrenejského poloostrova (Pyreneje, vrch Montjuïc v Barceloně, Gades = Cádiz aj.). Sama heraklovská tematika je zpracována dosti volně, řada héroových činů je s ohledem na ideové vyznění básně situována do různých lokalit Pyrenejského poloostrova (Pyreneje, vrch Montjuïc v Barceloně, Gades = Cádiz aj.). Sama heraklovská tematika je zpracována dosti volně, řada héroových činů je s ohledem na ideové vyznění básně situována do různých lokalit Pyrenejského poloostrova (Pyreneje, vrch Montjuïc v Barceloně, Gades = Cádiz aj.). Sama heraklovská tematika je zpracována dosti volně, řada héroových činů je s ohledem na ideové vyznění básně situována do různých lokalit Pyrenejského poloostrova (Pyreneje, vrch Montjuïc v Barceloně, Gades = Cádiz aj.).

A. vznikala přibližně od 1865. První, nedokončená verze, nazývaná konvenčně *Kolumbus* (* 1867, Colom), líčí Kolumbovu plavbu z Palosu de Moguer na Tenerife, kde mu ďábel vypráví příběh o Atlantidě. Kolumbus pokračuje v cestě, objeví Ameriku a vrátí se do Palosu. 1868 J. Verdager předložil porotě barcelonských básnických Květinových her střední část A., *Rodící se Španělsko* (*L'España naixent*), pojatou jako vyprávění samého básníka. Teprve 3. verze, odměněná v Květinových hrách 1877, znamenala svět. úspěch. Po vydáních v originále se objevily básnické i prozaické překlady do špan., franc., ital., provensál., něm., portugal., latin. aj. jazyků.

Výpisky „*Španělsko! Andělů sbor vzbouzí tebe, / kol boků svých neznámé moře zříš, / kdo spadlou hvězdu opět zvedne v nebe? / Dí moře: Ty, které se probouzí!*“ (1891, 104).

Překlad 1891 (Jaroslav Vrchlický).

Literatura M. *Condeminas, La gènesi de „L'Atlàntida“*, Barcelona 1978. J. *Torrent i Fàbregas, Jacint Verdager*, Barcelona 1970. *Jacint Verdager 1877–1977, En el centenari de „L'Atlàntida“*, Barcelona 1977. — J. Vrchlický (předmluva k 1891).

sch

VERGA, Giovanni: MALAVOGLIOVÉ

(I Malavoglia) — 1881

Vrcholné dílo italského verismu 19. stol. zachycující specifiku sicilského venkova a tragiku nikdy nekončícího zápasu o základní potřeby člověka — domov a chléb.

Děj je vyplněn jednak osudy potomků starého rybářského rodu Malavogliù, jednak výsekem ze života typické sicilské vesničky Trezzy v 60. letech 19. stol. V bohatě zalidněném a četnými drobnými příhodami protkaném vyprávění je největší pozornost věnována bezútesné kalvárii otce 'Ntoniho a jeho rodiny — na jedné straně sled trag. události, které Malavogliovy uvrhují do stále větší bída, na druhé straně neúnavný zápas a stále nová vzepětí naděje. Smrt nejstaršího syna při přepravě bobů je přípravou o hl. živitele. Pro nesplacení dluhu místnímu zbohatlíkovi otci Crocifissovi hrozí exekuce. A tak všechno další úsilí je zaměřeno k uhájení „domu u mišpule“ a poté, co se ho mají vzdát, k jeho znovunabytí. Přitom je rodina nucena čelit dalším ranám osudu: smrt vnuka Luky v námořní bitvě, téměř smrtelný úraz otce 'Ntoniho při záchraně rybářské lodě Prozřetelnosti, smrt jeho udřené snachy Maruzzy, morální úpadek vnuka 'Ntoniho, který po návratu ze světa začne žít jako povalec, zaplete se s pašeráky, zraní četníka a ocitá se ve vězení. Zastření myslí pod náporom katastrof ušetří otce 'Ntoniho poznání, že nejmladší vnučka Lia skončila ve veřejném domě. Než naposled vydechne, je mu dopřáno dovědět se, že vnuk Alessi znovu koupil „dům u mišpule“ pro budoucnost rodu.

M. jsou originální variantou realist. a naturalistické poetiky 19. stol. Programový záměr objektivity zobrazení na základě důkladného studia skutečnosti a odosobněním výrazu („skrýt se a zmizet ve svém díle“) řešil Verga téměř důsledným zrušením perspektivy autorského nadhledu (s výjimkou nostalg. soucitu a ironie). Vyprávění stylizuje tak, aby vsugerovalo autentičnost výpovědi hrdinů, aby co nejméně přesahovalo jejich životní empirii a způsob myšlení. S velkou bezprostředností M. znamenávají pestrý, často groteskní běh života vesnice a svérázný lidový komentář, ale mají i silnou vrstvu poetickou — patos přírody a člověka. Některé postavy (otec 'Ntoni, jeho snacha Maruzza, její dcera Mena, sestřenice Nunziata a Anna) vyrůstají ve svém nehluchém a pokojném boji s osudem k trag. heroismu (viz postřeh o homéričnosti Vergových hrdinů). Ani prožitek krajní nouze v nich nezničí cit pro mravní hodnoty, čest a pospolitost. Autor důsledně sleduje morální zákony lidu, a proto mladého 'Ntoniho, který se jako jediný vzbouří proti marnosti dřiny, neboť poznal, že ve světě chudých a bohatých se nemůže stát východiskem z bída, nechává zákonitě dospět ke zradě rodiny, rodné půdy, k morálnímu pádu a odsouzení k samotě. I když tmel M. tvoří drama rozpadu rodiny, je zároveň ve své motivické mnohosti určován existencí kolektivního hrdiny, jehož pojetí odpovídá samému předmetu zobrazení — pro způsob života sicilské vesnice je příznačné vklínění jedince do ko-

lektivu. Kategorie soukromí zde téměř neexistuje, každá událost se stává předmětem dialogu veřejného mínění. S tím souvisí i vyloučení individuální charakteristiky popisem, jedinými prostředky charakterizace jsou jednání a promluva. A tak akčnost a dialogizace (téměř scénická) dynamizují vyprávění o monotónní, zoufalé a rezignované beznaději.

M. náleží k realist. linii Vergova díla, která tvoří protipól tvorbě romanticky sentimentální, poznamenané dobovou rétoričností: *Tygrice* (1873, *Tigre reale*), *Příběh černohlávka* (1871, *Storia di una capinera*), *Eros* (1875) aj. Na náhlý obrat k životu lidu rodné Catanie měl vliv autorův pobyt v Miláně (1872–93), kde se pod vedením propagátora franc. naturalismu L. Capuany formovala veristická škola („al vero“ znamená v malířství „podle skutečnosti“). Na Vergu podle jeho svědectví pak stylově zapůsobila četba lodního deníku, drsný a prostý jazyk holých fakt. M. (původní název *Padrone 'Ntoni*) byli zamýšleni jako první část vicedílného cyklu *Poražení* (I vinti) koncipovaného podle vzoru Zolových Rougonů-Macquartů jako průřez celou společností. Verga však dokončil pouze 2. část *Mistr don Gesualdo* (1889, *Mastro Don Gesualdo*). Třetí díl, na němž pracoval řadu let po definitivním návratu do Catanie (1893), *Vévodkyně z Leyry* (*Duchessa di Leyra*), nedopsal. Vergovo veristické dílo nebylo dobovou kritikou doceněno. Velkého uznání se mu dostalo až zásluhou L. Pirandella, který na ně navázal v začátcích své tvorby. Programově se k Vergovi přihlásili ital. filmoví a liter. neorealisté po 1945. M. byli zfilmováni 1947 L. Viscontim (*Země se chvěje*).

Překlady 1930 (1955, 1956, 1963, *Nina Tučková* v 1. vyd. *Rodina Malavogliova, pak Dům u mišpule*), 1942 (V. T. *Kunstovný, Sicilští rybáři*).

Literatura A. Corsi, *Introduzione allo studio dei Malavoglia di G. Verga e sintesi dell'opera*, Roma 1962. W. Hempel, *Giovanni Verga Roman I Malavoglia*, Köln 1959. *Interpretazioni di Verga*, Roma 1975. R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo*, Padova 1976.

mm

VERGILIUS Maro, Publius:

AENEIS

*19. př. n. l.

Poslední dílo římského básníka, který dovršil dobové úsilí o římský národní epos a vyjádřil ideál občana naplňujícího svým mravně opravdovým a odpovědným přístupem k životu dějinné poslání Říma.

Téma rozsáhlého eposu (9 896 veršů) je předznačeno v prvních 7 verších, shrnujících děj a rafinovaně naznačujících zvukomalbou návaznost na

domácí tradici a aluzemi souvislost s homérou epikou, kterou chce zastoupit. I. část A. (zpěv I až VI) je skutečně jakousi obdobou Odyssey: hrdina, trojský rek Aeneas, se po pádu Tróje vydává na pokyn bohů na obtížnou cestu, aby pro sebe a své druhy našel novou vlast, bloudí však po mořích a zemích, prožívá různá dobrodružství (z nichž nejzávažnější je milostné vzplanutí ke kartaginské královně Didoně ve zpěvu IV a sestup do podsvětí v VI), kterými je zdržován na své pouti za vytčeným cílem. 2. část (VII–XII) je — stejně jako Iliada — válečnou freskou: hrdina přistane v Latii u ústí Tiberu a chce se pokojně usadit v zemi, je však donucen bojovat s rutulským králem Turnem, nápadníkem Lavinie, dcery krále Latina, kterou Aeneovi přikla věštba. Nakonec nad ním zvítězí a může tak splnit své poslání („... založil město / usídlil v Latii bohy: tak povstal Latinský národ, / dávní praotci albští a římské vysoké hradby“).

Některé nedůslednosti, množství věcných neshod a 58 neúplných hexametřů svědčí o tom, že báseň, kterou sebekrit. básník přikázal na smrtelném loži zničit, nebyla dokončena. Přesto je A. dílem uzavřeným a jednotným. Kompozice je do důsledků promyšlená, děj retardovaný retrospektivami (II a III, vyprávějící příhody Aeneovy před příchodem k Didoně) a zrychlovaný dram. epizodami (IV — tragédie Didoniny lásky, XI — hrdinské činy a smrt amazonky Camilly) je pevně koncentrován. Postavám zachycovaným v momentech velkého citového vypětí vládne stoické Fatum, Osud. Ústřední hrdina A. je tvpickým vyvolencem tohoto Osudu — zbaven vlastní iniciativy, vědomý si svých závazků a dbalý svých povinností demonstuje smysluplnost svého jednání (a tím i smysluplnost chodu společnosti, světa, vesmíru) tím, že se dobrovolně Fatu podřizuje. Odhalování vůle Osudu, který podle stoických představ aktivního člověka usměrňuje, ale pasivním jedincem smýká, je jednotícím prvkem, který prostupuje kontext postav i kontext děje a zajišťuje eposu vnitřní řád. Nepřítomnost národní epiky způsobila, že při budování obrazu slavné ří. minulosti, který by posloužil jako ideální příklad mravně neporušené společnosti, musel básník paradoxně sáhnout k řec. mytologii. V Aeneovi, který byl podle převzaté liter. tradice praotcem Říma, byl nalezen hrdina, jehož postava umožňovala tendenčně spojit osudy Říma s osudy vládnoucího panovníka odvozujícího svůj původ podle soudobé módy od Aeneova syna Askania (Iula). Epika homérská i pohomérská však poskytla jen děj. kostru pro I. část A. Její tradiční epizody získaly často novou funkci a stávají se prostředky k rozvíjení časového plánu (katabáze, tj. sestup do podsvětí, i popis nového Aeneova štítu slouží

k předpovědi budoucnosti) nebo k potvrzení ústřední ideje (zdržení hrdiny na cestě jsou varovnými memento, hrdina jejich prostřednictvím poznává své skutečné poslání). Ústup od epické objektivnosti, omezení epické šíře, důraz na důležité děj. prvky, promyšlená kompozice celku i jednotliv. detailů, psychol. zpracování charakteru hrdinů odkazují spíše k poetice helénistické, popřípadě k poetice neoteriků, kterou se snaží překonat podtržením angažovanosti a výchovné funkce uměl. díla zcela ve smyslu Augustovy kulturní politiky. Využití postupů říms. histor. eposu a navázání na tradice říms. historiografie v 2. části A. v pasážích glorifikujících a idealizujících pravěkou Itálii dodává eposu histor. perspektivu a slučuje mytol. a histor. epos v epos nového typu, v němž mytol. aparát ustupuje do pozadí a tradiční epické líčení je obohaceno výrazně dram. a rétorickými prvky.

A., orientovaná na vzdělaného říms. čtenáře, který neznal pojem originality a který soutěž autora s řec. vzory pocítoval kladně jako způsob zapojení řec. kultury do říms. tradice, se stala po Homérovi druhou biblí antického světa a základem evrop. epiky. Pověst Vergilia jakožto antického mága (z A. se věštilo) předvídacího příchod Kristův umožnila aktualizovat ve středověké epice romant. složky eposu v duchu rytířské etiky, nacionální ráz A. posloužil jako východisko eposům psaným v národních jazycích (Benoît de Sainte-Maure, Heinrich von Veldeke). Vergilius, jehož si Dante zvolil jako průvodce do podsvětí ve své Božské komedii, ovlivnil hluboce vývoj eposu (Ludovico Ariosto, Torquato Tasso) i heroikomiky (Scarronova travestie Předělaný Vergilius, Blumauerovy Příhody statečného rytíře Aenea, Vergiliova Aeneis obrácená naruby Osipovova a Kotelnického, Kotljarevského Aeneida aj.).

Překlady 1828 (Ján Hollý, sl. Eneida), *1840 nebo 1841 (Josef Rokoš), 1851 (1913, 1927, Karel Vinařický, Aeneida), 1877 (1914, Antonín Škoda), 1933 (přep. 1941, 1970, Otmar Vaňorný, na vyd. 1970 se podílel Rudolf Mertlík a Ferdinand Stiebitz), 1981 (Viliam Turčány, sl.) aj.

Literatura G. E. Duckworth, *Structural Patterns in Virgil's Aeneid*, Ann Arbor 1962. R. Heinze, *Virgil's epische Technik*, Stuttgart 1976. B. Otis, *Virgil*, Oxford 1963. V. Pöschl, *Die Dichtkunst Vergils*, Innsbruck—Wien 1965. — O. Jiráni, *Vergilius*, Praha 1930. A. Novák (doslov k 1941). Pio Vati, *Sborník prací českých filologů k uctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova*, Praha 1930.

es

VERGILIUS Maro, Publius:

ZPĚVY ROLNICKÉ

(Georgica) — *29 př. n. l.

Latinsky psaný didaktický epos z období zlatého věku římské literatury.

Tématem díla psaného v hexametrech a rozděleného do 4 knih je popis venkovského hospodaření. Čtyřveršový předzpěv v úvodu I. knihy, adresovaný inspirátoru díla C. Cilniu Maecenatovi, shrnuje látku celých Z. r. Následuje prosba za přispění přírodních božstev a patronů zemědělství, která přechází v apoteózu Octaviana (budoucího císaře Augusta) a předpovídá mu zbožštění. Kniha pak pojednává o pěstování obilí, obdělávání půdy a podává jakýsi kalendář polních prací podle dní, ročních období, počasí a polohy nebeských těles. Končí připomínkou neblahých znamení, jež se na obloze objevila při Caesarově zavraždění. II. kniha je věnována pěstování stromů a vinné révy, upozorňuje na hojnost druhů a odrůd v různých krajích a zemích, mezi nimiž vyniká Itálie, a přechází v chvalo zpěv na přednosti venkovského života. Paralelou k předzpěvu je úvod III. knihy, v němž autor Octavianovi slibuje oslavnou báseň — stala se jí později → *Aeneis*. Kniha sama se soustřeďuje na chov dobytka — skotu, koní, ovcí a koz; v závěru líčí zhoubnou morovou epidemii zvířat. V IV. knize je popsáno včelařství a způsob života včel; poté následuje epyllion o myt. včelaři Aristaeovi, v jehož rámci je ještě zpracován orfeovský mýtus. Krátkým epilogem, připomínajícím Octavianovy činy v době vzniku básně, Z. r. končí.

Z. r. podávají didaktickou formou řadu věcných údajů, ale bez snahy o soustavné zpracování látky („nemohu chtít svým veršem vyličít všecko“). Vedle opakovaně zdůrazňované motivace umělecké — uvést poprvé do římské literatury naučnou báseň o zemědělství („do pastvin netknutých dosud vejdu“), totiž vycházejí Z. r. vědomě vstříc Octavianovu úsilí o stabilizaci země, spojenou s povznesením upadajícího rolnického stavu a s celkovým zachováním tradičních říms. mravních hodnot. Obdobně dvojaké je i myšlenkové vyznění díla. V dobách „bezbožných“, tj. občanských válek, dostává tu sice přednost epikurejský ideál apolit. života, venkovská idyla. Tento idylismus je však těsně spjat se souhlasem s oficiálními polit. cíli (sjednocení říše pod nadvládou Říma jako podmínka míru) i s osobou jejich představitelů, a v tomto smyslu znovu — až paradoxně — vyvolává otázku občanské angažovanosti. Tomu slouží i kompozice: didaktické pasáže jsou prokládány mytol. a histor. exkursy a liter. aluzemi, věcné údaje jsou vybírány tak, aby zdůrazňovaly rozmanitost a bohaté možnosti rolnické práce. Ta není trudnou nezbytností, nýbrž od bohů seslaným prostředkem proti nečinnosti. Rozměrné odbočky

dodávají závěrům jednotl. knih střídavě pesimistické a optimistické vyznění. Jednotčím prvkem díla je básnický přístup lyrikův k látce, spojující věcnou a mimořádně vysokou formální poučenost s osobním zaujetím a citovým prožitkem. Barvitě, prokreslené a nesmírně dynamicky vystupuje kterákoli složka zachycovaného světa. Dík tomuto vidění je takřka suchopárné téma zvládnuto vytříbeným, přehledným a rytmicky bohatým veršem.

Z. r. stejně jako ostatní dvě velká Vergiliova díla, idyly *Zpěvy pastýřské* (*39 př. n. l., *Bucolica*) a epos → *Aeneis*, znamenají vstup nového básnického druhu do římské literatury. Vergiliovu příslušnost k oficiálním básníkům a jeho závislost na Maecenatovi byly dány dva požadavky na tvůrce: vyrovnat se s dosavadním liter. vývojem, zvl. s řec. helénistickou poezií a na tomto základě pak básnický podpořit Octavianovo státotvorné přihlášení se k římské tradici. Odtud pramenila potřeba důkladných učených studií. Z. r. vznikaly v rozmezí 7 let a prozrazují mj. znalost didaktické poezie alexandrijské školy, zvl. dvou básní Nikandra z Kolofonu O chovu včel a O rolnictví (z tohoto spisu Vergilius patrně přejal řec. název svého díla). Kromě toho měl — vedle osobní znalosti venkovského života — k dispozici také prozaické předlohy z římské literatury, mj. starší spis M. Porcia Catona O zemědělství, především pak spis M. Terentia Varrona O venkovském hospodářství. Sám se v textu hlásí k zakladatelům řec. a římské didaktické poezie — Hesiodovi a Lucretiovi. Míra Vergiliova navazování na tyto předchůdce je ovšem různá — od parafrází až po povšechnou znalost látky, popř. stylu. Právě v tom, jak dokázal zvládnout učený helénistický aparát, dodat mu osobitě lyr. zpracování a celek pak postavit do služeb rodícího se augustovského klasicismu, byla spatřována hl. přednost Z. r., a proto byly označovány za nejdokonalejší dílo nejen Vergiliovo, nýbrž celého římského básnictví. Málo zdařilé pokračování Z. r. představuje veršovaná 10. kniha O pěstování zahrad ze spisu L. Iunia Moderata Columelly O zemědělství.

Překlady čas. 1840 (*František Šohaj, jen IV, in: ČČM*), 1851 (1871, *Karel Vinařický, jen I, in: Spisy básnické, vyd. 1871 in: Týž, Sebrané spisy*), 1892 (1938, *Antonín Škoda*; vyd. 1892 in: *Zpěvy rolnické a pastýřské, vyd. 1938 in: Zpěvy pastýřské a rolnické*), 1925 (*K. Němec, jen IV, in: Výroční zpráva tábořského gymnázia*), 1937 (1959, 1977, *Otmar Vaňorný*), 1940 (*Jaroslav Boukal, výběr Georgika*).

Literatura *F. Klingner, Vergils Georgica, Zürich 1963. G. B. Miles, Virgil's Georgics, A New Interpretation, Berkeley—Los Angeles 1980. L. P. Wilkinson, The Georgics of Virgil, Cambridge 1969. — E. Kuťáková (předmluva k 1977).*

pn

VERHAEREN, Émile: CHAPADLOVITÁ MĚSTA

(Les Villes tentaculaires) — 1895

Básnická sbírka nejvýznamnějšího belgického francouzsky píšícího básníka, v níž se prolíná lyrický symbolismus i vizionářství s realismem a naturalismem.

Sbírka obsahuje 20 básní se společnou tematikou fascinujícího prostoru města, zachyceného v nejrůznějších až „živočišných“ projevech jako centra no vodobého společen. vývoje a současné kadlubu, v němž se rodí nové myšlenky a naděje (*Myšlenky a Hledání*). Od vstupní vize venkova jako „mrtvé roviny“ (*Pláň*), jejíž starosvětská pole jsou kosena „dřábelskými stroji“, autor přechází k vyjádření „duše města“, k celistvým výjevům představujícím jeho zákl. funkce (*Přístav, Továrny* aj.) i k vizi nového řádu, který tu má vzniknout díky koncentraci sil, energie, změní tendenci a ideji, zápasům a krvavým bojům (*Vzpoura*). Záporné stránky souč. velkoměsta (prodejnost, nevkus i neúprosné finanční a tržní mechanismy řídící jeho chod) odkrývají zvláště b. *Masný krám, Bazar a Burza*. Sbírka je věnována básníku H. de Régnierovi.

Nejvýraznějším prostředkem vizionářského básnického subjektu je v **Ch. m.** širokocodečný a majestátní volný verš s bohatými koncovými a vnitřními rýmy, asonancemi a aliteracemi, schopný pojmut empirická fakta a současné vytvářet řady symbol. obrazů shrnujících způsob, jímž subjekt vnímá, a současně osobní zkušenosti, pocity i náladami přetváří realitu města, civilizačních procesů. Fyziognomie a fyziologie města, nahlíženého v dynamice proměn, protikladných jevů, v pravidelném i konvulzivním rytmu života a průběžně antropomorfizovaného personifikacemi (od města-celku, ve své nejpříznačnější podobě pojaté jako „ruka s rozevřenými prsty“ svírajícími svět, po továrny, které s „očima jako uhlíky“ „ve dne v noci vyjí“), jsou až příznačně ztotožněny s tvářností a atmosférou na jedné straně „přístavu“, centra výměny, pohybu zboží i lidí, který město spojuje s exotikou dalekých krajů a který mu především poskytuje suroviny nezbytné pro jeho rozvoj, a na straně druhé černých fabričních periferií pokrytých rzi a skvrnami strusky, kde se rodí hodnoty, ale i utrpení. Neustálé prolínání „vnější“ a „vnitřní“ podoby města umožňuje pozorovat život v tomto prostoru s odstupem, ale také do něho přímo vstupovat, vidět realitu z nadhledu i v detailu, v konkrétních výsecích i v širokém záběru, panoramaticky i zblízka, očima osamělého pouličního chodce i zástupů. Básník se tu pohybuje jakoby ve spirále: sestupuje až k nejběžnějším každodenním projevům ulice, pachům, vůním a zvukům velkoměsta nebo popisuje moderní žánrové výjevy, aby se vzá-

pětí ocitl na vrcholu hyperboly, kde je zkušenost přetavena ve shrnující obraz-symbol.

Ch. m. tvoří s předcházející sb. *Přeludné krajiny* (1893, Les Campagnes hallucinées) básnický diptych, vytvořený na protikladu mezi osudy soudobého vlám. venkova a moderním městem, v autorově tvorbě až přízračným molochem pohlcujícím venkov, rozbíjejícím staré tradice, vstřebávajícím všechny síly a zdroje. I když se městská tematika objevila i v předchozích autorových básnických sbírkách, např. *Černé pochodně* (1891, Les Flambeaux noirs), vrcholného básnického ztvárnění souč. velkoměsta v konkrétních historicko-ekonomických podmínkách jeho vývoje bylo dosaženo až v **Ch. m.**, která mj. představují i autorův výrazný odklon od subjektivismu, dekadentního izolacionismu a příklon k civilizačnímu humanismu, ještě výrazněji uplatňovanému v následující tvorbě. U nás mělo celé autorovo dílo, básně a dramata, před 1. svět. válkou a v meziválečném období značný vliv — vedle díla W. Whitmana — na tvorbu básníků usilujících o občansky angažovanou, moderní civilizační poezii (S. K. Neumann).

Překlady 1923 (Jindřich Hořejší, b. *Socha měšťáka, Socha vojáka, Socha apoštola, Vzpoua, Duše města*, in: *Vzpoua*), 1927 (1932, 1934, Jindřich Hořejší, b. *Vzpoua*, in: *Ozvěny, Básně, soukromý tisk*), 1932 (Jindřich Hořejší, b. *Duše města*, in: *Básně*), 1960 (Jiří Konůpek, b. *Továrny*, in: *Žárné chorály*), 1962 (Jiří Konůpek, b. *Továrny, K budoucnosti*, in: *Básně*).

Literatura L. Christophe, Émile Verhaeren, Paris—Bruxelles 1955.

zh

VERLAINE, Paul: ROMANCE BEZE SLOV

(Romances sans paroles) — 1874

Sbírka francouzského básníka znamenající zásadní obrat k novým básnickým prostředkům subjektivní lyriky.

R. zahrnují přes 20 básní rozdělených do 4 oddílů. V I. *Zapomenuté drobné arie* je využíváno tvaru písně a popěvku k vyjádření intimních citů (*Pláče to v srdci mém*); II. *Belgické krajiny* přetváří dojmy z cest do elipticky budovaných obrazů (*Charleroi*), charakterizujících vztah básnický subjekt—objekt i okamžité citové rozpoležení subjektu; III. *Birds in the Night* je lyr. monologem odrážejícím složitou situaci autorova intimního života; IV. *Akvarely* s angl. názvy básní (*Green, Beams*) je poznamenán atmosférou „angl. pobytu“ a tvarově se blíží II. oddílu. Některé básně jsou uvedeny moty (Cyrano de Bergerac, V. Hugo, A. Rimbaud aj.) a datovány. Každá básně představuje rytmicky i stroficky odlišný celek (dvojverší, trojverší, čtyřverší, pětiverší, šestiverší — počet slabik kolísá v rozmezí 4—12).

Poezie **R.** je podřízena autorovu uměl. programu, vyjádřenému v b. *Básnické umění*, jež vyšla až 1884 ve sb. *Kdysi a nedávno* (Jadis et naguère), i když byla zřejmě zamýšlena jako „předmluva“ k **R.** a dokončena v roce jejího vydání. Hodnota verše je tu měřena již pouze jeho hudebností, vnitřní harmonií rytmické řady a uspořádaným rozložením hlásek, jejichž seskupení v daném kontextu nabývají vzrušivě nejasný, neurčitý význam. Zvýrazněná melodičnost verše, jakoby směřující k potlačení tradičního temat. plánu (romance „beze slov“), podtrhuje samo prožívání skutečnosti, její reflexi v smyslově bohatých dojmech. V **R.** se prostupuje až pointilistický záznam jednotl. impresí s „rozechvěnou“ a neohrazenou atmosférou celku, do níž se nejčastěji promítá zahořklá malátnost a nostalgické snění. Předměty a procesy jsou vnímány nesoustavně, těkavě, zpravidla se zaznamenávají jen vnější projevy forem: odlesky, polotóny, proměny, obrysy, které jsou přes svou různorodost kladeny vedle sebe a vzájemně se prolínají. Slovo pak působí jako znak svěbytného způsobu vnímání, jež zavrhuje logickou posloupnost obrazů a spoluvytváří nový typ básnického vidění skutečnosti, který se usiluje zmocnit celistvosti chvíle, v níž splývají vjemy předmětní se shluky pocitů v prostoru krajiny, jež se tak současně stává vlastně stavem duše.

R. představují autorovu čtvrtou sbírku, jejíž titul se zdá být vypůjčen od F. Mendelssohna-Bartholdyho (*Lieder ohne Worte*). Vznikaly 1872—73 v Bruselu, Londýně a Jéhonvillu (dvě básně byly otištěny 1872 v čas. *La Renaissance littéraire et artistique*) a původně měly být věnovány A. Rimbaudovi (vyšly však právě v době, kdy byl autor ve vězení za to, že přítele postřelil). Jsou poznamenány autorovou citovou krizí, podmíněnou seznámením s Rimbaudem a roztržkou s manželkou, po níž autor rodinu opustil a vydal se s přítelem na cesty po Evropě. Vliv Rimbaudovy osobnosti se zde mj. projevil odvržením dědictví romant. poetiky a parnasismu (retoričnost, popisnost, tradiční, v podstatě klasicizující veršová struktura) a hledáním možnosti uvolněného básnického tvaru. Podnětnost **R.** jakožto de facto výrazu nové symbolistní poetiky byla však shledávána až o 10 let později.

Výpisky „*Pláče to v srdci mém, jak na město když prší*“ (1958, 59).

Překlady čas. 1896 (Sigismund Bouška, jednotl. básně, in: *Nový život*, 1), čas. 1896 (Antonín Váňa, jednotl. básně, in: *Lumír*, 24), 1902 (Emanuel Lešehrad, zčásti in: sb. *Moderní lyrika francouzská*), 1905 (František Sekanina, zčásti in: *Výbor z poezie*), 1948 (Štefan Žáry, zčásti in: *sl. Dielo*), 1958 (František Hrubín, zčásti in: *Písně beze slov*), 1961 (František

Hrubín, zčásti in: sb. *Mé tuláctví; verše P. Verlaine a A. Rimbauda*, 1968 (Zdenka Bergrová—František Hrubín—Petr Kopta z velké části in: *výb. Slova na strunách*), 1969 (Miroslav Válek, zčásti in: *sl. Božská láska*), 1978 (František Hrubín—Hanus Jelínek—Jaroslav Seifert, *jednotl. básně in: Záludná luna*), 1979 (Miroslav Válek, zčásti in: *sl. Vóna tvojoj tela*).

Literatura J.-H. Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Paris 1966. Europe, septembre—octobre 1974. P. Martino, *Verlaine*, Paris 1924. — J. Vladislav (doslov k 1968).

zh

VERMEYLEN, August:

VĚČNÝ ŽID

(De wandelende Jood) — 1906

Symbolicko-filozofický román vlámského spisovatele zpracovávající ahasverovské téma.

Příběh, jenž líčí osudy Ahasvera, původně jeruzalémského přístípkáře, se skládá ze 4 částí. V I. *Ahasver a Nazaretský* se hrdina zřiká Ježíše, s nímž původně sympatizoval, neboť ho zklamalo trpké odevzdání tohoto „šejdíte slov, který nedovedl unést svého snu“ a nedokázal bojovat za novou říši. Ahasver se vydává na dlouhé putování, poháněn touhou po pravdě, vzdorem a vnitřním nepokojem. Ve II. *Ahasver na cestě do pekla* prochází smyslovými radovánkami, v nichž hledá štěstí a zapomnění; stále jej však pronásleduje vzpomínka na Ježíšův pohled. III. *Ahasver na cestě do nebe* líčí hrdinovo hledání blaženosti v pokoře a asketické odevzdanosti — ani v poustevnickém životě a prostém souladu s přírodou však Ahasver nenalezne usmíření. Spočínutí a naplnění života najde až — jak líčí závěrečný IV. *Ahasver mezi lidmi* — ve světě dělné práce. Jako dělník pracuje na stavbě hráze, revoltuje s ostatními proti nelidským podmínkám práce, jeho sen o nové říši splývá se snem zástupů a nakonec odchází spolu se svou láskou Lenou „vstříc novému utrpení a novým výsínám“.

V titulní postavě V. ž. se spojuje všední konkrétnost života s metafyzickým hledáním nejvyšší pravdy a blaženosti. Ahasver je člověk bytosně spjatý se zemí, jeho nitro je však naplněno neuhasitelným vnitřním neklidem, způsobeným osudovým setkáním s Ježíšem. Těmto dvěma protikladným složkám hrdinovy povahy odpovídá temat. stavba V. ž., která se podobá rozvíjející se spirále, v jejímž nejvyšším bodu nachází Ahasver smysl života v činorodé aktivitě, lásce a sounáležitosti se zástupem vyvržených. Jeho putování tím není u konce, ale dostává nový smysl. V souladu s charakterem hl. postavy i rozvržením tématu je rovněž styl V. ž.: na jedné straně ryze předmetné vidění, jež se nevyhýbá ani laskavé žánrovosti a hovorovým a nářečným prvkům, na straně druhé bohatá obraznost a symboličnost s fantastickými a expresivními vizemi. Ve V. ž.

se tak spojuje zobrazení každodenní sociální reality s parabolícností, které je tradičně příznačné pro vrcholné vlámské umění.

V. ž. navazuje na apokryfní příběh o Ahasverovi, který prý odstrčil od svých dveří Spasitele kráčejiícího na Kalvárii a byl za to odsouzen k věčnému bloudění. Tuto látku zpracovávaly četné knížky lidového čtení — jedna z nich byla již od 17. stol. rozšířena ve Flandřích — z moderních autorů se jí inspiroval např. J. W. Goethe, G. G. Byron, H. Ch. Andersen, E. Sue, N. Lenau, G. Apollinaire aj. Vermeylen, který pracoval na V. ž. 1897—1906, pozměnil tradiční pojetí této postavy — Ahasver neodmítá pomoci Ježíšovi z nelidskosti, ale ze zklamání nad nesplněním svých představ — a aktualizoval jej jevnými narážkami na současnost. Román využívá některé příznačné nizozemsko-vlámské motivy, je však rozhodující mírou poznamenán moderními myšlenkovými a liter. proudy konce 19. stol. — zvl. franc. prokletých básníků, anarchismu a panteistické filozofie života — a výrazně se podílel na vymaňování vlámské literatury z provincialismu minulého století.

Výpisky „Zůstanu věren neužitečnému snu“ (1926, 49).

Překlad 1926 (Otokar Fischer).

Literatura O. Fischer (doslov k 1926).

jh

VERNE, Jules:

TAJUPLNÝ OSTROV

(L'île mystérieuse) — 1875

Fantastický román francouzského spisovatele, závěrečná část volné trilogie.

T. o. se skládá ze 3 dílů: I. *Vzdušní trosečníci*, II. *Opuštěný a III. Tajemství ostrova*. Za války Severu proti Jihu uprchne za větrné smršti z jižanského zaježí skupina pěti Američanů. Jejich balón ztroskotá a uprchlíci se zachrání na pustém ostrově v Tichém oceánu (I, 1—2). Po zajištění holého života (I, 3—8) využijí trosečníci všech svých vědeckých a technických znalostí a přírodních podmínek „Lincolnova ostrova“ k vybudování utopické „kolonie“, jež „polidští“ lidoopa Jupa a učiní znovu člověkem trestancem Ayrtona, nalezeného na ostrově Tábor (I, 9 — II, 19). Společně ubrání ostrov před útokem pirátů (II, 20 — III, 13), ale ani umírající kapitán Nemo, který v krit. chvílích trosečnickům tajně pomáhal, nemůže odvrátit sopočnou katastrofu, jež ostrov zničí (III, 15—19). Před smrtí hladem a žizní na jeho posledním skalisku je zachráněn jachta Duncan, přijíždějící pro Ayrtona. Po návratu do Ameriky společně založí ve státě Iowa utopickou kolonii a nazvou ji Lincolnův ostrov (III, 20).

T. o. je polytemat. román, dokonale kombinující strukturu a motiviku dobrodružného románu „romant. typu“ (šlechtní hrdinové,

zmáhání nepřízně osudu, tajemství, mravní obrození „zločince“ atp.) se strukturou a tematikou robinzonády (přetváření pustého ostrova prací a liter. utopie (život ideálního společenství). Jeho hl. tématem je dobrodružství společné práce, již skupina čestných lidí vyzbrojených poznatky vědy a techniky dokáže holýma rukama vytvořit z pustého ostrova (jeho přírodní podmínky jsou zdrobnělým modelem přírodních podmínek Země) kvetoucí „kolonii“ i utopické společenství a ubránit je. Tato poeticko-utopická alegorie budování skutečně lidského světa spojením síly poznání a morálně volných sil člověka začleněného do mravního kolektivu (jedinou reálnou překážkou se může stát ničivá spontánní síla přírody) je rámcována dobrodružně cestovatelským románem odvíjejícím se v reálném světě (počáteční útěk balónem — konečně zachránění). S tímto světem utopie zpočátku kontrastuje (válka Severu proti Jihu — rovnost, i rasová, na ostrově aj.), na konci do něho vplývá (založení vzorné kolonie po návratu). Životní příběh kapitána Nema pojí T. o. s 2. dílem trilogie, s r. *20 000 mil pod mořem* (1870, *Vingt mille lieues sous les mers*). Přirozeně se zde vysvětlí všechna „tajemství“ a je uctěna, ale i odmítnuta, individualisticko-anarchistická msta za bezpráví jako východisko společen. obrody. Zkouškou perspektivnosti utopického řešení je převýchova bývalého zločince Ayrtona — jeho osud spojuje T. o. s 1. dílem r. *Děti kapitána Granta* (1868, *Les Enfants du capitaine Grant*). Skelet dobrodružného románu i mistrně změny tempa vyprávění pak dodávají morální, společen. i populárně vědně didaktičnosti utopie a robinzonády neustávající děj. napětí. Čtivost celku je podtržena Verneovou stylistickou obratností, jež je výrazná zejména v dialozích.

V rámci cyklu *Podivuhodné cesty* (*Voyages extraordinaires*), o 65 románech (1863—1919), představuje T. o. jistý mezník. Verne v něm už nepropadá nekrit. nadšení objevitelskými cestami jako např. v r. *Pět neděl v balóně* (1863, *Cinq semaines en ballon*), *Do středu Země* (1864, *Voyage au centre de la Terre*) aj., ani romantice vědeckého a technického objevitelství nesené naivní vírou, že vědecký a technický pokrok bude automaticky provázen pokrokem společenským — *Ze Země na Měsíc* (1865, *De la Terre à la Lune*), *Kolem Měsíce* (1870, *Autour de la Lune*). Pod vlivem idejí utopického socialismu se důraz přesouvá od pozitivistického opojení vědou ke společen. otázkám. Ani tehdy však nemizí přesvědčení o automatickém vítězství mravní krásy a ušlechtilosti člověka. To se z Verneových románů začne vytrácet v pozdním období — *Ocelové město* (1879, *Les Cinq cents millions*

de la Begum); *Vynález zkázy* (1896, *Face au drapeau*); *Pán světa* (1904, *Maitre du monde*) aj. Svou syntézou patosu lidského umu a morální ušlechtilosti je T. o. jedním z nejoblíbenějších a nejprekládanějších Verneových děl. Zfilmováno 1972 (A. Bardem—H. Colpi).

Překlady 1879 (1905, *František Brábek, Tajemný ostrov*), 1897 (1912, 1935, *Antonín Koudelka — Jan Wagner, Tajuplný ostrov*), 1906 (1911, *Gustav Žďárský, Tajemný ostrov*), 1939 (1948, *Zdeněk Hobzík*), 1957 (1960, 1964, 1965, 1966, 1969, 1974, 1978, 1984, 1987 *Václav Netušil*), 1961 (*Benjamin Jedlička*).

