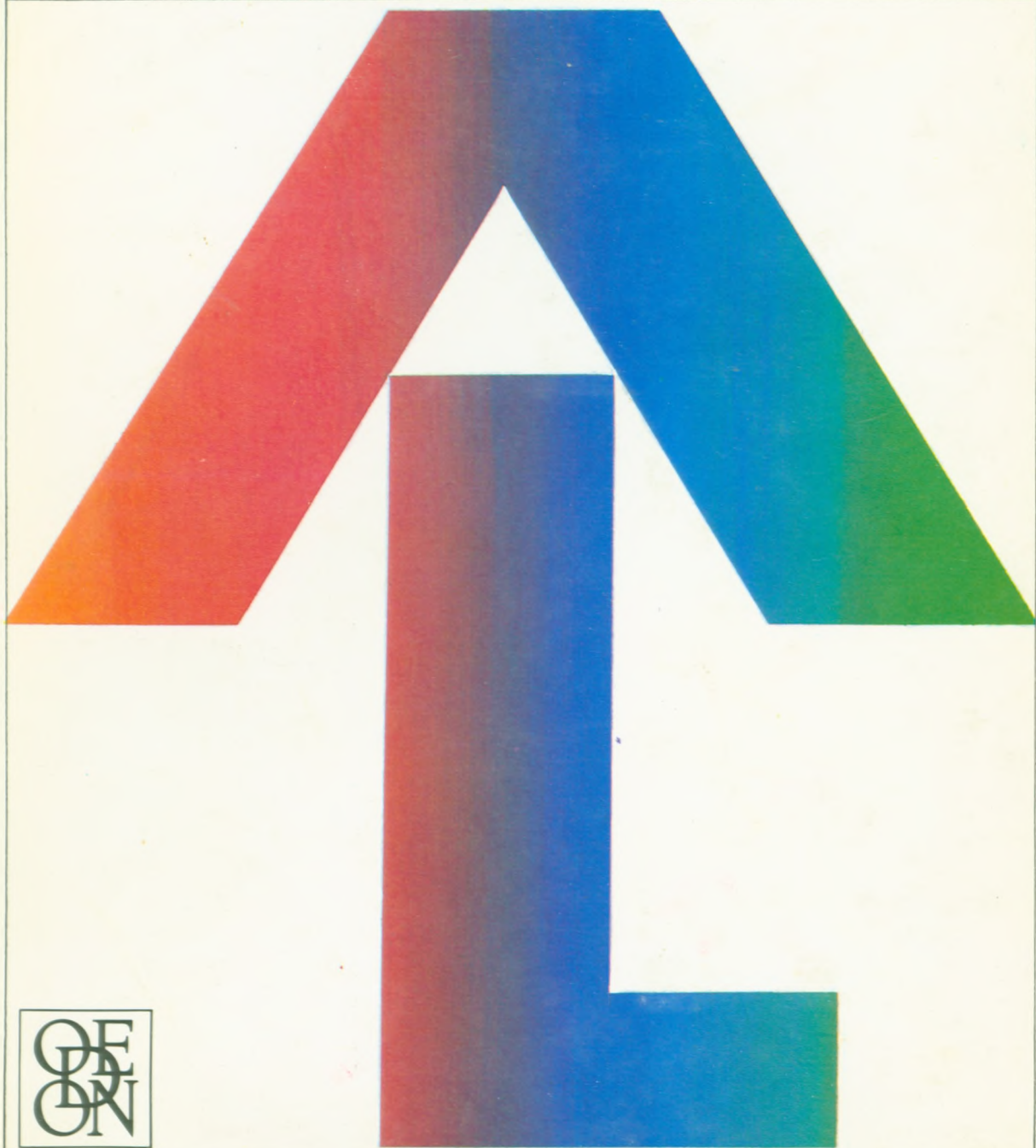


Slovník světových literárních děl 1





Slovník světových literárních děl

1

ZPRACOVAL
KOLEKTIV AUTORŮ
ZA VEDENÍ
VLADIMÍRA MACURY

Odeon

© Odeon 1988

Recenzovali
PhDr. Vladimír Forst, CSc.
akademik Miloš Tomčík
PhDr. Slavomír Wollman, CSc.









Úvodem

Literární slovník, který se právě dostává čtenáři do rukou, je v našich končinách neobvyklý, přestože má ve světě předchůdce již svým rozsahem úctyhodné — Dizionario letterario Bompiani delle Opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature I—IX, Milano 1947—1957 a o jeho koncepci se opírající Kindlers Literaturlexikon I—IX, Zürich 1970—1974.* Není to slovník spisovatelů, ale slovník literárních děl, právě k nim jsou soustředěny veškeré informace, jež hesla přinášejí — takže i biografické a bibliografické údaje autorské jsou uváděny, jen pokud mají bezprostřední vztah k danému dílu. Čtenář v případě potřeby snadno najde doplňující data v publikacích k tomu určených — v příručkách dějin jednotlivých národních literatur, v slovnících spisovatelů, jako jsou například slovníky odeonské řady nebo slovenská Malá encyklopédia spisovateľov sveta. Náš postup otvírá však jiné možnosti. Literární dílo — bezpochyby základní stavební kámen kulturního jevu, kterým je literatura — bývá v autorových slovnících odbyto jen záznamem titulu a datem vzniku, málokdy víc než letmou charakteristikou, a mnohdy ani v dějinách literatury, zaměřených na postžení celkového obrysu literárního procesu, se mu nedostává o mnoho více prostoru. V tomto slovníku bude právě ono středem pozornosti. Zatímco — trochu zjednodušeně řečeno — je pro slovník autorský dílo především součástí charakteristiky autorovy a pro literární dějiny především dokladem pohybu literárního procesu, v publikaci, kterou nabízíme, půjde o pohled na literaturu jakoby „zevnitř“. Takový pohled není jistě ani lepší, ani horší, ale rozhodně může odpovědět na jiné otázky.

Zájemci o literaturu necití totiž potřebu sáhnout po vhodném informačním zdroji, jen aby si ujasnili některá známá nebo zapomenutá místa z života toho či onoho autora, nehledají jen podrobnější vyličení literární situace v národních literaturách. Často potřebují naopak upřesnit detaily týkající se samého díla, podrobné okolnosti jeho vzniku, průběh děje, vnitřní členění, jméno postavy, rádi by kon-

frontovali svůj čtenářský zážitek z četby se systematictější literárněvědným poznáním, dověděli se něco o ohlasech díla, o jeho společenském působení apod. V takových případech právě zde mohou objevit, co potřebují.

HESLÁR Slovník zhruba v 950 heslech představuje vybraná díla téměř 100 národních literatur. Není to málo, ale není to ani mnoho, vždyť od časů Goethových se představa světové literatury ještě zkomplikovala. Světová kultura se výrazněji než dříve ozývá sterými hlasy, samomluvy se mění v dialog a hlas, který je v tomto dialogu oslyšen, jakkoliv vzdálený, tichý a zneprístupněný jazykovou bariérou, znamená vždycky kulturní ztrátu. Ale nejde jen o kvantitativní proměnu. Jestliže pro Goetha znamenala „Weltliteratur“ především ideální koncept všelidských a v tomto smyslu nadnárodních hodnot, který by sklenul nový axiologický horizont ve století probouzení národů a s ním spjaté kulturní diferenciaci, vidíme dnes celý problém mnohem složitěji. Marxistická literární věda zdůrazňuje především jedlilitost, nedílnot světové literatury jakožto literárního procesu nahlíženého v obecné perspektivě lidských dějin jako výraz světovějiné zkušenosti literatury. Nedílnot tohoto procesu je dána jednak společnými zákonitostmi vývoje světové historie, jednak samými vnitřními vazbami vlastního literárního kontextu, především meziliterárních vztahů. Takové pojetí se nutně opírá o mnohem bohatší materiálové podloží, než usilovala vymezit ve svých počátcích často aprioristická komparatistika, která redukovala složitý nadnárodní proces v statický soubor „vynikajících děl“, snadno podléhala eurocentrickému velikášství nebo i nacionální samolibosti. Celostnost marxistického přístupu k problému světové literatury však současně neznamená její rozplynutí v prostém mechanickém součtu jednotlivých hodnot národních, výklad literatury jako specifické zkušenosti lidstva, jako složitého procesu vzájemných kontaktů a vzájemného spolupůsobení zakládá systémovou povahu tohoto historického konceptu. Jeho důležitou složkou je přesvědčení o pevné vázanosti každého literárního jevu v nedílném vývoji kultury lidstva.

Již tato obecně metodologická východiska nás nutila opřít náš slovník o poměrně široký průhled do jednotlivých národních literatur, průhled ovšem odstupňovaný a diferencovaný, který sice neuznává literatury „lepší“ a „horší“, ale ani mezi nimi neklade mechanické rovnítko, přijímaje jako historický fakt i míru, v jaké jednotlivé literatury přestupují své vlastní regionální hranice.

Diferencovaný pohled ovšem předpokládá

* Srov. dále např. K. H. Berger—K. Böttcher—L. Hoffmann—M. Naumann (ed.), Schauspielführer I—III, Berlin 1960—1968; přepr. I—VI, Berlin 1975; K. Böttcher—G. Albrecht (ed.), Romanführer A bis Z, I—IV, Berlin 1970—1978. S. Kienzle, Modernes Welttheater, Stuttgart 1966. G. von Wilpert (ed.), Lexikon der Weltliteratur II, Werke, Stuttgart 1968.

také zcela konkrétní a pevné stanovisko, ze kterého se na tak složitý objekt, jakým „světová literatura“ je, nahlíží. Vědomí světového literárního kontextu a vlastního začlenění do něho je totiž zákonitě v každé národní oblasti jiné — a i to tvoří součást jeho složitě vnitřní dynamiky. Náš slovník vznikl pro českého čtenáře, a nemohl tedy, a ani nechtěl, nebrat v úvahu určitou příznačně českou představu světové literatury, což se samozřejmě odrazilo i na podobě hesláře. Především zůstaly stranou literatura česká a slovenská — jistě ne proto, že by nevytvořily díla významná, překračující čas i prostor svého vzniku. Jsou však zcela bezprostřední součástí československého kulturního kontextu, vyžadovaly by zcela jiné, podrobnější způsoby zpracování. V tomto bodě je třeba doufat v budoucí samostatné publikace podobného typu — přímo bohemistické a slovackistické.

Obdobně se zřetelem k tomu, co se z hlediska české kulturyjevilo nebo jeví krajně důležitým, vlivným, závažným, pak náš slovník uvádí i do problematiky literatur zahraničních. Míra reflexe jednotlivých národních literatur prostřednictvím vybraných děl je nutně proměnlivá. Nejcelistvěji jsou zachyceny literatury, které sehrály neobyčejně významnou roli v naší kultuře — ruská literatura, největší z početných a často velice bohatých a agilních literatur Sovětského svazu, literatura německá a francouzská, dále pak — jen o málo méně podrobně — literatura anglická, severoamerická, italská a španělská. Zvýšenou pozornost věnujeme literaturám našich bezprostředních sousedů, ale i literaturám jazykově spřízněným, se kterými nás pojí těsné a dlouholeté kulturní styky — literaturám slovanským. Z literatur ostatních pak těm, jejichž ohlas u nás, byť nikoliv průběžný a stálý, se přece jen v některých obdobích stává důležitým kulturním faktem (severské literatury, v současnosti literatury Latinské Ameriky apod.).

Obdobně i z oblasti literatur asijských podrobněji sledujeme zvláště ty, které nejvíce zasáhly nejen do evropského, ale především pak do českého nebo slovenského kulturního povědomí (literatura čínská, japonská, klasická indická literatura apod.).

Znamená to jinými slovy, že v případě literárních oblastí, které pro československou kulturu měly a mají prvořadý význam, dovoluje náš slovník četbou jednotlivých hesel v chronologickém pořadí vytvořit i poměrně ucelenou představu o vývoji dané literatury, tak jak se v proměnách tvaru a významu díla odráží, a může tak sloužit i jako ilustrační doprovod literárním dějinám. Ostatní literatury, u nichž se náš výběr musel spokojit jen jedním nebo

několika málo tituly, ovšem sotva mohly být v naší příručce představeny jako celek v celém svém vývoji. Těžkosti, před kterými kolektiv autorů v tomto bodě stál, si lze snadno představit, pokusíme-li se třeba vytipovat pouhá tři čtyři díla (prózy, poezie i dramatu), která by měla vzhledem k některé zahraniční oblasti v obdobné situaci reprezentovat literaturu českou.