Literatura J. Brandis, *Žjul' Vern, očerk žizni i tvorčestva. Leningrad 1956. Jules Verne, Europe, avril—mai 1955. — J. M. Janatka, Neznámý Jules Verne, Praha 1959. J. Brandis, Snílek Jules Verne, Praha 1981.*

ju

VESAAS, Tarjei: LEDOVÝ ZÁMEK (Is-slottet) — 1963

Román norského spisovatele, v němž je svět dětství a dospívání tajemným putem spjat s přírodním cyklem.

L. z. má 3 části rozdělené do krátkých kapitol. V I. *Siss a Unn* se jedenáctiletá Siss sblíží s novou spolužačkou, zvláštní, uzavřenou Unn, která před časem ztratila matku. Jediným večerem u Unn, obestřeným atmosférou nedořečeného Unnina tajemství, se však sotva navázané přátelství náhle ukončí. Unn se z ostychu před Siss druhý den místo do školy vypraví k vodopádu, který se na sklonku podzimu proměnil v ledový zámek. Zakletý zámek Unn k sobě přitáhne, nechá ji do sebe vstoupit, ale už ji nepustí. V II. *Zasněžené mosty* Siss onemocní, protože se nemůže smířit s myšlenkou, že se Unn už nevrátí. Slib, že bude myslet jen na ni, ji vzdálí od spolužáků i rodiny. Teprve při druhé cestě k ledovému zámku Siss pochopí, že je Unn, jejíž přelud tam zahlédne, určitě mrtvá. V III. *Pišťalky v povětří* se Siss, zproštěna Unninou tetičkou svého slibu, vrací při dalším výletu k vodopádu k ostatním dětem. Znovuzrozuje se spolu s přírodou, v níž po zimě, době smrti, nastává jaro. Ledový zámek se zřítí a s nim mizí i jeho tajemství.

Jednoduchý, zkratkovitě vyprávěný příběh (jakoby z hlediska Siss, pouze kap. *Ledový zámek* v I. části z hlediska Unn), zasazený do rámce drsné severské přírody, jejich proměn od konce podzimu do počátku jara, nese rysy přírodního mýtu (Unn se objevuje v pozdním létě, na prahu zimy mizí v ledovém zámku), který se však nenaplní nebo spíš naplní jiným způsobem (Siss marně očekává Unnin návrat; zjara je „vzkříšena“ Siss, nikoli Unn). Nevy-slovené zůstává tajemství Unn, z jehož náznaků lze usuzovat, že se týkalo proměny dospívající dívenky, ale možná i její utkvělé myšlen-

ky jít hledat mrtvou matku. Siss v tomto tajemství a ve svém vztahu k Unn uvízne jako Unn v ledovém zámku, vlastně převezme roli zmizelé (moment podobnosti, dvojnictví mezi Siss a Unn při hledání zmizelé) a jen těžce nakonec hledá cestu z labyrintu samoty a smrti ke kolektivu a životu. Ledový zámek, dvojnásobný prostor nejen pro Unn a Siss, ale i pro všechny hledající (tvrz smrti i místo, kde se v člověku probouzejí zasuté touhy a nehlubší city), je v příběhu prostorovou metaforou tajemství dospívání, života a smrti, hlubinných, myt. vazeb mezi člověkem a přírodou (všichni se proměňují setkáním se zámek-tajemstvím).

L. z. je v rámci Vesaasovy tvorby charakteristickým projevem přesunu autorova zájmu v poválečném období od společnosti k jedinci, přitom však jedinci hledajícímu kontakt s lidmi. Po symbolikou až přetížených románech, z nichž nejproslulejší je patrně *Dům v temnotách* (1945, Huset i mørkret) s alegorií zakletého domu — okupované země, znamená oproštění, zprůzračnění stylu, i když ani v něm se Vesaas nevzdal symbol. výrazu. Mysterium dětství a dospívání, spjaté s mýtem krajiny, které Vesaase přitahovalo odedávna, například v r. *Samota Grinde* (1925, Grindegard; 1926, Grinde-kveld) s motivem vztahu malé osiřelé Brit a ledovce, anticipujícím analogický motiv v L. z., sblízuje tento román jednak s pohádkou (motiv hledání zmizelé ve vodopádu-zimní říši připomíná Andersenovu Sněhovou královnu), jednak s romány typu Velkého Meaulnese Alaina-Fourniera (1913) s příběhem hledání tajemného zámku a ztracené lásky. L. z. je tak jako ostatní Vesaasovy romány napsán novonor. jazykem.

Překlady 1975 (*Helena Kadečková*).

Literatura L. Mæhle (ed.), *Ei bok om Tarjei Vesaas*, Oslo 1964.

dh

VESJOLYJ, Art'om: RUS KRVÍ UMYTÁ

(Rossija krov'ju umytaja) — 1932, přepr. 1935, 1936

Ruský sovětský sociálně politický román, který v proudu bouřlivých scén líčí pohyby lidových mas ve věrech socialistické revoluce a občanské války.

R. je nedokončena: v poslední verzi z 1936 má 10 kap., které jsou doplněny 12 črtami, vlastně etudami, podle vzoru hudební kompozice. Úvodní kap. *Smrt nad ním nepanuje* je širokým panorámatem první svět. války a tvoří svého druhu predehru k líčení revol. událostí v různých částech Ruska. Ve 2. kap. se dává slovo vojákovu Maximu Kuželovi, další části nás přenášejí do městečka Ostružná (Kljukvin)

a vesnice Chomoutova (Chomutovo), v nichž se rozehrávají individuální osudy postav a jejich scénérie představuje reprezentativní model chaotických událostí občanské války. V městečku Ostružná se líčí vztah navíhého malíře Jefima a bolševičky Hildy, práce revolucionáře Kapustina a milostné vzplanutí Pavla a Lidočky. Ve vesnici Chomoutově je zobrazena složitá situace válečného komunismu.

R. je dokumentární román, jehož tvar jako by vyjadřoval samu složitou spleť revol. událostí. Vypravěč se posouvá z místa na místo, „snímá“ skutečnost, její výseky jakoby „okem kamery“. Jeho pozice se tak mění: někdy sleduje jakoby z výšky celá válečná jatka od Baltu až k Černému moři, od Rýna k Němenu, později se „spouští“ níže a vybírá si pro svůj „záběr“ různé konkrétní lokality. Dynamické, „filmové“ snímání skutečnosti se prolíná se staticností tradičního půdorysu rus. realist. prózy, přímho ho rozrušuje: kontrast statické scenerie a návratného pohybu má ještě více zdůraznit proces krvavé, ale nutné očisty země, téma „Rusi krví umyté“. „Etudy“ podrobněji ilustrují chod událostí, faktograficky doplňují text v hutných odbočkách. R. je tak epopéji jen v obrazném smyslu slova; proti románové epopéji (A. Tolstoj, M. Šolochov, R. Rolland) tu chybí spjatost individuálních a společen. rovin, větší charakterologická celistvistost díla.

Práce na románu začala na samém počátku spisovatelské kariéry A. Vesjolóho (vl. jménem N. I. Kočkurova). Materiál je shromažďován z osobních vzpomínek (člen strany od března 1917, voják od října 1917, v červnu 1918 bojuje proti čes. legiím, 1919 je tajemníkem újezdního stranického výboru, 1922 slouží v námořnictvu) a na základě dotazníku, který rozesílal 1920. Kompozice se vyvíjela souběžně s kupením materiálu. 1926 rozdělil autor román na 10 kap.; o rok později jich bylo 12. 1932 začal dílo připravovat do tisku. Kniha měla mít 24 kap. a po každých 3 kap. mělo následovat 7 „etud“ (skic). Po 1. vyd. (1932) následovalo druhé (1933), třetí (1935) je doplněno kap. *Smrt nad ním nepanuje* a počet „etud“ se zvyšuje na 11, 4. vyd. (1936) je rozšířeno o „etudu“ *Pobratimové*. Metodou „oka kamery“ souvisí typologicky s tvorbou Američana J. Dos Passose; rozrušováním půdorysu kroniky se podobá drobným útvarům K. Fedina *Kronika kláštera narovčatského* (1925) a L. Leonova *Převrat v Kohoutově* (1922) a *Kronika města Goguleva* (1923).

Překlady 1966 (*Josef Sedláček, Kráceno*).

Literatura M. Čarnyj, *Art'om Vesjolyj*, Moskva 1960. J. Libedinskij, *Pesn' o bitve narodnoj*, *Novyj mir* 1957. 10. Z. A. Vesělaja, in: A. Vesělaj, *Rossija krov'ju umytaja*, Moskva 1977.

ip

VIAN, Boris:

PĚNA DNI

(L'Écume des jours) — 1947

Francouzský poválečný román nastolující vážné otázky formou hravého, fantazijního vyprávění.

Hl. děj. linii tvoří jednoduchý milostný příběh: Colin poznává Chloe na oslavě narozenin pudla Duponta. Zamilují se do sebe a slaví svatbu. Snový svět lásky a krásy, jímž se obklopí, však pomalu propadá zkáze s postupujícím vážným onemocněním Chloe, až zcela zaniká její smrtí. Souběžně se odvíjí příběh lásky Chicka, sběratele děl Jean-Sol Partra, jenž je hravou karikaturou J.-P. Sartra, a dívky Ali-se, který také ukončuje smrt.

Výrazným stylistickým rysem románu je objevný přístup k jazyku, rozbíjení frazeologických stereotypů a poodhalování toho, co je ukryto pod jazykovým klišé. Hrdinům P. d. je vlastní vnitřní čistota a citovost, tvořící kontrast ke krutosti a cynismu, které jsou vnější stranou jejich podivuhodného světa, zabydleného neposlušnými kravaty, vonícími mrazy, pianokoktajlem, jenž míchá chutné nápoje apod. Fiktivní svět sice jakoby vyrůstá ze zákonitosti a logiky světa reálného, ale odráží je v deformované podobě dle nových halucinačních vizí, zdůrazňujících především podvědomé pocity radosti a štěstí, strachu a úzkosti. V konfrontaci s realitou jsou fantazijní obrazy jakousi symbolizovanou nadsázkou jejího citového prožívání. Hřejivá, pohodou prozářená nálada prvních kapitol se ztemňuje, stává se pochmurnou a tíživou v období nemoci Chloe (světla ubývá, prostor se smršťuje) a vše spěje v závěru knihy k temnotě — triumfu smrti. Motiv protikladu světla a tmy tak rámcuje celou atmosféru románu. Způsob zpracování tradiční tematiky, povyšující lásku, mládí a radost na nejvyšší životní princip, záhy ničený metafyzickým, nevyhnutelným zlem, vyjadřuje hledání absolutní hodnoty uprostřed zrelativizovaných, zpochybných hodnot poválečného světa, který negativně zasahuje i do únikového mikrokosmu hravé fantazie. Citovost a idealizaci lásky tak zákonitě provází agresivní popření všeho a provokativní útok proti nepřátelské společnosti: kritika církve, militarismu, sociální péče atd.

P. d., která dosáhla závratného čtenářského úspěchu v porovnání s pozdějšími Vianovými r. *Červená tráva* (1950, L'Herbe rouge) a *Podzim v Pekingu* (1947, L'Automne a Pékin), vyzdvihovanými liter. kritiky, vychází nedlouho po Vianově velkolepém podvrhu *Naplivám na vaše hroby* (1946, J'irai cracher sur vos tombes) a románově prvotině *Vercoquin a Plancton* (1946, Vercoquin et le Plancton). Svým vyzněním, ostatně jako většina Vianových ro-

mánů, novel, her i filmových scénářů, je i P. d. v podstatě pesimistická. Avšak autorovo barvitě vidění, převážně lyrický ráz komična, půvabné smyšlenky a černý humor ulamují ostří pasáží ryze znepokojujícím a negujícím, a snad proto se stala P. d. jedním z nejčtenějších děl každé mladé franc. generace a získala značnou oblibu i v dalších zemích. 1967 podle ní natočil film Ch. Belmont.

Překlady 1967 (*Svatopluk Horečka*).

Literatura M. Gautier, Boris Vian — *L'Écume des jours*, Paris 1976.

hp

VIEIRA, José Luandino:

LUANDA

(Luuanda) — 1964

Soubor tří povídkových vyprávění současného portugalsky píšícího angolského prozaika.

Příběhy jsou místem děje spjaty s periferií angol. metropole Luandy v období koloniální nadvlády a národně osvobozeneckého boje. V p. *Babička Xíxi a její vnuk Zeca Santos* je na „historii jednoho dne“ ukázána sociální diskriminace Angolců, marně hledajících stálou práci a živořících z příležitostných výdělků. Děj. osu *Příběhu o zloději a papouškovi* tvoří příběh zloděje kachen Lomelina dos Reise, který je chycen při činu a při vyšetřování nepravdivě označí mrzáka Garrida, svého kamaráda, za komplíce. Vyprávění probíhá ve dvou rovinách: zaznamenává „život“ ve vězení a Lomelinovy výčitky, přičemž se v retrospektivě vrací k tomu, co předcházelo, i k vlastnímu povahopisu Garrida (vztah k černošce Inácii a jejímu papouškovi, který zde plní úlohu jakéhosi zrcadla nastaveného Garridově bezmocnosti). *Příběh o slepici a vejci* (s věnováním „Amorimovi s jeho bubnem, zvučným srdcem naší země“) je budován kolem banálního sporu mezi dvěma sousedkami. Podobně jako v předchozích povídkách i zde je odkrývána specifika prostředí, přibližována mentalita lidových typů, vitalita prostých Luandánů, uchovávajících si optimismus i v podmínkách „všedního“, každodenního koloniálního útaku. Soubor je uveden motem v domorodém jazyce kimbundu: „Co trápení v té naší Luandě.“

Příběhy L. sjednocuje obdobné pojetí stylu, tematiky i žánru. Nový liter. jazyk tu vzniká narušením a přetvářením portugal. jazykového systému, do něhož pronikají např. angol. portugalština a kimbundu. Stylistické a jazykové inovace jsou přímou součástí temat. výstavby próz, vymezují a určují etnicko-sociální rámc děje a jsou též prostředkem, jímž se autor ztotožňuje s prostředím. Jazyk a styl jsou navíc v souladu s tvarem příběhů, jež mají podobu „lidového vyprávění“, humorného i tragického, poetického i krutého, s přímou účastí vypravěče, neustále navozujícího kontakt

s „publikem“. V příbězích, obvykle začínajících „in medias res“ („Stalo se to na předměstí v Sambizanze“, „Jistý Lomelino dos Reis . . .“), je posluchač vybízen k reakcím, k zamýšlení nad jednáním hrdinů a situacemi, které se proměňují nebo jsou vráceny „nazpět“, aby mohly být znovu, v novém úhlu a s novými detaily, přiblíženy a hodnoceny. Toto přetřávané a stále navozované vyprávění, v němž zápletky nejsou s konečnou platností rozuzleny a významy pointovány, navozuje představu, že vypravěč, jenž jako by mluvil z prostorového a časového epicentra děje, vybírá výseky z reality, ukázky z jejich stále probíhajících a nezavršených příběhů. „Lidový vypravěč“ je však současně autorem liter. textu, tvůrcem vědomě usilujícím vyjádřit sociálně a psychicky příznačný mikrokosmos nejen pomocí epizod z obvyčejného života obvyčejných Luandů (které však poukazují na obecně platné společné problémy), ale i přímými vstupy vypravěče-autora, často přerušujícího vlastní příběh záměrně naivně formulovanými, jakoby samostatnými úvahami („Myšlenky v hlavách lidí musí někde, někdy a něčím začínat. Jenom je třeba snažit se to zjistit“), parabolami nebo paralelismy mezi ději přírodními a „událostmi předměstí“, které se ovšem vážou na obsahové jádro příběhů.

Autor, potomek bílých přistěhovalců, napsal L. v luandské věznici 1963, kde v rozmezí 1962–64 vzniklo dalších 7 příběhů, z nichž 4, rovněž situované do lidových čtvrtí Luandy, vyšly jako *Staré příběhy* (1974, Velhas estórias). L., s obálkou nakreslenou autorem, vyšla v Luandě 1964, 1965 následovalo 2., upravené vyd. v Lisabonu. V této době, kdy byl autor vězněn v koncentračním táboře Tarrafalu na Ostrovech Zeleného mysu, mu Portugal. společnost spisovatelů udělila právé za L. Velkou cenu v oblasti prózy. Vzápětí byla společnost vládou salazarovské diktatury, která považovala udělení ceny za přímý útok proti režimu, rozpuštěna, její členové zatčeni, vyslýcháni a prohlášeni za „zrádce“. Tato řada událostí přispěla k tomu, že se liter. a polit. činnost dosud málo známého třicetiletého autora, člena Lidového hnutí za osvobození Angoly, dostala do popředí obecného zájmu. L. znamenala ve vývoji angol. prózy zásadní zlom, a to jak pojetím látky, tak i stylově (liter. kritik J. M. Garcia: „jazyk Luandy byl požadavkem autonomie“). Další vývojový stupeň autora, jemuž byla příkladem tvorba brazil. spisovatele G. Rosy, představují r. *My z Makulusu* (*1967, 1974, Nós, os de Makulusu) a sb. p. *Kdysi v životě* (*1969, 1975, No antigamente, na vida).

Výpisky „*A je to pravda, i kdyby se to vůbec nikdy nepříhodilo*“ (1980, 76).

Překlady čas. 1976 (Pavla Lidmilová, p. Babička Xixi a její vnuk Zeca Santos, SvLit 1976, 5), 1980 (Táz, p. Příběh o zloději a papouškovi, p. Příběh o slepicích a vejci, in: výb. *Kdysi v Angole*).

Literatura R. G. Hamilton, *Literatura africana – literatura necessária I: Angola, Lisboa 1981. E. A. Rjauzova, Roman v sovremenných portugalozjazyčných literaturach, Moskva 1980. — M. Ferreira, Luandino Vieira a Manuel Rui – dva představitelé angolské prózy, SvLit 1976, 5. P. Lidmilová (doslov k 1980).*
zh

VIGNY, Alfred de:

OSUDY

(Les Destinées) — 1864

Sbírka filozoficko-epických básní, jedno z vrcholných děl francouzské romantické poezie.

Podtitulem je označení *Básně filozofické*. O. jsou tvořeny 11 básněmi s nestejně dlouhými strofami, nejčastěji o 7 alexandrinech (obvykle s výrazným předělem po 4. verši), titulní báseň je napsána trojveršími podle vzoru Dantovy terciny. Nejdůležitější básně sbírky tvoří titulní *Osudy*, v nichž antické bohyně, představující tíhu osudu, vtiskují lidstvu svou vůli; jejich vláda nekončí ani s příchodem křesťanství — bůh je znovu posílá na zem, aby vládly prostřednictvím prozřetelnosti a křesťanské milosti jakožto nové formy fáta. *Salaš* je dedikována symbol. Evě, která má v odlehlých místech horské přírody posoudit, zda je lepší žít v izolované chýši, nebo uprostřed civilizace, kterou přestává člověk kontrolovat; úvodní otázka pak přerůstá ve filozof. úvahy o poezii a o vztahu muže a ženy. *Smrt vlka* líčí lov na vlky, v němž je zaskočená šelma morálním vítězem, protože umírá s klidným pohrdáním vůči přesile lovců. Pozdější epigraf ke sbírce je *Bylo to psáno* (vzato z titulní básně, 1. vyd. ještě neuvádí). O. se formou jednotl. básní značně liší: vyprávění v 1. osobě, v němž je příběh nastíněn jednou či dvěma scénami (*Smrt vlka*), střídá čistá epika (*Láhev v moři*, *Divoška*), vnitřní monolog a dram. tvar (*Hora Olivetská*) nebo reflexivní lyrika (*Hněv Samsonův*).

Sjednocující rovinu O. tvoří filozof. koncepcí, které jsou podřízeny básnické prostředky díla (k zvýraznění jednotl. myšlenek napomáhají přesahy). V temat. plánu kladou O. zvláštní důraz na symboly. Např. salaš je ve stejnojmenné básni symbolem duchovní i společen. svobody nalezené v přírodě (podobně dýmant — zářící, nezničitelný, vzácný — je znakem poezie, snění a kontemplace). Jednotl. symboly vyúsňují do ústředních obrazů, uchopujících zákl. myšlenky (např. postava zasněné a intelektuální Evy, symbolizující ženství, štěstí, krásu i poezii). V tomto propojení a ztěžnění obrazů pak i líčení přírody (stejně jako epická složka) přestává plnit obvyklou romant. funkci a stává se dram. stylizací jako

prostředek k podepření reflexe, odpovídající potřebám rozvoje filozof. paralely. Prvky básnického světa jsou vždy přizpůsobeny tak, aby přispěly k umocnění a obnažení obecného filozof. problému v plně shodě s autorovým přesvědčením, že pravdivost nezáleží v detailech, ale ve vystižení obecného charakteru doby. Ve středu **O.** tak stojí básně ukazující na strastiplnou cestu lidského rodu i odrážející pocity člověka 19. stol., hrdého na své dosažené poznání, ale současně drceného v nové epoše neznámým osudem. Východiskem tohoto rozporu se v **O.** stává víra ve velikost tvůrčího ducha, povýšeného nad svět měšťácké civilizace a uchovávajících si svou důstojnost, osobní statečnost a stoický klid.

O. představují vyvrcholení autorova tvůrčího úsilí. Vznikaly od 1838 a byly postupně publikovány časopisecky. Jejich konečnou podobu určil autor v posledních měsících života. **O.** vyšly posmrtně. Odrážejí se v nich složité krize osobní (smrt matky, roztržka s milenkou), filozoficko-náboženské (pochybnosti o ideovém základu křesťanství), politické (kolísající sympatie k republikánství a k aristokratismu rodovému i duchovnímu), které autor prožíval od konce 30. let až do své smrti. V **O.** se neobjevuje to, co je příznačné pro romant. poezii doby — kult místního koloritu, zjištěná senzibilita (A. de Lamartine), lyr. bezprostřednost (A. Musset), barvitost (V. Hugo); autor se v nich plně soustřeďuje na filozof. dopad myšlenky a účinně odkrývá odcizení básníka a společnosti ovládané egoismem, chaosem a náhodou. Tyto poznatky jsou romanticky absolutizovány v představě o fatálně nepřátelském vztahu jedince a společnosti vůbec. Svým myšlenkovým obsahem, plastickou výrazností a evokační působivostí **O.** ovlivnily jak dobovou poezii, tak i pozdější symbolistní básníky. U nás **O.** nadšeně přivítal J. Vrchlický, který je nazval „jedním z nejzávažnějších básnických odkazů devatenáctého století“. Autorovou tvorbou se zabýval i F. X. Šalda, který charakterizoval Vignyho jako „básníka — myslitele své generace“.

Výpisky „Jen mlčet velké je, a otočit se zády / ... Lkát, prosit, naříkat tak zbabělé je vždycky. / Těžký a zdoluhavý úkol plň energicky, / Buď, kde tě osud chce, všechno mu ulehčí, / Pak, po všem trp jak já a umřít bez řeči“ (1981, 41).

Překlady 1903 (Jaroslav Vrchlický), 1930 (J. Tkačec, jen b. Salaš), 1945 (Karel Šafář, jen b. Smrt vlka), 1949 (Zdeňka Niliusová, jen b. Wanda, in: N. A. Nekrasov — A. de Vigny, Ruské ženy), 1981 (Vladimír Mikeš, zčásti in: sb. Pět romantických siluet).

Literatura P.-G. Castex, Vigny, l'homme et l'œuvre, Paris 1957. F. Germain, L'Imagination d'Alfred de

Vigny, Paris 1963. H. Guillemin, M. de Vigny, homme d'ordre et poète, Paris 1955. — O. Levý, Alfred de Vigny, Praha 1930 (s předmlouvou F. X. Šaldy). J. Vrchlický, Rozpravy literární II, Praha 1906.

zh

VILÉM IX. Z PEITIEUS → GUILHEM IX.

VILLEMARQUÉ → HERSART DE LA VILLEMARQUÉ

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM,

Philippe-Auguste de:

KRUTÉ POVÍDKY

(Contes cruels) — 1883

Soubor povídek francouzského spisovatele vycházejících z tradic romantické prózy a současně předjímajících symbolismus.

K. p. zahrnují 27 próz a 7 básní (opatřených názvem *Milostná povídka*) formálně připomínajících prostě romant. písně. Povídky lze rozdělit do 5 zákl. temat. okruhů. 1. se zaměřuje na sarkastické výpady proti pozitivismu 2. pol. 19. stol. a měšťáckému scientismu (např. *Nebe jako reklamní návěští*). 2. ironicky zachycuje převrácenou morálku, komercializaci umění a citů v měšťácké společnosti (*Slečný de Bienfilâtre*). 3. čerpá z mytologie či historie (*Zvěstovatel*). 4. obsahuje autorovu filozofii „šlechtictví ducha“ (*Přecitlivělost. Neznámá*). 5. představuje symbolistní prózy, v nichž do reality vpadá irrealita, např. jako zhmotněný sen nebo iluze (*Věra, Tajemné znamení* — v čes. překladu Vidění). Jednotl. povídky jsou uvedeny moty např. z Ch. Baudelaira, J. W. Goetha, Horatia, E. A. Poea, W. Shakespeara, Starého zákona, Vergilia a dedikovány mj. Ch. M. Lecontu de Lisle, V. Hugovi, R. Wagnerovi, S. Mallarméovi.

V **K. p.** jsou spojeny stylově i námětově různorodé povídky: např. po pateticky vznešených prózách následují kruté paradoxní či záhadné příběhy nebo povídky téměř karikaturistické, prosycené novinářským žargonem či jazykem reklamy („Další úspěch — Naše vítězství nad Přírodou jdou donekonečna!“). Uspořádání sleduje jistou logiku ve vytváření skupin protikladných příběhů, v nichž se střídá bezpříkladná nízkost s nádherným ideálem či naopak zparodovaný ideál a cynická každodennost s velkolepým citem, bohatým vnitřním životem apod. Kontrastními dvojicemi nebo trojicemi povídek prostupují 3 zákl. pohyby autorova vnímání: snivá, ironická, filozofická, které spolupůsobí při zobrazování skutečnosti a vytyčování vlastního ideálu. Zesměšňování společnosti, při němž se autor v řadě dvojsmyslných výroků jakoby staví na stranu „pokroku“ utilitaristické doby, je provázeno nepřímými replikami autorových hrdinů, zpravidla vizionářských aristokratů-umělců, utíka-

jičich se do světa svébytného myšlení a přirozeného citění, odmítajícího vysmívané „vědecké“ náhražky lidských citů. Tito hrdinové pak ztělesňují převahu ducha jakožto nekonečné podstaty jakékoli konečné reality nad „pozitivním“ jevovým světem (jehož zdánlivá jednoduchost je zpochybňována také v tajemných a záhadných příbězích). Myšlenka u nich vytváří „jejich“ svět a je jeho nejvyšší realitou, která se staví do nesmiřitelného protikladu ke „zdravému rozumu“ měšťáků.

První povídka **K. p.** vznikla již 1867 (*Tajemné znamení*) a většina z nich byla nejprve publikována časopisecky. Posléze vznikly ještě 3 sbírky tematicky i zpracováním obdobných povídek *Svrchovaná láska* (1886, *L'Amour suprême*), *Neobvyklé příběhy* (1888, *Histoires insolites*), *Nové kruté povídky* (1889, *Les Nouveaux contes cruels*). **K. p.** byly přivítány symbolisty a dekadenty (ohlas např. v r. Naruby J.-K. Huysmanse, 1884); částečně vycházejí z E. A. Poea (nově zpracovávají např. syžety jeho p. Ligeia, Zánik domu Usherů) a autora zanicení pro filozofii G. W. F. Hegela, jejíž vliv se však nejvýrazněji projevil v autorových myšlenkově vrcholných dílech — sb. p. *Tribulace Bonhometa* (1887), s centrální postavou sebevdomého krutého vědce-měšťáka, a v romanticko-symbol. dram. básni v próze *Axel* (1890), poznamenané i zájmem o okultismus a mysticismus.

Výpisky „*Myšlenky jsou nadány skutečným životem!*“ (1968, 40).

Překlady 1906 (*Marie Kalašová*, výb.), 1910 (*Květoslav Zatloukal*, výb.), 1921 (*B. Pacáková-Pasovská*, jen *Příšerný host*), 1922 (*O. Jarin*, jen *Věra*, in: *Šílený psychiatr a jiné bizarní povídky*), 1935 (*Oskar Reindl*, *biblof. jen Zvěstovatel*), 1935 (1968, *Oskar Reindl*, bez *Milostné povídky*).

Literatura J.-H. Bornecque, *Villiers de l'Isle-Adam, créateur et visionnaire*, Paris 1974. P.-G. Castex, in: *Contes cruels*, Paris 1968. — J. Toměš (*předmluva k 1968*).

zh

VILLON, François de Montcorbier řečený: ZÁVĚT

(*Le Testament*) — * 1461—1462 (?), 1489
Nejvýznamnější dílo francouzské středověké poezie.

Z. obsahuje 2 023 verše. Sestává z 185 pro franc. středověkou poezii běžných osmislabičných oktávů (*huitain*), skloubených bohatými rýmy, rozloženými podle schématu ababbcb (počítáme k nim i 10 oktávů *Nárku krásné zbrojírky* a 3 oktávy *Dobré rady ztracencům*). Do tohoto rámce je nepravidelně umístěno 15 balad (např. *Balada o paních dávných časů*, *Naučení krásné zbrojírky hludičkám*, *Balada o tlusté Margoš*), *Dvojitá balada o lásce*, 2 *rondeau* a *Epitaf*.

Formálně je tento autorský soubor, topograficky vázaný na Paříž hospod i paláců, sjednocen žánrem závěti; balady aj. jsou často pojaty jako věčné odkazy jednotlivcům. I po stránce temat. a stylové setrvává Z. v rámci dobové liter. tradice. V tomto ohledu neobsahuje nic jiného než všechny běžné temat. i stylové rejtříky a šablony poezie pozdního středověku od dvorské, případně nábožné písně (*chanson courtoise*, *chanson pieuse*) až k „bláznivé“ písni (*sotte chanson*).

Vnitřně sjednocujícím prvkem Z., který zároveň vytváří její neopakovatelnou originalitu, je parodické smíšení vysokých a nízkých stylových poloh, tradičně ostře oddělených. Dochází tak nejen k vzájemné demystifikaci ustálených básnických manýr, ale i k narušení pojetí světa jako neměnné struktury, jehož výrazem byla i písňná žánrová a temat. hierarchie pozdní středověké poezie. V takto zpochybněném světě se dostává do protikladu církevní požadavek chudoby a čistoty se světským požadavkem příjemného života („Je prostota snad pravdou jedinou? / Žít v pohodlí je poklad nad poklady“), středověké opovržení tělesností s krásou ženského těla, touha po smyslových rozkoších s hrůzou ze smrti a věčného zatracení („Radovánek už dávno není / a hřichy, ty tu po nich zbyly“). Východiskem pro pojmání skutečnosti se pak stává zdůrazněná básníková subjektivita; i pro mistra svobodných umění, jímž Villon byl, „... život víc dá ve svém ději / než školy textem v řeckém díle“. V této nové perspektivě nabývají staletá klíše (nešťastný milenec, bezcitná paní, uplývání času, smrt, zkáza těla apod.) nového významu; začíná se jimi vyjadřovat básníková trpká životní zkušenost (viz i anagramy objevené T. Zarou). Villon jich užívá především k tomu, aby se v různých tóninách vysmál literatuře, společnosti i sobě samému.

Žánru „závěti“ jakožto obměny „rozloučení“ (*congé*), založeného ve 13. stol. Jeanem Bodelem, užil Villon už 1456 v *Odkazu* (*Le Lais*), později nepřesně nazývaném *Malá závěť*; odtud i další název Z. — totiž *Velká závěť* (*Le Grant testament*). Obrovský zájem o Villonovo dílo koncem 15. a v 16. stol. (30 vyd. v období 1489—1542) byl až do 30. let 19. stol. vystředán zapomením. Od znovuobjevení v době romantismu se pak jeho dílo stalo stálíci v evrop. poezii. Villonův život inspiroval řadu románových rekonstrukcí (F. Carco, J. Erskine, J. Loukotková aj.). U nás Villon zdómácněl především díky mistrnému přebásnění výboru z díla (založeném na Z.) O. Fischerem, jež podnítilo V. Nezvala k 52 hořkým baladám věčného studenta Roberta Davida a J. Voskovce a J. Wericha k Baladě z hadrů. Dodnes u nás zájem o Villona neochabl, jak o tom

svědčí časté reedice výboru O. Fischera, nové výbory i celkové překlady (J. Loukotková), inscenace jeho poezie v bratislavském Divadle poezie (1967), v pražské Viole (1969) aj.

Výpisky „*Já u pramene jsem a žízni hynu; horký jak oheň, zuby drkotám...*“ (1976, 35) — „*Nuzota z lidí lotry činí / a vlky z lesů žene hlad*“ (1978, 23).

Překlady 1927 (1931, 1940, 1946, 1951, 1958, 1961, 1963, Otokar Fischer, výb. Villon), 1946 (Pavel Eisner, výb. Básně), 1957 (1978, 1987, Jarmila Loukotková; vyd. 1957 jako dodatek jejího r. Navzdory básník zpívá, vyd. 1978 Velká závět, vyd. 1987 in: Šibeníčník), 1964 (1976, Otokar Fischer, Já — François Villon; bibl. překladů do 1927), 1987 (Ján Kostra — Ján Smrek — Ivan Mojik, in: Dielo).

Literatura Italo Siciliano, François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age, Paris 1934. P. Le Gentil, Villon, Paris 1967. — V. Brett (doslov k 1951). P. Eisner, in: J. Erskine, Tragický mistr nezbedných balad, Praha 1948. J. Felix, Cesty k velkým, Bratislava 1957. Týž, Dve románske fresky, Bratislava 1973. O. Fischer (doslov k 1927, 1963). O. Levý, Básnické dílo F. Villona, Revue Bratislava 1931, 5. A. Pohorský (doslov k 1987, bibl.).

ju

VIŠNĚVSKIJ, Vsevolod:

OPTIMISTICKÁ TRAGÉDIE

(Optimističeskaja tragedija) — 1933

Hrdinské revoluční drama ruského sovětského autora z období občanské války.

Třiařtáková tragédie začíná dialogem dvou pamětníků histor. události (První a Druhý staršina pluku). Připominají minulost, aby současníky konfrontovali s odkazem revol. zápasů. Vlastní příběh se odehrává v Baltském loďstvu, které je pod silným vlivem anarchistů. Do jednoho z námořních oddílů přichází z pověření strany Komisařka s náročným polit. posláním: vybudovat z oddílu spolehlivou součást Rudé armády. Pod vedením Pohlavára anarchistů bují v oddíle nepřátelství k bývalým carským důstojníkům i nedůvěra k vládě sovětů. Komisařka, opírajíc se o komunistu, fin. námořníka Vainonena, získává svými charakterovými kvalitami a rozhodností pozvolna důvěru mužstva. Dosud mocný Pohlavár si terorem a individualismem popudil značnou část námořníků; nazrávající konfliktní situace umožní Komisařce zaútočit. Jménem revol. tribunálu vynese nad Pohlavárem rozsudek smrti, který se setká se souhlasem většiny. Jednotka odchází na frontu. Před střetnutím s ním. intervenčním vojskem zavraždí anarchista Sipák (Siplyj) na noční hlídce Vainonena, Němci prolomí obranu a část pluku i s Komisařkou padne do zajetí. Podle stanoveného plánu se však ostatním zdaří obchvat a Němce porazit. Nad tělem umírající Komisařky stojí vnitřně stmelejší první námořní pluk.

O. t. se zmocňuje velkých dějinných událostí s revol. patosem; autor, sám voják a aktivní účastník občanské války, vydává hrou zaujaté svědectví o prožité skutečnosti, vychází ze skutečných událostí, jeho dram. postavy mají reálné předobrazy. V úsilí postihnout novou revol. skutečnost světa hledá Višněvskij v O. t. nové formální postupy. Otevírá dram. strukturu, buduje ji z dílčích epizod, takřka filmově komponovaných, které nespojuje příčinná fabulační souvislost, ale návaznost tematická. Široce založené epické řazení scén vytváří mohutný proud dění. Tvarové novátorství, sloužící k uchopení životní látky, se projevuje i pokusem prolomit hranici mezi hledištěm a jevištěm, navázat bezprostřední kontakt s divákem — postavy Prvého a Druhého staršiny pluku jsou jakýmsi chórem, který publikum oslovuje. Jsou tu další znaky charakteristické pro nové umění — monumentálnost, snaha vyjádřit totalitu společen. procesů, velké exteriéry, mohutné davové scény, odsoukromění lidských osudů. Rovněž ve volbě žánru znamenala O. t. novum. Tragédii, pokládanou dosud za neslučitelnou s novým, socialist. uměním, rehabilitovala a působivou katarzi vyvrátila mylné názory o pesimističnosti tohoto žánru, průkazně osvědčujíc, že smrt člověka v zápase za velké ideály je strhujícím činem nadosobního dosa-hu.

O. t. vznikla k 15. výročí VŘSR na základě tématu, které Višněvského už léta znepokojovalo (našlo výraz zvl. v p. *Jak se bili baltští námořníci, Zkáza Kronštadtského pluku*) — sám autor později prohlásil, že od svého prvního liter. pokusu z 1920 až k O. t. nepsal „nic jiného než variace na jediné téma“. Původní verzi dramatik přepracoval, v druhé, konečné, vypustil značně rozsáhlou polemiku mezi autorem, divákem a kritikem, která hru zatěžovala vedlejší „odbornickou“ problematikou, dále omezil scény ryze osobního rázu (milostný vztah Komisařky a Alexeje). V proudu sovět. dramatiky 30. let — polarizované spory mezi novátory, vyzývajícími k radikální změně výstavby dramatu, aby byla práva nové, socialist. skutečnosti, a „tradicionalisty“ (A. Afinogenov, V. Kiršon aj.), argumentujícími schopností tradičních dram. forem vyjádřit nový revol. obsah epochy — se hlásí dramatika Višněvského, stejně jako např. Pogodinova, k novátorskému proudu. Usilovala o široký záběr skutečnosti, ať již využitím kronikářských postupů, např. v dr. *První jízdní* (1929, Pervaja Konnaja) u Višněvského, či reportážních postupů — Pogodinovo Tempo, Poéma o sekyře —, odmítala se uzavřít do těsné scénické „krabice“ (heslo o potřebě zobrazit hrdinu „bez stropu“, tj. mimo interiér, uprostřed společen.

zápasů). V tomto smyslu je O. t. vyvrcholením této linie, jakkoliv zvl. jistými posuny ve výstavbě postav směrem k výraznější individualizaci naznačila i možnost syntézy obou protichůdných stanovisek. O. t. patří k živému odkazu sovět. klasiky; její revol. ideové poselství vyrůstá z pravdy reality, z naturalisticky drsných, nepříkrášlovaných faktů, konfliktní a rozporuplné skutečnosti. Motivy O. t. včlenil Višněvskij i do scénáře filmu *My z Kronštadu* (1936). Film S. Samsonov (1963) aj.

Výpisky „... i smrt je někdy prací pro stranu!“ (1972, 69).

Překlady 1946 (rozmn. 1956, rozmn. 1960, Oldřich Stibor), 1957 (*Sergej Machonin—František Vrba*), rozmn. 1972 (*Jaroslav Hulák*).