Ovšem výběr děl pro heslář znamenal problém ještě z jiného hlediska. Bylo třeba také volit, kolika a kterými díly představíme navíc jednotlivé autorské osobnosti. U tzv. autorů jediného díla nebo u autorů, kteří se zapsali do širokého povědomí u nás pouze jedním literárním dílem, byla záležitost jednoduchá. V ostatních případech bylo nutné zvážit, postačí-li výběr titulu jednoho nebo dáme-li přednost širšímu záběru. Samozřejmě jsme zařazovali větší počet hesel především u klasických autorů rozsáhlého a dodnes živého díla, jež tvoří všude na světě přirozenou součást literárního povědomí (např. Shakespeare), větší pozornost jsme věnovali osobnostem, které svým odkazem a nejednou i životní cestou symbolizují celou epochu národní literatury či historické osudy národa (jako je Puškin ve starší literatuře ruské, Majakovskij a Gorkij v ruské literatuře sovětské, Goethe a Schiller v literatuře německé, Mickiewicz v polské, García Lorca v moderní literatuře španělské apod.). Širší prostor v hesláři jsme vyhradili vynikajícím a dodnes hojně čteným realistickým dílům 19. století (romány Balzakovy, Dickensovy, L. N. Tolstého, Dostojevského, dramata Čechovova). Zvažovali jsme přitom vždy současně, jak významný vliv příslušná národní literatura — k níž autor či dílo v tom či onom případě náleží — měla právě u nás. Mnohem naléhavěji se přitom vnucovala potřeba představit větším počtem děl ty spisovatele velkých a u nás zvláště sledovaných literatur, jejichž tvorba je myšlenkově, tematicky či žánrově rozmanitější, kteří se proměňují od knihy ke knize, kladou si nové a nové otázky a hledají na ně nečekané odpovědi nebo kteří podstatně zasáhli jak do dějin prózy, tak dramatu i poezie. U tvůrců monolitnějších informací poskytnutá o jediném díle snáze vypovídá o tvorbě jako celku.

Možnost vydání slovníku jako snadno užitné příručky dostupné co neširšímu okruhu zájemců o literaturu však tak či onak byla podmíněna nutností vybírat, přičemž stanovit pevná a nesporná kritéria výběru se ukázalo být neproveditelné. Dávali jsme přednost pružnějšímu rozhodování od případu k případu před úzkostlivým dodržováním abstraktní (a vlastně iluzivní) obecně platné proporcionality —

vždyť literatura není nehybný a hierarchicky budovaný celek. Někdy jsme položili na váhu fakt větší či menší známosti literárního díla v našem kontextu, jindy jsme přihlédlí spíše k jeho místu v autorově vlastním vývoji a vybírali jsme jednotlivé tituly tak, aby zachycovaly žánrovou skladbu autorovy tvorby či její odlišné vývojové fáze, případně jsme zvažovali při sestavování hesláře zastoupení toho či onoho žánru, té či oné látky a tam, kde se daný žánrový a tematický typ nebo třeba i literární směr zdál být už dostatečně zastoupen dalšími hesly, řídili jsme svou volbu často jiným směrem. Některá díla jsme s těžkým srdcem opomněli, jindy jsme naopak zařadili proti původnímu plánu druhý titul u autorů snad i méně „klíčových“, hrozilo-li nebezpečí, že volba titulu jediného zcela zkreslí celkový profil autorovy tvorby. Všechno bychom bývali měli jednodušší, kdyby literatura byla mezinárodní dostihový závod, kde stačí v cíli odpočítat prvních tisíc nejlepších, nebo kdyby šlo o prostou přehlídku hitů, ve které bychom svými hlasy určili „top thousand“, náš vyvolený tisíc. Naštěstí tomu tak není. Ovšem i tam, kde se uživatel naší příručky s hledaným heslem proti svému očekávání nesetká, může mu slovník často pomoci, neboť v příbuzných heslech lze obvykle najít stručný údaj i o dílech, která se samostatného zpracování nedočkala.

ŘAZENÍ HESEL To byl také jeden z důvodů, proč hesla našeho slovníku řadíme abecedně podle jmen autorů — nejde-li ovšem o díla s autorstvím anonymním, která samozřejmě řadíme podle vžitého titulu (někdy je jím podoba česká, jindy — zvláště v případě literatur asijských — podoba původní). Druhým důvodem pro tento způsob uspořádání bylo i značné kolísání názvu titulu v českých překladech. Výhodou daného řazení je, že čtenář — pokud někdy nenajde na příslušném místě dílo, které hledá, najde bezprostředně na stejném místě často jiné dílo nebo jiná díla téhož autora, která mu mohou alespoň zčásti být svou informací ku pomoci.

Přitom ani z hlediska slovníkového „stabilnější“ jméno autora není vždy spolehlivým vodítkem. Běžné řazení podle příjmení naráží na nejednoznačný úzus zvláště v oblasti jmen středověkých (Grigori Narekaci, Snorri Sturluson), na určité nenormativní, vžité podoby zacházení s autorovým jménem (Lorca — García Lorca, Perse — Saint-John Perse, Exupéry — Saint-Exupéry apod.); dosáhnout tedy nějakého sjednocení by bylo náslině. V případech dvojího řešení bude muset vzít čtenář zavděk odkazy v textu.

HESLA Zpracování značného počtu literárních děl z mnoha desítek národních literatur si

vyžádalo spolupráci značného počtu odborníků. I to byl důvod, proč jsme zvolili závaznou strukturu hesla předpisující v zásadě společný postup výkladu. Toto řešení dovoluje současně také snadnější orientaci v hesle při hledání konkrétního dílčího údaje.

Každé heslo je opatřeno záhlavím a základní charakteristikou. Záhlaví uvádí jméno autora v té podobě, v jaké je součástí recepce díla (neuvádíme nutně plné jméno občanské — pomijíme např. tzv. patronymika u sovětských spisovatelů, neodkazujeme od známého pseudonymu k neznámému jménu úřednímu), český i původní název díla a dataci. Přikláname se obvykle ke znění názvu u nás vžitému, případně ke znění posledního překladu. Pouze tam, kde překladový titul význam původního názvu deformuje nebo svévolně, například z důvodů edičně komerčních, nahrazuje, překládáme titul sami nebo alespoň (je-li „volnější“ řešení překladatelské ospravedlněno významovou složitostí titulu) doplňujeme převodem doslovným (*dosl.*). U dat odlišujeme (v záhlaví stejně jako ve vlastním bloku hesla) datum vzniku (značeno *), datum knižního otisku (bez jakéhokoliv dalšího označení) a otisku v časopisech a jiných periodikách (*čas.*), u dramát případně datum inscenace (*insc.*); upozorňujeme i na publikování přepracovaných verzí (*přepr.*). Počet uváděných jednotlivých dat se řídí příslušnou literárníhistorickou tradicí (u některých děl se vžilo např. uvádění data vzniku nebo data časopiseckého otisku jako data základního, byť knižní otisk následoval hned vzápětí, jindy se naopak dává přednost datu vydání knižního); v zásadě uvádíme více dat zvláště v případech, kdy jsou od sebe značně vzdálená. Současně v seskupení různých dat odlišujeme následnost různých verzí díla (např.: 1937, přepr. 1943; insc. 1816, 1831) — v tomto případě jednotlivé časové údaje oddělujeme čárkou — od následnosti postupně vydávaných částí (dílů) téhož celku (např.: 1932 1934 1936), kde čárky neuvádíme.

Základní charakteristika obvykle obsahuje informaci o žánru díla, jeho zařazení dobovém (směrovém), příslušnosti do národní literatury a v případě potřeby doplňuje i stručnou charakteristiku (tematickou, stylovou apod.) díla samého.

Blok hesla se skládá ze tří částí. První z nich je prostým popisem díla. Přináší informaci o jeho kompozici, členění na díly nebo oddíly, uvádí jejich tituly (stejně jako českou podobu podtitulu díla), zmiňuje názvy některých samostatných částí dílčích (např. básní nebo povídek ve sbírce). U děl syžetových podává stručnou informaci o ději, o hlavních zúčast-

něných postavách (uvádíme jejich jména nejen v podobě české, ale — v případě většího rozestupu obou znění — i v původní podobě originální), u děl nesyžetových přináší alespoň charakteristiku tematickou. V tomto oddíle lze nalézt také zmkiny o důležitých reáliích, jichž se dílo dotýká (vystupující historické postavy, zobrazené historické události, zeměpisné lokality apod.) a informace o motu knihy nebo její dedikaci.

Druhá část, interpretace, je výkladem díla, pokusem o stručné postižení významového sjednocení jeho výstavby. V této chvíli se pro nás dílo otevírá i jako problém teoretický, vyžadující hlubší znalost literatury jakožto svěbytného způsobu uměleckého osvojování skutečnosti, který se vyznačuje svěbytným, byť neustále proměňovaným repertoárem prostředků. Nevyhneme se zcela nutnosti sáhnout místy i k speciální terminologii literárněvědné (dnes jsou již u nás dostupné příručky slovníkového typu, které mohou v případě potřeby čtenáři nabídnout pomocnou ruku), přesto však jsme usilovali o obecnou srozumitelnost a maximální nenáročnost věcnou i jazykovou, aniž jsme současně slevovali z přesvědčení, že je třeba představit literární dílo ne jako „čtivo“, ale především jako umělecký útvar, otevírající se při četbě jen v té míře, v jaké je otvírán — věděním podmíněnou — aktivitou čtenáře.

Třetí část shrnuje informace literárněhistorické. Dílo je zde zařazováno do souvislosti autorovy tvorby, do příslušné národní literatury, ale třeba i šířeji — do literatury evropské, světové apod. V této části bude také možné najít informaci o recepci díla doma i v cizině, o historických a životopisných okolnostech jeho vzniku, o jeho vlivu na další literární vývoj a inspiraci pro jiná umění (výběrově zmiňujeme i údaje o důležitých dramatických, filmových podobách, zhudebněných aj.). Ne vždy jsou pro různá díla stejně zajímavé tytéž okruhy historických faktů — u některých děl hraje zvlášť významnou roli životopisné pozadí, jindy spíše ediční historie a vůbec „dějiny textu“, v dalších případech za větší pozornost stály naopak okolnosti čtenářského přijetí díla, jeho společenský ohlas apod. — od hesla k heslu bylo třeba hierarchii faktů přeskupovat a rozhodovat, které okruhy vyloučíme nebo potlačíme jako z daného hlediska méně závazné. Závazné oddělení druhé a třetí části výkladového bloku hesla jsme připouštěli nedodržet ve výjimečných případech u hesel krátkých. Trojčlenná struktura hesla byla pro nás současně konkrétní aplikací komplexního přístupu k literárnímu dílu, jak ho marxistická literární věda razí svým úsilím o důsled-

né skloubení teoretického a historického poznání.

Za vlastním blokem hesla následují rubriky pomocné. Rubrika VÝPISKY (zařazovaná jen v případě potřeby) přináší vybrané citáty z daného díla — nejčastěji sentence, aforismy, maximy. K vlastnímu textu zde odkazujeme pomocí letopočtu vydání překladu a čísla příslušné strany, nenabízí-li text sám jednodušší a praktičtější možnost odkazu (např. u citátů biblických). Pokud jsme překládali citát přímo z originálu (pro nepřítomnost českého překladu či jeho nepoužitelnost pro daný účel), uvádíme výjimečně citát i bez příslušného indexu.

Rubrika PŘEKLADY chronologicky uvádí soupis českých knižních vydání díla. Není-li soupis úplný (a na ten jsme vědomě rezignovali jen ojedinele u nejpřekládanějších titulů), uzavíráme rubriku zkratkou *aj.* Omezeně uvádíme překlady slovenské — přihlíželi jsme k nim častěji u překladů básnických, neboť jsme vycházeli z předpokladu, že konfrontace se slovenskými verzemi překladu je u poezie často i obecně čtenářsky zajímavá. Ostatní slovenské překlady jsme uváděli vždy z důvodů zvláštních — závazně vždy tehdy, když český překlad díla neexistuje nebo již po jazykové či obecně umělecké stránce značně nevyhovuje, výběrově u překladů pořízených např. významnými a také v ČSR velice známými spisovateli apod. Na dokreslení vývoje české recepce díla uvádíme místy i informace o překladech časopiseckých.