Inscenace 1935 (*Oldřich Stibor, České divadlo, Olomouc*), 1956 (*Otto Haas, Jihočeské divadlo, České Budějovice*), 1957 (*Georgij Tavstonogov j. h., Národní divadlo, Praha*), 1960 (*Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava*), 1961 (*Václav Špidla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1962 (*Milan Pásek, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1964 (*Miloš Hynš, Státní divadlo, Brno*), 1975 (*Miroslav Macháček, Národní divadlo, Praha*).

Literatura A. Anastasjev, *Vsevolod Višněvskij, Moskva 1962*. S. I. Andrejeva, *Formirovanije zamysla Optimističeskoj tragedii V. Višnevskogo, Voprosy sovetsoj literatury, Moskva—Leningrad 1957*. V. Azarov, *V. Višnevskij, Moskva 1966*.

šrm

VOJNOVIČ, Ivo: DUBROVNICKÁ TRILOGIE

(Dubrovačka trilogija) — 1902

Dramatická elegie — nejvýznamnější dílo charvátské dramatické literatury přelomu 19. a 20. stol.

Skládá se z 3 jednoaktových dramát vzniklých samostatně. Každé z nich obsahuje uzavřený děj. celek související s druhými dvěma jako varianta jednotně pojmaného tématu — upadání dubrovnické šlechty v průběhu 19. stol. I. *Allons, enfants!* (*1901). Děj se odehrává 27. 5. 1806. V paláci Orsata Velikého probíhá porada šlechticů o tom, zda otevřít Napoleonově armádě brány Dubrovníka, nebo se — jak navrhuje Orsat — nepodrobit. Nakonec jsou brány otevřeny a chystá se ples na počest franc. maršála Lauristona. Tragiku Orsatovy prohry dovršuje rozhodnutí jeho snoubenky Deši Palmotičové — zřítí se lásky, odmítne se za něho provdat, aby nerodila děti do otroctví. — II. *Soumrak* (*1900, Sutton) se odehrává v Benešovském paláci v Dubrovniku 1832. Šlechtična Mara Nikšina Benešová žije v bídě se svými dcerami Madou, Orou a Pavlou, snášeje svůj stav s hrdou důstojností a okázalým lpěním na aristokratickém ceremoniale. Dvě starší sestry zvolily osud Dešin, Pavla miluje námořního kapitána Luja, zřekne se však nerovného vztahu

a odejde do kláštera. III. *Na terase* (*1902, Na taraci) se odehrává ve vile starého šlechtice Lukši Menčetice v Gruži 1900. Lukša žije se svou slepou sestrou Marou a melancholickým bratrem Nikem, odchoduje s bývalými poddanými. Vnučka Orsata Velikého Ida, jejich mladá příbuzná, přijme místo dočasné podučitelky, aby byla soběstačná a nemusila se provdat za plebejce. V jejich nepřítomnosti vtrhne na terasu — architektonický skvost slavné dubrovnické minulosti — pestrá kosmopolitní společnost novodobých potomků šlechty, kteří odložili aristokratickou hrdost a přijali zákon peněz. Rozvíjí se pokleslá zábava vídeňských šantánů při zkoušce operetních scén pro chystané dobročinné představení. Lukša se z dopisu vesnického faráře dovidá, že nalezenec Vuko je jeho nemanželský syn. Přesvědčí se však, že v jeho potomkovi již zcela převládla nerozená krev, nedá se mu poznat, pouze mu finančně pomůže a sám definitivně rezignuje na život. — D. t. je dedikována autorovu otci Konstantinovi, právníkovi, politikovi a historikovi dubrovnického státu.

Tematika vychází z histor. reality úpadku svobodné aristokratické dubrovnické republiky (založené 1272) po franc. okupaci a zvl. po připojení k Rakousku (1815). Postavy jsou komponovány jako nadživotní neindividualizované typy, jejichž psychologie je motivována společensky a jejichž stylizace je založena na tragicko-patetickém gestu: ve jménu kaštonví neposkvrněnosti opakuje se ve všech 3 jedn. totéž řešení — zřeknutí se osobního života. Duševní síla vynaložená na tuto oběť je potetizována a heroizována, neboť aristokratická výlučnost je spojena s histor. zásluhami o polit. samostatnost Dubrovníka, a tak podrobena morální rehabilitaci. Autobiogr. prožitek (Vojnovič byl potomkem zchudlého šlechtického rodu) určuje lyr. intonaci, bolestný patos monologů i dialogů a stupňuje básnickou náladovost atmosféry, jejíž zdůrazněné detaily nabývají symbol. platnosti (černé cypríše, hřbitov, mlčenlivá hora Petka, křik volavek a racků, hlas zvonů, výkřiky z ulice a zvl. opakované scény západu slunce) a strhávají v tomto — Vojnovičovými slovy dram. románu — do světa symbolů všechno: postavy, jejich slova, secesně stylizovaná gesta i činy.

V kontextu málo rozvinutého divadelního charvát. života a folklórně vlastenecké či maloměstsko-sentimentální dramatiky přinesly Vojnovičovy hry — poučené na soudobém evrop. dramatu (A. P. Čechov, H. Ibsen) — nosná, dram. vypjatá témata, moderní expresivní dialog a scénickou básnivost. V D. t. se promítl zvl. bezprostřední vliv Ibsenova dr. Rosmersholm, zčásti i vliv Maeterlinckův a d'Annunziův, ale i obráceně: domácí, jihoslovan. látka o pádu Dubrovniku vyšla v do-

znívající atmosféře evrop. „fin de siècle“ vstříc obecnému „modernímu“ pocitu.

Výpisky „Všecko se kolem nás mění, všecko hyne a zase roste; propasti zarůstají doubravami, noví lidé vstěpují nové myšlenky, a my všemu tomu nerozumíme...“ (1960, 84).

Překlady 1910 (1938, 1960, Jan Hudec; vyd. 1938 in: Matky).

Inscenace 1911 (1917. Gustav Schmoranz, Národní divadlo, Praha), 1921 (Rudolf Walter, Národní divadlo, Brno), 1922 (Josef Fišer, Městské divadlo, Plzeň), 1929 (Zvonimir Rogoz, Národní divadlo, Praha; jen Soumrak; Matině na počest I. Vojnovice).

Literatura R. Jovanović, Ivo Vojnović, Život i delo, Beograd 1974. O djelu Iva Vojnovića, Radovi međunarodnog simpozijuma, Zagreb 1981. — V. Kudělka, Stopami Vojnovičova dramatu, Program Státního divadla v Brně, 1979—80. F. X. Šalda, Vojnović Ivo, Dubrovnická trilogie, Novina 1910/11.

mč

VOLTAIRE:

CANDIDE neboli OPTIMISMUS

(Candide ou l'Optimisme) — 1759

Vrcholný francouzský osvícenský filozofický román.

Candide, morálně čistý mladík, žijící ve vestfálském zámku barona Thunder-ten-tronckha ve společnosti filozofa Panglose, tvrdícího, že náš svět je nejlepší z možných světů, je vyhnán ze svého „pozemského ráje“ (1. kap.) poté, co baron objeví jeho náklonnost k dceři Kunigundě. V útrapách, které ho stihají na cestě světem (válka, zemětřesení, špan. inkvizice atd.), se postupně rozplyne jeho původní panglosovský optimismus (2.—16. kap.). Z návštěvy v Eldoradu (17., 18. kap.) si odveze zlato a diamanty, jež mu zaručí klidnější průběh druhé části cesty ve společnosti pesimisty Martina (19.—27. kap.), umožní mu vykoupit z otroctví Panglose, Kunigundu aj. (28.—29. kap.), zakoupit u Cañihradu pozemek a obdělávat ho společně s přáteli (30. kap.).

Půdorys dobrodružně cestovatelského románu s objekt. vypravěčem je rozšířen vloženými příběhy dalších postav, ličících svá dobrodružství ich-formou (Kunigunda, Panglos, stařena aj.), i „mikronovelami“ rámcovanými společnou situací (Candidův oběd se šesti bývalými panovníky — 26. kap.). Tato syžetová stavba je rámcem filozof. úvahy o nepřijatelnosti leibnizovského optimismu i radikálního pesimismu, ústící v přesvědčení o nutnosti čelit „svět. zlu“ tvořivou činností. Zákl. prostředkem argumentace i zákl. stavebním prvkem románové struktury C. na všech úrovních je přítom kontrast. V rovině „filozof. důkazu“ se tak střetne optimistická teze s hrůzným světem a Candidem navštívený (tedy alespoň možný) šťastný svět Eldorada s tezí pesimistickou. V kompoziční rovině stojí ve vy-

středním protikladu dvě rozdílné poloviny Candidovy cesty a idylický obraz utopického Eldorada. Ve výstavbě epizod a v jejich zřetězení vznikají kontrasty „nepravděpodobně“ rychlým nakupením prudkých nárazů „neviných“ postav na jednotl. projevy „svět. zla“ (s pronikavým osvícensky krit. účinkem především v 1. části). V jazykové rovině ostře kontrastuje převažující neutrálně objekt. střídmý styl C. s překvapivými momenty hodnotící expresivity a břitce ironického pointování. Vyhocení kontrastů v C. je umožněno Voltairovým radikálním odlehčením a schematizací všech složek románu (odpsychologizovaná postava zredukováná na ztělesnění filozof. teze, životního postoje, nebo dobré lidské přirozenosti; svět v jednotl. epizodách zredukován na ztělesnění kritizovaného zlořádu; popisy a expozice zredukován na minimum; prudké děj. tempo; vysoce nepravděpodobně „motivované“ zvraty příběhu atp.). C. tak kromě své původní „filozof. funkce“ působí i jako mistrná, satiricky vyhocená obžaloba „svět. zla“ a parabola hledání lidského štěstí v krutém světě, odlehčená a zbavená patosu sebeironizující nadsázkou.

Voltairův C. v sobě spojuje vyvrcholení tradice franc. osvícenského filozof. románu s vrcholem výrazové vytříbenosti franc. klasicismu (již dosavadní čes. překlady zůstaly hodně dlužny) i autorova satirického umění. Ve Voltairově rozsáhlém a žánrově rozmanitém díle vedle C. stojí nejbližší filozof. p. Mikromegas (1752, Micromégas), Prostáček (1767, L'Ingénu). Přestože další vývoj franc. prózy směřoval k sentimentalistickému románu, zůstala voltairovská tradice živá i pro pozdější století (P.-L. Courier, A. France aj.).

Výpisky „Pracujme a nechme mudrování,“ řekl Martin. „To je jediný způsob, jak učinit život trochu snesitelný“ (1970, 182).

Překlady 1874 (Rudolf Krejčí), 1905 (Jaroslav Zajíček-Horský), 1912 (Antonín Macek, Candide a hovory protiklerikální), 1925 (G. J. Altstern, Candide), 1949 (1970, 1978, Radovan Krátký), 1960 (Rudolf Souček, in: Voltaire, Romány a povídky).

Literatura J. van den Heuvel, Voltaire dans ses contes, Paris 1966. J. Veselý, Structure et signification des contes de Voltaire, Romanistica Pragensia XVI. I. O. Wade, Voltaire and Candide, Princeton 1960. A. Zatloukal, Sur „Candide“ de Voltaire, PhilPrag 1973. — A. A. Smirnov, Voltairova umělecká tvorba, in: Voltaire, Praha 1951. A. Zatloukal (doslov k 1978).

ju

**VONDEL, Joost van den:
LUCIFER**

(Lucifer) — 1654

Humanistické barokní drama s biblickým námětem, jedno z nejvýznamnějších děl vrcholného období nizozemské literatury 17. stol.

Veršovaná tragédie o 5 jedn. spojuje motiv vzpoury andělů proti Bohu s motivem ztraceného ráje. Dílo je dedikováno habsburskému císaři Ferdinandu III. Během jednoho dne se odvíjí v nebi rozhodující zápas. Gabriel zvěstuje andělům Boží rozhodnutí povýšit člověka k nebeské vznešenosti. Hrdý archanděl Lucifer, dosud první po Bohu, s tím nesouhlasí, shromáždí ostatní odbojníky a vzbouří se. Nakonec pochopí nesprávnost svého jednání, ale stane se tak až ve chvíli, kdy už se nemůže vrátit na stranu Boha. Lucifer je poražen Michaellem a spolu se svými společníky svržen do pekla; aby se pomstil Bohu, stává se iniciátorem prvotního hříchu člověka. Závěrečný chór andělů však zvěstuje příchod Spasitele a budoucí vykoupení lidstva.

Hra téměř postrádá dění, vše je divákům líčeno v dialogích. Dram. napětí nevyvrstává v L. z vlastního jednání, ale z vnitřní rozpornosti titulního hrdiny samého, v němž se sváří pýcha s poslušností a dobro se zlem, a z ideového a mravního konfliktu mezi Luciferem a jeho společníky na jedné straně a věrnými anděly na straně druhé. Tomu odpovídá i kompoziční sevřenost díla, jehož 5 jedn. odpovídá pěti stupňům přípravy závěrečné katastrofy, a také užití alexandrinu, sugerujícího vznešenou majestátnost tématu hry a jejího vyznění. Dialogy se střídají s lyricko-chórickými vložkami přednášenými anděly, které tvoří závěr každého dějství (tzv. reien), reflektují atmosféru nebo dotvářejí děj. linii. Tragédie vynívá jako výzva k pokoře, varování před zhoubnou pýchou a jako oslava Boha — tvůrce světa, nesmlouvavého soudce, ale i milujícího otce lidského pokolení. Konflikt mezi hříšností a Boží milostí není však vyřešen jednou provždy, ale stává se ustavičným svárem, prokletím i nadějí budoucího lidského rodu.

L. je jedno ze šestnácti biblických dramát vytvořených největším básníkem klasického, tzv. zlatého věku nizozem. literatury — *Adam ve vyhnanství* (1664, Adam in ballingschap), *Jefsa* (1659, Jephtha) aj. Hra se za autorova života dočkala jen nepatrného úspěchu — byla uvedena jen dvakrát, 2. a 5. 2. 1654 —, působila však na další vývoj nizozem. dramatu a ovlivnila i něm. literaturu 17. stol. (zvl. A. Gryphia). V L. se projevila Vondelova životní, umělecká i polit. orientace (jejímž výrazem byla i autorova konverze ke katolicismu): odpor vůči náboženskému fanatismu, intoleranci, ale i jakémukoliv revol. násilí a vzpouře proti autoritě, uznávání snášenlivosti, pokory a poslu-

žnosti („staetzucht“) chápané v náboženském i mravním smyslu. Z tohoto hlediska lze celý děj L. vyložit i jako aktuální narážku na angl. revoluci a Cromwella (engelland — Engelland).

Literatura E. Janssen, *Vondels Lucifer, Antwerpen—Amsterdam 1954*. K. L. Johanessen, *Zwischen Himmel und Erde, Oslo—Zwolle 1963*. G. Kazemier, *Keuze uit het werk, Wassenaar 1973*. P. Maximiliaanus, *Vondelstudies, Terheyden 1968*.

js—jh

**VOZNĚSENSKIJ, Andrej:
40 LYRICKÝCH ODBOČEK Z POÉMY
TROJÜHELNIKOVÁ HRUŠKA**

(40 liričeských otstuplenij iz poemy Treugol'naja gruša) — 1962

Sbírka ruského sovětského básníka z generace „šedesátníků“, komponovaná jako pestrá skladba lyrických a lyrickoepických reflexí a zápisů z cesty do USA.

Sbírku, jejíž jednotlivé básně jsou označovány jako „odbočky“, otevírá apoteóza moderního aeroportu (*Architekturní odbočka: Noční letiště v New Yorku*) a dvojice „odboček“ *Vstupních, připravujících půdu* temat. rozmanitosti celého souboru veršů, ve kterém se postupují básnické ohlasy zážitků z USA (*Strip-týz, Odbočka pro hlas a tamtamy: Zpívají negři, Newyorský pták, Odbočka s monology beatníků, V emigrantské restauraci* aj.) s obecnými sondami k povaze současnosti (*Ironicko-filozofické odbočení: Anti-světý, Autoodbočka*) a s verši milostnými (*Večerní odbočení, Podzim v Siguldě* aj.). V závěru se obě hl. temat. linie, americká i obecná, slévají v b. *Leninova sekvoj*. 40 l. o. je doplňováno prozaickými poznámkami z cesty a aforisticky formulovanými názory na poezii, umění a architekturu (původním povoláním je Vozněsenskiij architekt). Prozaické významní obdivu k dílu špan. básníka F. Garcii Lorky tvoří epilog.

Dílo vzniklo jakoby na okraj fiktivní velké skladby jako „poéma lyr. odboček“. Představuje tak na jedné straně jakési nadšené tvůrčí překypění — je vyznáním umělcovy neochoty podřídit se diktátu pevné kompozice, logiky a zeměpisné determinace. Temat. rozbihavost přitom jednak vyvolává představu neurotického tékání odrážejícího puls života moderní doby, ale je i výrazem hlubší filozofie tvorby, totiž přesvědčení, že cíle lze dosáhnout právě nepřímou, „cestou odboček“, neboť pravda není postizitelná pouhou sumarizací a inventarizací („Jsem spektroskopická se sedmi členy... A zjara cítivám do každé kosmy, / že jsem ten osmý“). Už významové důsledky kompozice tak předznamenávají zákl. charakter sbírky, která usiluje postihnout dynamickým, metaforickým („Metafora je motor formy“) a zvukově bohatým veršem, využívajícím do maxima rytmických možností řeči (nápodobu skandování

v *Odbočení fotbalovém*, černošské bubny v *Odboče v rytmu rock-n-rollu*), tvář dnešního světa v období vědeckotechnické revoluce. Turistické objevování Ameriky, kriticky nahližející i za pozlátko konzumního blahobytu, tu přerůstá v obecné téma hledačství tvůrčího, básnického objevování nových světů. 40 l. o. je současně apologií poezie jako novátorství („Poezie je vždycky revoluce“, „Novátorství, to jsou nejlepší tradice“) a experimentu, který však nemíří mimo člověka, ale má být sondou k lidským schopnostem citu a lásky v novém „životním prostředí“ 20. stol. Proto zde významné místo zaujímá téma zraňované lásky a zraňované ženy (*Odbočení do 17. století: Balada hrdelní, Biji ženu, Školní odbočení: Jelena Sergejevna, Protivenství očí, Jízda smrti po svíslé stěně*).

40 l. o. prohloubilo charakteristické rysy Vozněsenského poezie, díky nimž i první sb. b. *Parabola* (1960), *Mozaika* (1960) vzbudily značný ohlas a časopisecké diskuse. Vozněsenski nově aktualizoval a po svém využil zvl. podněty „klasiky“ meziválečné poezie (V. Majakovskij, S. Kirsanov, M. Cvetajevová aj.). Svou vitalitou a obrazností představovala Vozněsenského poezie radikální pokus o průlom do souč. představy o úkolech a funkcích literatury. Ten byl pak dovršen dalšími mladými autory generace „šedesátníků“ v celosvazovém měřítku (B. Achmadulinová: *Struna* — 1962, V. Sosnora: *Lednový liják* — 1962, I. Drač: *Slunečnice* — 1962, P.-E. Rummo: *Vždy k mým radostem přicházej* — 1964 aj.).

Pecklady 1962 (1964, Václav Daněk; vyd. 1962 jednol. básně in: *Parabola*, vyd. 1964 in: *Trojúhelníková hruška*), 1964 (Miroslav Válek, sl. výb. *Trojúhelníková hruška*).

Literatura N. Asejev, *Kak byt s Voznesenskim, Literaturnaja gazeta* 4. 8. 1962. A. A. Michajlov, *Andrej Voznesenskij, Moskva* 1970. — Z. Mathauser: *Spirála poezie, Praha* 1967.

mc

VYPRÁVĚNÍ O ČCHUN-HJANG

(Čchun-hjangdžon) — *18.—19. stol.

Nejnámější korejský anonymní milostný román.

Námětem příběhu je milostný vztah mezi synem z korej. šlechtické rodiny jangbanem Ri Mong-njongem a Čchun-hjang, dcerou bývalé gejši Wolmá, který se začne rozvíjet o červnovém svátku tano, kdy se Ri Mong-njongovi podaří prostřednictvím svého prostofekého sluhu dívku přemluvit, aby se s ním setkala, a brzy s ní uzavře i tajný sňatek. Ri Mong-njong však musí hned poté odjet s otcem, který je povolán do služby v hl. městě. Čchun-hjang mu při loučení slíbí, že na něho bude čekat. Do Namwonu nastoupí nový prefekt Pjon Hak-to, který přikáže,

aby mu Čchun-hjang sloužila jako gejša, a když dívka odmítne, nechá ji ztrestat a uvrhnout do klády. Mezitím Ri Mong-njong úspěšně složí státní zkoušky a v přestrojení za žebračka se vrací do Namwonu jako tajný královský posel. Dostane se na slavnost pořádanou k prefektovým narozeninám a tam při skládání veršů vyjde najevo, kdo vlastně je. Potrestá prefekta, osvobodí Čchun-hjang a odejde s ní a její matkou do hl. města.

V. je jedním z děl vytvořených na základě tzv. pchansori, vypravěčsko-hudebního útvaru s dram. prvky, který předváděl profesionální zpěvák-vypravěč za doprovodu hudebníka udávajícího rytmus úderů na buben. Sepětí V. s orálně tradovanou tvorbou se stalo pravděpodobně hl. činitelem, který přispěl k jeho odlišnosti od běžné povídkové a románové produkce 18. a 19. stol. Námět o odloučených milencích, tak častý v korej. literatuře té doby, je zde obohacen o vyhrcozený konflikt. V tomto konfliktu je hl. hrdinka zobrazena jako ideál lásky, věrnosti i odporu vůči násilí. Tendence k ideálnímu zobrazení převládá i u postavy Ri Mong-njonga, naproti tomu vedlejší nebo záporné postavy jsou vykresleny mnohostranněji, zejména Riüv sluha. V kompozici dila se obráží původní kompoziční uspořádání pchansori. Projevuje se to především tím, že poměrně jednoduchý a nepříliš bohatý děj se odvíjí pomalu, zvl. proto, že jeho linie je často přerušována a obohacována písněmi, verši, popisy, výčtem, dlouhými monology aj., jež tvoří samostatný celek, poutající pozornost jak svým obsahem, tak i výrazným rytmem. Nejnápadnějším rysem jazyka a stylu je dekorativnost, která je výsledkem použití prvků vlastních lidové tvorbě i umělé poezii, z nichž je převzata rytmická forma a uměl. postupy. Převzaty nebo parafrázovány jsou některé pasáže písní kasa a trojverší sidžo, hojně je využíváno přirovnání charakteristických pro lidový jazyk. Bohatě je rovněž využito prvků převzatých z čín. literatury, a to hlavně ve formě citátů sloužících jako ozdobná epiteta, dále přirovnání k postavám z čín. historie a mytologie, ustálených obrátů, nahrazení skutečného popisu citáty z čín. literatury a popisy čín. scenerie apod.

Doba vzniku V. není přesně známa. Námětově čerpalo z legend tradovaných v Koreji po dlouhou dobu. Nejstarší verze existuje ve formě čín. b. Píseň o Čchun-hjang (Čchun-hjang-ga) od Ju Čin-hana z roku 1754. Pisemně zafixované verze, které mají formu románu, pocházejí až z 2. pol. 19. stol., z nich nejvýznamnější jsou vydání ze Soulu a Čondžu, tištěná z dřevěných desek. Dílo kolovalo také v mnoha rukopisech. Sin Ča-hjoovo zpracování z let 1866—84 se stalo podkladem pro korej. zpě-

vohu čchangguk. V. bylo nově zpracováno několika autory ve 20. stol. (Ri Hã-džo aj.). Zfilmováno 1980 (Ju Won-džun, Jun Jong-gju) a 1985 (Sin Sang-ok).

Literatura *Istorija o vernosti Čchun Chjan, Moskva 1960. The Song of a Faithful Wife, Ch'un-hyang, in: Virtuous Women, Korean National Commission for Unesco 1974.*

zkl

VYPRÁVĚNÍ O GENDŽIM → MURASAKI

WALSER, Robert:

POMOCNÍK

(Der Gehülfe) — 1908

Nejúspěšnější román švýcarského prozaika, teprve dnes doceněného.

P. není formálně řazen do kapitol, ale do 30 dlouhých odstavců, jejichž rozsah se pohybuje mezi 5 až 25 stranami, přičemž největší délky dosahují pouze dva odstavce v centru románu. Různou délkou je odstupňována intenzita děje, který se odehrává v průběhu jednoho půlroku (od léta do zimy) na počátku století v městečku Bärenswil na břehu nejmenovaného jezera. Tématem P. je osud člověka hledajícího životní jistoty, který ztroskotává na zkomercializovanosti a omezenosti prostředí, v němž je nucen se pohybovat. Josef Marti se dostává pomocí zprostředkovací kanceláře jako kancelista k inženýru-vynálezci Karlu Toblerovi, který zdokonaluje, ale i vymýšlí různé technické novinky, jejichž prodejem se snaží zajistit existenci své početné rodině. Veškeré zděděné jmění vloží do nejistého podnikání, které však nic nevynáší, takže během Josefova krátkého zaměstnaneckého poměru dojde k celkovému zhroucení. Pomocník Josef je obdivovatelem svého zaměstnavatele, stává se téměř členem rodiny, kde vede bezstarostný život (kancelářské práce není mnoho). Když inženýr Tobler z nedostatku zakázek i z neutěšené finanční situace začne pít a situace se stane neudržitelnou, Josef Marti své místo opouští.

Přímočará děj. linie románu není příliš narušována odbočkami. Osudy obyvatel vily Večernice a překrásné popisy okolní přírody jsou sdělovány prizmatem reflexí a myšlenek hl. postavy pomocníka. Josef Marti je nejcelistivější a nejdokonaleji zpracovanou Walsеровou postavou. Svou životní roli bere důkladně a nesnaží se ji měnit, neaspiruje stát se básníkem — jako Simon Tanner v r. *Sourozenci Tannerovi* — ani se necítí být vydědencem společnosti jako hrdina r. *Jakob von Gunten*. Jeho jediným cílem je obětavě pracovat pro svého zaměstnavatele. Celý příběh je vyprávěn a interpretován z hlediska Martiho. Všechny postřehy o Josefově charakteru, pronášené jinými postavami (Klára, paní Toblerová), jsou Josefem reflektovány, a tím vlastně autorem samým záměrně zeslabovány. Přes

všechnu oddanost a obdiv, doprovázený snahou o přizpůsobení se domácnosti, v níž žije, nepřechází pomocníkův postoj nikdy do servilnosti a poddanosti. Josef spíše bojuje o uchování osobní samostatnosti a jistého druhu nezávislosti. Aby je uhájil a předešel tak možné identifikaci s postizenými (malá opovrhovaná Silvi, propuštěný Wirsich), brání se i pocitem soucitu. Udržená samostatnost mu pomáhá v rozhodujícím okamžiku nezaviněného ztroskotání vymanit se ze služebného postavení a odejít. Samostatné rozhodnutí pro odchod může být chápáno i jako výraz pomocníkovy solidarity s nešťastným Wirsichem, svým předchůdcem, a znamená důležitý moment ve vývoji Walsеровých románových postav vůbec.

P. je druhým v řadě těsně za sebou vycházejících, značně autobiogr. románů — 1907 mu předcházela r. *Sourozenci Tannerovi* (Geschwister Tanner) a 1909 následoval *Jakob von Gunten*. Zajímavá je historie titulu románu. Ještě před vydáním *Sourozenců Tannerových* odevzdal Walsер lektorovi berlínského vydavatele Bruna Cassirera Christianu Morgensternovi rukopis nového románu s názvem *Pomocník*, který Morgenstern vydavateli doporučil k vydání, nicméně vydání se neuskutečnilo a rukopis beze stopy zmizel. Titul P. přešel pak na nový román. P. vypráví autentickou epizodu z Walserova života, který byl od léta 1903 do ledna 1904 kancelistou u mechanika Karla Döblera-Grässla ve vile Večernice ve Wädenswilu na Curyšském jezeře. Román je autobiografický, dokonce pomocníkovu příjmení (Marti) je odvozeno od rodného jména Walserovy matky. Walsер k tomu řekl (roku 1945): „Byl jsem vyzván k účasti v románové soutěži. Nu, proč ne. Nenapadlo mě však nic jiného než můj zaměstnanecký poměr ve Wädenswilu. Tak jsem to sepsal, a to hned načisto. Za šest týdnů jsem byl hotov.“ Autor stojí do značné míry stranou dobového liter. dění. Nechal se ovlivnit soudobými módními směry (novoromantismus, dekadence), neřešil ve svých dílech rozpor občanské a uměl. existence (H. Hesse), dokonce v ně ani nevěřil. Ve své době nebyl úspěšný, byl však akceptován částí tvůrčí inteligence (F. Kafka, M. Brod, F. Blei, Ch. Morgenstern). Jeho dílo znovu zapůsobilo po 2. svět. válce, k čemuž bezesporu přispěl zvýšený zájem o dílo Kafka, který se na Walsera často odvolával.

Literatura H. L. Arnold, *Robert Walsер, Text + Kritik*, München 1975. H. U. Dück, *Strukturenuntersuchung von Robert Walsers Roman „Der Gehülfe“*, München 1968. A. Gabrisch, *Zu Robert Walsers Romanen*, in: R. Walsер, *Romane I—II*, Berlin 1984. — J. Strossmayer in: R. Walsер, *Pěší putování*, Praha 1982.

mt

WALTARI, Mika Toimi:

EGYPTĀN SINUHET

(Sinuhe, egyptiläinen) — 1945

Historický román finského spisovatele odehrávající se ve starém Egyptě.

Chronologicky budovaný příběh — s podtitulem *Pánáct knih ze života lékaře Sinuheta* — hrdinových životních osudů, situovaný do Egypta v období Nové říše (zhruba okolo 1350 př. n. l.), je retrospektivně vyprávěn v 1. osobě a rozčleněn do 15 knih. Linie osudů vypravěčových se proplétá s osudy egypt. státu, do nichž je Sinuhet jako královský otvirač lebek jmenovaný faraónem Achnatonem postupně zatahován, mj. pod vlivem přítele, ctižádostivého válečníka Haremheba, zamilovaného do faraónovy sestry. V důsledku náboženských sporů mezi Amonovými kněžími a vyznavači nového boha Atona je Egypt postupně vnitřně i vnějšně oslabován. Sinuhet, osobně poznamenaný ztrátou kréť. dívky Mi-ney, později i smrtí milenky Merit a jejich syna, kteří zahynuli v pouličních nepokojích, a rozčarovaný bojem o moc, který ho obklopuje, zasáhne — částečně i proti svému přesvědčení — do vývoje histor. události. Otrávil chetit. prince Šubattu a ve jménu zachránce Egypta, zuboženého rozporů, usmrtí v novém sídelním městě Achetatonu i faraóna Achnatona. Po krátkém období vlády kněze Aj se stává faraónem Haremheb, manžel princezny Beketamon; z obavy před Sinuhetem, jenž ví příliš mnoho, jej posílá z Vesetu do vyhnanství na pobřeží východního moře.

Děj. line příběhu, vyprávěného jazykem archaizovaným jednak prvky biblického stylu, jednak stylovými postupy klasických egypt. povídek faraónských (Vlastní životopis Sinuhetův patří k vrcholům staroegypt. literatury), je prosycena úvahovými pasážemi ve formě vnitřních monologů Sinuhetových a dialogů pána (Sinuhet) a sluhy (otrok Kaptah). V nich je — ve sporu o otázkách smyslu života, životních hodnot a smyslu lidského bytí — konfrontován postoj ke světu poměřující jeho podobu přizemními ideály bohatství a dostatku (Kaptah) s vnitřní poctivostí a snahou obstát v tomto světě se ctí a dostát důstojně svému člověčenství (Sinuhet). Výjimečnost tohoto názoru ve světě, jehož běh je určený touhou po moci a bohatství, je podtržena Sinuhetovým vyděděněctvím, souvisejícím také s jeho nejasným původem (srov. i přídomek Ten, jenž je osamělý). Vědomí výlučnosti (jakožto případného jediného potomka svaté krve faraónské) dodává Sinuhetovu pohledu na svět jistého nadhledu, a zároveň jeho skepsi prohlubuje. K sestupu k samým kořenům lidského údělu (metaforizovanému opakovaným obratem „mit svou číši plnou“) trpět a svým utrpením vykoupovat je Sinuhet vlastně manipulován silnějšími. Jeho zločiny — jakkoli popírají vše,

v co věří — jistý smysl mají: přinejmenším v tom, že aktivizují individuální svědomí, vyhrocují tíživý pocit zodpovědnosti jedince za podobu světa, v němž žije, i jeho zodpovědnost vůči budoucnosti.

K histor. látce se Waltari, vůdčí představitel liter. skupiny Tulenkantajat (její básnický manifest vydává 1924 s O. Paavolainenem), ovlivněné novými liter. proudy evrop. literatury, obrací až na konci 2. svět. války. Ve svých prvních prozaických dílech, např. prvotině *Velká iluze* (1924, Suuri illusioni), trilogii *Od otce k synovi* (1933—35, Isästä poikaan) i ve vrcholném díle předválečného období r. *Cizinec přichází* (1937, Vieras mies tuli taloon) zpracovává výhradně současnost, zejména morální problémy moderního člověka. E. S. je první z řady histor. próz, v nichž jsou dějiny nahlíženy jako obraz a paralela přítomnosti — vedle této line, tvořené např. r. *Mikael Hakim* (1949, Mikael Hakim), *Neprátele lidstva* (1964, Ihmiskunnan viholliset) aj., píše Waltari i kratší prozaické útvary, např. soubor n. *Měsíční krajina* (1953, Kuun maisema), divadelní hry, básně a cestopisy. Autorova liter. tvorba byla oceněna státní cenou (za první dva díly trilogie) a cenou za mladou fin. prózu (za r. *Cizinec přichází*), 1957 byl Waltari jmenován členem Fin. akademie. E. S. — po 2. svět. válce jako román svědomí navýsost aktuální — byl záhy po svém vydání překládán do řady jazyků (bibliografie z 1958 uvádí překlady do 23 jazyků 31 zemí). Zfilmováno 1954 v USA (M. Curtiz).

Výpisky „... jsem člověk, a jako člověk jsem žil v každém člověku, jenž byl přede mnou. a jako člověk budu žít v každém člověku, jenž přijde po mně. Budu žít v jeho starosti i radosti, v jeho zármutku i strachu — budu žít v jeho dobrotě i špatnosti, ve spravedlnosti i křivdě, v slabosti i síle“ (1978, 337).

Překlady 1965 (1969, 1978, 1984, 1985, Maria Hellmuthová).

am

WALTHER VON DER VOGELWEIDE:
MILOSTNÉ PÍSNĚ

(Die Liebeslieder) — * asi 1190—1230

V středohornoněmčině složené básně, které patří k vrcholům středověké německé kurtoazní lyriky.

Většina skladeb oslavuje v duchu soudobé rytířské kultury ženu a lásku. První autorovy básně vycházely z tradice staršího minnesangu a vyjadřovaly galantním způsobem úctu a náklonnost rytíře k urozené dívce či dvorní dámě, náklonnost, jež tvořila nedílnou součást společen. konvence (*Její oči tak mile slibující, Léto a zima*). V druhém období své tvorby Walther toto pojetí programově opustil a základem své poezie učinil vnitřní prožitek, přičemž

neváhal opěvovat dívky z nižších společen. vrstev, nezřídka i selské dcery. Součástí této proměny bylo i zdůraznění tělesných krás žen (*Ty, ženo krásně stvořená*) a naplněné lásky, odehrávající se obvykle v rozkvetlé přírodě (b. *Na vonné louce pod lipami*, považovaná za jednu z nejkrásnějších milostných skladeb něm. předgoethovské poezie).

Posun Waltherovy poezie věrně zrcadlí obecný vývojový trend minnesangu. Obdiv a city, které urozeným ženám projevovali rytířští poetové, byly ve skutečnosti pouhou fikcí a básníci ani nečekali jinou odměnu než úsměv a pochvalu opěvovaného idolu. Tento vztah mezi dvěma vznešenými partnery byl označován jako „hohe Minne“ (vysoká láska). V jeho duchu skládal lyr. básně i Waltherův učitel Reinmar von Hagenau. Platonické uctívání vznešené ženy, vyrůstající nepochybně z mariánského kultu, však postupem času ztrácelo smysl, neboť nemohlo trvale sloužit jako zdroj uměl. inspirace. Vogelweide omezenost básnické konvence silně pociťoval, a proto se přiklonil k lyrice Heinricha von Morungen, jež kladla hl. důraz na zachycení smyslového prožitku. Důsledkem tohoto průlomu do tradice rytířské milostné lyriky bylo překonání jejích písňových stavovských bariér a proklamování tzv. „niedere Minne“ (vztah k ženě neurozeného původu). Tato změna sice nevedla k opuštění rytířského rázu minnesangu, jenž zůstal i nadále výsadou šlechtických kruhů, přinesla však jeho obsahové a výrazové obohacení. V souvislosti s tímto procesem došlo k proměně chápání ústřední kategorie kurtoazní lyriky — lásky. Starší výraz „Minne“, vyjadřující milostný vztah v tradičním dvorském smyslu, nahrazuje ve Waltherových básních slovo „Herzlieb“, které adekvátněji postihovalo vnitřní citový prožitek. Současně došlo i k žánrovému rozšíření minnesangu. Typickým žánrem tzv. „niedere Minne“ se stala pastorála, skladba, jejímž námětem je setkání rytíře s vesnickou dívkou v ideální krajině. Jasný vliv antických předloh a tvorby jiho-franc. trubadúrů se ve Waltherových básních prolínal s podněty potulných studentů-vaganů. Při posuzování uměl. hodnoty Vogelweidovy poezie je třeba brát v potaz i skutečnost, že minnesang byl určen nikoliv k prosté recitaci, nýbrž ke zpěvu za doprovodu strunného nástroje, obyčejně harfy nebo loutny. Nedílnou složkou skladeb byl tedy nápěv, využívající melodiku gregoriánského chorálu. Bohužel se z rozsáhlé Waltherovy tvorby dochovaly notace k pouhým 3 skladbám.

Přesné datum narození minnesängra Walthera von der Vogelweide není známo a přes dlouhodobé úsilí liter. historiků nebylo zjištěno ani jeho rodiště. Nejpravděpodobněji po-

cházel ze zchudlého šlechtického rodu uselého v Tyrolsku, nechybějí však ani hlasy, že se narodil v Čechách. V 90. letech 12. stol. působil na babenberském dvoře ve Vídni, 1198—1220 se toulal Evropou, přičemž své básnické schopnosti dával i do služeb polit. zájmů mocného rodu Hohenštaufů. Waltherovy časové polit. básně (Sprüche = průpovědi) představují druhou složku jeho díla. V paměti následujících generací však zůstal především jako autor milostných skladeb. I když není znám ani jeden umělcův autograf, zachovaly se Waltherovy básně ve 3 rukopisných sbornících z přelomu 13. a 14. stol. U řady z nich však chybí jeho jméno, takže určení Waltherova autorství vyžadovalo systematickou a trpělivou badatelskou práci.

Překlady 1941 (*Antonin Hartl, výb. Ve službách paní*), 1965 (*Julius Lenko, sl. výb. Spevák pod hradbami*).

Literatura C. von Kraus, *Walther von der Vogelweide, Berlin—Leipzig 1935*. H. Protze, in: *Walther von der Vogelweide, Lieder und Sprüche, Leipzig 1970*. — J. Vanický, *Minnesang, Praha 1958*. E. Terray, (*dostupné k 1965*).

pč

WANG Š'-FU: PŘÍBĚH ZÁPADNÍHO DOMKU

(Si siang ťi) — * poč. 14. stol.

Čínské milostné drama ca-ŕü z období dynastie Jüan (1279—1368).