Bibliografický údaj v této rubrice má následující strukturu:

1. Datum prvního vydání vytčené před závorku a v případě potřeby blíže specifikované zkratkou (*čas.* = datum otisku v periodiku, * = datum vzniku u historicky důležitých překladů, jež nicméně zůstaly v rukopise; *rozmn.* = pro překlady dramát rozšířené rozmnožovací technikou — registrovali jsme je výběrově s přihlédnutím zvláště k výtiskům uloženým ve Státní knihovně v Praze). Není-li datum vydání překladu v publikaci uvedeno a nepodařilo-li se je dodatečně zjistit, uvádíme zkratkou *b. d.*

2. Data dalších vydání překladu (tři tečky mezi daty naznačují v daném místě neúplnost výčtu).

3. Jméno překladatele. Pokud překlad vyšel anonymně a nejsme s to jméno jeho autora uvést, tiskneme na tomto místě „?“. Příležitostně pseudonymy, jež překladatel neužíval jako stálého literárního jména, usilujeme dešifrovat (po značce =).

4. Titul překladu, pokud se liší od názvu použitého v hlavičce, případně titul přeložené části.

5. V případě potřeby informace, v které publikaci překlad vyšel — např. zčásti in: Artefakty, in: sb. Sbohem, starý Řím (předřazená zkratka *sb.* označuje publikace s kolektivním autorstvím) — respektive další upřesňující údaje (krácení, pohyby ve znění titulu téhož překladu, změny pseudonymu či allonymu u jména překladatele apod.). Zkratka *in: výb.* bez uvedení vlastního titulu označuje případy, kdy je titul výboru shodný s titulem v hlavičce hesla.

Rubrika **INSCENACE**, vyhrazená přehledu českých (nikoliv slovenských) inscenací, je výběrová — uvádíme pokud možno inscenace nejvýznamnější (československé premiéry, umělecky pozoruhodnější jevištní realizace apod.). Řazení je opět chronologické a údaj má obdobnou strukturu jako v rubrice předchozí: datum inscenace před závorkou, v závorce pak jméno režiséra, titul inscenace (pokud se liší od titulu uvedeného v hlavičce), název divadla a jeho působiště, případně po středníku v závorce ještě jméno překladatele (po zkratce *prel.*), není-li už připomenuto v rubrice překladů dramatisace děl prozaických nebo básnických.

Rubrika **LITERATURA** obsahuje krajně výběrovou informaci o především novějších studiích daného díla se týkajících. Uvádíme práce, o které se autoři hesel ve svém výkladu přímo opírali (kromě základních prací literárněhistorických, které uvádíme na jiném místě) nebo které mohou představovat pro zájemce východisko k dalšímu studiu. Snažili jsme se dávat přednost publikacím u nás dostupným a novějšího data, za zvlášť cenné jsme považovali publikace opatřené další bibliografií. Rubrika je dělena abecedně podle příjmení autorů na dvě části (u publikací kolektivních buď podle titulu, nebo podle jména editora), cizojazyčnou a česky, respektive slovensky psanou. V české části pro stručnost používáme indexů typu V. Novotný (doslov k 1978), J. Proutník (program k insc. 1956), odkazujících k příslušnému vydání překladu nebo divadelnímu programu inscenace.

SKUPINA HESEL TÝKAJÍCÍCH SE TVORBY TÉHOŽ AUTORA Přestože jsou jednotlivá hesla pojímána jako samostatné celky, z praktických důvodů se vyhýbáme zbytečnému opakování informací v rámci téhož autorského souboru. Doporučujeme proto vždy přihlížet nejen k heslu hledanému, ale i heslům zpracovávajícím další díla daného spisovatele — informace týkající se autora nebo jeho tvorby obecně uvádíme, pokud je to možné, pouze u jediného hesla dané řady (originální znění autorových děl, informace o udělení literární, zvl. Nobelovy ceny apod.). Na další díla autora zpracovaná sa-

mostatnými hesly upozorňujeme odkazem (→). Opakování nepřípouštíme ani v rubrice literatury — bibliografické údaje uvedené přímo pod daným heslem lze proto rozšířit o údaje uvedené v jiných heslech autorské řady.

SOUPISY A REJSTRÍKY Slovník světových literárních děl je opatřen abecedním soupisem titulů, který zahrnuje názvy literárních děl samostatně zpracované v jednotlivých heslech, a to jak názvy základní, jež uvádíme v záhlaví, tak i výběrově jejich „synonyma“:

1. jiné verze názvů u novějších a dosud živých překladů,

2. originální podobu znění, pokud u nás v běžné praxi alespoň částečně zdomácněla (např. u některých děl antických nebo asijských),

3. krácené a nepřesné verze úplných titulů,

4. výběrově tituly jednotlivých částí daného díla (tituly nejznámějších básní, povídek, tituly jednotlivých oddílů a dílů). Údaj v soupisu má dvě části — název díla a určující údaj, kterým je buď jméno autora (u základní podoby názvu zachycené záhlavím), nebo odkaz k základní podobě názvu díla. U názvů děl příliš obecných, které k identifikaci autora v soupisu nepostačují, uvádíme jméno autora i v rámci odkazu k základní podobě názvu. Pokud se základní podoba titulu díla objevuje v bezprostředním sousedství hledaného názvu díla (po něm nebo před ním), odkazujeme přímo.

Soupis děl podle národních literatur je uspořádán abecedně podle běžných označení literatur a uvnitř organizován chronologicky podle dat narození autorů. Oddílům soupisu předřazujeme bibliografický přehled o základních literárněhistorických příručkách.

Slovník je opatřen rejstříkem jmenným a věcným.

UZÁVĚRKA SLOVNÍKU Uzávěrka veškerých údajů byla provedena k 1. 1. 1986; novější informace (zvl. v rubrice překlady, inscenace a literatura) uvádíme jen v té míře, abychom nad únosnou mez nekomplikovali technickou náročnost výrobní.

Zkratky

| | |
|------------|---|
| autobiogr. | autobiografický |
| amer. | americký |
| angl. | anglický |
| asij. | asijský |
| b. | báseň |
| b. d. | bez datace |
| bibl. | s bibliografií, tj. práce obsahuje bibliografii |
| bibliof. | bibliofilský tisk |
| čas. | časopis, v periodickém tisku |
| dis. | disertace, diplomová práce |
| dosl. | doslovné |
| dr. | drama |
| dram. | dramatický |
| ed. | editor, editoři |
| estet. | estetický |
| evrop. | evropský |
| filozof. | filozofický |
| franc. | francouzský |
| germán. | germánský |
| histor. | historický |
| hl. | hlavní |
| humorist. | humoristický |
| in: | zahrnuto v |
| jedn. | jednání, dějství |
| jednotl. | jednotlivý |
| kap. | kapitola |
| kom. | komedie |
| komunist. | komunistický |
| krit. | kritický |
| liter. | literární |
| lyr. | lyrický |
| maď. | maďarský |
| MFF | Mezinárodní filmový festival |
| myt. | mytický |
| mytol. | mytologický |
| n. | novela |
| nakl. | nakladatel, nakladatelství |
| něm. | německý |
| objekt. | objektivní |
| p. | povídka |
| poč. | počátek |
| pol. | polovina |
| polit. | politický |
| pols. | polský |
| psychol. | psychologický |
| r. | román |
| realist. | realistický |
| revol. | revoluční |
| rkp. | rukopis |
| RKZ | Rukopis Královédvorský a Zelenohorský |
| romant. | romantický |
| satir. | satirický |

| | |
|-----------|--|
| sb. | sbírka (obecně), sborník (publikace s kolektivním autorstvím v části bibliografické) |
| sl. | slovenský překlad |
| sloven. | slovenský |
| souč. | současný |
| společen. | společenský |
| stol. | století |
| subjekt. | subjektivní |
| sv. | svatý svazek |
| svět. | světový |
| symbol. | symbolický |
| synt. | syntetický |
| špan. | španělský |
| temat. | tematický |
| tr. | tragédie |
| trag. | tragický |
| uměl. | umělecký |
| výb. | výbor, výběr |
| vyd. | vydání |
| VŘSR | Velká říjnová socialistická revoluce |
| zákl. | základní |
| zvl. | zvlášť |

Zkratky časopisů, příruček a institucí v bibliografii

| | |
|----------|---|
| AUC | Acta Universitatis Carolinae |
| AUP | Acta Universitatis Palackianae |
| ČMF | Časopis pro moderní filologii |
| ČČM | Časopis Českého muzea |
| ČRus | Československá rusistika |
| ČSAV | Československá akademie věd |
| DrNar | Družba Narodov |
| FFUK | Filozofická fakulta Univerzity Karlovy |
| LitOb | Literaturnoje obozrenije |
| LF | Listy filologické |
| PhilPrag | Philologica Pragensia |
| SbPr | Sborník prací filozofické fakul- ty |
| SvLit | Světová literatura |
| SovLit | Sovětská literatura |
| RSvLit | Revue svetovej literatury |
| TRÜT | Tartu Riikliku Ülikooli tööd, |
| TZS | Trudy po znakovym sistemam |
| ÚČSL | Ústav pro českou a světovou literaturu |
| VopLit | Voprosy literatury |

Šifry autorů

| | |
|-----|-------------------------------|
| ah | ANNA HOUSKOVÁ |
| akř | ADÉLA KRIKAVOVÁ |
| am | ALENA MACUROVÁ |
| ap | ALEŠ POHORSKÝ |
| ben | LIBUŠE BENEŠOVÁ |
| bh | BLANKA HEMELÍKOVÁ |
| bm | BLANKA MARKOVIČOVÁ |
| bs | BLANKA SVADBOVÁ |
| dh | DANIELA HODROVÁ |
| dm | DAGMAR MARKOVÁ |
| dz | DUŠAN ZBAVITEL |
| eh | EDUARD HODOUŠEK |
| es | EVA STEHLÍKOVÁ |
| ff | FRANTIŠEK FRÖHLICH |
| fv | FRANTIŠEK VRHEL |
| gvd | GABRIELA VESELÁ-DUCHÁČKOVÁ |
| hoš | JIRÍ HOŠNA |
| hp | HANA PUBALOVÁ |
| hš | HANA ŠMAHELOVÁ |
| hv | HEDVIKA VYDROVÁ |
| ip | IVO POSPÍŠIL |
| jaj | JAN JANOUŠEK |
| jc | JARMILA CINKOVÁ |
| jě | JANA ČERVENKOVÁ |
| jf | JAN FILIPSKÝ |
| jh | JIRÍ HOLÝ |
| jhk | JAN HLOUŠEK |
| jhl | JASNA HLOUŠKOVÁ |
| jj | JOSEF JARAB |
| jk | JITKA KRYŠKOVÁ |
| jn | JIRÍ NASINEC |
| jo | JIRÍ OPELÍK |
| jp | JAN PÖMERL |
| js | JANA SYROVÁ |
| jš | JIRÍ ŠIMA |
| jv | JINDŘICH VESELÝ |
| jvl | JOSEF VLÁŠEK |
| kf | KAREL FIALA |
| kl | KATEŘINA LUKEŠOVÁ |
| kub | MARIE KUBÍNOVÁ |
| kvh | KVĚTUSE HYRŠLOVÁ |
| lh | LUDEK HREBIČEK |
| lhl | LIDA HOLÁ |
| lk | LUBOŠ KROPÁČEK |
| mc | VLADIMÍR MACURA |
| mč | MILADA ČERNÁ |
| mh | MARCELLA HUSOVÁ |
| mk | MARKÉTA KORONTHÁLYOVÁ |
| mm | MARIE MRAVCOVÁ |
| ms | MARCELA STOLZOVÁ |
| mš | PETR MAREŠ |
| mt | MILAN TVRDIK |
| mtm | MARTIN MACHOVEC |
| mz | MILAN ZEMAN |
| nam | NADĚŽDA MACUROVÁ |