Námětem je láska chudého studenta Čang Kunga a dcery prvního ministra Cchuej Jing-jing: po mnoha peripetiích šťastně skončí sňatkem. Drama tvoří 5 částí, každá část pak má úvodní obraz sie-c' a 20 jedn., takže celek je rozsáhlé drama o více než 200 jedn. Árie lyr. charakteru se v textu střídají s prozaickými replikami, ve kterých se osoby představují, vysvětlují své počínání, posunují děj dopředu. Čtyři hl. postavy jsou mnohostranné a ostře portrétované. Jing-jing vyniká hlubokým citem k Čangovi, hrdinským vědomím povinnosti, když chce obětovat život, aby zachránila ostatní z rukou banditů, rozhodností a důsledností ve svém počínání. Její matka, ztělesněná ochránkyně oficiální rodinné morálky, ji chce provdat za hochu, kterému ji ještě v dětství zaslíbila její zesnulý otec, a zmitána rozporem mezi oběma závazky — neboť studentovi ji zase slíbila ona za záchranu před bandity — počíná si nanejvýš zmateně. Neživější je Chung-niang, bystrá a nekonvenční, mile drzá služka, která iniciativně dovádí celou záležitost až ke šťastnému konci; podaří se jí přesvědčit matku, že dceru musí dát studentovi, který již mezitím získal úřad, a tedy dobré postavení. Z postav vedlejších si zasluhují pozornosti mniší, původní ženich, nešťastící se násilí a podvodu, a hlavně generál Tu, studentův příbuzný, který dvakrát vztah mladých lidí zachránil: jednou zažene bandity

a podruhé původního ženicha. P. porušuje některé zákony jüanského dramatu (přestože za autora 5. části se někdy považuje autorita soudobého divadla Kuan Chan-čching), pokud překážely rozvinutí tématu: sie-c' je podstatně rozšířeno, árie nezpívá pouze hl. hrdina, ale celkem 3 postavy — Čang Kung, Jing-jing a Chung-niang — atd.

Drama — protestující proti zákonům feudální rodiny — je značně výjimečné již ústředním pojetím ženských postav — hrdinkou je dívka ze vznešené rodiny, která podle všech pravidel měla být vázána na prostor domova, zatímco jinak byly hrdinkami většinou kurtizány a zpěvačky, které měly možnost volného společen. pohybu. Navíc i služka, v jüanských dramatech většinou pasivní a komická postava, zde vystupuje jako aktivní a přitažlivá dívka, spiritus agens celého příběhu. Lyr. rázu ca-čů je zde využito nejen k vyličení citů hrdinů, ale i vývoje jejich osobnosti.

P., jedno ze 3 zachovaných autorových dram (původně jich napsal 14), má, jak bylo obvyklé, své vypravěčské a liter. předlohy. Námět je zpracován již ve slavné tchangské (618—907) novele Jüan Čenově (799—831) nazvané Jing-jing čuan (Příběh o Jing-jing), která však končí tragicky. Novela byla zdrojem básnických zpracování i nových verzí v lidové slovesnosti. Námět dramatu nebyl však převzat z novely, ale z Tung Ťie-jüanova ču-kung-tiaa, dram. žánru z konce 12. stol., proto se od prozaické podoby značně odlišuje. V novele je dcera z rodiny bohaté, leč nikoli vznešené, u Tunga a v P. je dcerou prvního ministra, čímž se propast mezi její rodinou a studentem, a tím i konflikt prohlubuje. V P. je námět doveden do takové dokonalosti, že později se už nikdo nesnažil o nové zpracování, došlo pouze k některým úpravám. Reforma jüanského dramatu jako celku podle principů uplatňovaných autorem P. byla pak běžně uskutečňována ke konci dynastie Jüan a připravila půdu pro daleko volnější formu doby mingské (1368—1644). P. se už 600 let předvádí na jevišti a je stále oblíben. Mnoho motivů bylo zpracováno v lidové slovesnosti. Oficiální kritika původně tvrdila, že drama narušuje morálku, a vyloučila je z čety pro mládež. Ting Šeng-tchan, který upravil Š' Naj-anovy Příběhy od jezerního břehu, upravil v 17. stol. i P. a hájil ho proti útokům kritiky. Drama se dočkalo celkem 25 krit. vydání, v CLR byl konečně obnoven a vydán původní text bez pozdějších nánosů (připravili badatelé Wang Ti-s' a Wu Siao-ling).

Překlady rozm. 1953 (František Šec—František Hrubín, Rozlitá číř; z rus. adapt. Andreje Globy).

Inscenace 1953 (Václav Lohniský, Krajské oblastní divadlo, Plzeň), 1955 (Václav Vydra, Divadlo komedie,

Praha), 1959 (Josef Palla, DISK, Praha), 1962 (Svatoslav Papež, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec; Okřídlený tygr).

Literatura L. Mensikov, in: Van Ši-fu, Zapadnyj fligel', Moskva—Leningrad 1960.

ms

WARREN, Robert Penn: VŠICHNI JSOU ZBROJNOŠI KRÁLOVI

(All the King's Men) — 1946

Jeden z vrcholných amerických románů 40. let, řešící etické problémy vztahu individua a společnosti.

Příběh demokratického guvernéra jistého jižanského státu Willieho Starka, vyprávěný jeho tajemníkem Jackem Burdenem, je situován do 2. pol. 30. let 20. stol.; retrospektivní pasáže (dětství a mládí Burdenovo, polit. kariéra a rodinný život Starkův) zasahují i do let dvacátých. Nevybíravost prostředků, jichž Stark používá na cestě za úspěchem, se projevuje nejvýrazněji v případě soudce Irwina, pravého otce Burdenova, jež důkazy o úplatkářské aféře, shromážděné samým Burdenem na Starkův příkaz, dovedou k sebevraždě. Také Starkovo politizování okolo kandidatury do senátu a stavby nové nemocnice končí tragicky: po smrti syna Toma (úraz na fotbalovém hřišti), jehož milostná aféra byla využita k Starkovu vydíraní, mění Stark svá vynucená rozhodnutí, v okamžiku zdánlivého vítězství je však smrtelně postřelen Adamem Stantonem, s jehož sestrou Annou měl poměr. Stanton sám je zastřelen guvernerovým osobním strážcem, stálá milenkka Starkova, jeho sekretářka Sadie, iniciátorka Adamova činu, odchází do nervového sanatoria. Jack Burden se ožení s Annou a po čase odchází z rodného Burden's Landingu začít nový život.

Navzdory dram. závěru, počtem obětí přirovnatelnému k alžbětinskému dramatu, je vyznění románu potenciálně optimistické (viz také motto z Dantovy Božské komedie: „... naděje, byť malá, zelená se...“): Jack Burden se vědomě vzdává role guvernerova tajemníka (tradiční motiv sluhy a pána), současně i úlohy pouhého komentátora dějů a vypravěče příběhu, opouští spolu s Annou Burden's Landing (angl. burden = břemeno) a vychází do „třeštění světa... a do příšerné odpovědnosti Času“, aby tam hledal i možná našli hodnoty, jež se tu zpřítomňují epizodicky v příběhu Burdenova předka Cassa Masterna: umět žít vedle zla, poznat je, a přesto neporušit principy dobra. Svár dobra a zla situovaný do nitra jedince (a odhalovaný především ve vztahu k vypravěči Burdenovi) se tak vlastně stává významovým jádrem románu, jen vnějškově opřeného o fiktivní biografii guvernera Starka. Cesta Burdenova a Annina je jen jednou z cest svárem dobra a zla naplněných. Motiv cesty se tu pak — tematizovaný

ve V. J. i explicitně („cesty“ po dálnici č. 58 jsou tmelící kompoziční kostrou románu) — zvýznamňuje především jako řada útěků ze světa: Burdenův domnělý otec se utíká k náboženství, jeho matka k napodobeninám lásky, Anna Stantonová k nevinnosti dětství, Adam Stanton k vědě a práci. V podstatě všechny takové útky končí tragicky, vítězstvím „zla“. Cesta zpět ke smysluplnému životu, tak jak ji snad nacházejí Burden a Anna, je totiž podmíněna nalezením osobní zodpovědnosti jedince k sobě samému i ke skutečnosti, i schopností jeho morální regenerace.

Původně načrtnut jako divadelní hra, opírá se román (jehož titul je citátem z dětské říkačky) látkově o polit. kariéru louisianského guvernéra Huey Longa (1928—35), posouvaje jeho individuální histor. příběh do obecnější roviny problémů individuálního lidského svědomí. Svým analytickým přístupem, rozvíjeným už v románech předchozích, *Noční jezdec* (1939, Night Rider), *U nebeských bran* (1934, At Heaven's Gate), vychází vstříc tradici analytického a symbol. románu britského (T. Hardy, J. Conrad); extrémní subjektivitou formulační i intelektualizací úvah pak předjíhá proud prózy orientované existencialisticky. Warren obdržel za V. J. Pulitzerovu cenu.

Výpisky ... než dokážeme porozumět způsobu života, v němž vezíme, než si svůj život nějak definujeme, bývá již pozdě na to, abychom se dokázali vymánit z příhrádky, v níž jsme uvíznuli. Umíme už žít jedině v podmínkách oně definice... A přece definice, již si člověk o sobě udělá, je on sám. Má-li z ní vyrazit, musí dokázat udělat ze sebe nové já. Ale jak by mohlo já udělat nové já, když to já, jímž jest, je to jediné, z čeho by mohl nové já udělat?“ (1970, 422).

Překlady 1970 (1977, A. J. Štátný).

Literatura A. W. Litz (ed.), *Modern American Fiction*, New York 1963. P. West, R. P. Warren, *Minneapolis*, University of Minnesota Press 1964. — M. Hilský, (doslov k 1977). Z. Vančura (doslov k 1970).

am

WEDEKIND, Frank: PROCITNUTÍ JARA

(Frühlings Erwachen) — 1891, insc. 1906
Lyricko-groteskní divadelní hra německého dramatika přelomu 19. a 20. stol., stojícího na rozhraní naturalismu a symbolismu a předjímajícího expresionistické hnutí.

Dětská tragédie o 3 jedn. je budována jako vzájemné prolínání osudů několika příslušníků pubertální mládeže těžce dospívající uprostřed pokrytécké morálky Německa sklonku 19. stol. Ustředním hrdinou velmi široce pojatého děj. pásma je čtrnáctiletý Melchior, vynikající student, vychovávaný svou tolerantní matkou k přirozené citovosti, vlastnímu rozumu a svobodomyšlnosti. Melchior sepíše

pro poučení spolužáka Moritze spisek O souloži. Jeho vztah s mladičkou a sexuálně nepoučenou Wendlou končí dívčíným otěhotněním. Moritz, který přes veškerou snahu není s to dostat školnímu drilu, neunes pod tíhou falešné morální odpovědnosti k rodičům skutečnost, že bude zřejmě nucen přestat studovat, a zastřelil se. V jeho pozůstalosti se Melchiorův spisek najde a s pisatelem je zavedeno kárné řízení. Matka se jej snaží ochránit před rozeznělým otcem, ale když se doví, že Melchior Wendlu přivedl do jiného stavu a chtěl s ní utéci do Anglie, také svoluje, aby byl dán do polepšovny. Melchiorovi „nezkažení“ spolužáci propadají homosexualitě a Wendla umírá při pokoutním potratu, k němuž byla rodiči přinucena. Melchior uteče z polepšovny k jejímu hrobu a setkává se tu s Moritzovým duchem, vyzývajícím ho k sebevraždě. Vzápětí však oba přesvědčí „Zakuklený pán“ (jemu je také drama věnováno úvodní dedikací) o zbytečnosti takového činu a Melchiora vybidne, aby ho následoval, že mu pomůže vyřešit problémy. Moritz zůstane na hřbitově sám.

Hořký trag. příběh mladých lidí, kteří marně hledají sami sebe uprostřed nepřirozeného světa dospělých, vychovávajících je k pohlavní zvrácenosti, lžím, přetvářce a smrti, nese v sobě silně autobiogr. podloží. Autor přitom dokázal dát vzpomínkám na studentská léta stylizovaný, a přece velmi konkrétně, autenticky vyznívající tvar, v němž tradiční a mnohokrát opakovaný konflikt mezi přirozenou a přes svou naivitu vnitřně pravdivou smyslovností synů a dcer a falešnou morálkou jejich nemorálních otců a matek nabývá podoby poměrně krátkých, „dokumentárních“ a jakoby filmově organizovaných scén. Takřka neznamenné na naturalistní, „žánrové“ obrázky ze života měšťáků přerůstají do emocionálně vypjaté grotesky, ve které je provokující karikatura stejně tak prostředkem útoku na potenciálního diváka jako ve své době jistě šokující otevřenost při zobrazování tabuizovaných pohlavních záležitostí či „brutalita“, s níž autor nechává své postavy hynout. Poslední, hřbitovní scéna pak dále přerůstá do symbol. abstrakce. „Zakuklený pán“ tu není ani tak konkrétním, dešifrovatelným symbolem jako spíše zosobněnou dram. funkci, autorským „záshem“ zvenčí, jímž je překlenuta bezvýhodnost zobrazeného konfliktu. Díky značnému lyr. náboji má P. J. v rámci Wedekindovy tvorby a její recepce výjimečné postavení. Ačkoliv bývá zpětně ironizována, prosazuje se tato lyričnost nejen přímým slovním výrazem jednotlivých, často monologických promluv postav, ale také a především prostřednictvím celé atmosféry hry. Významově se tak rozšiřuje pro autora typická jednostranná a přímočará demonstrace negativního vztahu k soudobé spo-

lečnosti o vášnivou, zaujatou obhajobu práva mladých na plný, nedeformovaný život.

P. J. je jednou z prvních her F. Wedekinda — něm. autora, který patří k ojedinělým a osamělým zjevům evrop. dramatiky přelomu století. Obdobně jako třeba Strindberg i Wedekind vyšel z realistické až naturalistické poetiky, aby ji však záhy (snad i pod vlivem osobního uměl. sporu s G. Hauptmannem) negoval, transformoval a umocnil v prostředek emocionálního vyjádření vypjaté negace soudobé měšťanské společnosti. Vzhledem k provokující otevřenosti jeho dramát v oblasti společensky tabuizovaných témat zůstávala Wedekindova tvorba dlouho stranou. Proto také bylo P. J. inscenováno teprve 15 let po svém vzniku, roku 1906 M. Reinhardtem v berlinském divadle Kammerspiele. Módní záležitosti se pak Wedekindova tvorba stává v souvislosti s nástupem expresionismu v 2. desetiletí 20. stol., nejvíce v prvních poválečných letech. V té době také v Čechách silně zapůsobily zejména jeho dvě tragédie o Lulu — *Duch země* (1895, *Erdgeist*) a *Pandořina skříňka* (1902, *Die Büchse der Pandora*). Zvl. významnou inscenací P. J. je inscenace E. F. Buriana.

Výpisky „Vidíme, jak přivádějí rodiče děti na svět, aby k nim mohli zvolat: Jak jste šťastny, že máte takové rodiče! — a vidíme, jak děti jdou a činí totéž“ (1923, 95).

Překlady 1923 (*František Václav Krejčí*), rozmn. 1967 (*Petr Kopta*).

Inszenace 1922 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1923 (*Rudolf Walter, Probuzení jara, Národní divadlo, Brno*), 1924 (*Josef Fišer, Probuzení jara, Městské divadlo, Plzeň*), 1936 (*Emil František Burian, D 36, Praha*), 1968 (*Josef Palla, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1968 (*Milan Pásek, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*).

Literatura G. Seehaus, *Frank Wedekind und das Theater, München 1964* (bibl.). — J. Bor, *Cestou k jevišti, Praha 1927*.

pj

WEISKOPF, Franz Carl:

LOUČENÍ

(Abschied vom Frieden, dosl. Loučení s mírem) — anglicky 1946, 1950.

První díl nedokončeného románového cyklu, v němž pražský německý spisovatel (později spisovatel NDR) zamýšlel zobrazit dějiny Československa na pozadí dějin světových.

V centru děje stojí nakladatel pražských něm. liberálních novin Alexandr Reither a jeho rodina: především sestra, vdova po šlechtici a vyšším důstojníkovi, dále dcera, provdaná za nacionalisticky smýšlejícího gymnaziálního profesora Rankla, a syn Max Egon, písař lyr. básně, který je stejně jako jeho žena Helena snilek neschopný jakéhokoli činu,

a konečně vnukové Vally, Adriana a Franz Ferdinand, kteří hledají každý svou vlastní životní cestu. Prostřednictvím Adriany, která nalézá spojení s čes. dělnickým hnutím, vstupuje do románu problematika čes. národnostních, politických i sociálních bojů. Alexandr Reither, spjatý s rakousko-uherským liberalismem, příznačně umírá v den sarajevského atentátu 28. 6. 1914, poté, co ho opustila milovaná žena se symbol. jménem Irena (řecky Eirene = mír).

Autor ve společen. románě podává současně láskyplným i krit. způsobem dobový i lokální kolorit rodné Prahy a hl. města rakousko-uherské monarchie Vídně těsně před vypuknutím 1. svět. války a analyzuje souč. poměry. Dílo je pojato jako rodinný román, ale obraz rodiny je současně i obrazem celé společnosti, neboť postavy se společen. dění jednak samy účastní, jednak k němu zaujímají stanovisko z různých hledisek. Pod slupkou klidného života se skrývají příznaky brzkého rozkladu, do děje zasahují polit. události signalizující nadcházející svět. katastrofu. Weiskopf zpracovává i motiv pádu rakousko-uherské monarchie, tak častý v rakous. literatuře a německy psané literatuře z čes. zemí v 1. pol. 20. stol. Bolest, sladkost i hořkost loučení se starým Rakouskem Weiskopf symbolicky ztvárňuje v motivu loučení Alexandra Reitherova s milenkou. V L. však zaznívá i tón nových nadějí a očekávání jako součást neustávajícího procesu odumírání a růstu, smrti a rození.

L. je inspirováno tvorbou velkých romanopisců (É. Zola, M. Šolochov, A. Zweig), v nichž autor viděl své vzory. Téma, které zpracoval již v r. *Převrat* (čes. 1931, *Slawenlied*), chtěl rozpracovat jako velkou dobovou fresku. Původní plán pentalogie byl později změněn na trilogii *Děti své doby* (Kinder ihrer Zeit), která měla zahrnout L., *Uprostřed proudu* (Inmitten des Stroms) a *Rodí se svět* (Welt in Wehen). Dokončeny byly pouze první dva romány, třetí zůstal fragmentem. L. vznikalo od 1938 v Praze a Paříži, po několikerém přerušení bylo dokončeno 1944 (vyd. 1946 v New Yorku anglicky: *Twilight on the Danube*). Německé vyd. čas. 1949, knižně 1950 v Berlíně. Podobně jako jiní antifašističtí emigranti (J. R. Becher, W. Bredel, L. Renn aj.) tu Weiskopf hodnotí minulost z hlediska potřeby boje proti fašismu. Druhý román vznikl 1944–47 a vyšel 1948 rovněž anglicky v New Yorku (*Children of their Time*); přěpr. vyd. 1955 německy s původně zamýšleným titulem. Pokračuje v historii Reitherovy rodiny za 1. svět. války a po ní, avšak usiluje o širší společen. záběr, mj. též přesunutím těžiště do dělnické rodiny a dělnických organizací. Rozpad rakousko-uherské monarchie a zánik buržoazního liberalismu je tu konfrontován s čes. a mezinárodním

revol. dělnickým hnutím. Na úkor sevřenosti děje a plastického ztvárnění charakteru se autor pokouší o společen. fresku.

Překlady 1959 (1965, Egon R. Feigl — verše Miroslav Žúna).

Literatura I. Hiebel, F. C. Weiskopf — Schriftsteller und Kritiker, Berlin und Weimar 1973. — Z. Tausingerová (doslov k 1965).

gvd

WEISS, Peter:
PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAŽDĚNÍ JEANA PAULA MARATA PŘEDVEDENÉ DIVADELNÍM SOUBOREM BLÁZINCE V CHARENTONU ZA ŘÍZENÍ MARKÝZE DE SADE

(Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade) — 1964

Hra německého dramatika, výtvarníka a prozaika, která je jedním z úspěšných pokusů osobitě rozvíjet epické divadlo B. Brechta.

Veršované drama o 2 částech a 33 obrazech (každý je pojmenován, např.: 5. *Hold Maratovi*, 18. *Sade kašle na všechny národy*, 28. *Marate, tam v té vaně*) je divadlem na divadle: fiktivní představení, které nastudoval v ústavu pro duševně choré internovaný markýz de Sade, je v roce 1808 předváděno hostům ředitele ústavu Coulmiera. Osou de Sadovy hry jsou histor. události ze dne 13. 7. 1793, kdy girondistka Ch. Cordayová třikrát přišla k Maratovu bytu, dvakrát byla Maratovou družkou Simonou Evrardovou odmítnuta, teprve potřetí vpuštěna a Marata ve vaně zavraždila. Až na Coulmiera, který občas produkci přeruší, neboť se změní z diváka v cenzora loajálního napoleonskému režimu, a personál ústavu jsou všechny postavy díla, včetně původce představení, chovanci psychiatrického ústavu, tedy lidé různým způsobem „vyšinutí“. Herecké výkony jsou určovány napětím mezi rolí a možnostmi danými nejednou povahou nemoci (např. představitelka Cordayové trpí somnambulismem). Z naivity hereckého projevu pak zcela organicky vyrůstají s velkorysým eklekticismem použité výrazové prostředky a inscenační postupy lidového divadla, pantomimy, klaunských výstupů, jarmarečních produkcí, náboženských obřadů, často již zdánlivě pokleslých, jež však v díle pojatém jako barvitě divadlo světa působí ryzí, elementární divadelností.

Divadelní účín díla je zesílen i použitím verše několikerého druhu (volný deklamační verš, jímž jsou psány zejména proslovy Marata a de Sada, bezrozměrný verš, verš áriového nebo litanického typu s parodickou funkcí, zpěvní verš a tzv. knittelvers Vyvolavačův). Dalším rysem díla je složitá a významově zatižená časová vřetevnatost, jež vzniká prolíná-

ním 3 časových rovin (představení zobrazující v roce 1808 události z roku 1793 je vnímáno obecenstvem 2. pol. 20. stol.) a jež vede k trojnásobné konfrontaci pohledu na revoluci, z nichž samozřejmě nejzávažnější by měla být ta, která probíhá v myslích současníků autora díla. Příběh Cordayové je tak jen zámkou pro rozvinutí imaginárního sporu na téma revoluce (oba jeho účastníci se osobně nikdy ne setkali), kterou de Sade vede s Maratem z pozice člověka obeznámeného s vyústěním Velké franc. revoluce do napoleonské diktatury. Markýzovo stanovisko se zřetelně kloní na protirevol. stranu (revoluce nevede k ničemu novému), zatímco Maratův postoj je proudem monologu ospravedlňujících revol. násilí jako prostředek k nastolení nového pořádku bez násilí. Oba protihráči mají sice v díle vymezený relativně stejný prostor, postava Markýze je však propracovanější, takže dílo přes zřejmou snahu autora zachovat „otevřenost“ koncepcí podporuje spíše stanoviska obětí revol. zvrátů. Podnětnost díla nespočívá tedy ve filozoficko-polit. hodnotě diskusí, jako spíše ve způsobu, jímž je tato dram. látka zdivadelněna.

Dílo bylo poprvé uvedeno 1964 K. Swinarským v Schillerově divadle v Západním Berlíně (tato inscenace přispěla zásadně k jeho definitivní textové podobě) a přineslo autorovi svět. úspěch, který byl utvrzen 1967 filmovou verzí P. Brooka. Touto hrou autor zahájil sérii svých dalších, ideově již vyhraněnějších dram. děl, ve kterých v duchu Brechtova polit. divadla potlačil individuální konflikty a ústřední postavou učinil sám histor. proces — *Vyšetřování* (1965, Die Ermittlung), hra *Rozprava o předhistorii a průběhu osvobozovací války ve Vietnamu* (1968, Diskurs über die Vorgesichte und den Verlauf des lang anhaltenden Befreiungskrieges in Viet Nam . . .) aj.

Výpisky „Sade: Co děláme je pouze snový obraz / toho co chceme dělat / a nikdy nikdo neobjeví jiné pravdy / nežli vrtkavé pravdy vlastních zkušeností“ (1966, 36) — „Pacient: Šílené zvíře / šílené zvíře člověk“ (1966, 37) — „Marat: Jsme vynálezci revoluce / ale neumíme s ní dosud zacházet“ (1966, 38-39).

Překlady 1965 (1966, Ludvík Kundera).

Inscenace 1965 (Evžen Sokolovský, Státní divadlo Brno).

Literatura O. F. Best, Peter Weiss, Bern 1971. — L. Kundera (doslov k 1966). P. Weiss (doslov k 1966).

WELLS, Herbert George:
NEVIDITELNÝ

(The Invisible Man) — 1897

Vědeckofantastická próza anglického autora, jednoho ze zakladatelů žánru moderní science-fiction.

Děj prózy, rozčleněné do 28 částí a *Epilogu*, se odvíjí od příchodu záhadného muže do hostince Ekvipáž (Coach and Horses) v západosussexském Ipingu. Vesničané po řadě nevysvětlitelných příhod odhalí jeho neviditelnost a z hostince ho vyštvou. Neviditelný se s pomocníkem, tulákem Marvelem, vrací pro šatstvo a knihy — ty mu Marvel spolu s nakradenými penězi odcizí. Dr. Kempovi v Port Burdocku se Neviditelný prohlásí jako Griffin, známý z univerzity. V retrospektivě mu vypráví, jak dosáhl neviditelnosti, a žádá jej — vědom si svých mezi — o pomoc při získání moci. Kemp jej udá, na útěku Griffin, vyhrožující hrůzovládou, zavraždí pana Wicksteeda a napadne Kempa. Ve štvanci pořádané místním obyvatelstvem je zraněn, po smrti neviditelnost ztrácí. Příběh uzavírá *Epilog*: V hostinci „U neviditelného“ si nevzdělanec Marvel, nyní již jako šenkýř, o nedělich říká v knihách skrývajících tajemství neviditelnosti.

Kontrast všedního života konkrétní společnosti (podané ve Wellsově tvorbě vůbec poprvé) s prvkem fantazijním je opřen v N. i o kompoziční proměny hlediska: Griffin, zpočátku v perspektivě vesničanů nazíraný jako osoba spíše komická než hrůzostrašná, postupně vstupuje do centra příběhu jako element destruuující vesnický život v jeho každodennosti a ohrožující samu jeho podstatu. Z hlediska Griffina samého (zvl. v retrospektivní pasáži vyprávěné Kempovi) se proces jeho vydělování z lidského společenství jeví jako uvážená oběť vědě. Individuální osud Griffina, člověka, který se věnuje vědění ne pro ně samo, ale pro moc, kterou přináší, se na obecnější rovině přetváří v nadčasově aktuální podobnoství o možnostech vědeckého pokroku a nebezpečích, která s sebou nese.

N., ve zkrácené podobě publikovaný na pokračování v čas. Pearson's Weekly (červen—srpen 1897), poprvé v dějinách literatury spojuje ve folklóru oblíbený motiv neviditelnosti (využívaný i v romantismu) s jeho racionálním a zdánlivě věrohodným vysvětlením pojmovým aparátem soudobé vědy. V kontextu Wellsovy tvorby uzavírá N. ranou etapu tzv. scientific romances, soustředěných na postavu romant. vědce-individualisty, srov. např. *Ostrov dr. Moreaua* (1896, *The Island of Dr Moreau*), a předjímá jednak další prózy tohoto druhu, např. *Válka světů* (1898, *The War of the Worlds*), *První lidé na Měsíci* (1901, *The First Men in the Moon*) aj., poznamenané i sociálně utopickými názory soudobého fabianismu, jednak pozdější romány realistické, např. *Kipps* (1905, *Kipps*), *Historie pana Pollyho* (1910, *History of Mr. Polly*) aj. Wellsova sci-fi próza (spolu s E. A. Poem, J. Vernem aj. je pokládán za zakladatele žánru), tvořící s realist. romány středního období dodnes živou složku

jeho díla, je u nás překládána už od počátku 20. stol.; pro naši (K. Čapek) a svět. sci-fi literaturu pozdější je přitom mnohdy bohatým zdrojem inspirace, srov. např. programovou návaznost motivickou u B. Aldisse: *Druhý ostrov dr. Moreaua* (1980, *Moreau's Other Island*) aj. Zfilmoval J. Whale (USA, 1933), A. Zacharov (SSSR 1984).

Překlady 1905 (*Pavla Moudrá, in: Stroj času. Neviditelný*), 1925 (*W. F. Waller, Neviditelný muž*), 1957 (1959, *Emanuel a Emanuela Tilschovi*).

Literatura B. Bergonzi, *The Early H. G. Wells, Manchester University Press 1961*. N. Nicholson, H. G. Wells, *London 1950*. P. Parrinder, H. G. Wells, *Edinburgh 1970*.

am

WERFEL, Franz: SJEZD ABITURIENTŮ

(*Der Abituriententag*) — 1928

Krátký román významného židovského představitele pražské německé literatury, zabývající se problémem viny a možnosti odpuštění.

Román je vyprávěn ve 3. osobě s obsáhlou pasáží v ich-formě — hrdinovo vzpomínání. Jako moto je použit citát z Goethova r. Spríznění volbou: „Proti velkým přednostem druhého není jiného prostředku záchrany než láska.“ Vyšetřujícímu soudci Arnoštu Sebastianovi — synovi z bohaté a významné vídeňské rodiny, který vystudoval v Praze a zůstal zde i po vzniku republiky — je předveden muž podezřelý z vraždy prostitutky. Sebastian se domnívá, že v něm poznává spolužáka z gymnázia Franze Adlera. Večer téhož dne se koná setkání Sebastianovy třídy, která před 25 lety maturovala. Po návratu začíná Sebastian sepisovat v jakémsi horečném, polobdělém stavu svou „historii viny z mládí“ (tak zní podtitul románu). V době gymnaziálních studií Sebastian velmi trpěl tím, že je neustále zastiňován spolužákem Adlerem. Podařilo se mu narušit Adlerovu autoritu a nakonec ho přivedl až k pokusu o sebevraždu. Při dalším setkání prosí Sebastian vyšetřovaného Adlera o odpuštění, ale ukazuje se, že se spletl. Jde o náhodnou shodu jmen.

Za příběhem bohatého a ničím nevykajícího mladíka, který z nadměrné ctižádosti a závisti (i když to ve své zpovědi popírá) zničil chudého nadaného spolužáka, vyzvstává složitější morální a společen. problematika díla. Vztah Sebastian a Adlera je neustálým komplikovaným kolísáním mezi přátelstvím a nenávisť, Sebastian Adlera současně obdivuje i touží předčít a pokofit, Adler napomáhá svému pádu otrockou závislostí na Sebastianovi a neschopností bojovat o úctu a uznání. Gymnazisté se v Sebastianových vzpomínkách jeví jako skupina lidí, jež žije zcela izolovaně, uzavřena do sebe; starší generace jim neodevzdala žádné hodnoty, v něž by mohli věřit. Mezi

nimi a jejich rodiči existuje jen lhostejnost nebo dokonce nenávisť. Sebastianův otec přinutil syna k odjezdu z Vídně, aby se s ním nemusil setkávat, a Adler má ze svého poručníka panickou hrůzu. Ve Werflově n. *Nikoli vrah, ale zavražděný je vinen* (1920, Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig) je konflikt otců a synů doveden dokonce až k jedné dokonané a jedné nedokonané otcovraždě. Jedinou autoritou pro studenty by mohl být starý učitel Kio, avšak hodnoty, které zastupuje, jsou hodnoty upadajícího světa habsburské monarchie. Rovněž život zestárlého Sebastiana je ve znamení izolovanosti, vyznačuje se vyvázáním z jakýchkoli citových vztahů. Výsledkem Sebastianovy analýzy „viny z mládí“ je sebeodsouzení; uvědomuje si, že jeho dosavadní život byl „padělaný“, neautentický. Záchranou by pro něho mohlo být Adlerovo odpuštění. Pravý Adler ovšem zmizel beze stop. Ani o Sebastianově písemné zpovědi se lidé nemohou dozvědět. Jeho rukopis je z velké části jen změtí nic neznamenajících čar. Závěrečné Sebastianovo gesto, rychlé zamykání rukopisu do zásuvky psacího stolu, lze chápat jako výraz ulehčení, že zpráva o jeho vině je lidem nesrozumitelná, ale i ve smyslu zcela protikladném jako výraz vědomí naprosté porážky, nemožnosti dojít odpuštění a vykoupení.

S. a. vznikl v období mezi Werflovými expresionistickými počátky a obsáhlými romány 30. a 40. let — *Čtyřicet dnů* (1933, Die vierzig Tage des Musa Dagh), *Píseň o Bernadette* (1941, Das Lied von Bernadette). Má určité rysy společné s expresionismem (antagonismus generací), ale celkově jej už nelze označit za dílo expresionistické. Na rozdíl od Werflových dřívějších i pozdějších prací se v S. a. takřka nevyskytují náboženské, mystické motivy. S. a. se vřadí do něm. tradice románů ze středoškolského prostředí — klasickým předchůdcem je zde r. Profesor Neřád (1905) H. Manna. Tematicky lze S. a. srovnávat s Tolstého r. Vzkříšení, ovšem odpověď na zákl. otázku je v S. a. zcela opačná — vykoupení není možné.

Překlady 1958 (Bohumil Černík).

Literatura W. Braselmann, Franz Werfel, Wuppertal—Barmen 1960. *Welfreunde, Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Praha 1967. — K. Hyršlová, *O Franze Werfle*, ČMF 1957. L. Rampáková, *doslov k F. Werfel, Maturitné výročí*, Bratislava 1964. mš

WHITE, Patrick:

VOSS

1957

Román současného australského spisovatele, v němž cesta neúspěšné expedice napříč divokým australským kontinentem představuje zároveň cestu k sebepoznání a lidskosti.

Obsah románu o 16 kap. se člení na 3 děj. fáze. První fázi tvoří přípravy na expedici, jejímž úkolem je probádat divoké austrál. vnitrozemí; její vůdce Němec Voss se v domě kupce Bonnera, financujícího výpravu, sblíží s Laurou Trevelyanovou, vybírá si účastníky expedice a dospívá do východiska cesty. V další fázi následuje líčení útrap cestovatelů, odtržení skupinky vedené bývalým trestancelem Juddem, postupná smrt členů výpravy, vrcholící rituální smrtí Vosse v zajetí domorodců. Pásmo událostí z pouště se střídá s pásmem událostí z Bonnerova domu (ve Vossových vidinách se naplňuje jeho vztah k Lauře, která se takto „v představách“ posléze výpravy „účastní“ a doma ve své nemoci prožívá tušenou Vossovu smrt). Laurino vyléčení, spojené s rozhodnutím starat se o cizí dítě, vlastně symbol. plod její lásky, a setkání s Juddem, který jediný se vrátil, představují hl. děj. momenty závěrečné fáze románu.

V. se tematicky opírá o fakt skutečné výpravy z pol. 19. stol., jejíž osud je neznámý a jež se stala legendou. Předobrazem Vosse byl její vůdce, něm. badatel L. Leichhardt. S fanatickým cizincem Vossem, jehož ústřední místo v syžetu a význam pro smysl románu White zdůraznil i prostým názvem Voss, vtrhuje do všednodenní městské a měšťácké reality (do kamenného domu kupce Bonnera v Sydney) jiný svět — „svět pouště a snů“, skrytý v nitru divokého austrál. kontinentu. Johann Ulrich Voss patří k postavám typu běsovských hrdinů Dostojevského, fascinujícím svou utkvělou ideou a strhujícím do propasti, již je ve Whitově románu poušť ve středu kontinentu; svádí jako Faust (ve jménu Voss zaznívá snad i nářáčka na jméno Goethova hrdiny) zápas se svým démonem — posedlostí dobývat nekoňečné, zápas o pokoru a lidskost, jejímž projevem se stane i snově naplněný milostný vztah (výraz poušť dostává v románu symbol. smysl — lidské vztahy jako nesmírná poušť, kterou je třeba projít). Tento velikášský podvín, tragikomický hrdina, manipulující lidskými osudy, putuje nejen do divokého vnitrozemí, do bájného středu země, vysněného ráje, který se pro účastníky výpravy a také pro něj promění v peklo, k tomu, co Leichhardt nazýval „temným jádrem hmoty“, ale zároveň do středu své bytosti, podstupuje zkoušku a oběť jako hrdina v iniciačním mýtu. Analogickou cestu absolvují i ostatní členové výpravy a Laura, pro niž se však smysl existence nenaplní v telepatickém sblížení s Vossem v poušti, ale v účasti na údělu druhých. Zatímco pro Vosse i Lauru, byť pro každého jiným způsobem, znamená konečná fáze, již předchází obřad obětování (Vossova smrt — utěti hlavy, Laurina nemoc a ustřížení dlouhých vlasů), vykoupení a sebepoznání, katarzi, pro ostatní

postavy, sledující ostatně od počátku nikoli duchovní, ale praktické cíle, znamená krach jejich snu a záhubu. Výjimkou je bývalý trestanec Judd (Jidáš?), který Vosse opustí a jediný se zachrání (i pro něho se však Voss nakonec mění v mýtus s kristovskými rysy).

Ve V. tak jako ve všech svých románech se White pokouší analyzovat destruktivní síly v člověku, vylíčit proces individuace postavy, který zpravidla zasazuje do myticko-liter. souvislosti — faustovský mýtus ve V., learovské drama v *Oku uragánu* (1973, *The Eye of the Storm*), tristanovský příběh v *Sukni z listí* (1976, *A Fringe of Leaves*). Jeho častým tématem je konfrontace samolibé bělošské „civilizace“ s divořstvím (v jeho rámci s přirozeností a přírodou). V divořském zajetí se demaskují společen. konvence a představitel civilizace hynou nebo se znovuzrojují. Pro poetiku Whitových románů, navazující na tradici děl Stendhalových, Proustových, H. Jamese, D. H. Lawrence (zdůraznění introspektivní složky, napětí mezi doslovnými a symbol. významy), neobvyklou v kontextu tradiční austral. prózy, a pro demystifikační pohled autora na austral. společnost stihl román stejně jako předchozí Whiteova díla, prozaická a dramatická, v rodě zemi neúspěch, prolomený teprve 1973 (vychází *Oku uragánu*, autorovi je udělena Nobelova cena).

Výpisky „*Když se člověk opravdu pokoří, když pozná, že není bohem, má nejbliž k tomu, aby se jím stal*“ (1980, 359).

Překlady 1980 (Antonín Přidal, Poušť Johanna Vosse).

Literatura J. Cowburn. *The Metaphysics of „Voss“*. *Twentieth Century* 1964. G. Dutton, P. White, Melbourne 1961. — A. Přidal (doslov k 1980).

dh

WHITMAN, Walt:

LISTY TRÁVY

(Leaves of Grass) — 1855—1892

Monumentální básnická skladba amerického autora, pojatá jako celoživotní dílo, jež vyslovila představu jednoty člověka a moderního světa.