| | |
|------|---------------------|
| nov | PAVEL NOVÁK |
| oa | OLGA ANDRLOVÁ |
| pč | PETR ČORNEJ |
| pj | PAVEL JANOUŠEK |
| pm | PETRUŠE MÁCHOVÁ |
| pn | PETR NEJEDLÝ |
| pou | PAVEL POUCHA |
| pr | MARTIN PROCHÁZKA |
| red | REDAKCE |
| rk | ROMAN KRASNICKÝ |
| rp | RADKO PYTLÍK |
| sch | JAN SCHEJBAL |
| sl | ILONA SLAVÍKOVÁ |
| šb | ŠÁRKA BELISOVÁ |
| šrm | EVA ŠORMOVÁ |
| tb | JIŘINA TÁBORSKÁ |
| tk | TATJANA KORJAKINOVÁ |
| ul | MILOSLAV ULIČNÝ |
| vene | VLADIMÍR NOVOTNÝ |
| vkn | VÁCLAV KÖNIGSMARK |
| vkř | VLADIMÍR KRIVÁNEK |
| vkž | VLADIMÍR KRÍZ |
| vs | VLADIMÍR SVATOŇ |
| zh | ZDENĚK HRBATA |
| zkl | ZDENA KLÖSLOVÁ |

Soupis literárních děl podle literatur s bibliografií základních literárněhistorických příruček

africké literatury V. Klíma—K. F. Růžička—P. Zima, Black Africa, Literature and Language, Prague 1976. Titíž, Literatura Černé Afriky, Praha 1972. → alžírská literatura, → angolská literatura, → egyptská literatura, → guinejská literatura, → jihoafrická literatura, → libanonská literatura, → nigerijská literatura, → senegalská literatura.

ALBÁNSKÁ LITERATURA Histoire de la littérature albanaise, Tirana 1980.

Fishta (1871—1940):

Horské gusle

Kadare (1936):

Generál mrtvé armády

ALŽÍRSKÁ LITERATURA Ch. Bonn, La littérature algérienne de la langue française et ses lectures, Ottawa 1974. J. Déjeux, La littérature algérienne contemporaine, Paris 1975. S. Pantůček, Literatury severní Afriky, Praha 1978.

Dib (1920):

Africké léto

Haddad (1927—1978):

Žák a lekce

AMERICKÁ LITERATURA M. Bradbury—E. Mottram—J. Franco (ed.), The Penguin Companion to American Literature, New York — St. Louis — San Francisco — Toronto 1971. M. Cunliffe, The Literature of the United States, Harmondsworth 1967. R. Nenadál, Moderní americká literatura, Praha 1980. N. I. Samochvalov (ed.), Istorija američanskoj literatury I—II, Moskva 1971. M. R. Stern—S. L. Gross (ed.), American Literature Survey, Harmondsworth 1975—1978. O. Vóčadlo, Současná literatura Spojených států, Praha 1934.

Cooper (1789—1851):

Lovec jelenů

Emerson (1803—1882):

Básně

- Hawthorne (1804—1864):
Šarlatové písmeno
- Longfellow (1807—1882):
Píseň o Hiawathovi
- Poe (1809—1849):
Grotesky a arabesky
Havran a jiné básně
- Stoweová (1811—1896):
Chaloupka strýčka Toma
- Thoreau (1817—1862):
Walden
- Melville (1819—1891):
Bílá velryba
- Whitman (1819—1892):
Listy trávy
- Dickinsonová (1830—1886):
Básně
- Twain (1835—1910):
Dobrodružství Huckleberryho Finna
- Masters (1868—1950):
Spoonriverská antologie
- Crane (1871—1900):
Rudý odznak odvahy
- Dreiser (1871—1945):
Americká tragédie
Sestřička Carrie
- Catherová (1873—1947):
Moje Antonie
- Steinová (1874—1946):
Tři životy
- Frost (1874—1963):
Na sever od Bostonu
- London (1876—1916):
Martin Eden
Volání divočiny
- Sandburg (1878—1967):
Dobré jitro, Ameriko
- Sinclair (1878—1968):
Džungle
- W. C. Williams (1883—1963):
Jaro a tak dál
- Lewis (1885—1951):
Babbitt
- Pound (1885—1972):
Zpěvy
- Jeffers (1887—1962):
Hřebec grošák, Tamar a jiné básně
- O'Neill (1888—1953):
Smutek sluší Elektře
- Chandler (1888—1959):
Sbohem buď, láska má
- Eliot (1888—1965):
Pustina
- H. Miller (1891—1980):
Obratník Raka
- Fitzgerald (1896—1940):
Něžná je noc
Velký Gatsby
- Dos Passos (1896—1970):
USA
- Faulkner (1897—1962):
Absolone, Absolone
Divoké palmy
Hluk a zuřivost
- Wilder (1897—1975):
Jen o chlup
Most svatého Ludvíka krále
- Hemingway (1899—1961):
Komu zvoní hrana
Povídky
Stařec a moře
- Wolfe (1900—1938):
K domovu pohled, anděle!
- Hughes (1902—1967):
Unavené blues
- Steinbeck (1902—1968):
Hrozny hněvu
O myších a lidech
- Caldwell (1903—1987):
Tabáková cesta
- Warren (1905):
Všichni jsou zbrojnoši královi
- Roethke (1908—1963):
Ztracený syn a jiné básně
- Saroyan (1908—1981):
Odvážný mladý muž na létající hrazdě
- T. Williams (1914—1983):
Sestup Orfeův
- Malamud (1914—1986):
Správkař
- Ellison (1914):
Neviditelný
- A. Miller (1915):
Smrt obchodního cestujícího
- Bellow (1915):
Herzog
- Lowell (1917—1977):
Studie ze života
- Salinger (1919):
Kdo chytá v žitě
- Ferlinghetti (1919):
San Francisco je můj počátek
- Bradbury (1920):
Marťanská kronika
- Kerouac (1922—1969):
Na cestě
- Mailer (1923):
Nazi a mrtví
- Heller (1923):
Hlava XXII
- Capote (1924—1984):
Chladnokrevně
- Styron (1925):
Sophiina volba
- Ginsberg (1926):
Kvílení a jiné básně
- Albee (1928):
Kdo se bojí Virginie Woolfové?
- Updike (1932):
Kentaur

Roth (1933):
Ať se děje, co se děje
Kesej (1935):
Vyhodíme ho z kola ven

AMERICKÁ LITERATURA NATIVNÍ (PŘEDKOLUMBOVSKÁ) F. Vrhel—O. Kašpar, Předkolumbovské literatury, Praha 1978.