L. t. narůstaly postupně od I. vyd. 1855, které obsahovalo 12 vzájemně neoddělených básní bez titulů, se jménem autora zmíněným v textu, přes vyd. 1856 o 32, vyd. 1860 o 156, vyd. 1867 o 236, vyd. 1871 o 245 básních až k 9. vyd., tzv. předsmrtnému, z let 1891—92, jež obsahovalo téměř 400 básní. Od vyd. 1867 se prosadilo temat. členění do jednotliv. oddílů, které se po řadě změn ustálilo na definitivní kompozici ve vyd. 1881. L. t. jsou uvedeny drobnějšími b. *Nápisy*, jež mají často podobu lyr. dedikace (Historikovi, Kterési zpěvače, Budoucí básníci, Tobě, členáři). Zákl. univerzalistické téma, otevřený roz-

sáhlým *Zpěvem o mně*, pokračuje v různých obměnách v cyklu *Adamovy děti*, *Rákosí*, *Pozdrav světu*. — Další skladby krystalizují kolem několika ústředních symbol. motivů — cesty (*Zpěv silnice*, *Na brooklynském přívze*), sekery jako podvojného obrazu destruktivní i konstruktivní složky lidského činu (*Píseň širočiny*), pospolitosti lidské práce (*Zpěv pro zeměměstnání*), motivu pohybu v nejrozmanitějších podobách (*Tažní ptáci*), oceánu jako životodárného žívlu a zápasu (*Co vyplavilo moře*). Události občanské války odráží oddíl *Rány na buben* a v obecnější poloze b. *Podél břehu Modrého Ontaria*, atentát na prezidenta se stal podnětem cyklu *Pamatce prezidenta Lincolna*. Na „paralipomena“ *Podél cesty* navázaly *Podzimní potůčky*, *Cesta do Indie* a *Columbova modlitba* přesouvají téma cesty do mystické roviny putování „do ráje prvotního rozumu“ za branou smrti, jež předznamenalo závěrečné oddily a básně — *Od poledne k hvězdnaté noci*, *Šepot nebeské smrti*, *Písně rozloučení*. Vyd. 1891—92 celek rozšířilo o *Písek sedmdesátky* a *Sbohem, má představivost*. Whitman doprovázel jednotl. vydání předmluvami (ve vyd. 1856 otevřeným listem příznivci R. W. Emersonovi), v nichž vysvětloval svou poetiku a pohled na svět.

Vize jednotného nedělitelného světa se tu naplňuje v několika vzájemně propojených rovinách. V oblasti sociální se básnický subjekt — označovaný okázale vlastním autorovým jménem — ztotožňuje s příslušníky všech ras a národů („Statečný Rakušane! Lombardane! Maďare! Čechu! . . .“), utlačených tříd, nejponiženějších společen. vrstev (*Obyčejné prostitute*). Tím, že je „já“ povýšeno v ústřední téma básní (*Zpěv o sobě*, *O sobě zpívám*), staví do centra L. t. také téma člověka jako druhu, člověka, jehož jedinými a postačujícími atributy vznešenosti jsou společné atributy lidství. V oblasti tématu přírody idea všeobecné rovnosti přerůstá v obraz naprosté souvislosti všeho existujícího, již tu zpřítomňuje zvl. symbol trávy jako přetvoření toho, co umírá, v nový život. V rovině filozofické dochází k přímému přitakání materialismu („Přijímám skutečnost a nemám odvalu o ní pochybovat, / Sytím se materialismem bez ustání“) a k proklamativnímu zrušení protikladu duše a těla („O tělesnosti od hlavy k patě zpívám, / Nejenom výraz tváře, ne jen mozek je hoden Múzy . . .“), na jehož rubu je však neméně vášnivá obdoba panteismu, víry v mystické sepětí jsoucna s konečným Smyslem. Pouto všeobecné souvislosti nachází konkrétní výraz v symbol. rituálu lásky muže k ženě, muže k muži, člověka k přírodě. Nositelem myšlenkové konstrukce skladby, v níž Whitman viděl „bibli moderního člověka“, se stal volný verš, nespoutaný konvencemi, opírající se o přirozený spád řeči a hledající nové rytmické možnosti v syntaktickém paralelismu.

Přijetí L. t. zpočátku nebylo zdaleka jednoznačné a obviňování z nemravnosti, propagace homosexuality a naprosté neuměleckosti v USA trvalo i po prvních úspěších v cizině (okleštěné londýnské vyd. 1868, překlady do něm., franc., dán.). Teprve zákaz L. t. v Bostonu 1882 a (na zákrok washingtonských úřadů zrušený) zákaz jejich poštovní přepravy vzbudil o knihu masový zájem. L. t., zčásti ještě spjaté s velkými skladbami 19. stol., budujícími svou univerzalistickou koncepci světa ovšem spíše na představě logické souvislosti dějinné a na romant. autostylizaci básnického subjektu (např. V. Hugo, Legenda věků), otevřely moderní poezii zcela nové cesty. Podílely se svým vlivem na utváření evrop. symbolismu, civilistní poezie; cyklus *Spáci* v L. t. v mnohém předznamenal poetiku surrealismu. Básnická moderna, citlivě vnímající narůstání společen. krize, však již nebyla s to přijmout Whitmanovu celostnost. Mohutný podnět díla se rozpadl na řadu podnětů dílčích (zvl. volný verš), nenávratně vytržených z původní harmonické koncepce.

Překlady 1895 (1906, Jaroslav Vrchlický; vyd. 1895 14 básní in: sb. *Z cizích Parnasů*, vyd. 1906 výb. *Stěbla trávy*), 1901 (1909, 1931, Emanuel Lešehrad, vyd. 1909 výb. *Výbor z básní*, vyd. 1909 výb. *Básník zítřku Walt Whitman*, vyd. 1931 výb. in: *Walt Whitman a Alfred Mombert, Básníci zítřku*), 1945 (Pavel Eisner, výb. *Demokracie, ženo má!*), 1955 (1956, 1969, Jiří Kolář—Zdeněk Urbánek; vyd. 1955 výb. *Zpěv o mně*, vyd. 1956 výb. *Stěbla trávy*, vyd. 1969 in: *Stěbla trávy — úplné vydání s výb. díla dalšího*), 1984 (Ivan Skála—Marina a Zdeněk Stříbrní, výb. *Zpěv o mně*).

Literatura G. W. Allen, *The Solitary Singer, New York 1967*, R. Asselineau, *The Evolution of Walt Whitman, Cambridge 1960*, M. O. Mendel'son, *Žizn' i tvorčestvo Uitmena, Moskva 1969*. — A. Čapek (doslov k 1956), Z. Vančura, *Walt Whitman, básník demokracie, Praha 1955*.

mc

WIELAND, Christoph Martin: PŘÍBĚH ABDÉŘANŮ

(Geschichte der Abderiten) — čas. 1774, přepr. 1781

Satiricko-humoristický román německého osvícenského spisovatele na antické látce karikující lidskou pošestlost a domýšlivost.

P. A. v jednotl. volně spjatých epizodách vypráví o starofec. městském státu Abděře (antický Kocourkov), jehož obyvatelé vynikají omezeností a samolibou nesnášenlivostí. Filozof Demokritos se je snaží přivést na cestu vzdělání, uměřenosti a rozumu. Abděřané ho však považují za blázna a chtějí jej zbavit svéprávnosti. Proto povolávají slavného Hippokrata, aby Demokritovo bláznovství lékařsky potvrdil. Hippokrates však shledává duševně nemocnými Ab-

děřany samé a je jimi označen za mastičkáře. Do města přichází se skupinou herců Euripides, který poznává plochost abderských názorů na umění a divadlo. Předvedení Euridipovy hry v místním „národním divadle“ přivádí občany, nemající cit pro míru, k záchvatům blouznivého nadšení. Nato vypukne spor mezi poháněčem oslů a zubním lékařem o oslí stín, který rozdělí město do dvou nepřátelských táborů a vede téměř k občanské válce. Pošetlost Abděřanů nakonec přivodí zánik jejich státu i města — jejich posvátné a nedotknutelné žaby se totiž nakonec rozšíří tak, že obyvatelé Abděry jsou nuceni město opustit a hledat nový domov a rozptýlí se tak po celém světě.

Za průhlednou maskou Wielandových Abděřanů se skrývá něm. šosáctví se všemi svými nectnostmi. Jejich konfrontací s předními vzdělanci klasického Řecka je zesměšňována provinciální zaslíbenost, úzký horizont, intolerance, fantazírování a nedostatek vkusu maloměšťáků. V závěrečných částech P. A. (*Proces o oslí stín, Žaby bohyně Latony*) se satira soustřeďuje na intrikářství a korupčnost soudnictví i celého státního aparátu, upozorňuje na nebezpečí náboženského fanatismu a vášní vůbec, nesmyslnost církevních i jiných dogmat. Jako mluvčí Wielandových osvícenských názorů vystupuje v P. A. Demokritos, ideál všestranně vzdělané osobnosti, který s úsměvem pozoruje nectnosti i slabosti Abděřanů a věří v jejich odstranění silou přirozeného rozumu a mravní výchovy. Vedle toho dílo ve své době dokonalou znalostí fec. života a myšlení působilo i jako korektiv zbožňujícího nekrit. obdivu starého Řecka.

Osvícenskou životní filozofií a alegorickým námětem odkazujícím k soudobým něm. poměrům souvisí P. A. s ostatním Wielandovým dílem, zejména s výchovným r. *Agathon* (1766—67, přepr. 1794), situovaným rovněž do klasického Řecka. V P. A. se odrážejí zkušenosti a zážitky autora jako senátora a ředitele městské kanceláře v Biberachu (1760—69), kde poznal rub něm. maloměstských poměrů své doby, kontroverze s mnišským řádem i městskou radou za pobytu v Erfurtu (1769-72), trpké zkušenosti s něm. „národním divadlem“ v Mannheimu i boj proti šosáctví ve Výmaru. P. A. — jako celé autorovo dílo — byl ve své době velmi populární a Wieland byl považován za nejslavnějšího něm. spisovatele; v Čechách byl hojně čten v době obrozenské. V pozdější době byl P. A. považován za příliš uhlazený a didaktický. Epizoda sporu o oslí stín byla několikrát zpracována dramaticky (např. F. Dürrenmatt, *Proces o oslí stín*, u nás V + W v satir. hře *Osel a stín*).

Výpisky „*Otázka proč to? je vždycky velmi rozumnou otázkou*“ (1958, 25) — „*Lidem lze však činit dob-*

ro jen potud, pokud jsou pro ně způsobili . . ." (1958, 83).

Překlad 1958 (Lola Hoffmannová).

Literatura H. Böhm, Einleitung, in: *Wielands Werke in vier Bänden*, Berlin—Weimar 1967. J. Hecker, *Wieland*, Berlin 1975. F. Martini, *Wieland — Geschichte der Aberiten*, in: B. von Wiese (ed.), *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart I*, Düsseldorf 1963. — A. Hoffmann (předmluva k 1958).
jh

WILDE, Oscar:
JAK JE DŮLEŽITÉ MÍTI FILIPA

(The Importance of Being Earnest) — insc.
1895, 1899

Konverzační komedie anglického dramatika a prozaika konce 19. stol.

Děj tříaktové hry s hravě dvojznačným titulem (Jak je důležité být Ernestem — Jak je důležité být vážný, tj. earnest) a podtitulem *Triviální komedie pro seriózní lidi* se točí kolem nedorozumění, která způsobují dva přátelé — John (v čes. překladu Jack) Worthing a Algernon Moncrieff. Mladí gentlemani si vymysleli fiktivní osoby — Jack kdesi na venkově přítele Bunburyho a Algernon zhyralého bratra Ernesta (v čes. překladu Filipa), jejichž existence jim umožňuje různé eskapády. Při pobytu v Londýně se Jack — vydávaje se za Filipa — seznámí s Algernonovou sestřenicí Gwendolinou Fairfaxovou a zamiluje se do ní. Gwendolina souhlasí se zasnoubením, neboť je mimo jiné okouzlena jeho jménem. Její méně romant. matka lady Bracknellová se však pídí po jeho původu a Jack přiznává, že je nalezenec — kdosi ho odložil do úschovny zavazadel na nádraží Victoria. Matka, šokovaná takovou výstředností, mu káže obstarat si co nejdřív důvěryhodného rodiče. Algernon zjistí, že na přítelově venkovském sídle žije Jackova schovanka Cecilie, navštíví v jeho nepřítomnosti dům, vydávaje se za zkaženého bratra Filipa. Do Cecilie se na prvý pohled zamiluje a Cecilie, přitahovaná už dlouho tajemnou existencí neznámého Filipa, do něho též. Objevuje se tu Gwendolina a obě dívky se rychle spřátelí. Po krátkém nedorozumění a zápase o Filipa — o kterého vlastně? — se vše vyjasní. V patách za Gwendolinou přijíždí lady Bracknellová a poznává v Cecilii své vychovatelce slečně Prismové chůvu, která pečovala o dítě její sestry, s nímž před léty beze stopy zmizela. Prismová vysvětluje dávnou historii — omylem zaměnila rukopis svého románu za svěřené dítě, a tak se nemluvně ocitlo v nádražní úschovně. Toto dítě není nikdo jiný než Jack, ve skutečnosti Algernonův starší bratr, vskutku pokřtěný jako Filip. Oba mladé páry se zasnubují a do třetice slečna Prismová podává svou ruku kanovnicku Chasublovi.

Pro výstavbu hry přebírá autor ustálený model salónní společen. komedie. Osobitost komediálního účinku není však v zápletky a prudkých situačních zvratech, nýbrž v živém, du-

chaplném a elegantním dialogu, plném aforismů, epigramů, bonmotů, jiskřivé ironie a úsměšků. V zábavném gejzíru chytrého vtipu, kterým srší všechny postavy, ať jde o sluhu nebo gentlemana, je slyšet vlastní hlas dramatika, londýnského estéta a dandyho, mistra sarkasmu, jazykového šermu a lehkovážného espritu. Postavy hry postrádají výraznější individualizaci, plní funkci figur v autorem rozehrané partii, je s nimi manipulováno podle zvyklostí žánru a je jim přisouzen úkol být dobrými hráči ve hře slov. Dialog komedie není ani výrazem dram. jednání, ani prostředkem charakterizace postav, rozvíjí se sám ze sebe a nabývá značné samostatnosti — tím vymezuje konverzační styl komedie. Oblíbené motivy a postupy sentimentální literatury a společen. salónní dramatiky jsou dováděny do absurdní krajnosti. Komedie převráceně traktuje dobové mravy, mínění a názory, jež panovaly v lepších vrstvách pozdně viktoriánské Anglie na sklonku století. Naivita je představována jako rafinovanost, vážnost jako směšnost, sentimentalita jako ironie, serióznost jako výstřednost atd. Tento princip, uplatňující se zvl. v rovině jazykové, určuje ráz komedie, v níž nelze nic brát vážně. Jakkoli tento tón elegantní nezávaznosti znamená rezignaci na vážné pojetí života, v převráceném obrazu dobových názorů a mravů je skryt osten proti jejich skutečné podobě — proti konvenci, puritánské serióznosti, omezenosti a nývému sentimentalismu.

Tato poslední Wildova dram. práce zaujímá v jeho tvorbě výjimečné postavení. Svým rozpuštěným duchem je vzdálena jak autorovým prvým dekadentním dramátům, tak trojici společen. problémových her — *Vějíř Lady Windermere* (1893, *Lady Windermere's Fan*), *Bezvýznamná žena* (1893, *A Woman of No Importance*), *Ideální manžel* (1894, *An Ideal Husband*) s moralistickou tendencí, ovlivněných franc. salónními hrami à la thèse (A. Dumas ml., E. Augier). Je Wildovou nevtipnější a neúspěšnější komedií, která se svou jazykovou brilantností a mistrným stylem vyrovná nejlepším pracím W. Congreva a R. B. Sheridan, po nichž se v angl. dramatice až do vzniku této hry neobjevilo žádné souměřitelné komediální dílo. Už při své premiéře byla nadšeně přijata a dodnes patří k živěmu odkazu svět. komediografie. Stala se předlohou pro muzikál P. Burkharda *Bunbury* (1965) a východiskem nového zpracování franc. dramatikem J. Anouilhem (Il est important d'être aimé). Film 1952 A. Asquith.

Výpisky „*Jack: Jste naprosto dokonala, slečno Fairfaxová. Gwendolina: Ach, to doufám nejsem. To by nepřipouštělo další rozvoj a já se hodlám rozvíjet*

ještě v mnoha směrech" (1965, 14) — „Algernon: To je hrozně těžká práce nedělat nic. Ale mně těžká práce nevadí, když nevede k žádnému určitému cíli" (1965, 28) — „Gwendolina: V případech opravdu důležitých je rozhodující věci styl, nikoli upřímnost" (1965, 67).

Překlady 1905 (Jan Lorenz, *Na čem záleží*), rozmn. 1952 (1959, rozmn. 1960, 1965, J. Z. Novák).

Inscenace 1907 (Vendelin Budil, *Na čem záleží*, Městské divadlo, Plzeň), 1908 (Jaroslav Kamper, *Na čem záleží*, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha), 1925 (Karel Prox, *Na čem záleží*, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1929 (Vojta Novák, *Na čem záleží*, Národní divadlo, Praha; přel. Josef Hruša), 1932 (Gustav Hart, Přítel Bunbury, Komorní divadlo, Praha), 1937 (Jan Škoda, *Na čem záleží*, Zemské divadlo, Brno), 1947 (Ota Ornest, Realistické divadlo, Praha), 1951 (Miroslav Kratochvíl, Státní divadlo, Brno), 1963 (Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1965 (Ladislav Vymětal, Městská divadla pražská), 1972 (Josef Štefl, Státní divadlo, Brno).

Literatura J. E. Agate, *Oscar Wilde and the Theater*, London 1947. F. Zaic, *O. Wilde: The Importance of Being Earnest*, in: *Das moderne englische Drama*, Berlin (West) 1963.

šrm

WILDE, Oscar:

OBRAZ DORIANA GRAYE

(The Picture of Dorian Gray) — 1891

Jediný román anglického spisovatele, jehož tvorba je příznačná pro myšlenkové a literární proudy sklonku století.

V ateliéru Basila Hallwarda se cynický lord Henry Wotton seznamuje s Hallwardovým modelem a objektem jeho tajného zbožnění — mladým, krásným a nezkaženým Dorianem Grayem. Rozhodne se uplatnit na něm své umění „ovlivňování“, upozorní ho na jeho krásu a na pomíjivost mládí, s níž je spjata. Dorian, okouzlen vlastním obrazem, vyslovuje přání zůstat mlád: změny jeho těla i duše má zaznamenávat obraz. Po první proměně obrazu, která nastává vzápětí poté, co mladinka herečka Sibyla Vaneová spáchá kvůli Dorianovi sebevraždu, následují další, v nichž se promítá Dorianovo „okoušení všech stromů světa“. Obraz je zamčen do staré učebny, čas od času s ním Dorian přichází svůj nezřízený život konfrontovat. Hallwarda, jemuž jedinému svěří své tajemství, zavraždí. Pod vlivem silicích výčitek svědomí se rozhodne polepšit se. Když však obraz jeho úmysly zaznamená jako pokrytectví a zvědavost na nové pozici (Dorian opouští dívku, aniž by ji svedl), v záchvatu vzteku jej probodne. Sluhové nacházejí před portrétem mladého Doriana ohyzdného starce, jehož podle prstenů identifikují jako Graye.

Děj románu, zasazený do Anglie sklonku století, je rozdroben četnými náladovými popisy přírody, interiérů, karikaturistickými skicami příslušníků vyšší angl. společnosti

a hlavně rozsáhlými konverzačními pasážemi, v jejichž dialozích (zejména v replikách lorda Henryho) je využíváno paradoxů, maxim i aforismů, mnohdy hravě rozvíjejících téma zákl. linií příběhu odlehle. Dram. napětí příběhu není tak nesenno logikou skladu jednotl. motivů; promítnuto je do Dorianova proměnlivého poměru k vlastnímu portrétu (a skrze něj i k sobě samému). Tento vztah se z počátečního okouzlení sebou samým (obraz jako učitel lásky k vlastní kráse) proměňuje postupně v sebeopovržení (obraz jako učitel pohrdání k vlastní duši). Poslání obrazu reflektovat „pravé“ hrdinovo já (jehož excentricnost je rozvíjena lordem Henrym, jenž sám — vyřazen z kategorií dobra a zla — výhradně svému já žije) a neovlivnitelnost zákonitosti této reflexe (obraz se mění i tehdy, když Dorian sám věří svým dobrým úmyslům) přetváří zdánlivě fantaskní příběh v moralitu (zpracovanou netradičním způsobem zdůrazňujícím svébytnost uměl. výpovědi na netradiční látce) o nepodplatitelnosti lidského svědomí.

Vzápětí po svém uveřejnění (v čas. Lippincot's Monthly Magazine, červenec 1890) vzbudil O. silnou nevoli angl. kritiky. Wildova *Předmluva k Dorianu Grayovi* (o umění, umělci, kritice a morálce), otištěná ve Fortnightly Review jako obrana proti obviněním z nestoudnosti, nefestnosti, morbidnosti apod., je od 1. vyd. knižního součástí díla, rozšířeného zároveň na základě nakladatelových požadavků o 6 kap. (3, 5, 15, 16, 17, 18). Mnohé z nich (zejména např. 5. kap. svou sentimentalitou) neodpovídají zákl. stylové rovině celku. O. (jehož příběh obměňuje motivy Balzakovy Šagrénové kůže, Stevensonova Případu dr. Jekylla a pana Hyda a Maturinova Poutníka Melmotha) je tak z hlediska stylové sourodosti převyššen Wildovými dramaty. Obdobně jako esej *Duše člověka za socialismu* (čas. 1891, The Soul of Man Under Socialism) postavila proti Wildovi veřejnost aristokratickou, postavil proti němu O. (realizující autorův odmítavý postoj ke skutečnosti jako k inspirátorce umění) puritánskou veřejnost — citátů z O. bylo použito v soudním procesu proti Wildovi (obvinění z homosexuality), jenž vedl k jeho dvouletému věznění (srov. dopis-vyznání příteli Lordu Douglasovi *De profundis*, *1896, 1905). Film 1917 R. Oswald aj.

Výpisky „*Veškeré umění je povrch i symbol zároveň. Ti, kdo jdou pod tento povrch, dělají to na vlastní nebezpečí*“ (1948, 14) — „*Jediní osobně příjemní umělci, které jsem poznal, jsou umělci špatní. Dobří umělci existují prostě v tom, co dělají, a proto jsou naprosto nezajímaví v tom, co jsou*“ (1948, 68) — „*Veškeré umění je naprosto neužitečné*“ (1948, 14).

Překlady 1905 (1918, 1919, Antonín Tille—Jaromír

Borecký), 1914 (1920, *Bořivoj Prusík*), 1919 (Zdeněk Matěj Kuděj), 1927 (Emanuel Lešehrad, *Podobizna Doriany Graye*), 1948 (J. V. Pimassl), 1958 (1964, 1965, 1971, J. Z. Novák; vyd. 1965 in: *Strašidlo Cantervillské a jiné prózy*).

Literatura P. Braybrooke, *Oscar Wilde: A Study*, London 1930. R. Ellmann (ed.), *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1969. F. Winwar, *Wilde and the Yellow Nineties*, New York 1940. — J. Levý (doslov k 1964). J. Z. Novák (doslov k 1965). Z. Vančura (předmluva k 1958).

am—bs

WILDE, Oscar:

ŠTĀSTNÝ PRINC A JINÉ POHÁDKY

(The Happy Prince and Other Tales) — 1888
Sbírka secesních pohádek anglického spisovatele fin de siècle, klasické dílo moderní pohádkové literatury.

Š. p., věnovaný autorovu příteli Carlosu Blackerovi, obsahuje 5 próz, vyznačujících se prostým, průzračným stylem, důrazem na hudebnost jazyka, připomínajícího místy básnickou prózu, a stylizovanou, velmi působivou vizuální obrazností. První tři — *Štěstný princ*, *Slavík a růže* a *Sobecký obr* — mají formu rozšířeného podobenství, jehož jádrem je symbol. smysl zákl. atributů hl. postav, vyplývající z jednoduchého, náznakovitého děje. Olověné srdce sochy Štěstného prince puká, když rozdral nešťastným a chudým své ozdoby. Aby přinesl studentovi růži pro jeho dívku, musí ji Slavík zbarvit krví z vlastní hrudi a vyzpívat přitom její krásu. Zledovatělá zahrada Sobeckého obra se příchodem dětí mění v rozkvetlý sad. Ostatní prózy — bajka naruby *Oddaný přítel* a *Jedinečná raketa* — jsou alegoriemi se satir. vyzněním proti panující společnosti, morálce a zvl. individualismu. Svět lidí a jeho etické hodnoty — přátelství, láska a citovost obecně — je tu nahlížen „zvnějšku“ postupy romant. ironie (příběh o dvou sousedech — bohatém mlynáři Hugovi a chudém, obětavém a důvěřivém zahradníku Honzikovi — si vyprávějí zvířata a rostliny na rybníce) nebo parodicky promítnut do světa věcí.

Podobenství Š. p. vyjadřují především dobové představy o etickém a estet. smyslu a humanizujícím poslání uměl. tvorby. Hl. hrdinové pozbývají sebeobětováním svých individuálních rysů, rozpadají se, hynou, jejich atributy se však stávají zdrojem štěstí pro ostatní. V tom smyslu se v Š. p. odráží jednak romant. názor na podobnost přírodního a tvůrčího procesu (růst růže a zpěv Slavíka; geniální vtvor vzniká teprve úplným vyčerpáním tvůrčí energie atd.), jednak vášnivý protest proti „zvěcnění“ vztahů mezi lidmi v buržoazní společnosti, jehož důsledkem je fetišizace předmětů, ztráta hodnotových měřítek a individualistická, sobecká izolovanost „soukromého člověka“. Zákl. symbolickým obsahem pod-

benství je obraz uměl. díla jako výrazu umělcova nitra a jeho magicky až mysticky pojetého působení. V satir. a ironických alegoriích je naopak centrem romantické pojetí podstaty a jevové stránky morálky souč. společnosti (v níž je „romantika mrtva“). V této společnosti nemůže romanticky pojeté umění naplnit své poslání, kterým je v Š. p. rozdávat krásu (a zároveň lásky), nutného ideálního protipólu reality.

Š. p. je poměrně raným Wildovým dílem. Předcházela mu pouze prozaická prvotina *Zločin lorda Arthura Savilla a jiné povídky* (1887, *The Crime of Lord Arthur Saville and Other Stories*), v níž je v zárodcích přítomna většina rysů pozdějších Wildových děl. Rané Wildovy prózy, zvl. Š. p., vznikají z několika důležitých zdrojů. Jednak je to spontánní autorovo vypravěčské umění, schopnost bavit, ale také ostře ironizovat vysokou společností, již si po svém příchodu z rodného Irska do Londýna hravě podmanil, a zároveň syntetizovat četné dobové názorové podněty (vliv J. Ruskina, W. Patera, T. Gautiera, F. Nietzscheho, franc. symbolismu). Na druhé straně je to tradice romant. a postromant. umělé pohádky, vedle E. T. A. Hoffmanna tu působí především H. Ch. Andersen (např. jeho pohádky *Zahradník a panstvo*, *Sousedé* a *Kouzelný kufr*). Od tradice romant. pohádky i napodobenin folklórní tvorby z 19. stol. se však Š. p. liší důrazem na symbol. vyjádření reality uměl. díla, jehož krásu nelze měřit společen. působností a „užitečností“, které však odráží zvl. etický obsah osobnosti a společen. vztahů. Wildovy snahy o secesní pohádku, v jejímž jádru je symbol. podobenství, vyvrcholily v *Domě granátových jablek* (1891, *The House of Pomegranates*). V pohádkách *Mladý král* a *Infantčiny narozeniny* vznikl svébytný estet. systém, který byl vyjádřen v symbol. r. → *Obraz Doriany Graye*, zvl. v aforismech jeho předmluvy, a v eseji *Duše člověka za socialismu*.

Překlady 1904 (1926, 1941, V. A. Jung; vyd. 1904 výb.), 1924 (Čeněk Semerád, adapt. výb. *Pohádky života*), 1918 (1919, 1920, Marie Jesenská, jen *Slavík a růže*), 1922 (Jiří Skaunic, in: *Pohádky*), 1934 (1938, Marie Jesenská, jen *Sobecký obr*), 1941 (Jaroslav Podroušek, jen *Slavík a růže*), 1946 (Josef Tkadlec, jen *Sobecký obr*), 1947 (Josef Tkadlec, jen *Štěstný princ*), 1959 (1971, Arnošt Vaněček), 1981 (1984, Jiří Zdeněk Novák, in: *Pohádky*).

Literatura M. Hardwick, *The Osprey Guide to Oscar Wilde*, Reading 1973. C. S. Nasaar, *Into the Demon Universe*, New Haven 1974. H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London 1975. K. Sullivan, *Oscar Wilde*, New York 1972. — M. Procházka (doslov k 1981, 1984).

pr

WILDER, Thornton:

JEN O CHLUP

(*The Skin of Our Teeth*) — 1942

Hra amerického autora ztvárňující svéráznou revuální formou historii lidského rodu a postiňující obecné konstanty člověka a jeho bytí.

Všechna 3 jedn. antiluzivní hry, založené na principu „divadla na divadle“, se odehrávají v mezin. situacích dějin lidské civilizace, kdy člověk „jen o chlup“ unikl naprosté zkáze. I. jedn. je situováno před příchod doby ledové, II. před potopu světa, III. po skončení hrůzně ničivé moderní svět. války. Hl. hrdiny, procházejícími celou hrou, je pětice postav symbolizující lidstvo. Tvoří ji rodina pana Antroba, včetně sluzky, z města Excelsior ve státě New Jersey. Jednotl. postavy již svými jmény i obecně typovým vymezením dávají najevo, že reprezentují celé lidské pokolení. Pan Antrobus (= podle řec. anthropos, tj. člověk) ztělesňuje mužský princip, racionalitu a intelektuální schopnosti, umožňující civilizační vývoj; je vynálezcem kola, objevitelem abecedy, násobilky aj. Jeho manželka Maggie je vtělením ženy — matky a hospodyně. Služka Lily Sabina zastupuje smyslné ženství, typ ženy milenky a svůdnice. Syn Jindřich, původním jménem Kain (přejmenovali ho poté, co zabil svého bratra), reprezentuje ničivé zlo a agresivitu člověka — nepřítele. Dále je zde ještě dcera Radana (Gladys). Tato pětice neustále zápasí o přežití, veškeré úsilí napíná k záchraně života v katastrofických situacích. Podstupuje boj proti negaci a zlu, které vůli k životu a jeho obnově vnitřně rozhodávají, tak jako u Jindřicha, který se po návratu z války, kde dosáhl fantastické kariéry, stal svým nihilismem a anarchismem značně nebezpečný. Po konfliktu s ním se stálým začínáním vyčerpaný Pan Antrobus obrací k moudrosti starých filozofů, v jejichž myšlenkách nalézá odpovědi na znepokojivé otázky.

Hra, jejímž tématem jsou dějiny lidského rodu, vyjadřuje víru v nezničitelnost života, kterou zajišťuje vůle člověka, překonávajícího moderní skepsi a únavu z opakování aktivitou, činností, směřující k uchování, ale i k rozvíjení života. Nehistor. a nelogické prolínání přítomnosti s minulostí, které charakterizuje jednotl. situace, děje a postavy hry (průměrná souč. amer. rodina v pravěku a biblickém čase, její tisíciletá existence, konkrétní amer. realie přenášené do předhistor. dob), slouží k obraznému vyslovení teze o společné podstatě zdánlivě proměnlivých histor. osudů lidstva. Hra podává obraz zápasu člověka s ničivými silami a postiňuje zákl., obecné rysy příslušníka lidského pokolení. Problematika je nahlížena z různých úhlů přes hranice času, jehož chronologická následnost je rozbita, aby vše přítomné a minulé mohlo být propojeno v jeden celek. Tento divadelně efektní postup je součástí autorovy filozof. koncepce, jeho

snahy obsáhnout podstatně, nikoli jedinečně skutečnosti, vystihnout v celistvosti obecně platný základ lidské existence. Autor užívá antiluzivních postupů nejen ve vlastní stavbě dramatu (časové skoky, přiřazování zcela rozdílných charakteristik jednotl. postavám — např. Pan Antrobus tu figuruje vlastně i jako Adam, jako Noe i jako amer. prezident; Paní Antrobová jako biblická Eva, Sabina jako Lith apod.), ale předpisuje i promítání diapozitivů ze současnosti, včleňování rozhlasového zpravodajství, uplatňuje komentáře herců, kteří polemizují s hrou, oslovují publikum za sebe, mimo postavu, přímo předvádí organizaci divadelního představení aj. V těchto postupech hledá východisko z krize iluzivní dramatiky. Divadelní i myšlenkovou účinnost hry podtrhuje komediální fraškovitost, styl revuální podívaně; ze srážky vážného obsahu a jeho poutavého, duchaplného a zábavného ztvárnění vyrůstá její působivost.

J. zaujímá vedle některých dalších Wilderových her, zejména dr. *Naše městečko* (Our Town, 1938), významné místo v amer. dramatice. Řešením otázek formy vyrovnávala tehdejší zaostávání amer. tvorby za experimentálními tendencemi evrop. dramatu. Wildera hluboce ovlivnila orientální divadelní kultura, s níž se seznámil během několikaletého pobytu v Číně. V její nepsychologičnosti a neiluzivnosti našel odlišnou formu divadelnosti, která ho inspirovala a již tvořivě zužitkoval. Hra patří do onoho proudu dramatiky, která vytváří „velké divadlo světa“, její specifičnost spočívá v zaměření k antropologickým konstantám. Temat. i formálními kvalitami se řadí mezi klíčová díla moderního amer. dramatu 20. stol.

Překlady rozm. 1966 (*Jana Werichová—Milan Calábek*).

Inscenace 1947 (*Jiří Voskovec, Národní divadlo, Praha; přel. Jiří Voskovec*), 1966 (*Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha*).

Literatura *M. Goldstein, The Art of Thornton Wilder, Lincoln, Nebraska 1965. D. Haberman, The Plays of Thornton Wilder, Middletown, Connecticut 1967. — J. Grossman (program k 1947). M. Calábek (program k 1966).*

šrm

WILDER, Thornton:

MOST SVATÉHO LUDVÍKA KRÁLE

(*The Bridge of San Luis Rey*) — 1927

Americká rámcová novela, jejíž děj se odehrává na poč. 18. stol. v Peru.

Děj složitě komponovaného díla, jehož 3 střední části *Marquesa de Montemayor, Esteban, Strýc Pio* jsou rámovány významově korespondujícími kap.

Snad náhoda a Snad řízení, se odvíjí od zpochybnění snahy františkánského bratra Junipera (očitého svědka) objasnit přítomnost pěti pocestných na mostě sv. Ludvíka krále, jenž se 20. 7. 1714 zřítíl. Ve středních částech jsou stopovány osudy všech postav, jimž zřícení mostu přivodilo smrt právě v okamžiku, kdy začínají „nový“ život: marquesa si uvědomuje, že její osamělost je ve srovnání s osamělostí sirotka Pepity, schovanky abatyše Marii del Pilar, nicotná, a osvobozuje se z chorobné náklonnosti k dceři žijící ve Španělsku. Dvojče Esteban, vychovaný v abatyšině klášteře, se vyrovnává se ztrátou bratra Manuela (jenž ho v horečkách proklel, protože se kvůli Estebanovi zřekl lásky k herečce Péricholové). Je zachráněn kapitánem Alvaradem při pokusu o sebevraždu a rozhodne se s ním odjet. Stryc Pio, komorník a manažer herečky Péricholové, dosáhne toho, že mu Péricholová, uzavřená před světem po znetvoření černými neštovicemi, svěří k výchově svého syna Jaima, na něž Pio hodlá přenést svou lásku k ní. Pozůstali, zaskočení osudem oběti neštěstí, postupně přicházejí do kláštera Marii del Pilar a tam nalézají poučení o smyslu tohoto života.

S aktualizací tradiční podoby rámcové novely (např. v potlačení bezprostřední účelovosti vypravování) se pojí složitá technika výstavby celku (odstup vypravěčů, vrstvení několika časových rovin příběhu i vyprávěcích aktů), jež zprostředkovaně zobrazuje složitou myšlenkovou konstrukci díla, snažícího se proniknout k hlubšímu, skrytému významu faktů (pokud jej mají), odhalit smysl lidského života (je-li odhalitelný) a postihnout tajemství lidské zkušenosti mimo definovatelné hranice vědy i dogmatu. Na rozdíl od jednoznačných závěrů Juniperových se u vědomí noetické skepse 20. stol. (možnost různých pohledů na tutéž událost, její potenciální vícevýznamovost) postupně utváří hluboký analytický pohled do nitra postav spojených láskou, na niž je soustředěn celý jejich život a z níž není vysvobození: v okamžiku rozhodnutí přetavit ji v lásku jiného druhu postavy umírají, snad slepou náhodou, snad rukou boží, snad vlastní vinou. Jejich smrt zároveň tuto lásku (vlastně zhoubnou) přetavuje do pozitivní podoby (metaforizované v závěru díla v obraze mostu spojujícího člověka s člověkem, generaci s generací): v činnou pomoc bližnímu, která jediná je východiskem z pocitů nesmyslnosti lidského života a z pocitů strašné osamělosti jedince v něm.

Pseudohistor. námět, příznačný i pro jiná Wilderova díla, např. *Březnové idy* (1948, *The Ides of March*), je zde inspirován knižně: autor přebírá některé postavy (Péricholová, marquesa de Montemayor) i dílčí motivy z Mériméovy jednoaktové kom. Kočár nejsvětější svátosti (1829) a volně je interpretuje (marque-

sa má některé rysy, srov. korespondenci s dcerou, franc. epistolografky Mme de Sévigné). Z dobového amer. liter. kontextu se M., best-seller sklonku 20. let, vymyká jednak svou rezignací na pouhý dokumentární záznam vnějších projevů života, jednak propracovanou technikou své stavby. V tomto ohledu M. (Pulitzerova cena za literaturu 1928, zfilmováno) koresponduje s jinými obdobně budovanými díly Wilderovými, např. hrou *Naše městečko* (1938, *Our Town*), vlastně dramatickou rāmcovou novelou; zároveň je vzorem pro řadu imitátorů, kteří techniky propojení několika postav okolnostmi rozhodujícími pro jejich život využívají.

Výpisky „Mnozí, kdo promílovali třeba celý život, vedou nás méně poučit o tom, co je láska, než dítě, které ztratilo psíčka“ (1958, 96) — „Ani památky není lásky třeba. Je země mrtvých a je země těch, kdo žijí, a mezi nimi láska, to je most, který všechno přetrvá a všemu dává smysl“ (1958, 114).

Překlady 1930 (1958, Erik Adolf Saudek).

Literatura B. Grebanier, Thornton Wilder, Minneapolis, University of Minnesota Press 1964. S. R. Hopper (ed.), *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, New York 1952.

am

WILLIAMS, Tennessee:

SESTUP ORFEŮV

(*Orpheus Descending*) — 1955, insc. 1957

Psychologická hra amerického poválečného dramatika.

Drama o 3 jedn. se odehrává na jihu USA. Touha po plném a svobodném životě se tu sráží s krutou přízemností, s puritanismem a rasismem potomků bývalých plantážníků a otrokářů, kteří bezohledně ničí vše, co je odlišné od jejich rigidní morálky. Ztělesněním veškeré smrtonosné zloby je Jabe Torrance, umírající, neplodný manžel Lady, již spolu s ostatními před léty upálil otec. Mravní pokrytectví počestného jižanského společenství vyloučilo ze svého středu Karolu Cutrerovou, jejíž provokující exhibicionistická gesta, jimiž proklamuje svou svobodu, jí vynesla pověst bezectné děvky a nenávisť města. Sem přichází potulný kytarista Val Xavier a setkává se s Lady. Vzniká mezi nimi silný citový vztah, který dává životu Lady nový smysl a konečně naplňuje její hlubokou touhu — Lady bude mít dítě. Nebezpečí, které se stahovalo nad Valem již od jeho příchodu, se nyní stává bezprostřední hrozbou pro jeho život. Lady, chráníc Vala, umírá zasažena Jabovým výstřelem, Val je surově zlynčován a „peklo“ opuští jediná Karola.

Nelítostné zpodobení jižanského společenství, jehož mravní puritánství přerůstá do barbarského násilí a vrcholí vraždami, vytváří společen. kontext, v němž individuální dram. osudy jednotl. postav jsou důsledně propoje-

ny a organicky z něho vyrůstají. Tím se S. O. liší od ostatních Williamsových děl, např. od proslulého dr. *Tramvaj do stanice Touha* (1947, A Streetcar Named Desire), v nichž se svár křehkosti a krásy s brutalitou přesouvá zcela do individuální sféry. V postavě Lady, která je vlastní hrdinkou hry, vytvořil autor velký, aktivní dram. charakter. Její vzpoura proti prostředí, které ji udolávalo, ale nedokázalo zlomit její touhu po životě, citová intenzita ve vztahu k Valovi a znovuvytvoření života v očkávaném dítěti nemají nic společného s později u Williamse převládající skeptickou analýzou zmravných ženských osudů, neuroticky se vyčerpávajících v trýznivých vztazích a samoučelném sexu, jejichž předstupněm je tu do jisté míry Karola. Orfeovský mytol. motiv, předznamenán již názvem dramatu, se uskutečňuje zřetelně vedenými paralelami; novodobým tuláckým Orfeem je Val, sestupující do podsvětí — jižanského města, aby odtud vyvedl k novému životu Lady — Eurydiku. Zároveň se zde promítá i mýtus křesťanský: Val Xavier — Spasitel, sám nevinný, nezaprodaný a svobodný, přichází, aby spasil nevinné, závěrečný lynč je moderní formou ukamenování a ukřižování apod. Hlubinná psychol. analýza, poučená na psychoanalytických metodách, je určující dram. technikou S. O. Williams vytváří chvějivou náladu pro postizení stavů lidských duší a vzápětí uplatňuje syrově naturalistický detail; z těchto kontrastů buduje smyslově hutný dram. výraz, adekvátně postihující atmosféru prostředí a situací. Rovněž uplatnění významových podtextů a výrazný podíl mimodialogických výrazových prostředků (v textu zastoupených scénickými poznámkami) obohacuje formálně kompozici hry.

S. O. je pátou, poslední přepracovanou verzí dr. *Bitva andělů* (insc. 1940, Battle of Angels), kterou na sebe Williams poprvé upozornil jako dramatik. Patří do linie amer. psychol. dramatiky, která se významně prosadila v 50. letech, právě dílem T. Williamse a A. Millera. U jejich kofenů stálo dílo Ibsenovo a Čechovovo. Williamsův zřetel k individuálně intimní problematice, který ovlivnil jak výběr, tak formování dram. matérie, odkazuje k Strindbergovi, Wedekindovi a O'Neillovi. S. O. není tak mistrnou deskripcí lidské psychiky jako *Tramvaj do stanice Touha*, ale přesahuje svým temat. záběrem omezení, které pro drama představuje psychoanalytické, subjektivně individuální pojetí člověka a jeho osudu.

Překlady 1962 (*Jan Grossman—Jiří Kolář*), rozmn. 1973 (*Věra Šedá*).

Inscenace 1960 (*Jiří Svoboda, Divadlo O. Stibora, Olomouc*), 1963 (*Alfred Radok, Městská divadla pražská — Komorní divadlo*), 1963 (*Oto Ševčík, Divadlo*

J. K. Tyla, Plzeň), 1985 (*Jiří Budinský, Západočeské divadlo, Cheb*), 1986 (*Jiří Dalík j.h., Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*).

Literatura F. Donahue, *The Dramatic World of Tennessee Williams*, New York 1964. E. M. Jackson, *The Broken World of Tennessee Williams*, Madison—Milwaukee 1965. C. von Schelling, *Die Bedeutung der Violence im dramatischen Werk von Tennessee Williams*, München 1975. — M. Lukeš (doslov k 1962), šrm

WILLIAMS, William Carlos:

JARO A TAK DÁL

(Spring and All) — 1923

Programová kniha veršů a prózy amerického modernisty.

Do textu J. je zařazeno 27 básní, z nichž některé patří k Williamsovým nejproslavenějším (*Cestou k infekční nemocnici, Červený trakař, Zastaralá je říže*). Autor odmítá teorii umění jako „krásné iluze“ a prozaické komentáře mezi básněmi jsou vysvětlěním i obhajobou jeho netradiční poetiky („únik od vulgárního symbolismu, popření násilných asociací a složitých rituálových forem, jako jsou rým a rytmus pro rytmus, jimiž je umělecké dílo oddělováno od „skutečnosti“). Ústřední je víra ve schopnost „imaginace“, jejímž posláním není napodobovat realitu („plagiát podle přírody“), nýbrž rozmnožovat ji o nové objekty, což mohou být stejně dobře obrazy jako básně („Slovo je použito jako slovo, není to symbol přírody, ale její uvědomělá a vědoucí součást“). Autor vítá „jaro“ v myšlení umělců a rozpoznává avantgardu zvl. mezi výtvarníky; kniha je věnována malíři Ch. Demuthovi, ale uznání ještě explicitněji vyjádřené patří tvorbě J. Grise. Dovedeme-li vzkřísit imaginativní sílu, která byla do díla vložena v době jeho vzniku, můžeme chápat i oceňovat též díla liter. klasiků, jakými stále jsou Homer nebo W. Shakespeare. V J. jsou dále úvahy týkající se vztahu vědy a umění, rozdílu mezi prózou a poezií („výsledkem nezdaru v poezii není próza, ale špatná poezie“... „poezie živí imaginaci, próza emoce“). Některé pasáže jsou formulovány nesourodě, některé soudy končí v polovině věty; sám autor knihu později charakterizoval jako „směs filozofie a nesmyslu“. V době vzniku byla navíc myšlena jako parodie módního typografického experimentování, což se odráží v provokativním značení a řazení kapitol, v obráceně vysazených titulcích apod.

Co próza v J. hlásá, verše demonstrují. Jsou konkrétní, pregnantně vyjadřují právě prožívanou zkušenost současného, tj. moderního světa, a to prostým jazykem („američtinou“) s rytmem a intonací hovorové řeči; dikci a formě těchto krátkých lyr. básní často s úsečnými verši věnoval autor důkladnou péči, protože věřil, že právě v nich se projevuje síla jeho imaginace. Šel za požadavek imagistů („přímý popis věcí“) — Williamsovy básně jsou záro-

veň záznamem procesu vnímání i uvědomování. Obojí je zakotveno v autonomním světě poezie, kde věci jsou rovněž idejemi a „ideje jsou jen ve věcech“. V J. jsou tedy teoreticky formulovány a prakticky realizovány zákl. principy „objektivismu“, který až koncem desetiletí dostal své jméno a našel další vyznavače (L. Zukofsky, Ch. Reznikoff, G. Oppen, C. Rakosi aj.). J. je možno považovat za výchozí bod a manifest tohoto hnutí.

Kniha byla vytištěna v Dijonu a vydána obdivovatelem liter. avantgardy R. McAlmonem v Paříži ve 300 výtiscích. V úplnosti byl text otištěn znovu ve sv. *Imaginace* (1970, *Imaginations*) spolu s dalšími málo dostupnými pracemi z období 1920–32, mezi nimiž byly i *Kora v pekle: Improvizace* (1920, *Kora in Hell: Improvisations*) a *Příchod zimy* (1928, *The Descent of Winter*). Mnohé básně z J. však byly často přetiskovány samostatně nebo ve výběrech (původně byly číslovány, titulkování je dodatečné). V J. našel básník sám sebe a současně rozvinul, co užitečného viděl v poetice W. Whitmana i co do té doby sdílel s E. Poundem. Jen s T. S. Eliotem se v tu chvíli již zcela rozešel („...zradil, v co jsem věřil. Dával se zpátky, zatímco já dopředu“). Mimo okruh „objektivistů“ se ovšem Williamsovy myšlenky a básně mohly dočkat výraznějšího ocenění až v pol. 50. let, kdy se v amer. poezii chýlila ke konci eliotovská éra. „Projektivisté“ (Ch. Olson, R. Duncan aj.), beatníci (A. Ginsberg) i někteří další básníci (K. Shapiro) začali v té době uznávat autora J. jako nejvyšší instanci modernismu v poezii. Monumentální básnická skladba *Paterson* (1946–63) mu získala věhlas i ve světě.

Výpisky „tolik / záleží // na červeném / trakaři / s polevou / deště // a na bílých kuřatech / vedle něj“ (1964, 18).

Překlady 1964 (Jirina Hauková, zčásti in: *vých. Hudba poušítě*).

Literatura J. M. Brinnin, *William Carlos Williams, Minneapolis 1963*. V. Koch, *William Carlos Williams, Norfolk, Conn. 1950*. C. F. Terrell (ed.), *William Carlos Williams: Man and Poet, Orono, Maine 1983*.

jj

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy

(WITKACY):

VODNÍ SLÍPKA

(Kurka wodna) — insc. 1922, 1962

Groteskně absurdní tragédie jednoho z nejvýznamnějších představitelů polské meziválečné umělecké avantgardy.

Na počátku třiaktové hry, označené v podtitulu jako *Sférická tragédie*, zabíjí Edgar Walpore svoji milenkou Vodní slípkou na její vlastní přání, motivované touhou zničit dosavadní banální existenci

a umožnit Edgarovi, aby dosáhl velikosti. Edgar adoptuje chlapce Tadeáše (zřejmě syna své milény, který se na místě vraždy náhle zjevuje) a na otcovo přání se žení s lady Alicí of Nevermore, vdovou po svém příteli. Tak se ocitá v kruhu rodinné existence a začíná „jiný“ život. Ale ani tato nová role jej neuspokojuje, dál trpí pocity životního nenaplnění, cítí se být „loutkou v rukou neznámé síly“. Vodní slíпка, která se znovu objevuje, to přičítá tomu, že dost netrpěl, a přiměje ho podstoupit středověké mučení. Ale i to selhává. Otec na něj naléhá, aby dosáhl velikosti na uměl. dráze, ale Edgar nemá talent. Sám však z týchž pohnutek nutí Tadeáše, aby se prosadil ve vědě. Po deseti letech opět přichází nestárnoucí Vodní slíпка, aby tentokrát svým erotickým kouzlem sváděla k velikosti mladého Tadeáše, a rozhořčený Edgar ji zabíjí znovu. Venku vypukne revoluce a rozbíjí se i svět lidí hermeticky uzavřených v paláci — Tadeáš odchází, aby se vrhl do víru zběsilých událostí, lady Alice opouští Edgara a s bývalým milencem se přidává ke vzbouřenému davu, služebnictvo utíká a Edgar, jehož „poji se životem ještě smrt“, se zastřelí. Otec zasedá s přáteli finančníky v opuštěném paláci k poslední partii karet, zatímco za zdmi paláce se hroutí starý svět.

Ve V. s., stejně jako v ostatních svých dramatech, autor realitu svobodně deformuje. Výsledkem je vnitřně důsledná konstrukce, řízená jakoby zákony snu, nezátížená tradiční psychologií a akcí. Z hlediska praktického života se postoje dram. hrdinů jeví absurdní, neboť Witkacyho postavy netouží po uplatnění, moci, bohatství a rozkoších, nýbrž hledají v životě metafyzický zážitek, který by jim poodhalil tajemství existence („Tajemnica Istnienia“ je jedním ze zákl. pojmů Witkacyho filozofie). Tato vášnivá snaha motivuje činy jinak nepochopitelné — jejich cílem je vyvolat „metafyzický záchvěv“, umožňující člověku pochopit smysl individuální existence, prociťt vlastní identitu. Tragika postav spočívá v tom, že dané metody často selhávají, „nic se neděje“, jak říká Edgar. Lidé, snažící se uniknout nicotné existenci, jsou většinou ubozí a groteskní, zbavení celistvosti, neschopní orientovat se v životě a navazovat normální lidské vztahy. Titulní postava, pro niž by bylo v češtině adekvátnější pojmenování Volavka, je v absolutním a nekonkrétním kultu nietzscheovské velikosti směšná, je však zároveň výrazem věcného lidského úsilí překonat průměrnost a stereotypnost života; Edgar, neschopný seberealizace a současně tuto neschopnost krutě reflektující, zosobňuje krizi individuality; Tadeáš hledá svou totožnost už v naléhavých dětských otázkách typu „proč se věci dějí takto a ne jinak“, žije naplň ve snu a naplň ve skutečnosti a v jeho postavě se nově transformuje barokní pojetí života jako snu. Důležitým

prvkem dramatu vedle snové fantastiky a optické výraznosti, která nezapře autorovo scénické citění a výtvarné vidění malíře, je rovněž konstantní poloha dialogu. Připomíná salónní diskuse filozofujících bohémů a jeho tón se nemění ani v nejdramatičtějších okamžicích. Z rozporu mezi tím, co se na scéně odehrává, a tím, jak postavy reagují, vyplývá pocit absurdity a černý humor, charakteristický pro Witkacyho dram. tvorbu. Také motiv revolty, která v závěru dramatu smete starý svět a lidi s ním spjaté, je u Witkacyho častý a vyjadřuje autorovo trýznivé přesvědčení, že přežilý režim, a současně s ním metafyzika, ale i umění, lidská individualita jsou odsouzeny k zániku.

V. s. vznikla v době, kdy se Witkacy spojil s malířskou skupinou formistů, vytvořil teorii „čisté formy“ a napsal přes 30 divadelních her (1918—26), které měly být více či méně dokonale realizací čisté formy v jevištním provedení (byly označovány hvězdičkou — např. i V. s., či křížkem, podle toho, zda v nich převládala čistá forma nebo realist. drama). Ve V. s. doznívají tóny pols. modernismu (T. Miciński, S. Wyspiański, a zvl. S. Przybyszewski — věčné filozofující debaty, honba za mimořádnými zážitky, drtivost lásky a erotiky), mnoha znaky souvisí s expresionismem (deformace reality, člověk-loutka), s dramatikou F. Wedekinda (obraz fatální ženy) a s dilem praotce avantgardy a absurdity A. Jarryho (uplatnění jazykových a situačních gagů, téma banality, jazykové postupy). Ozývá se tu i předzvěst dalších možností, realizovaných později surrealistem, existencialismem a absurdním dramatem Ioneskovým, Beckettovým a Mrozkovým. Některé motivy jsou ovlivněny i Witkacyho osobním prožitkem války a revoluce v Rusku, který poznamenal i jeho skeptický postoj k realitě poválečného Polska, kde vládlo nadšení nad znovuzískanou samostatností, opojení technickou civilizací a nekrit. sebedůvěra. Witkacy zůstal se svými zážitky a předtuchou katastrofy osamocen a nepochopen a své pocity, deformované v grotesku, vtělil do svých děl. V. s., která už na počátku 20. let nastoluje témata a postupy absurdního divadla, nelze cele vřadit do žádného stylového proudu, její jevištní život se realizuje především na scénách avantgardních divadel. Witkacyho tvorba nezaznamenala takový ohlas, jaký by odpovídal jejímu významu, zájem o ni poněkud vzrostl v souvislosti s narůstající hrozbou válečné katastrofy ve 30. letech, později při vzniku absurdního divadla v letech 50. a v následujícím desetiletí. Jeho poetika ovlivnila zvl. W. Gombrowicze a S. Mrožka. Na spojení motivů a dialogů z V. s. a dr. *Na malém dvorci*

(1921, W małym dworku) postavil svůj film *Na starém dvorci* (1984) A. Kotkowski.

Výpisky „*Edgar: Nic se neděje, nic! Já myslím, že se něco stane, ale ono se neděje nic — je pořád тихо a země se pořád tiše otáčí kolem své osy. Svět je nesmyslná poušť*“ (1968, 23).

Překlady rozmn. 1968 (Helena Stachová).

Literatura T. Kotarbiński—J. E. Plomiński, *Stanisław Ignacy Witkiewicz: Człowiek i twórca*, Warszawa 1957. K. Puzyra, in: *Witkacy, Dramaty*, Warszawa 1962. J. Błoński, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg*, Kraków 1973. H. Kunstmann, *Moderne polnische Dramatik*, Köln—Graz 1965. — J. Gillar, *Divadlo úniku*, Divadlo 1967.

šrm—jhl

WITKOJC, Mina: ERFURTSKÉ VZPOMÍNKY

(Erfurtske spomněša) — česky 1947, 1955
Básnická skladba dolnolužické básničky; je ohlasem pobytu v saském vyhnanství za druhé světové války.

Báseň bez pevné epické stavby v 52 pětiveršových strofách ztvárňuje útržkovité dojmy z tříletého autorčina nuceného pobytu v Erfurtu. Vstupní verše symbol. obrazem pohasínajícího slunce a nastupující noci evokují tísňovou atmosféru války a připravují půdu teskné invokaci vzdálené vlasti („Kde Správa je naše, kde úrodná Blata?“). Obraz válečných hrůz, zpočátku obecný, nabývá hmatatelné podoby scénami z bombardování města. Příchod Sovět. armády, již je báseň věnována, se stává temat. vyvrcholením skladby, znamením vítězící pravdy a příslibem šťastné budoucnosti Lužických Srbů v závěrečné modlitbě: „Kěž denice vzejde zas srbskému rodu až na věky věkův!“

Využitím neobvyklého typu sloky s nápadnou rytmickou klauzulí závěrečného verše, připomínajícího verš sápfický, nabývá báseň rysů až monumentálních, jejichž propojení se syrovým záznamem bezprostředních zážitků je zdrojem hl. slohového účinu. V souvislostech dolnolužic. literatury, jejíž možnosti byly vždy do krajnosti omezeny, představují E. v. zcela ojedinělý jev. Vznikly bezprostředně po vstupu sovět. vojsk do města v srpnu 1945, ale vydány byly v Lužici až 1955. Čes. překlad v poměrně vysokém nákladu 25 000 výtisků byl pořízen z rukopisu již 1947 a byl vlastně prvním zveřejněním básně.

Překlady 1947 (Zora Beráková).

Literatura Z. Urban, *Hlas slovanské Lužice, Kulturní politika 1947—48*, 43. S. Wollman, *Erfurtské vzpomínky*, *Směr* 1948, 19.

mc

WOLF, Friedrich:
PROFESOR MAMLOCK
(Professor Mamlock) — 1935

Drama německého autora, po válce žijícího v NDR, vrcholné dílo rané antifašistické dramatické tvorby.

Děj čtyřaktové hry v próze se odehrává v Berlíně od května 1932 do dubna 1933. Hl. postavou je židov. lékař Mamlock, šéf chirurgické kliniky. Tento někdejší frontový bojovník a ctitel Hindenburga, vysoce výkonný odborník bezmezně oddaný své práci, morálně nekompromisní, milující vlast a věřící ve spravedlnost státní moci, v hodnoty, jako je čest, věrnost, rodina a ústava, se chce držet stranou všech polit. střetnutí před volbami 1932 i po převzetí moci nacisty. Pro své přesvědčení se rozchází i se synem, studentem Rolfem, kterému hodlá zabránit, aby se zapojil do ilegálního komunist. odboje. Po požáru Říšského sněmu je Mamlock jako neříjec vykázan ze své kliniky, jeho místo zaujme kariérista v uniformě SA dr. Hellpach. Mamlock je napadán zglajchšaltovaným tiskem, někdejší kolegové se od něho odvracejí a nepodpoří ho ani, když proti Hellpachovi otevřeně vystoupí. Jedinou výjimkou je dr. Inge Ruoffová, která prodělává — i pod vlivem citového vztahu k Rolfovi — těžkou, a přece možnou cestu od přesvědčené nacistky k poznání a k odporu proti fašismu. Mamlock politicky prohlédá až v okamžiku, kdy už je pozdě, za svou konzervativní věrnost vládě a lpění na abstraktních humanistických zásadách a buržoazních právních normách platí smrti, pro kterou se sám rozhodne.

Aktuální události spojil Wolf s privátní fabulí a vytvořil obraz, v němž „malý svět“ soukromých problémů dostává histor. dimenzi. V centru děje stojí osobnost proniknutá humanistickou zodpovědností a morálkou, jež se nevědomky stává nástrojem nehumánního režimu, a nechá se dohnat ke zkáze. Mamlocka chtěl Wolf vykreslit „v jeho rozpadávající se velikosti jako idealistického trag. židov. dona Quijota“. Hru úmyslně neoznačil za „tragédii“, ale za „činohru“ s poukazem na to, že pro hl. hrdinu tu — na rozdíl od tragédie — existují alternativy. Hra neměla publikem jen otřást, ale měla současně i osvětlit společen. přičiny a zproštědkovat poznání. Mamlockův individuální osud je zosobněním „tragédie západní demokracie“, jak zní podtitul prvního knižního vydání. Wolf v P. M. polemizoval proti povrchně chápané spontánní „bezprostřednosti“ dram. zobrazení. Proti němu staví strukturu vyhrocenou ke katarzi jako k „očistnému rozhodnutí“, které má divákovi umožnit, aby poučení ze hry použil v společen., třídním zápase. Divák má podle Wolfa pociťovat nejen strach a soucit s osudem hrdiny, ale má mít i možnost identifikovat se s umělecky zobrazenou historickou tendencí. „Očistné

rozhodnutí“ má být realizováno samotnými postavami dramatu (prožívanými se sympatií i s krit. odstupem), aby byly modelově znázorněny psychické reakce a jejich sociální obsahy a aby objektivní i subjektivní splynulo v jednotu.

Wolfovo nejhranější drama vzniklo v exilu ve Švýcarsku a ve Francii na jaře 1933, dokončeno bylo 1. 7. 1933. Bylo původně psáno pro něm. emigrantskou divadelní skupinu Truppe 1931 vedenou G. von Wangenheimem. Některé postavy psal Wolf hercům přímo „na tělo“, např. hl. postavu měl vytvořit známý německozhřidov. herec A. Granach, postavu dr. Ruoffové herečka a spisovatelka I. von Wangenheimová (podle ní dostala postava i křestní jméno), dr. Hellpacha H. Greif. Skromné podmínky exilové divadelní skupiny ovlivnily i omezení místa děje na kliniku a Mamlockův byt, nevelké množství rekvizit a malý počet postav. K uvedení dramatu však nedošlo, plán ztroskotal na finančních potížích; hra měla premiéru pod titulem *Profesor Mannheim* až 8. 11. 1934 v Curychu. Tiskem vyšla v Moskvě a v Curychu 1935 — také pod titulem *Východisko doktora Mamlocka* (Doktor Mamlocks Ausweg). Byla zfilmována 1938 v SSSR (F. Wolf spolupracoval na scénáři), 1960 v NDR (režii měl dramatikův syn K. Wolf).

Překlady 1957 (rozmn. 1960, Ladislav Kulhánek).

Literatura *Friedrich Wolf heute, Referate auf der Friedrich-Wolf-Ehrung, in: Mitteilungen der Akademie der Künste der DDR, 1, 1974. W. Jehser, Friedrich Wolf, Berlin 1981. W. Pollatschek, Friedrich Wolf, Leben und Schaffen, Leipzig 1974.*

gvd

WOLFE, Thomas:
K DOMOVU POHLEĎ, ANĎELE!
(Look Homeward, Angel) — 1929

Autobiografický román amerického prozaika třicátých let.

Rozsáhlá próza je rozčleněna do 3 dilů. Zážitky z mládí, konkrétní prostředí rodiny i malého města Asheville (v románu Altamont) slouží autorovi jako východisko k zobrazení hrdinova růstu, zrání v celé šíři procesu dospívání. Spontánně vytrysklý, často nesouvisle řazený a bohatě členěný proud obrazů z minulých let je ovšem nazírán již s odstupem zralého člověka. Román není spjat pevnou děj. linií, hrdina Eugene Gant a proces jeho růstu i střetávání se světem jsou v podstatě jediným spojovacím článkem živelné a neorganizované chrlených epizod. Román je značně členitý, protože kromě osudů hrdiny zajímají autora i dědičné základy jeho jednání i vliv prostředí, které ho spoluvytvářelo. Je věnován A. B. (tj. autorově přítelkyni Alině Bernsteinové).

Z prolinání roviny osobních intimních vzpomínek a reality maloměstského prostředí

dí vzniká představa o neustálém sváru hrdinova vnitřního světa se světem vnějším, což se stává zdrojem stále dalších hrdinových zkušeností. Právě zkušenost, poznání je cílem Wolfova díla i života. A protože život sám byl pro autora mocným a nevyčerpatelným impulsem k tvůrčí činnosti, potlačuje v tvorbě vědomě i formální autorskou kázeň. Technika Wolfovy prózy má spíše orální než liter. charakter; nevyváženost stylu, neorganizovanost materiálu se podílí na mocné emocionální intenzitě sdělení, bezprostřednosti, a tím i přesvědčivosti prožitku. Spontánní vypravěčský postoj ke skutečnosti s sebou nutně nese prvek vitality, která vylučuje sentimentální vzpomínkový přístup k uplynulému mládí, a podtrhuje tak objektivnost sdělení. Román je praktickým dokladem autorova ztotožnění s teorií E. A. Greenlawa, podle něhož má být literatura přepisem života.

K. vděčí za svou konečnou podobu redaktori M. Perkinsonovi, který množství Wolfem produkovaných textů probral, utřídil a uspořádal. Kniha měla značný úspěch. Wolfe se na ní pokusil navázat bezprostředním pokračováním osudů svého hrdiny v r. *O času a řece* (1935, *Of Time and the River*) a těsně před smrtí rozpracoval nový románový cyklus s novým hrdinou, mnohem objektivizovanějším. Z chystaného monumentálního celku vyšel posmrtně r. *Pavučina a skála* (1939, *The Web and the Rock*) a *Nelze se vrátit domů* (1940, *You Can't Go Home Again*). Novou koncepci literatury se Wolfe staví vedle J. Dos Passose aj. amer. autorů, kteří novátorskými prostředky usilují proměnit román v útvar reflektující mnohotvárnost a proměnlivost moderního věku.

Překlady 1936 (1948, 1961, 1973, *Zdeněk Vančura* — *Vladimír Vendys*; v 1. a 2. vyd. *K domovu se dříve, anděle!*).

Literatura R. S. Kennedy, *The Window of Memory, The University of Carolina Press 1962.*

pm

WOLFOVÁ, Christa:

VZORY DĚTSTVÍ

(Kindheitsmuster) — 1976

Román přední prozaičky NDR, reprezentativní z hlediska nového způsobu zpracování tématu fašismu a války v literatuře NDR 70. let.

Děj. základ V. d. — uvedených motem z P. Nerudy — tvoří příběh dětství Nelly Jordanové, vyrůstající v rodině obchodníka smíšeným zbožím v bramborském městě L. Nelliny prožitky a události kolem ní z let 1929—47 (život v městě, útěk na západ, mecklenburská vesnice, kde se s rodiči usadila) se propustují s autorčinou zprávou o vlastní cestě do města Nellina dětství L. (tj. Landsberg nad Vartou),

ležícího dnes v Polsku a nazvaného G. (Gorzów Wielkopolski), kterou podnikla 10.—11. 7. 1971 s manželem, bratrem Lutzem a dcerkou Lenkou, a s úvahami a pocity provázejícími vlastní tvůrčí proces (jsou zde reflektovány i důležité události 70. let — puč v Chile, události ve Vietnamu, na Kypru a v Izraeli, úspěchy při dobývání kosmu aj.).

Zákl. tématem je tedy všednodenní, obyčejný život maloměsta za fašistické éry. Autorka se pokouší ukázat minulost nikoli jako něco, co uplynulo, netáže se po rozbití a překonání fašistického systému ani po příčinách jeho vzniku, ale po působení tohoto systému na jednotlivce, klade si za úkol prozkoumat „strukturu vztahů vlastní generace k minulosti, to znamená vypořádání se s minulostí v přítomnosti“ (Ch. Wolfová). Zkoumá dětství prožité „ve stínu osvětlemských pecí“, „vzory“, které byly dítěti vštípeny, zafixovány rodinou, nacistickou školou, organizací Hitlerjugend i okolím, v němž vyrůstalo, a ptá se po důsledcích takové výchovy. Zajímá ji vztah mezi současností a minulostí, co z minulosti svými důsledky zatěžuje a ovlivňuje souč. lidské jednání. S tím souvisí mnohovrstevnost i složitá struktura díla. Všechny 3 časové roviny vyprávění se vzájemně prolínají v každé z 18 kap. knihy. Třetí rovina — rovina sebereflexe — je ohraničena daty 3. 11. 1972 a 2. 5. 1975 a obě předchozí roviny do jisté míry překrývá a propojuje v homogenní útvar. Vyprávěný příběh je na této úrovni ještě jednou zkoumán, komentován, kritizován a doplňován, přičemž se uvažuje o možnosti přeměny materiálu zkušenosti v materiál uměl. ztvárnění, o procesu tvorby, jejím smyslu, problémech apod. Dílo je tu nahlíženo jako proces, který doprovází a spoluuťváří život. S tím souvisí problematika vypravěčské perspektivy. Vytváří se zde jakási vypravěčská trojedinost, která je ve V. d. vyjádřena i gramaticky: 1. osoba označuje vypravěčku, která konstituuje celek románu a je v podstatě jeho hl. postavou, 2. osoba zastupuje autorčino „druhé já“, které vypravěčka z určité distance oslovuje jakoby v samomluvě, a konečně ve 3. osobě se vypravuje o dítěti Nelly Jordanové, někdejší „já“ vypravěčky, pozorovaném s odstupem a konfrontovaném s jejím „já“ dnešním. Tyto 3 gramatické osoby nelze od sebe oddělit, ale nelze je ani plně ztotožnit. Nelly, vypravěčka a Ch. Wolfová jsou a zároveň nejsou identické. V románu se epické vyprávění mísí s esejistickými prvky, vyskytují se tu deníkové zápisky i reportážní popisy, vedle sebe tu stojí vzpomínka a přítomnost, záznamy snů a dobové dokumenty, kniha má subjekt. charakter zpovědi a současné v některých pasážích je jakousi kronikou doby. Autorka sama pro své dílo jakékoliv žánrové označení odmítá.

V. d. navazují na tradici liter. zobrazení války a fašismu v socialist. něm. literatuře, která sahá až k antifašistické literatuře 30. let (W. Bredel, Zkouška; A. Seghersová, Sedmý kříž) a pokračuje v 50. a 60. letech v románech NDR s touto tematikou (B. Apitz, Nahý mezi vlky; D. Noll, Dobrodružství Wernera Holta; M. W. Schulz, Nejsme prach ve větru), ale vnášejí do ní nové aspekty. Řadí se na přední místo mezi díla literatury NDR 70. a 80. let, v nichž jde o zobrazení „obyčejného fašismu“ z autorova subjekt. hlediska, často na základě autobiogr. materiálu (K. Schlesinger: Michael, H. Nachbar: Temná hvězda, Sklep staré kovárny, H. Kant: Pobyť, S. Hermlin: Večerní světlo, E. Strittmatter: Krám aj.). V objevování nových aspektů ve vztahu mezi individuem a společností a v zkoumání objekt. a subjekt. podmínek rozvoje osobnosti se V. d. stýkají s ostatními díly Ch. Wolfové: *Rozdělené nebe* (1963, *Der geteilte Himmel*), *Návraty ke Kristu T.* (1968, *Nachdenken über Christa T.*), *Berlin, Pod lipami* (1977, *Unter den Linden*), *Není místo. Nikde* (1979, *Kein Ort. Nirgends*). Analýza podmínek vzniku násilí a války je přibližuje k povídce na antický námět — *Kassandra* (1983, *Kassandra*).

Překlady 1981 (Jaroslav Střítecký).

Literatura S. Bock, Christa Wolf: *Kindheitsmuster*, *Weimarer Beiträge* 1977. H. Plavius, *Gewissensforschung*, *Neue Deutsche Literatur* 1977.

gvd

WOOLFOVÁ, Virginia:

K MAJÁKU

(To the Lighthouse) — 1927

Anglický moderní román usilující metodou „proudu vědomí“ proniknout k problému hodnoty lidského života v nekonečném plynutí času.

K. m. je šíří svého záběru spíše komorní próza. Její děj se odehrává vlastně na jediném místě (rodinná vilka Ramsayových) a za účasti malého počtu postav (členové rodiny a hosté, zvl. pak malířka Lily Briscoeová). Banální děje nevelkého časového úseku se rozvíjejí do nekonečných hlubin lidských vědomí, které je obrážejí a naplňují smyslem. Ve střední pozornosti stojí postava paní Ramsayové, jejíž portrét je postupně skládán z mnoha pohledů zevnitř i zvenjšku. Zákl. pouto děje tvoří přání malého Jamese vyjet si k majáku (1. část, *Okno*). Tam, kde surový racionalismus filozofa Ramsaye synovu touhu rozbíjí věcnou objektivitou (nepřízeň počasí), žije jí paní Ramsayová soucitící nadějí. 2. část, *Čas uplývá*, v zrychleném tempu zachycuje zběsílý tok času a registruje změny v okolním světě v období deseti let (válka, rozpady lidských vztahů, úmrtí — především pak smrt paní Ramsayové). V závěrečné části, *Maják*, přijíždějí ti, kteří zůstali, po dlouhé

době opět do letního sídla a Ramsay v tragikomickém pokusu navázat přetrženou minulost zorganizuje přes Jamesovu nechuť kdysi vysněný výlet. Malířka Lily Briscoeová dokončuje obraz.

Trojčlenná stavba, v níž je scéna všedního lidského dne jakoby přerývána agresivním vpádem smrtícího živlu Času v jakési analogii k signálnímu rytmu majáku (světlo—tma—světlo), už v rovině kompoziční ztvárňuje hl. téma lidského života naplňovaného navzdory nevyhnutelnosti biologického zániku. Fakt smrti, který Ramsay vnímá v jeho zoufalé definitivnosti, překlene paní Ramsayová schopností vlastním životem vytvářet řád a harmonii, spojovat lidi okolo poutem sympatie, vytrhávat je z jejich samoty. Něco z její neuvědomované vnitřní síly přejímá i Lily Briscoeová, nacházející východisko v uměl. činu vzdorujícím času a znovuzrozcujícím. Tragismus skutečnosti, která se člověku moderní západní civilizace začala jevit nenávratně rozdrobena, je postupně vytlačena podobnostmi o nevyhnutelné cestě člověka ke světlu a sebeuskutečnění. Proti rytmu stálého plynutí k smrti a navzdory rozpadlé soudružnosti celku byla postavena skutečnost jediného okamžiku nekonečně naplněného lidským prožitkem, tvorba života v umění i mimo ně.

K. m., jimž Woolfová chtěla současně vytvořit dvojportrét otce a matky a ztvárnit vzpomínky na dětství, patří v souvislostech autorčiny díla k zralému období, charakteristickému experimentováním s románovým tvarem a vyprávěním. Postupy vyzkoušené v r. *Jakubův pokoj* (1922, *Jacob's Room*) a *Paní Dallowayová* (1925, *Mrs. Dalloway*) právě v r. K. m. vyvrcholily složitou strukturou početných postupujících se vyprávěcích perspektiv. Woolfová se tak spolu s J. Joycem, M. Proustem aj. připojila k autorům usilujícím o uměl. využití proudu vědomí (stream of consciousness technique), které znamenalo podstatné rozšíření tvarových možností prózy. V této vlně si Woolfová udržela osobité místo výrazně ženským lyr. podtónem a syntetizujícím úsilím tvárným, jež vnutilo volnému vnitřnímu monologu pevný řád a stalo se současně i slohovým výrazem pojetí ženy jako nositelky harmonie vyvažující destruktivní tendence mužského intelektu. Romány V. Woolfové, patřící k zákl. kamenům moderní prózy, se těší značné oblibě ve světě. U nás byly donedávna známé poměrně málo (to byl jeden z důvodů, proč např. čes. inscenace dr. Kdo by se bál Virginie Woolfové od E. Albeeho nesla titul *Kdopak by se Kafky bál*, s příznačnou záměnou jménem spisovatele populárnějšího).

Výpisky „I kamínek odkopnutý z cesty přetrvá Shakespeara“ (1965, 35).

Překlady 1965 (Jarmila Fastrová).

Literatura J. Bennet, Virginia Woolf, *Her Art as a Novelist*, Cambridge 1964. M. A. Leaska, *Virginia Woolf's Lighthouse, A Study in Critical Method*, London 1970. — E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. F. Vrba (doslov k 1965).

mc

WORDSWORTH, William—COLERIDGE, Samuel Taylor:

LYRICKÉ BALADY

(Lyrical Ballads) — 1798

Sbírka básní anglických „jezerních básníků“, romantiků tzv. „první generace“; důležitý mezník ve vývoji anglické literatury.

L. b. sdružují (v 1. vyd.) 23 lyr. a lyrickoepických básní (19 od Wordswortha a 4 od Coleridge). Úvodní a nejrozsáhlejší je Coleridgeova *Piseň o starém námořníku* (The Rime of the Ancient Mariner), podávající 4–6veršovou strofou anglicko-skot. balady (border ballad) a silně archaizovaným básnickým jazykem (vliv G. Chaucera, lidových i umělých balad) fantastický příběh mořeplavce zahnaného k jižnímu pólu a později pronásledovaného přízračnými vizemi a ranami osudu za to, že svévolně zabil albatrosa, který vedl jeho loď v mlhách jižních moří. Z dalších Coleridgeových básní jsou v L. b. pouze 2 úryvky z nedávno dokončené tr. *Osorio* (1797) — *Macešino vyprávění*, *Kobka* — a b. *Slavík*. Wordsworthovy básně se v některých případech přibližují lidovým baladám veršovým tvarem, náznakovostí fabule i syžetovou výstavbou (*Stará Blakeová* a *Harry Gill*), jindy je syžetová výstavba složitější a její prvky (především použití vyprávěčů) nabývají symbol. významu (*Hloh*, *Blbeček*). Mistry je baladickou strofou psána lyrika přírodní (*Verše psané nedaleko od mého domu* . . . *Verše psané brzy na jaře*) nebo reflexivní (*Nás je sedm*, *Tvoje námítka a moje odpověď*). Jiné básně využívají spenserovskou strofu (epický fragment se sociálně krit. nábojem *Tulačka*) a blankvers (*Verše psané několik mil od Tinternského opatství*). Poslední jmenovaná báseň tvoří nejen reflexivně lyr. závěr L. b., ale je také jednou z nejobecnějších formulací Wordsworthova pojetí vzájemného vztahu básníka a přírody. Od 2. vyd. je připojena k L. b. obširná Wordsworthova předmluva, vysvětlující jejich specifčnost a účel jako poezie nového typu.

Wordsworthovy básně v L. b. směřují k dosažení emocionálního i racionálního souzvuku přírody a lidské přirozenosti jednak přímo v reflexivní lyrice, jednak nepřímo v baladách. V reflexivních básních lyr. subjekt jednak splývá s individualizovanou smyslovou přírodou a nachází v tomto aktu ulehčení „tíže, s níž na nás spočívá svět ve své nepochopitelnosti“, jednak vnímá v přírodě „tichou a tklivou hudbu lidství“ — etické téma, vycházející z vědomí společného principu přírodních pohybů a lidského života, a konečně se obrací

k ženě-sestře-přítelkyni, která je nositelkou spontánního citového přístupu ke světu, života a uchovatelkou naděje. V baladách spoluvytváří symbolika temat. prvků, syžetové výstavby i jazykových prostředků složitý básnický výraz nahrazující formalismus klasicistický i sentimentalistický poezie prostým, leč neobvykle komplexním vhledem do situací, v nichž si lze uvědomit podobnost i odlišnost lidského života a přírodního bytí: v tragikom. b. *Blbeček* se střetávají směrnost i velikost lidských vášní a ve chmurné baladě *Hloh* se individuální existence (svedená dívka s mrtvým dítětem) na pozadí rozběsněných žvlů konfrontuje s bezmocností racionální analýzy, která končí útěkem k pověřivé fabulaci. Svěvolné porušení konceptu jednoty lidského a přírodního bytí, za něž je individuum potrestáno osamělostí a utrpením ve světě zručních představ, je tématem Coleridgeovy *Pisně o starém námořníku*. Tímto „očistcem“ získává zde jedinec vyšší duchovní znalost a navrácí se již vědomě k platným rituálům (křesťanství), které však pro něj již nikdy nebudou citovým pojítkem s ostatními lidmi, zdrojem pocitu bezpečí ve světě. Důležité je rovněž téma odplaty za zpronevení se tvořivé síle imaginace, která jediná může oprostít lidské myšlení od jeho determinace smrtelností.

Myšlenka napsat L. b. vznikla na podzim 1797, kdy Wordsworth s Coleridgeem společně cestovali po jihozápadní Anglii (Devon). Tehdy také začali pracovat na *Pisni o starém námořníku* a uvažovat o svazku básní, jehož vydání by jim umožnilo získat peníze na další výlet na jaře. Většina básní zahrnutých v L. b. vznikla v 1. pol. 1798 v Alfoxdenu v jihozápadní Anglii. V 1. vyd. byly L. b. publikovány anonymně, ve 2. vyd. (1800) byly rozšířeny celkem o 33 básní (32 Wordsworthových) a předmluvu a vydány pod Wordsworthovým jménem ve 2 sv. L. b. vycházejí tematicky i formálně zhruba ze 4 hl. zdrojů: sentimentalistické přírodní a reflexivní lyriky (J. Thomson), lyr. a epické poezie tištěné v soudobých časopisech (žánrové přírodní scény, básně o zločincích a psancích), umělých brit. i něm. balad (Th. Percy, Ostatkové staré anglické poezie; G. A. Bürger) a pozůstatků folklórní balady. U Wordswortha podmiňují genezi jednotl. básní dále i zážitky z dětství stráveného v „jezerní krajině“ v severní Anglii a z pozdějšího cestování po Anglii, u Coleridge má vliv jednak četba starých cestopisů (zákl. epizoda *Pisně o starém námořníku* je stylizována podle Shelvockovy Cesty kolem světa, 1726), jednak filozofie asociací D. Hartleyho. Od dřívější a soudobé angl. umělé baladiky se L. b. odlišují především hloubkou ideově estet. koncepcí.

Ve své době vzbudily L. b. v Anglii dosti protichůdné reakce (u většiny z nich je nepříliš patrné pochopení funkce a významu díla). Později se Coleridge zčásti distancoval od Wordsworthovy poetiky vyjádřené v předmluvě ke 2. vyd. a podrobil ji obšírné kritice (1817, *Biographia Literaria*). Z L. b. snad nejvíce působila právě jeho *Píseň o starém námořníku* (např. na E. A. Poea, Dobrodružství Arthura Gordona Pyma).

Překlady *Wordsworth: jednotlivé básně 1972* (Vladimír Holan, in: sb. *Tři setkání*), 1974 (*Jarmila Urbánková*, in: sb. *Tři stálice*) aj. *Coleridge: Píseň o starém námořníku 1896* (Josef Václav Sládek, *Skládání o starém námořníku*), 1946 (Josef Nesvadba, *Skládání o starém námořníku*), 1949 (Josef Palivec), 1965 (Václav Renč), 1984 (Petra Máchová).

Literatura M. Jacobus, *Tradition and Experiment in Wordsworth's Lyrical Ballads 1798. A. A. Jelistratova*, *Následuje anglijského romantizma i sovremennost'*, Moskva 1959. — F. Chudoba, *Wordsworth, Praha 1915. M. Procházka* (doslov k 1984).

pr

WU Čcheng-en:

VYPRAVĚNÍ O CESTĚ NA ZÁPAD

(Si-jou-ŕi) — * kolem 1550

Román z období dynastie Ming (1368-1644), jeden z nejbarvitějších a stylisticky nejvytříbenějších mytologicko-fantastických románů v čínské literatuře.

Základem V. je cesta mnicha Süan-canga do Indie, odkud má přinést čín. císaři posvátná buddhistická písma (tato cesta se skutečně konala v letech 629—45). Provázen svým hl. učedníkem — opičkem Sun Wu-kchungem (tj. Sunem, který pochopil prázdnotu), prasetem Ču Pa-ŕie (Vepř osmera zákazů) a Písečným mnichem cestu úspěšně vykoná a sútry přinese. Dilo se skládá ze 100 kap. rozdělených do 3 samostatných celků: kap. 1—7 vypráví, jak Opičák dosáhl nadpřirozené moci a vzbouřil se proti pánu na nebesích. Za trest ho Buddha pohřbil na 500 let pod Horu pěti prvků. Kap. 8—12 líčí návštěvu ducha tchangského císaře v podzemí a nejsou spojeny s vlastním příběhem. Kap. 13—100 líčí, jak Buddha pověřil bohyni milosti Kuan-jin, aby našla v Číně někoho, kdo tam z Indie přinese tři koše posvátných písem zvaných Tripitaka, kterými by lidé měli být vedeni k dobrotě. Bohyně přesvědčí císaře o nutnosti mít Tripitaku, podle níž „duše dosáhnou spasení, vymaní se z útrap a dosáhnou věčného života“. Čtyři poutníci jsou pak pro písma vysláni. Následuje 81 bájných dobrodružství, která zažili na své cestě v boji s celým čín. panteonem. V rámci vyprávění mnich Tripitaka, pasivní a bázlivý, ustupuje do pozadí. Naopak Opičák a Vepř úspěšně zdolávají překážky a nástrahy kladené Tripitakovi do cesty zlymy silami. Hl. hrdina je nepochybně Opičák — a jeho rebelantská, odvážná a přitom obětavá pova-

ha, stavějící se nejen proti nebezpečí, ale i proti všem autoritám včetně samého Buddha, je zřejmý důvodem jeho obrovské obliby mezi čín. publikem.

Fantastické, mytol. postavy a děje jsou líčeny zcela realisticky až naturalisticky. Hrdinové jsou i přes nadpřirozený ráz jasně charakterově, sociálně i jazykově určené individuality, které vždy jednají v souladu se svou povahou. Rozpor mezi fantastickým obsahem a realist. přístupem k němu vytváří zvláštní umělecký efekt, který zbavuje nadpřirozeno jeho vznešené výlučnosti a realitu její banality a všednosti. Na druhé straně souběžnost obou sfér umožňuje ukázat realitu z jiných úhlů než při přímém pohledu. Karikatura a satir. nadsázka nevylučují možnost symbol. interpretace. Mnichovu pouť i dobrodružství lze chápat jako metaforu života vůbec, jako metaforu náboženského osvícení (iniciace), jakkoliv celý vývoj fantastického žánru ukazuje spíše na meze náboženského výkladu — v románu jde spíše o svobodnou hru fantazie, o obraz vzpoury proti každé autoritě a oslavu vytrvalosti, která se projevuje při putování. Román odráží neobvykle barvitý a živý svět lidové fantazie. Je to vynikající dílo období Ming v hovorovém jazyce.

Lidová vyprávění přetvořila skutečnou cestu Tripitaky Süan-canga, konanou 629—45, v pásmo fantastických příběhů. Ty byly již za Sungů (960—1279) oblíbenými tématy vyprávěčů. Zachovaly se 2 tištěné exempláře takového vyprávění, patrně pouhé vypravěčské příručky obsahující jen holou kostru příběhů, které byly rozvíjeny teprve při přímém přednesu. Mnich tam měl jen jednoho průvodce, dosud nepojmenovanou opici. Na počátku doby Ming již doloženě existoval text blížící se Wu-ovu i v podrobnostech; jeho fragment se zachoval v encyklopedii Jung-luo ta-tien z počátku 15. stol. Tento text učinil Wu základem svého zpracování. Později byly jednotl. příběhy často zpracovávány divadelně i jinak. Román byl oblíben mezi dětmi i dospělými.

Překlady 1961 (*Zdena Novotná, vřb. Opičí král*).

Literatura Z. Novotná (*předmluva k 1961*).

ms

WU Ťing-c':

NEOFICIÁLNÍ HISTORIE KONFUCIÁNŮ

(Žu-lin waj-š') — * asi 1748—1749

Čínský satirický román 18. stol., z doby mandžské dynastie Čching (1644—1911).

Řetěz vzájemně propojených portrétů a životních příběhů hl. hrdinů, kteří jsou vesměs příslušníky privilegované vrstvy s tradičním konfuciánským vzděláním. Volná struktura kapitolového románu umožňuje uvést mnoho hl. hrdinů i epizodických figurek, velmi přesně a bystře charakterizovaných, takže v 55

kap. je podán pestrý krit. obraz všech vrstev čin. společnosti 18. stol., zvl. vrstvy vzdělanců a byrokrátů. Tato vrstva a celá společnost je souzena ve jménu a z hlediska očistěného konfuciánského ideálu ušlechtilého člověka, malíře Wang Miena z úvodní kapitoly, který, ač nesmírně a všestranně nadán, odmítá skládat vyšší zkoušky a ujmout se jakéhokoli úřadu, uchyluje se do ústraní a umírá v skrytu v horách, aniž komu řekl své pravé jméno. Mnoho autobiogr. prvků je vloženo do postavy Tu Šao-čchinga, kterého lze označit za jakéhosi čin. dona Quijota; žije v ideálech cizích dob, je stejně ušlechtilý jako směšný, a ač mnohokrát zklamán, stále věří a hledá jakékoli přátele, protože není již schopen žít sám jako Wang Mien. Marným hledáním něčeho pevného, čeho by bylo možné se zachytit, je prostoupena celá kniha.

N. h. vyšla vstříc naléhavé dobové potřebě rozsáhlého a celistvého zobrazení společen. situace z počátku 2. stol. vlády mandžuské dynastie Čching, kdy se prohlubovaly nejen hospodářské a sociální konflikty, ale i národnostní rozpory mezi cizí vládou a domácím obyvatelstvem a celá čin. kultura se dostala do hluboké krize (zvlášť ostrým satir. útokům je v románu vystaven zkosnatělý systém vzdělání). Z dřívější románové tradice N. h. přejímá jen jednotlivé prvky (kapitolová struktura, konvenční prolog, ustálené formule), mnohem výrazněji se opřela o žánr biografii (čuan), které tvořily běžnou součást histor. spisů. Volný tvar díla dovolil uvést na scénu značné množství lidských typů, jejichž prostřednictvím je podán plastický obraz dobové čin. společnosti. N. h., satir. dílo s trag. podtextem, představuje nejkritičtější hlas, který dosud zazněl z oblasti tradičního čin. písemnictví. Vyniká důraznou společenskou a mravní angažovaností, jak to vyžadovalo přísné konfuciánské pojetí literatury od dávných dob. Román je životním dílem spisovatele Wu Ťing-c' (psal ještě lyr. básně a je autorem komentáře ke Knize písní — Š' Ťing). Původně koloval v opisech (1. vyd. knižní z 1768—77 se nedochovalo, známe pouze vydání z 1803). Napsán byl poté, co se autor definitivně vzdal úřednické kariéry. Spolu s Čchao Šue-čchinovým r. Sen v červeném domě tvoří vrchol čin. klasické románové tvorby. Stal se předchůdcem sociálně krit. literatury konce 19. a začátku 20. stol. (Liou O, Wu Wu-jao, Li Po-jüan). Je novým stupněm ve vývoji čin. románu: zatímco v tradičním románu byl určující složkou díla děj (srov. Š' Naj-an, Wu Čcheng-en atd.), jak to vyplývalo z jeho vyprávěckých zdrojů, a popisy prostředí i charakterů byly vzácné, N. h. a Sen v červeném domě se soustřeďují spíše v návaznosti na básnickou tradici na popis charakterů a lyrizující líčení okolí. Román již v 17. stol. (na-

př. Ťin Pching Mej) přechází z oblasti anonymní tradice lidové slovesnosti definitivně do rukou autorů-literátů. Oba romány jsou vrcholem této přeměny. Je v nich přijato a přivedeno k dokonalosti vše, co bylo vytvořeno tradicí vysoké literatury v básních i v próze. Do dosavadního románu se promítal pasivní vztah lidových vrstev konzumentů ke společnosti. otázkám. Román 18. stol. však konzumenta změnil — staly se jím vrstvy vzdělanců, nikdy nebyl určen pro vyprávění, přešel ze sféry lidové slovesnosti do oblasti písemnictví, a tedy i v působnost jiného kodexu etických a estetických názorů a tradic. S tím souvisí subjektivnější ladění díla, zdůraznění autorského subjektu. Podobně jako největší satir. typy svět. literatury v jiných zemích se postavy románu staly satir. typy dodnes žijícími v čin. povědomí (typ tupohlavého a nadutého akademika Kaa, dobromyslný hlupák typu bakaláře Fan Ťina aj.). Pro velkou jazykovou obtížnost čekal román dlouho na překlady do cizích jazyků. Do angličtiny byl přeložen z čin. iniciativy v Pekingu 1957.

Překlady 1962 (Oldřich Král, *Literáti a mandarini*).

Literatura *Wu Tsu-hsiang, The realism of Wu Ching-tzu, Chinese Literature 1954, 4.* — O. Král (doslov k 1962). *Týž, Umění čínského románu, Praha 1965.*

ms

WYSPIAŃSKI, Stanisław: WESELKA

(Wesele) — 1901

Stěžejní dramatické dílo Mladé Polsky, literárního proudu z přelomu 19. a 20. stol., které v novátorské umělecké vizi konfrontuje autorovy současníky s velkými postavami polské minulosti a personifikovanými symboly ztracené státní nezávislosti.

Veršované drama ve 3 jedn. má reálný základ — svatbu krakovského literáta s venkovskou dívkou, které se účastnili představitelé krakovského uměl. a intelektuálního života a vesniční příbuzní a přátelé nevěsty. Skutečná událost je tu však jen východiskem: v průběhu oslav pozvou ženich s nevěstou žertem k tanci i Chochoła (tj. věchet slámy, chránící na zahradě růže před podzimním chladem), jenž s sebou přivádí i další symbol. postavy. Ve 2. jedn. se jednotliv. účastníkům svatby zjevují fantastické přízraky a postavy z pols. historie — personifikace jejich představ, tužeb, vzpomínek (Stańczyk, rychtář Szela, hejtman Branicki aj.). Legendární ukrajin. pěvec Wernyhora vyzývá přítomné k jednotnému boji (výzva je vzhledem k polit. okolnostem formulována symbolicky, ale je zřejmé, že jde o znovuzískání pols. nezávislosti), jehož se má účastnit i lid, seznáný hlasem Wernyhoro zlatého rohu. K ránu se sku-

tečně shromáždí ozbrojení venkované, svatebčané se budí z krátkého spánku a rozpominají se na svá vědění. Všichni — předpokládání vůdci i lid — očekávají slíbený signál k boji, ten však nepřichází, rovněž zlatý roh se během noci ztratil, a tak se původní nadšení vytrácí v strnulé vyčkávané nehybnosti, jež pomalu přechází v hypnotický všeusmiřující tanec, jež vede groteskní Chochol.

Složitá forma V., přecházející od zdánlivě žánrového obrázku ze života krakovské inteligence a venkovského lidu přes hořkou satiru na společen. a polit. poměry v symbol. obraz pols. národního osudu, je podřízena zákl. myšlenke díla — problému mýtu o pols. národní jednotě a veliké minulosti, problému iluze a sebeklamů. Drama využívá naturalistických a symbol. postupů, motivů z pols. historie (evokuje jednotl. histor. postavy a události — dělení Polska, povstání, haličská řež) i motivů odvozených z legend, folklóru a lidové mytologie (postava Wernyhory, motiv zemřelého milence-upíra). Důmyslně pracuje se symboly (ztracený zlatý roh symbolizuje ztrátu schopnosti pols. šlechty vést národ apod.). V tradicích velkého romant. repertoáru klade otázky po způsobu boje za národní nezávislost a zároveň v konfrontaci „reálných“ postav s jejich „snovými“ protějšky (sedlák — vůdce protišlechtické haličské řeže Szela; dekadentní básník — rytíř, ztělesnění síly; konzervativní novinář — šašek Stańczyk, symbol moudrosti a odvahy říkat pravdu) odhaluje nezralost a rozporuplnost soudobé pols. společnosti, rozpory mezi národním mýtem, idealizováním minulosti a reálnou existencí národa, zbaveného státní samostatnosti, trag. antagonismus mezi třídními a národními zájmy Poláků a iluzornost jednoty lidu a šlechticko-intelektuální elity, již nelze dosáhnout idealistickým „chłopomanstvím“ a uměl. zájmem o lid. Okázale slavená svatba mezi intelektuálem a vesničankou je parabolou falešného národního programu, který nevede k cíli, realizuje se pouze ve slovech a gestech a je neschopen rozhodného činu. Výrazem této neschopnosti je tanečně symbol. závěr díla, vyjadřující v uměl. obraze nerozhodnost a pasivitu vůdčích sil a dezorientovanost širokých lidových vrstev, ústící v malebném, ale neúčinném gestu.

V. je klíčovým dramatem, v němž každá postava má svůj reálný prototyp (ženich — spisovatel L. Rydel, hospodář — malíř W. Tetmajer, básník — jeho bratr K. Przerwa-Tetmajer atd.), což vyvolalo při krakovské premiéře 16. 3. 1901 skandál. Skutečnou událost ztvárnil autor v symbol. vizi národního osudu a naplnil ji polit. obsahem. Inspiroval se formou národní báchorky (prolínání reálných a fantastických postav) a pols. šopky (grotesknost,

polit. obsah). Obsahově navazuje na pols. romant. drama, jež polemicky domýšlí formou ideové diskuse, do níž jsou vtažováni jeho současníci i histor. a mytol. postavy. Drama má veskrze divadelní tvar — využívá jako nositele dram. obsahu nejen slovo, nýbrž i další scénické složky (hudba, tanec, výtvarné umění), čímž rozšiřuje romant. model dramatu o novou, rze moderní kvalitu. V díle Wyspiańskiego tvoří přechod k symbol. národním dr. *Osvobození* (1903, *Wyzwolenie*) a *Akropolis* (1904). Svým reálným základem souvisí i s tzv. haličskými dr. *Kletba* (1899, *Klątwa*) a *Soudcové* (1907, *Sędziowie*), která skutečné události zpracovávají formou antické tragédie. Po úspěchu V. byl Wyspiański nazýván čtvrtým „věštcem“, vůdcem národa. Řada veršů, metafor a obrátů vstoupila do obecného povědomí, jednotl. symboly se staly východiskem dalších parafrází, např. taneční scény ve filmu A. Wajdy *Popel a démant*. Od A. Wajdy pochází také filmová verze V. (1971).

Překlady 1919 (*Adolf Černý*).

Literatura L. *Eustachowicz, Wesele Stanisława Wyspiańskiego, Warszawa 1975*. A. *Lempicka, O Wesele Wyspiańskiego, Wrocław 1955*. S. *Sztudynger, Wesele S. Wyspiańskiego, Warszawa 1963*. K. *Wyka, Legenda i prawda Wesela, Warszawa 1950*.

jhl

XENOFON; KYROVA VÝPRAVA

(Kýrů anabasis) — * 80. léta 4. stol. př. n. l. Historická monografie memoárového typu, dílo všestranného starořeckého spisovatele, žáka Sokratova a obdivovatele Sparty.

Děj líčí události z roku 401 př. n. l. Xenofon se na výzvu svého bojótského přítele Proxena zúčastnil údajného tažení per. prince Kyra Mladšího proti Pisidům ve sboru řec. zoldněřů. Skutečným úmyslem Kyrovým bylo však vyrvat vládu z rukou jeho staršího bratra Artaxerxa II. s pomocí námezdního vojska. V rozhodující bitvě u Kunax však Kyros padl a Artaxerxes upevnil své postavení. Pro řec. vojáků v hloubi per. říše vyvstala nutnost návratu do vlasti. Po úkladném zavraždění několika vůdčích osobností řec. vojska byl Xenofon zvolen do kolegia vrchního velení. Skutečnou anabazi, tažení vedoucí až k nešťastné bitvě, zachytil Xenofon v I. knize, zbylých 6 líčí okolnosti návratu Řeků přes Arménii, severní území Malé Asie, Trapezus, plavbu přes Černé moře a obtíže při návratu na řec. území.

Histor. Xenofontova kronika představuje jeden z prvních pokusů o monografické zpracování dějinného úseku (jeho předchůdcem v tvárnění této události byl Sofianetos), vedle toho je nejstarším dokladem memoárové literatury. Výraznými rysy tohoto žánru jsou vnějškové zdání objektivity (dosahované vyprávě-

ním nikoli v 1., ale v 3. osobě), suchý, věcný styl jen zřídka kdy zabíhající do emfáze, množství detailů technického rázu (údaje o počtech, seskupení vojsk, taktických manévrech) a celá řada zeměpisných lokalizací a údajů o domorodých národech. Se soudobou nebo lépe bezprostředně předcházející histor. literaturou (Thukydides) spojuje Xenofonta snaha dostat se vnitřních příčin histor. dramatu — hledá je obvykle v psychol. motivacích — a tendence vylíčit aktuální dění pod dojmem osobní účasti. Zatímco u Thukydida zůstává autorova osobnost víceméně v pozadí, Xenofon záměrně vyzdvihuje, ba přeceňuje své zásluhy, jeho postava se vždy pohybuje v prvním plánu děje a je tedy jakýmsi jeho interpretačním klíčem. Tomuto individualistickému ladění podřizuje autor i fiktivní promluvy, které vkládá do úst jednajících postav. U Thukydida napomáhá jejich uvedení aktualizaci, vnitřní charakteristice postav a objektivizaci vyprávění. Xenofon naproti tomu formuluje projevy svých postav v ryze subjekt. duchu, nápadné je jednak dominantní postavení řeči pronášených jím samým, jednak vkládání vlastních názorů do úst různých aktérů děje. Předností **K. V.** je bezesporu jasně členěný, svěží a nekomplikovaný styl a stále přítomné vnitřní napětí děje.

Tyto vlastnosti zajistily dílu již v antice značnou popularitu. Xenofon je tvůrcem žánru, který se těšil v helénistické době velké oblibě. Vytvořil monografické schéma, které později přejali spisovatelé popisující Alexandra Velikého — např. u Řeků Arrianos a Pseudo-Kallisthenes, u Římanů Curtius Rufus. Druhá sofistika, zejména Dion z Prusy, si brala Xenofonta za stylový vzor. V apologetické a středověké literatuře se přímá znalost Xenofonta vytrácí. K oživení zájmu dochází až v renesanci v souvislosti s vydáním jeho spisů. Xenofontovo dílo je také jedním z inspiračních zdrojů něm. klasické literatury — Ch. M. Wieland, J. W. Goethe.

Překlady 1884 (Karel Neudörfel, *Anabasis neboli Výprava Kyra mladšího*), 1888 (?; in: *Výbor ze spisů; dle V. Steinmanna*), 1974 (Jaroslav Šonka, *Anabaze*).

Literatura H. R. Breitenbach, *Historiographische Anschauungsformen Xenophons, Fribourg 1950. É. Delebecque, Essai sur la vie de Xenophon, Paris 1957. C. Höeg, Xenophontos „Kyru Anabasis“, Classica et Mediaevalia 11, 1950.*

jaj

YEATS, William Butler:

VĚŽ

(The Tower) — 1928

Sbírka veršů z pozdního tvůrčího období irského anglicky píšícího básníka, jednoho z organizátorů hnutí tzv. keltské renesance.

Sbírku uvádí b. *Cesta do Byzance* a delší b. *Věž*, která z vyprávění a legend opřadajících okolí básníkova bydliště, věže v Ballylee, vychází k reflexi nad smyslem života, nad střídáním starého a nového a blížící se smrti. Drobná fakta a události básníkova života v ballyleeské věži, navíc včetně ozvuků pouličních bojů, spiritualizovaná a povýšená v symboly, se stávají také osou cyklu *Meditace z časů občanské války*; obdobně se promítají do symbol. roviny i přelomové histor. děje v b. *Tisíc devět set devatenáct*, věnované roku výbuchu ir. revoluce. Témata otevřená úvodní básní rozvíjí b. *Mezi školními dětmi*, řada dalších básní drobnějších (*Nové tváře, Modlitba za mého syna, Léda a labuť, Blázen u cesty*) a cyklus *Člověk starý a mladý*. Na závěr je umístěna „hřbitovní“ b. *Noc dušičková*.

Stárnoucí básník, ohlížející se na prošlé roky v realitě ir. vlasti, hledá záchytné hodnoty v proudu času, nemilosrdně přibližujícím konec. Útěchu nachází jednak v nadčasovém, a tedy trvalém světě umění, který je zde symbolicky zastupován Byzancí („... mé srdce / ať se uhostí / tam v umělecké dílně věčnosti“), jednak v smířeném vědomí, že ve věčném koloběhu přírody zánik jedince nic neznamená, jde o proces bolestného dozrávání člověka, který si plnou hodnotu života uvědomuje až v kontrastu reálné přítomnosti a její dočasnosti. Toto trpce získané poznání dokáže básník povznést nad čistě osobní tragédii vlastní smrti k tragédii národní (agónie Irska v krvavých bojích o autonomii) a všelidské (války jako důkaz zla přítomného v lidské povaze — „Živilí jsme se z přeludů, / až srdce znelidštěla z nich, / na nenávistnou záplavu / nestačí láska“). Obraz věže, zakotvený v tradiční symbolice, má tak podvojný ráz. Je jednak znamením „stálosti“, místem úniku lyr. hrdiny od chaotického, napospas času vydaného světa, ale současně i místem zobecňujícího nadhledu nad ním a doteku s ním. Předměty a fakta sem vpadají z reálu, jsou spiritualizovány, vpínány do soustavy trvalých hodnot, v níž neplatí diktát času.

V. byla psána přímo v Thoor Ballylee, normanské hradní věži nedaleko od Coole, letního sídla ir. literátky a patriotky Lady Gregoryové, kde Yeats častokrát pobýval. Thoor Ballylee zakoupil 1917 a od té doby se motiv věže a další „atributy“ tohoto obydlí staly ústředními složkami básníkova obraznosti — např. *Točité schodiště a jiné básně* (1933, *The Winding Stairs and Other Poems*). V. obsahuje básně ze závěrečného tvůrčího období W. B. Yeate, kdy dochází k organickému sloučení inspirace osobní (vliv Platona, novoplatoniků a soudobé teosofie) a veřejné (po vzniku ir. svobodného státu se stává senátorem; 1922—28). Její obecné myšlenkové podloží — jak je vykládá

mj. esej *Vize* (1925, přepr. 1937, *A Vision*) —, nabízející okultními naukami zabarvený výklad dějin, lidstva a posmrtného života, je tvůrčím básnickým aktem osvobozeno z dogmatické jednostrannosti a povýšeno v metaforu trvalé platnosti výsostných lidských hodnot. Specifičnost Yeatsovy poezie tkví ve zvláštní odrůdě symbolismu vstřebávající tradici poezie W. Blakea a prerafaelský estetismus, starobyloou, zvl. ir. mytologii i dobový nenáboženský mysticismus, ale pročišťující současně tyto podněty do nového, krystalického tvaru, v němž jsou zbaveny symbolistně secesní dekorativnosti. 1923 získal autor Nobelovu cenu.

Výpisky „*Až vyjdu z těla, nechci obléknout / z přírodních věcí žádné podoby, / ale tvar, jaký jen Řek umí kout* . . .“ (1961, 89).

Překlady 1941 (*Bohdan Chudoba, b. Blázen v silničním příkopu in: Růže světa*), 1944 (*Jaroslav Skalický, b. Nové tváře in: Básně*), 1961 (*Jiří Valja, 5 básní in: Slova snad pro hudbu*).

Literatura T. R. Henn, *The Lonely Tower, London 1950*. A. N. Jeffares, *The Byzantine Poems of W. B. Yeats, English Studies in Africa V, 1962 (s bibl.)*. F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography, London 1960*. — J. Levý (*předmluva k 1961*).

pm—red

ZAPOLSKA, Gabriela: MORÁLKA PANÍ DULSKÉ

(Moralnošč pani Dulskiej) — 1907

Tragikomédie polské autorky, reprezentantky realismu a naturalismu, je obžalobou pokrytecké morálky a životního stylu maloměšťáckých vrstev.

Dějštěm tříaktové hry je obydlí měšťácké středostavovské rodiny. Paní Dulská si zakládá na mravnosti a vnějším dekoru. Za konvenční a prohanou fasádou spořádané rodiny však bují úzkoprsost, faleš a bezcitnost. Největší starosti působí Dulské syn Zbyško, který ohrožuje pověst rodiny nočními flámy s holkami pochybné pověsti. Jeho erotickému zájmu neujde ani služebná Hanka a Dulská ve snaze připoutat syna k domovu mlčky s jeho spády souhlasí. Poměr nezůstane bez následků a Zbyškova slabošská vzpoura proti konvencím vrcholí záměrem se s těhotnou Hankou oženit. Přitažlivá a vychytralé příbuzné, paní Juljaševičové, se snadno podaří jeho rozhodnutí zvrátit. Hanka si vynutí od paní Dulské značné finanční odstupné a opouští dům. Skandál je zažehnan a vše se může vrátit do starých kolejí.

Hra odhaluje nemilosrdně rub tzv. spořádaného života středních vrstev a líčí jeho pečlivě ukryvanou domácí podobu s drastickou realističností. Realisticko-naturalistická faktura hry (věrné vykreslení prostředí, děj, průběh, tematicko-ideová výstavba) je prostoupena

groteskními prvky, jež se uplatňují vyhrcovanou nadsázkou v charakterizaci postav (redukováných převážně k jedinému určujícímu rysu: slaboství — Zbyško, naivita a frackovitá pořouchlost — sestry Mela a Heša, zmechanizovaná odlidštěnost — Dulský), v jejich vztazích a jednotl. situacích. Titulní postava představuje společen. typ pokrytce, omezené rodinné tyranky a lakotné vydrídušky. Vážená měšťanka se objevuje na scéně doslova v nedbalkách; fyzická odpudivost a špina podtrhují její mravní ubohost a jsou vlastně jejím obrazným vyjádřením. M. zrcadlí konkrétní výsek skutečnosti; na pozadí každodenních úkonů a všedního provozu domácnosti se odvíjí komedie mravů. Až dokumentární způsob zachycení všední reality a determinace člověka prostředím a dobou, v níž žije, odkazují k franc. vlivům, s nimiž se Zapolska bezprostředně setkávala během svého pařížského pobytu v 90. letech, kdy působila jako herečka v Antoinově programově naturalistickém Théâtre libre. Na rozdíl od objekt. záznamu skutečnosti v ryze naturalistických dílech jsou v M. silně přítomny subjekt. autorský vztah k pojednávané problematice, krit. zaujetí a akcent na otázky sociální a mravní. Souvislosti s naturalismem jsou zřejmé i v bezvýchodnosti a v pesimistickém vyznění veskrze negativního vidění skutečnosti, jakož i ve snaze po krajní životní pravděpodobnosti hry a v její iluzivnosti.

Autorka, revoltující životem i zaměřením svého díla proti strnulému měšťáctví, napsala hru nesmírně rychle, během několika dnů v krit. osobní situaci. Premiéra znamenala úspěch. V kontextu pols. dramatiky zaujímá M. nejednoznačné postavení. Demytizací liter. zobrazení měšťanstva boří předchozí idealizující pojetí a znamená vývojově krok vpřed; naturalistickorealist. styl jí však vzdaluje od modernistických uměl. koncepcí novoromantiků Mladé Polky z přelomu století. Radí se po bok protiměšťáckých her s kritickorealist. tendencí (M. Gorkij: *Měšťáci*). Dodnes patří k živému dram. odkazu. V čes. prostředí má bohatou inscenační tradici, která se vyznačuje podtržením realist. linie a oslabením groteskního. Není bez zajímavosti, že vynikající představitelka Dulské M. Hübnerová si dobyla touto úlohou při svém pols. hostování velkého uznání a ocenění. O zdomácnění hry v čes. kultuře svědčí i to, že režisér J. Krejčík vytvořil její filmovou podobu (1958).

Výpisky „*Dulská: Od toho máme čtyři stěny a strop, paninko, abychom si své špinavý prádlo prali doma, aby o tom nikdo nevěděl. Tahat to na veřejnost není ani morální, ani slušný*“ (1971, 21).

Překlady 1910 (1936, *rozmn.* 1952, *rozmn.* 1960,

Jaromír K. Doležal; 1. vyd. pod jménem Jaromír K. Pojezdný, rozmn. 1967 (rozmn. 1971, Jaroslav Simondides), rozmn. 1973 (Mojmíra Janišová).

Inscenace 1910 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1910 (Jaroslav Auerswald, Národní divadlo, Brno), 1911 (Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň), 1926 (Karel Želenský, Národní divadlo, Praha), 1928 (1937, Jiří Myron, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1936 (Václav Jiřikovský, Zemské divadlo, Brno), 1946 (Jan Škoda, Realistické divadlo, Praha), 1946 (Miroslav Kratochvíl, Státní divadlo, Brno), 1954 (Miloš Nedbal, Národní divadlo, Praha), 1971 (Evžen Němec, Divadlo P. Bezruč, Ostrava), 1973 (Pavel Hradil, Státní divadlo, Brno), 1976 (Václav Beránek, Západočeské divadlo, Cheb).

Literatura Z. Raszewski, G. Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej*, Pamiętnik Teatralny 1952.

šrm

ZOLA, Émile: BŘICHO PAŘÍŽE

(Le Ventre de Paris) — 1873

Francouzský naturalistický román z prostředí pařížské tržnice.

Nejvíce pozornosti je v ději B. P. věnováno reformistickému blouznivci Florentovi, který se nelegálně vrací domů z Guayany (Děbelských ostrovů), kam byl poslán po náhodném zatčení za monarchistického převratu Napoleona III. Vyhladovělý utecenec je pohlcen bouřlivým probuzením tržnice a útočiště nalézá v „tučném a poklidném blahobytu“ uzenářství mladšího bratra Quenua, jehož výchově obětoval po smrti matky své intelektuální aspirace. Na nátlak švagrové — krásné Lizy — přijme Florent místo inspektora v pavilónu ryb, kde trpí uprostřed hor pokrmů pachem i útoky tělnatých žen. Utíká se k reformistickým plánům, které rozvíjí v kroužku polit. opozičníků z hospody pana Lebigra. Jeho odlišnost askety a záhadné počínání narušují stále více „tučný mír“ tržnice: znesváří i největší soupeře blahobytného původu — uzenářku krásnou Lizu a prodavačku ryb krásnou Normandanku. S postupujícími přípravami na nereálný státní převrat se v tržnici stupňuje pocit ohrožení. Na základě řady obvinění, kterou dovrší Liza, je Florent opět odsouzen do vyhnanství, kam ho provází radikální drubežář Gavard. Tržnice si oddechne, Liza s Normandankou se smíří a uzenářství začne opět vyzařovat „mastné zdraví“. Současně je v B. P. rozvinut obraz každodenního života barvitého prostředí, k němuž přisluší i galerie pařížských figurek a jejich přízemní pletichy. Nejtěsněji je s tržnicí spjata dvojice nalezců (půvabný, leč slaboduchý Marjolin a uličnice Cadina), kteří se v ní potulují, sytí a milují s živočišnou bezstarostností, jsou „rozpustilou idylou jejího obrovského bricha“.

V B. P. realizoval Zola již důsledně program experimentálního románu, jímž přiblížil liter. tvorbu pozitivistické vědecké metodě

tím, že ji pojal jako výsledek podrobného průzkumu určitého sociálního prostředí. Projevilo se to i v zbytnění popisné složky. Kaskády větů předmětností vytvářejí dojem ohromujících množství. Postavy jsou voleny a vedeny tak, aby se jejich pohyb tržnicí stal příležitostí k plastickým záznamům z různých etap denního provozu. Podává se zde důkladná informace o druzích zboží, architektuře objektu, technologii zpracování potravin apod. Popisy jsou smyslově syté, jejich estet. škála se rozpíná od okouzlení k ošklivosti a nesou stopy výrazné výtvarné inspirace — rozmařile bohatá zátiší, žánrové výjevy, portréty. Tuto stránku románu podtrhuje i postava malíře Clauda a jeho polemika s romantismem („jemu jsou milejší hromady zelí než středověké hrady“). Nadvláda věcí, jež tvoří všudypřítomný doprovod lidských dějů, se odráží v důsledném zpředměnění lidských figur, pojatých jako produkt prostředí („Její poklidné tělo mělo onu průsvitnou bělost a narůžovělou pokožku osob, které žijí v denním styku se sádlem a syrovým masem“), ale i naopak v antropomorfizaci věcí. Oživěný obraz tržnice („Dýchala mu do tváře svůj zkažený dech, rozvalená uprostřed města jako opilec pod stolem při poslední láhvi“) přesahuje tak svou věcnost a stává se symbolem konjunkturního charakteru doby — „břicho Paříže“ je „kramářským břichem středostavovské počestnosti“.

B. P. je v pořadí třetím románem cyklu Rougonů-Macquartů, v němž Zola použil poznatky o determinujících vlivech biologických a fyziologických faktorů, zvláště pak teorii dědičnosti. S rodovou linií cyklu je B. P. spojenou postavou Lizy, dcery Macquartů z Plassansu, dějiště *Štěstí Rougonů* (1871, Fortune des Rougon), prvního a pro rodokmen východiskového dílu, a postavou malíře Clauda, syna povaleče Lantiera a pradny Gervaisy ze *Zabijáku* a hl. postavy *Díla* (1886, L'Œuvre), v němž zpodobil Zola některé rysy P. Cézanna. Ústřední tržnice (Les Halles) byla vybudována v 60. letech v rámci přestavby města. Přestavba souvisela s rozmachem finančního kapitálu v době vlády Napoleona III., jejíž morálka bezduché sytosti se stala terčem romanopiscova výpadu. Napsání B. P. předcházelo podrobné studium prostředí, autorovy každodenní návštěvy tržnice v různých hodinách i v různých ročních obdobích. Studoval také policejní předpisy, daňové vyhlášky, pořídil si vlastní topografický náčrt podle plánů prefektury. Teorie konfliktu tlustých a hubených, která se v B. P. stala jedním z projevů Zolova lidského přírodopisu, byla inspirována Breughelovým obrazem (Boj tlustochů a hubených). Na otištění románu nepřistoupil žádný

časopis a knižní vydání provázel čtenářský nezájem. Zklamáný autor se s maniakální umírněností pohroužil do svého cyklu, aniž tušil, že jeho dílo sloučením reportážních a fiktivních prvků předstihlo vývoj evrop. romanopisectví o několik desetiletí.

Překlady 1908 (?), 1912 (1923, *Emma Horká*), 1969 (*Eva Outratová*).

Literatura *H. Guillemin, Présentation des „Rougon-Macquart“*, Paris 1964. *J. H. Matthews, L'impressionnisme chez Zola, „Le Ventre de Paris“*, *Le Français Moderne* 29, Juli 1961. — *K. Livanský (doslov k 1969)*.

mm

ZOLA, Émile:

GERMINAL

1885

Francouzský sociální román s vyhoceným třídním konfliktem dělnictva a kapitálu, ztvárněný s dokumentární věcností v perspektivě naturalisticko-symbolické konvence.

Děj G. (zobrazený čas se naplňuje přibližně v rozpětí jednoho roku) je rozdělen do 7 částí a rámcován příchodem hl. hrdiny Štěpána (Étienne) Lantiera, původně strojníka v Lille, do hornické oblasti Montsou (fiktivního dějiště) a jeho odchodem za uvědomělejší budoucnosti dělnického předáka. Štěpán se postaví do čela stávký a s vůdcovskou samolibostí zfanatizuje dav mlhavým příslibem nového spravedlivého světa. Musí pak zažít bolestné vystřílení při pohledu na umírání hladem a mrtvé oběti rážky s vojskem. Jeho popularita se zvrátí v nenávisť a je málem ukamenován. Štěpánův laický polit. postoj sociálního radikála argumentujícího často jen naučenými frázemi, je konfrontován s umírněným reformismem hospodského Rasseneura, kterého vytlačil z dosavadní pozice mluvčího horníků. Ideový svár G. doplňuje rus. emigrant Suvarin, anarchista vyznávající kult destrukce, jenž způsobí důlní katastrofu právě v den, kdy se pokoření horníci vracejí do práce. Děsivým výjevem zkázy dolu Voreux vrcholí nejen hromadný děj, individualizovaný řadou svérázných postav hornické kolonie (zvl. tragicky postižená rodina Maheuových), ale uzavírá se také linie soupeření v lásce mezi Štěpánem a násilnickým Chavalem, který si přivlastnil mladou Kateřinu Maheuovou. V zatopeném dole dojde k poslednímu boji na život a na smrt a láska Štěpána a Kateřiny se naplňuje během vysilujícího čekání na záchranu, které se dívka nedožije. Obraz života horníků doplňuje vedlejší linie života montsouckého panstva, reprezentovaného fediteltem Hennebeuem, prožívajícím hlubokou manželskou krizi, dále samostatným podnikatelem Daneulinem, jemuž stávka přinese bankrot, a konečně rentiéry Grégoirovými, pány z Piolaine.

Pozitivistické tihnutí naturalismu k dokumentaristickému zachycení určitého sociální-

ho prostředí (srov. podrobné údaje o dispozici šachet a technologii pracovního procesu, zaznamenání topografie kraje, zachycení každodennosti života a práce horníků apod.) je umocněno mytizujícími obraznosti, završením antropomorfizací dolu Voreux („nenasytné zvíře“, „bestie s tlamou věčně dokofán“, „zlá šelma přežraná lidským masem“ apod.). V symbol. rovině je zobecňován i aktuální sociální konflikt G. — anonymní akciový kapitál je spojován s představou božstva (molocha) sídlícího v nedozírné svatyni; probouzející se odbojně vědomí horníků („budoucí úrody příštího století“) je vystiženo motivem klíčení (germinal = měsíc zrání, tj. podle franc. revol. kalendáře 7. měsíc roku od 21. 3. do 19. 4.). Zolovo symbolistické nazírání tématu, podmíněné vypjatým ideovým akcentem G., se propouje s biologickou koncepcí člověka, se zdůrazněním animality (převaha pudových reakcí) v psychosociální charakteristice horníků, zdůvodněné ovšem vyličením nelidských životních podmínek (srov. výrazy jako „lidský hmyz“, „stádo stíženě zhoubnou nákazou“, „poslušnost šelem v kleci“ apod.). V tomto rámci je rozveden rovněž motiv dědičnosti, převzatý Zolou z přírodovědy a výchozí pro rodokmen cyklu Rougonů-Macquartů jako celek — jeho článkem je v G. Štěpán Lantier, v němž se alkoholismus předků projevuje náhlými záchvaty provázenými potřebou zabíjet. Jako dědičný je však nahlížen i úděl horníků („dědičná bída“, „odvěká pokora“, „dědičná kázeň“). Zola ho obnažil konkrétními smyslovými obrazy a vlastně poprvé v dějinách literatury v poloze trag. vážnosti. Současně se však v G. prosadilo pro estetiku naturalismu příznačné zaujetí jevy zvláštními, výjimečnými a deformovanými, záliba v smyslově dráždivosti ohavného a patologického. Mnohá místa G. svědčí o malířském vidění autora, a to sugestivní optikou celků i detailů a nevšední vizuální konkrétností obrazů — „kulisa“ mohutných průmyslových objektů, hromadné výjevy, šokující „aranžmá“ nejdramatičtějších výjevů. G. je tedy dílem odvážné stylové syntézy, dílem, které zasahuje vyhoceností sociálně motivovaných kontrastů, nadsázkou (monumentalizací), brutalitou, nelitostným odhalením bídy i síly života.

G. je součástí Zolova volného románového cyklu Rougonové-Macquartové (vznikl jako 13. sv. z celkového počtu 20), „přírodopisu a sociálního dějepisu“ II. císařství (1852—1870). Byl psán 1884—85 (podnětem se stala krvavě potlačena stávka v Anzinu 1884) se záměrem odhalit ofresné podmínky života horníků, které Zola poznal z vlastní zkušenosti, neboť v duchu svého naturalistického

kého programu absolvoval v přípravné fázi důkladné faktografické studium (shromáždil okolo 500 stran dokumentárních podkladů). Seznámil se s politicko-ekonomickými teoriemi (K. Marx, C.-H. Saint-Simon, F. M. Ch. Fourier, P.-J. Proudhon, F. Lassalle), studoval topografii kraje, odbornou literaturu a dokumenty z předchozích stávek. Získal povolení k návštěvě dolů, stýkal se s horníky v jejich prostředí. Jistý předobraz hl. hrdiny našel v Michelu Rondetovi, který vedl 1869 stávkou horníků v Ricamarie a 1883 byl zvolen celostátním sjezdem hornických zástupců prvním generálním tajemníkem Národní odborové federace. Část jeho životopisu polemicky vzhledem ke G. zpracoval A. Philippe (1949). Na G. navázali franc. autoři sociálního románu L. Descaves, G. Geffroy, J.-H. Rosny starší, O. Mirbeau. Vliv G., který znamenal průlom v liter. tradici velkorysým ztvárněním proletářského tématu, se rychle projevil v mnoha národních literaturách, zvl. americké, kde se Zolův naturalismus stal rozhodujícím podnětem rozvoje realist. metody. Byl několikrát zfilmován: 1903 (F. Zecca), 1912 (V. Jasset a E. Couard), 1914 (A. Capellani), 1964 (Y. Allégret). Z ohlasů výtvarných jsou nejznámější obrazy K. Kollwitzové.

Překlady 1892 (*Jan Třebický*), 1902 (1903, 1904, *Alois Šašek*), 1908 (*J. Hraše*), 1911 (1922, 1932, *Ota- kar Kunstovný*), 1930 (*L. Haut = Alois Adalbert Hoch*), 1949 (1950, *Jaroslav a Růžena Pochovi*), 1970 (*Eva Outratová*).

Literatura H. Psichari, *Anatomie d'un chef-d'œuvre: Germainal, Paris 1964*. R. Schober, *Skizzen zur Literaturtheorie, Berlin 1956*. N. S. Tovruškin, *Žerminal — mesjac vschodov, Moskva 1979*. — J. O. Fischer (*doslov k 1950*). E. E. Kisch, *Socialistická teorie u Zoly, Kmen 1920, 21*.

mm

ZOLA, Émile:

ZABIJÁK

(*L'Assommoir*) — 1877

Francouzský naturalistický román líčící úpadek a zmar lidských životů v bezútěšném prostředí bída, alkoholu a duchovní prázdnoty.

Venkovská dívka Gervaisa přijíždí do Patíže se svými dvěma dětmi a druhem Lantierem, který ji krátce nato opouští. Díky své pili si záhy zařizuje skromnou existenci pradleny. Uchází se o ni klem- pířský dělník Coupeau a časem ji přemluví k sňatku. Rodině, k níž záhy přibude dcerka Nana, se daří zpočátku dobře, Gervaisa si zařizuje prádelnu, kde zaměstnává několik dělnic. K trag. zlomu dochází, když Coupeau utrpí v práci těžký úraz. V rekonvalescenci si navykne na zahálku a nechce se mu znovu začít pracovat. Nachází zalíbení v zábavách a pitkách s kamarády. Alkohol se pro něho stává pro-

středkem, jímž zahání pocit prázdnoty a utiňuje špatné svědomí ze zahálčivého života. To ho vede k stále většímu úpadku a nakonec umírá jako lidská troska na delirium tremens. Gervaisa, která pracuje a žije celou rodinu, není schopna zabránit pádu svého muže, naopak je postupně strhávána s sebou. Ke Coupeauovi, který žije na její úkor a propíjí její peníze, se ještě přidává bývalý druh Lantier. Gervaisa je připravena o práci a ponížena. Bezútěšnou situaci řeší rovněž pitím, protože alkohol jí dává zapomenout na trápení a beznaději života. Před očima má rovněž morální zkázu své dcery Nany, která postupně směřuje ke dráze vydržované ženy (její osud sleduje 9. sv. cyklu Rougonů-Macquartů — *Nana*, 1880). Život Gervaisy končí rovněž trag. pádem, v němž se smrt stává vysvobozením.

V polemice vůči klasickému romant. románu s ostře kontrastovanými charaktery, s ústředním hrdinou, jemuž není odepřena možnost svobodného jednání, uvádí Zola na scénu postavy jako experimentální objekty, jako konkrétní dokladový materiál mající prokázat vědeckou hypotézu (právě v tom smyslu je třeba rozumět označení „experimentální román“ jako román-pokus ověřující vědeckou teorii). „Stavy duše“, oblíbený předmět zájmu romantiků, jsou náhle považovány za pouhou liter. fikci, romanopisec se podle Zoly musí soustředit naopak k jejich jedině reálnému materiálnímu základu, ke stavům fyziologickým, má být „čirým fyziologem“, jenž analyzuje pravděpodobným, ba modelovým průběhem svého příběhu v co nejdokonaleji rekonstruovaném prostředí jeho obecné biologické a sociologické zákony. Tato teoretická koncepce, k jejímž krajním ztvárněním Z. spolu s r. *Země* (1887, *La Terre*) a *Lidská bestie* (1890, *La Bête humaine*) patří, byla začleněna do soudobého franc. myšlenkového kontextu. Rozvíjela některé myšlenky H. Taina o vlivu dědičnosti (rasy) a prostředí, o pojetí románu jako „nakupení zkušenosti“ — Tainův protirromant. výrok „Nefest a ctnost jsou produkty stejně jako vitriol a cukr“ Zola mj. programově pojal jako moto svého r. *Tereza Raquinová* (1867, *Thérèse Raquin*). Odráželo se v ní dobové zaujetí lékařskou a přírodovědeckou literaturou (např. P. Lucas: *Filozofické a fyziologické pojednání o přirozené dědičnosti*, 1847—50; Ch. Letourneau: *Fyziologie vášni*, 1868). Provokativně neliterární, „vědecké“ pojetí románu přímo vyhrocené vůči liter. konvencím, však současně vytvářelo konvence nové (o to „konvenčnější“, čím více se opíraly o mechanický přírodovědný a sociologický model). Naturalismus tak uvedl do literatury nový typ příznačně pasivních postav vydaných napospas sociálnímu i biologickému předurčení. Paradoxně právě úsilí o nepatetic-

ký jazyk a styl využívající postupů vědeckého popisu a faktografie pomáhalo vytvořit nový patos, v jádru romanticky extatický, zmocňující se reality a přetvářející ji (ve smyslu úzkého sepětí nového realismu a symbolismu na sklonku století) ve vzrušivé, temné symboly (Město, Důl, Země, Démon alkoholu). Právě liter. svěbytnost dovolila Z. obstát i tam, kde jako „věda“ selhal, zůstal na úrovni jednostranné mechanické teze. Naturalistická deformace skutečnosti jako liter. fakt však znamenala právě ve svém až groteskním zkresení burcuje výpověď o hluboké společnosti. krizi.

Z., pojatý jako 7. sv. *Rougonových-Macquartových. Přírodopisu a sociálního dějepisu jedné rodiny za druhého císařství* (1871—93, Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire), vycházel poprvé na pokračování v čas. Le Bien public (duben 1876), vydávání bylo však zastaveno pro všeobecné pobouření, které mezi čtenáři způsobil. Další pokračování byla uveřejněna až v červenci v čas. La République des lettres. Přes tento skandální úvod byl Z. velmi úspěšným dílem svého autora a založil jeho liter. proslulost. Po 1. knižním vyd. 1877 následovala čtená vydání další (38 vyd. do 9 měsíců) a román dosáhl velké popularity i za hranicemi. Přijetí díla kritikou bylo dosti protikladné. F. Brunetière je zcela odsuzoval, odmítavé stanovisko k němu zaujal i V. Hugo, jini spisovatelé však, zvl. G. de Maupassant, S. Mallarmé a T. de Banville, stejně jako předchůdci naturalismu Goncourtové, označili Z. za román velkých uměl. kvalit. V Čechách se první (negativní) kritiky objevily 1879—80. Objektivnější hodnocení přinesly v 2. pol. 80. let články V. Mrštíka, který si Zoly jako spisovatele velice vážil. Cennými příspěvky k výkladu Zolova díla jsou studie F. X. Šaldy. Z. patřil k nejdříve zfilmovaným Zolovým dílům (1902—23 se objevilo 6 filmových verzí); 1956 jej natočil R. Clément (Gervaisa).

Překlady 1885 (Josef Černý, *Krčma*), 1905 (Eduard Beneš), 1909 (1922, 1935, Jiří Guth), 1956 (1958, Jaroslav a Růžena Pochovi), 1969 (1973, 1977, Luděk Karl).

Literatura J. Dubois, *L'Assommoir de Zola*, *Phil-Prag* 1973. J. Chambronne, *Réalisme et épopee chez Zola de l'Assommoir à Germinal*, *La Pensée* 1952. K. Livanský, *É. Zola, auteur des romans sur le proletariat français*, *PhilPrag* 1973. — K. Livanský (doslov k 1969, 1975), F. X. Šalda, *Duše a dílo*, Praha 1903. jc — red

ZWEIG, Stefan:

ZMATENÍ CITŮ

(Verwirrung der Gefühle) — 1927

Soubor tří psychologických novel rakouského spisovatele.

Čtyřicet hodin ze života jedné ženy: Žena bohatého továrníka opustila náhle manžela a děti a odešla s mladým Francouzem, s nímž se znala pouze několik hodin. Tato příhoda se stává podnětem pro vyprávění staré Angličanky Mrs. C. Před lety ji v kasinu v Monte Carlu zaujal ožebračený hráč. Snaha pomoci mu rychle přešla v prudkou vášeň; byla rozhodnuta odjet s ním. Muž však nedokázal překonat svou hráčskou náruživost. Novela je podána v 1. osobě jako zpráva svědka události a posluchače vyprávění. *Skon srdce:* Novela je vyprávěna ve 3. osobě, ovšem s bohatým podílem hrdinových vnitřních monologů. Starý židov. obchodník Salomsonh náhodou zjišťuje, že jeho devatenáctiletá dcera Erna v noci tajně navštěvuje jakéhosi muže. Jeho chování se pak náhle změní: zcela se odcizí rodině, zlhostejní a zpodivínští. Umírá v nemocnici po operaci. *Zmatení citů:* Starý vědec vzpomíná na příběh ze svého mládí (podání v 1. osobě), kdy byl za studií silně zaujat osobností svého profesora. Vzniklo mezi nimi zvláštní citové pouto. Později zjistil, že profesorovo chování bylo určováno homosexuálními sklony. — Novelám je předeslán veršovaný prolog — sonet.

Zweigovy novely se nevyznačují soustředěním na děj a výrazným pointováním, v popředí naopak stojí představení složitosti lidské psychiky, neobvyklých psychologických fenoménů, přecházejících někdy až do patologičnosti. Hl. postavy novel jsou charakterizovány zakotveností v měšťanském prostředí, překračují ovšem v určitém směru výrazně hranice toho, co je v rámci této vrstvy pokládáno za normální a vůbec za možné. Vstupují do podivných vztahů, dostávají se na okraj lidské společnosti nebo dokonce zcela mimo lidskou společnost, do důvěrné blízkosti smrti. Jejich niterný život je ve znamení chaotického střetání protikladných elementů: láska — odpor, soucit — hnus, divoká touha zabít — pocit slabosti, vypjatá duchovnost — potlačovaný, ale stále znovu se prosazující homosexuální sklon atd. Poukazuje se na nemožnost pochopit a posoudit chování těchto postav zevnějšku, s použitím konvenčních kategorií „zdravého rozumu“. Akcentována je role okamžiku, mocného (a často v podstatě náhodného) podnětu, který může s rozhodující platností determinovat život člověka. Celkově je lidské nitro představeno jako hluboce rozporný, vícevrstevný celek — pod povrchem tkví často „temné“, „démonické“, rozumem nezvladatelné síly.

Z. c. je závěrečným svazkem Zweigova novelistického cyklu *Retěz* (Die Kette), k němuž dále patří knihy *První zážitek* (1911, Erstes Erlebnis) a *Amok* (1922). Společným rysem novel je soustředění na psychol. problematiku s důrazem na výjimečné případy; zřetelné je ovliv-

nění pracemi zakladatele psychoanalýzy S. Freuda (o němž Zweig napsal esej), což platí i pro novely mimo uvedený cyklus, např. pro *Sachovou novelu* (1941, Schachnovelle). Novely tvoří podstatnou složku díla neobyčejně úspěšného, hojně čteného literáta. Neméně úspěšné byly i četné Zweigovy životopisné práce, např. *Joseph Fouché* (1929), *Triumph a tragika Erasma Rotterdamského* (1934, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam), *Balzac* (1946).

Výpisky „*Je to pohodlnost, zbabělost nebo přílišná krátkozrakost, že všichni vždycky kreslí toliko horní ozářený, osvětlený okraj života, kde si smysly počínají otevřeně a zákonitě, kdežto dole v sklepeních, v kotlích kořenů a ve stokách srdce fosforečně jiskřice běsní skutečně, nebezpečně bestie vášně, v skrytu se páříce a rozsápávající, vpleteny do sebe kdejakým fantastickým způsobem?*“ (1979, 123).

Překlady 1931 (*Rudolf Černý—Otto František Babler—Egon Hostovský*, in: *Dobrodružství života*), 1958 (1968, 1979, *Jaroslava Vobrůvová-Koutecká*, pouze n. *Zmatení citů*, vyd. 1958 in: *Kaleidoskop*, 1968 in: *Novely*, 1979 in: *Amok*).

Literatura *H. Arens* (ed.), *Stefan Zweig, Esslingen 1949. A. Bauer, Stefan Zweig, Berlin 1963. M. Wolter*, in: *S. Zweig, Novellen I, Berlin—Weimar 1980. — E. Urban* (doslov k 1957, 1968).

mš

ŽEROMSKI, Stefan:

POPELY

(Popioły) — 1904

Historický román čelného prozaika Mladé Polsky zachycující zrod polských legií a jejich boj po boku napoleonských armád.

P. (podtitulem označen jako *Román z konce 18. a počátku 19. století*) zobrazují ve 3 dílech z různých úhlů důležitý okamžik v historii pols. národa, kdy se v prvních ozbrojených střetnutích s koaličními mocnostmi formovalo nové národní vědomí. Název je symbolický — po třetím dělení Polska a porážce Kościuszkova povstání zbyly už jen „popely“, v nichž slabě žhnou ojedinělé jiskřičky vzpomínek, nadějí a odporu, a přesto z nich jednou — jak autor věří — jako myt. Fénix povstane znovuzrozené svobodné Polsko. Žeromski se pokusil zachytit obraz těchto „popelů“, život v prus. a rakous. záboru, proces vrcholící vytvořením Dąbrowského legií a osudy těchto sborů na napoleonských bojištích, kde Poláci umírali s myšlenkou, že nakonec vydobudou svobodu i pro svoji zem. Prostřednictvím Žeromského mladých hrdinů, vznětlivého Rafala Olbromského a citlivého Kryštofa Cedra, poznává čtenář prostředí rakous. a prus. středních škol, každodenní život pols. vesnice, kde dřímá odvěký antagonismus mezi nevolnými sedláky a pány a působí slabé ozvuky nedávných reforem, zábavy venkovské šlechty — lovy a kuligy; prožívá s nimi mladická dobrodružství

(noční výprava na Vislu) a první milostná vzplanutí. Rafalův ochránce a starší přítel, aristokrat kníže Gintult, umožní Rafalovi poznat i jiný životní styl — poskytně mu další vzdělání, vezme jej do Varšavy, kde Rafal pozná zlatou mládež, shromažďující se v paláci Pod Blachou, a uvede jej do zednářské lóže. Sám kníže cestuje hodně po Evropě a v diskusích s fiktivními i histor. postavami je často mluvčím názorů autorových. Rafalovo a Kryštofovo zrání vrcholí vstupem do legií — Kryštof odchází do Španělska a účastní se dobývání Zaragozy, Rafal bojuje v bitvě u Raszyna. P. končí na jaře 1812, kdy se oba hrdinové v naději, že jejich cíl — svoboda Polska — je tentokrát na dosah, znovu stavějí do řad Napoleonovy armády, táhnoucí na východ.

P. nejsou klasickým histor. románem tradičního walterscottovského typu, nemají pevnou kompozici, vytvářejí mozaiku scén, z nichž některé by mohly existovat samostatně (Rafalův trag. vztah k Heleně, jeho pobyt ve vězení). Jednotl. děj. linie na sebe nenavazují, mnohé zůstává pouze napovězeno (hrála tu svou roli i cenzura), časová posloupnost je narušena. Román není v pravém smyslu epický, lyr. prvky v něm často nabývají převahy. Nový typ kompozice plyne z nutnosti sloučit epické požadavky tématu s lyr. naturelem autora. P. zobrazují reálné události, ale především jsou „dramatem citů“, zachycujícím duchovní život Poláků pod cizí nadvládou, proměnu pols. psychiky, která se potom v průběhu celého 19. stol. projevovala v povstáních, v pols. účasti v evrop. revolucích a v ideji legií. Děj je proložen lyr. pasážemi, plnými extáze a slovního poetizování, inspirovanými erotikou, láskou k přírodě a pols. krajině a debatami o smyslu revoluce, o konfliktu mezi instinktivní „pohanskou“ silou života a morálními příkazy, mezi dobrem a zlem, tedy o problémech, které trápí nejen románové hrdiny, ale i autora. V Žeromského pojetí dobro splývá se zlem, rozkoš s utrpením, ctnost se zločinem, obětavost s egoismem a nelze je oddělit. Na tomto základě jsou koncipovány románové postavy (Rafal) i pojímány dějinné konflikty, a proto mnohdy nelze dát plně za pravdu žádnému z obou proti sobě stojících táborů. Ilustrativní je až goyovský obraz obléhání Zaragozy — špan. lid fanaticky brání národní nezávislost, Napoleonova vojska, zvl. pols. legie, hrdinně bojují v dobré víře, že slouží správné věci — novým myšlenkám, pokroku, svobodě, a výsledkem je nelidské utrpení, ničení a zbesilé násilí na obou stranách. Hrdinové, vyjadřující nezakryté názory autorův, se proti tomuto mechanismu světa vášnivě a marně bouří, byť jej rozumově chápou. Trag. dualismus života tkví v rozporu mezi ideálem a jeho uskutečňováním, které přináší utrpení. P. jsou oslavou síly,

chválou velkých činů, které se „rovnají přírodním silám, ničí jejich všemohoucnost a všemohoucnost naší lidské smrti“, a současně obžalobou světa, neboť to, co je velké, v sobě nese záhubu, ničí prostě lidské štěstí. Proto jsou P. prostoupeny morálním neklidem, charakteristickým spíše pro myšlení Žeromského současníků než pro lidi přelomu 18. a 19. stol.

P. byly pokusem o zcela jiný typ histor. románu, než jaký v té době s úspěchem pěstovali pozitivisté, B. Prus a zvl. H. Sienkiewicz. Román výrazně ovlivnila poetika nastupující generace; autorova osobní angažovanost, nedostatečný odstup od tématu, spojení naturalistických a lyr. prvků i nasycení úvahami o etice, smyslu pols. dějin a národním charakteru jsou rysy typicky mladopolské. Významně se proměnil i obraz války — u Sienkiewicze byla válka malebnou podívanou, která skýtala hrdinovi bez bázně a hany příležitost k bravurním kouskům, u Žeromského je to podle situace buď tvrdá krvavá práce, nebo i morálně pochybná fež. Román vycházel na pokračování ve varšavském čas. Tygodnik Ilustrowany od pol. 1902 do konce 1903, knižně 1904, ale napoleonské války a osud pols. legionářů zajímaly Žeromského už od jeho debutu *Povidky* (1895, *Opowiadania*). Souvisí to rovněž se zájmem autorů Mladé Polsky o toto histor. období — viz Wyspiańskiego cyklus dramát o listopadovém povstání: *Warszawianka* (1898), *Lelewel* (1899), *Legie* (1900), *Listopadová noc* (1904), *Reymontova trilogie Rok 1794* (1913—18). P., stejně jako ostatní Žeromského prózy, vzbudily ohlas kritiky i čtenářů, ovlivnily mladší spisovatele i pols. myšlení vůbec. Zfilmovány A. Wajdou (1965).

Překlady 1909 (1927—28, *František Vondráček*), 1957 (*Hana Jechová*).

Literatura A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski, Warszawa 1960*. *Żeromski, Z dziejów recepcji twórczości, Warszawa 1975*. J. Z. Jakubowski, *Stefan Żeromski, Warszawa 1964*. *Stefan Żeromski, w pięćdziesiąt rocznicę śmierci, Warszawa 1977*.

jhl

ŽIVOT KONSTANTINŮV. ŽIVOT METODĚJŮV

(Žitije Konstantina Filosofova. Žitije Methodija) — * 70. a 80. léta 9. stol.

Staroslověnské „žitivy“ (legendární životopisy) slovanských věrozvěstů sepsané na Velké Moravě.

Ž. K. se po vylíčení světceva původu, mládí a vlastností muže toužícího po věděni, moudrosti a pravdě soustřeďuje na Konstantinovo (mnišským jménem Kyrillos — Cyril) působení jako obhájece a šíitele pravověrného křesťanství. Ličí se jeho argumentace jak ve sporech s obrazoborci (ikonokla-

sty), tak v disputacích s představiteli židovské a mohamedánské víry. Při cestě k Chazarům objevil domnělé ostatky sv. Klimenta. Závěrečná část Ž. K. je věnována velkomoravské misii (kap. 14—16), obhajobě slovan. liturgie proti tzv. trojjazyčnickům (zastáncům liturgického trilingvismu) v Benátkách a získání souhlasu papeže Hadriána II. (kap. 17 a 18), v Římě pak Konstantin zemřel (14. 2. 869) a byl pochován v chrámu sv. Klimenta. Před smrtí žádal svého staršího bratra Metoděje, aby se nevracel do Byzance, ale pokračoval v společném díle na Velké Moravě. — Ž. M. je podstatně kratší památka, navazuje na Ž. K., stručně líčí Metodějovo mládí a působení do bratrovy smrti (kap. 2—7), obšírněji se věnuje období 870—885 (kap. 8—17). Důraz je kladen na apologii slovan. církve (obšírně se v kap. 12 cituje bula papeže Jana VIII. z července 880) a na její roli při rozkvětu Velkomoravské říše; přitom se vyzdvihují státnické a diplomatické vlastnosti Metoděje, který došel uznání jak světských, tak církevních hlav Východu i Západu. Teologický program (*professio fidei*) je podán v rozsáhlé 1. kap. Před smrtí (8. 4. 885) ustanovil Metoděj svým nástupcem Gorazda. Závěr památky tvoří rytmizovaná modlitba.

Ž. K. a Ž. M. jsou svým způsobem jedinečné skladby. I když lze konstatovat, že zčásti využívají schématu obvyklého v byzantských legendách, v mnohém se od něho liší. Nápadné je, že uvádějí jen velmi málo zázraků (Ž. K.) nebo dokonce vůbec žádné (Ž. M.). V tomto ohledu mají blízko k malé skupině biografii, k „životům“ konstantinopolských patriarchů a některých představitelů studitského mnišstva, na druhé straně byly ovlivněny panegyriky Řehoře z Nazianzu, autora, který navazoval i na antickou tradici a kterého oba bratři ctíli. Obě památky přes zřejmou souvislost vykazují značné odlišnosti jak po stránce obsahové, tak formální. Zatímco Ž. K. se soustřeďuje na otázky věroučné (často formou dialogických polemik), je Ž. M. dílem výrazně apologetickým; legendární motivy jsou v něm potlačeny na minimum, což je v té době bez obdoby v písemnictví byzantském a latinském. Ž. K. je skladba učená, využívá několik fec. spisů Konstantinových, přeložených do staroslověnštiny pravděpodobně Metodějem (citována je i krátká báseň); obdobně i vysoká stylová rovina textu s četnými rétorickými prvky předpokládá vzdělaného čtenáře. Ž. M. má několik stylistických vrstev a nezvyklou, zdánlivě nesouměrnou a neumělou kompozici, vlastní epické jádro je podáno jasným a přístupným slohem. Představuje dílo zvláštního typu, dobově ojedinělé a s Ž. K. související jen ideově a věcně (Metoděj jako bratr a spolupracovník Konstantina). Ž. M. se odlišuje výraznějším zastoupením prvků velkomoravských a menším podílem grecismů.

Ž. K. a Ž. M. jsou nejen důležité histor. prameny, ale i význačná díla velkomoravské liter. školy. Autorství obou spisů nelze spolehlivě určit, ale je nesporné, že **Ž. K.** vznikl za účasti Metodějovy a že inspirátorem **Ž. M.** byl analogicky Gorazd. Na práci se podílel nejspíše i Kliment Ochridský, jehož liter. talent je prokázán pozdějšími díly. Na dobu vzniku lze usuzovat pouze nepřímou. **Ž. K.** vznikl v 70. letech (spíše v 1. polovině), **Ž. M.** asi 885. V obou památkách a zejména v **Ž. K.** se projeví osobité rysy příznačné pro velkomoravské písemnictví a kulturu vůbec: čerpá z různých pramenů (i dobově odlehklých), k nim však přidává nově prvky a snaží se vytvořit novou strukturu.

Výpisky „*Filozof jim odpověděl: Zdaž nepadá déšť od Boha na všechny stejně? Nebo slunce také nesvíti na všechny? Nedýcháme na vzduchu všichni stejně? Jak se tedy vy nestydíte připomínat jen tři jazyky a chcete, aby všechny ostatní jazyky a národy byly slepé a hluché*“ (1966, 205).

Překlady 1873 (1920, Josef Perwolf, in: *Prameny dějin českých I*), čas. 1901 (Josef Vajs, *Casopis katolického duchovenstva; jen Ž. M.*), 1927 (1942, 1966, Josef Vašica; vyd. 1927 jen **Ž. K.**; vyd. 1942 in sb. *Na úsvitu křesťanství*, ed. Václav Chaloupecký; vyd. 1966 in sb. *Literární památky epochy velkomoravské*), 1935 (Jan Němec—Josef Němec, in: *Sborník velehradský*), 1967 (Radoslav Večerka, in: *Magnae Moraviae fontes historici*, II).

Literatura J. Hrabák, *Život Konstantinův a Život Metodějův*, in: *Dějiny české literatury I*, Praha 1959. J. Vašica, *Literární památky epochy velkomoravské*, Praha 1966. V. Vavřínek, *Staroslovenské životy Konstantina a Metoděje*, Praha 1963.

jvl

ŽIVOT LAZARILLA Z TORMESU, JEHO PŘÍHODY A NEHODY

(La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades) — 1554

První španělský pikareskní román.

Rozsahem nevelký román je uveden *Předmlouvou*, která dává vyprávění rámeč epistolární autobiografie napsané na požádání osoby oslovené „Vaše Milost“, k níž se vypravěč i nadále obrací. Dospělý Lázaro pak retrospektivně s hořkým humorem vypráví o svém původu a službách u devíti pánů, z nichž je podrobně rozvedeno pět (členění na sedm traktátů pravděpodobně není původní). Lazarillova matka, vdova po mlynáři, dá syna za průvodce žebrovému slepci, který chlapce moří hladu. Lazarillo se žije drobnými krádežemi slepceva jídla a vína, v nichž projeví značnou mazanost, kterou pochytí od svého pána. Ve službách u ještě lakotnějšího kněze se předchozí lecke stupňuje. Třetího pána, šlechtice, který zdáním noblesy maskuje bídu, Lazarillo soucitně žije tím, co vyžebřá. U podvodného prodá-

vače odpuštěk poznává, že na zdání lze založit dobrou živobytí. V dalších službách má Lazarillo více štěstí, nakonec získá místo veřejného vyvolavače a hmotné výhody sňatkem s konkubínou jistého víkáře.

Ž. L. spojuje autobiografii a společen. satiru, v níž je demaskován soukromý život jednotliv. vrstev z perspektivy pikara — mazaného tuláka, pobudy. Vznikl na pozadí středo věkých žánrů: satir. přehlídek stavů v tancích smrti, jejichž abstraktní obecnost překonává, a životopisů svatých, jejichž příkladnost obrací naruby v jakési antihagiografii. Lazarillovo potulování i služba mnoha pánům je jak prostředkem sociální kritiky, ovšem v mezích konformismu, tak výrazem životní lability jedince vyčleněného ze společnosti (historicky se tito tuláci rekrutovali z vrstev, které se v zastořelém Španělsku nemohly stát buržoazii). Jednotl. epizody, navzájem izolované, jsou komponovány z hlediska postavy: dospělý Lázaro nevypráví plynulou biografii, nýbrž události významné pro své formování. Kompoziční jednota je podporována návratnými motivy, anticipacemi a paralelami. Téma společen. dráhy jedince zde přináší otázku vztahu společnosti a individuální vůle, různé pojmané v pozdějším evrop. románu. Její zárodečná podoba v **Ž. L.** umožňuje dvojí výklad. První zdůrazňuje sociální určenost postavy Lazarilla, který je zkušenostmi z boje o přežití vychován k umění přizpůsobivosti; v ironickém závěru pak nevidí, že za společen. vzestup, jímž splyne s „během světa“, zaplatil mravní degradaci. V tomto smyslu **Ž. L.** předjímá romány kariéry, deziluze a výchovy. Druhý názor podtrhuje vůli hrdiny: za to, kým je, vděčí hlavně sobě. Nenechává se jen unášet náhodami, ani neurčuje životní události. V životě ze dne na den, k němuž je Lazarillo donucen z hladu a z něhož se touží vymanit, usiluje naplnit své rozhodnutí „držet se lidí dobrých“, ale zároveň přijímá splnění touhy jako dar štěstěny. Prostomyslnost Lázarova závěrečného štěstí je možná maskou, jeho nové postavení pak rolí, s níž se neztotožňuje, ale která mu umožní držet se v odstupu od životního boje. Z hlediska obou interpretací je závěrečná zmínka o oslavách císaře ironická, naznačuje rozestup mezi Lazarillovými příhodami a „velkou historií“.

Pro typičnost protagonisty a jeho vztahů k okolí je **Ž. L.** považován za první špan. realist. dílo. Není znám jeho autor ani doba vzniku: dochované vydání z roku 1554 nebylo zřejmě první. O nesmírném úspěchu svědčí mj. další dvě vydání 1554. Pro kritiku církve byl 1559 dán inkvizicí na index, nadále se však četl potají, proto byl z příkazu Filipa II. od 1573 vydáván v seškrtané podobě. K jeho do-

mácím předchůdcům patří Ruizova Kniha pravé lásky (1343) a Rojasova Celestina (1499), k evropským řada děl od Apuleiova Zlatého osla (2. stol.) po satiru T. Murnera. Ž. L. se stal prototypem hojně pěstovaného žánru, jehož podstatu zachovávají Lunova Druhá část Lazarilla z Tormesu (1620), Alemánův Život Guzmána z Alfarache (1599, 1604) a Quevedův Život rošťáka (1626), kdežto další špan. romány 17. stol., v nichž se z pikara stává zločinec nebo mravokárce, tíhnou k žánru dobrodružnému či dvorskému. Cervantes, který z pikareskního románu vycházel v některých Příkladných novelách (1613) a zčásti v Donu Quijotovi, přesáhl meze žánru viděním světa z hlediska ideálu svobodného, plného života. Na pikareskní román navazovali H. J. Ch. v. Grimmelshausen, A.-R. Lesage, D. Defoe aj., tento žánr stál u zrodu hispanoamer. románu

(Fernández de Lizardi: Periquillo Sarniento, 1816), ve 20. stol. se k němu nově obrací řada špan., hispanoamer. i evrop. románů (např. Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka).

Překlady 1898 (Antonín Pikhart, *Lazarillo z Tormesu*), 1953 (1980, Oldřich Bělič, in: *Tři španělské pikareskní romány*).

Literatura *Actas del I Congreso Internacional de la Picaresca, Madrid 1979*. M. Bataillon, *El sentido del Lazarillo de Tormes, Paris 1954*. C. Guillén, *La disposición temporal del Lazarillo de Tormes, Hispanic Review 1957*. — O. Bělič, *Španělský pikareskní román a realismus, Praha 1963*.

ah

ŽIVOT METODĚJE → ŽIVOT KONSTANTINA. ŽIVOT METODĚJE

ŽIVOT PROTOPOPA AVVAKUMA → AVVAKUM

Slovník světových literárních děl

M — Ž

Hesla napsal kolektiv autorů za vedení Vladimíra Macury: Olga Andrllová, Šárka Belisová, Libuše Benešová, Jarmila Cinková, Milada Černá, Jana Červenková, Petr Čornej, Karel Fiala, Jan Filipický, František Fröhlich, Blanka Hemelíková, Jan Hloušek, Jasná Hloušková, Eduard Hodoušek, Daniela Hodrová, Lída Holá, Jiří Holý, Jiří Hošna, Anna Housková, Zdeněk Hrbata, Luděk Hřebíček, Marcella Husová, Květuše Hyršlová, Jan Janoušek, Pavel Janoušek, Josef Jařab, Zdena Klösllová, Václav Königsmark, Taťjana Korjakinová, Markéta Koronthályová, Roman Krasnický, Luboš Kropáček, Jitka Kryšková, Adéla Křikavová, Vladimír Křivánek, Vladimír Kříž, Marie Kubínová, Kateřina Lukešová, Vladimír Macura, Alena Macurová, Naděžda Macurová, Petruše Máchová, Martin Machovec, Petr Mareš, Dagmar Marková, Blanka Markovičová, Marie Mravcová, Jiří Našinec, Petr Nejedlý, Pavel Novák, Vladimír Novotný, Jiří Opelík, Aleš Pohorský, Jan Pömerl, Ivo Pospíšil, Pavel Poucha, Martin Procházka, Hana Pubalová, Radko Pytlík, Jan Schejbal, Ilona Slavíková, Eva Stehlíková, Marcela Stolzová, Blanka Svadbová, Vladimír Svatoň, Jana Syrová, Jiří Šíma, Hana Šmahelová, Eva Šormová, Jiřina Táborská, Milan Tvrdík, Miloslav Uličný, Gabriela Veselá-Ducháčková, Jindřich Veselý, Josef Vlášek, František Vrhel, Hedvika Vydrová, Dušan Zbavítel, Milan Zeman.

— Přehled inscenací sestavila Eva Šormová.
Rejstřík jmenný sestavil Karel Milota, rejstřík věcný sestavila Daniela Hodrová. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Miloslav Fulín.
Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 4 785. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1988.

Odpovědný redaktor Jiří Stromšík.
Výtvarný redaktor Vladimír Nárožník.
Technická redaktorka Marta Budilová.
Fotosazbu písmem Times-Digiset zhotovila Svoboda, n. p., Praha, výtiskly TSNP Martin. 73,62 autorských archů, 74,30 vydavatelských archů.
505 22 857. Vydání první. Náklad 43 000 výtisků.
01-097-88. 12/14.
Váz. 80 Kčs