Popol Vuh

anglická literatura → britská literatura; anglickojazyčné (anglofonní) literatury → angloafrická literatura → jihoafrická literatura, → nigerijská literatura; anglokanadská literatura → kanadská literatura; srov. dále → americká literatura, → irská literatura, → australská literatura, → novozélandská literatura

ANGOLSKÁ LITERATURA C. Ervedosa, Roteiro da Literatura Angolana, Lisboa 1978. M. Ferreira, Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I—II, Lisboa 1977. R. G. Hamilton, Literatura Africana — Literatura Necessária I — Angola, Lisboa 1981.

Neto (1922—1979):
Posvátná naděje
Vieira (1936):
Luanda

ARABSKÁ LITERATURA J. Bielawski, Historia literatury arabskiej, Warszawa 1968. J. Bielawski—K. Skarżyńska-Bodzeńska—J. Jasińska, Nowa i współczesna literatura arabskiego Wschodu, Warszawa 1978. R. Blachère, Histoire de la littérature arabe, Paris 1964. I. M. Fil'stinskij, Arabskaja klassičeskaja literatura, Moskva 1965. Týž, Arabskaja literatura v srednije veka, Moskva 1977. J. Haywood, Modern Arabic Literature 1800—1970, London 1971. A. J. Krymskij, Istorija novej arabskoj literatury 19 — načalo 20 veka, Moskva 1971. J. Landau, Arabische Literaturgeschichte der neueren Zeit, Zürich — Stuttgart 1968. R. A. Nicholson, A Literary History of the Arabs, Cambridge 1962. K. Petráček, Arabská literatura, Praha 1964.

arabská literatura klasická

Korán
Tisíc a jedna noc
al-Džáhiz (775—868):
Kniha lakomců
Ibn Battúta (1304—asi 1368):
Cesta

arabská literatura novověká → egyptská literatura, → libanonská literatura, → palestinská literatura

ARGENTINSKÁ LITERATURA A. Berenguer Carisomo, Literatura argentina, Barcelona 1970. D. W. Foster—V. R. Foster, Research Guide to Argentine Literature, Metuchen 1970. K. Uhlíř, Nástin dějin argentinské literatury od počátků do roku 1910, FFUK Praha 1967 (skripta).

Hernández (1834—1886):
Martin Fierro
Güiraldes (1886—1927):
Don Segundo Sombra
Borges (1899—1986):
Alef
Cortázar (1914—1984):
Nebe, peklo, ráj

arménská literatura → sovětská literatura
asyrská literatura → babylónsko-asyrská literatura

AUSTRALSKÁ LITERATURA L. Kramer, The Oxford History of Australian Literature, Melbourne 1981.

Richardsonová (1870—1946):
Osudy Richarda Mahonyho
Prichardová (1883—1969):
Kúnardú
Marshall (1902—1984):
Už zase skáču přes kaluže
White (1912):
Voss

BABYLÓNSKO-ASYRSKÁ LITERATURA W. G. Lambert, Babylonian Wisdom Literature, Oxford 1960. B. Meissner, Die babylonisch-assyrische Literatur, Potsdam 1927. O. Weber, Die Literatur der Babylonier und Assyrer, Leipzig 1907.

Epos o Gilgamešovi

BELGICKÁ LITERATURA L. G. Andrejev, Sto let bel'gijskoj literatury, Moskva 1967.

francouzská literatura (valonská) G. Charlier—J. Hanse, Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, Bruxelles 1958. R. Burniaux—R. Frickx, La Littérature belge d'expression française, Paris 1973. J. Fryčer—K. Livanský, Belgie, in: J. O. Fischer, Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. III, Praha 1979.

De Coster (1827—1879):
Pověst o Uleenspieglovi
Lemonnier (1844—1913):
Halali
Rodenbach (1855—1898):
Mrtvé Bruggy
Verhaeren (1855—1916):
Chapadlovitá města
Maeterlinck (1862—1949):
Modrý pták
Crommelynck (1888—1970):
Velkolepý paroháč
Ghelderode (1898—1962):
Balada o Velkém kostlivci

vlámská (jihonizozemská) literatura R. F. Lis-sens, *Flämische Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1970. R. P. Meijer, *Literature of the Low Countries, A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*, Van Gorcum 1971.

Conscience (1812—1883):
Flanderský lev
Vermeylen (1872—1945):
Věčný žid
Elsschot (1882—1960):
Bludička
Timmermans (1886—1947):
Pallier
Daisne (1912—1978):
Vlak setrvačnosti

běloruská literatura → sovětské literatury
bengálská literatura → indické literatury
bosensko-hercegovská literatura → jugosláv-ská literatura

BRAZILSKÁ LITERATURA A. S. Amora, *História da Literatura Brasileira*, São Paulo 1963 (česky in: E. Anderson Imbert—A. Soares Amora, *Dějiny literatur Latinské Ameriky*, Praha 1966). A. Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo 1970. A. Candi-do—J. A. Castello, *Presença da Literatura Brasileira*, São Paulo 1974. L. S. Picchio, *La letteratura brasiliana*, Milano 1972.

Alencar (1829—1877):
Guaranijec
Machado de Assis (1839—1908):
Posmrtné paměti Bráse Cubase
Pompéia (1863—1895):
Atheneum
Rosa (1908—1967):
Velká divočina: Cesty
Amado (1912):
Mulatka Gabriela

bretonská literatura → francouzská literatura

BRITSKÁ LITERATURA, *literatura Velké Británie*
anglická literatura A. C. Baugh (ed.), *A Literary History of England I—IV*, London 1967. H. Blamires, *A Short History of English Literature*, London 1974. H. Craig (ed.), *Dějiny anglické literatury I—II*, Praha 1963. D. Daiches, *A Critical History of English Literature I—IV*, London 1969. B. Ford (ed.), *The Pelican Guide to English Literature I—VII*, Harmondsworth 1969. B. Trnka, *Dějiny anglické literatury*, Praha 1973 (skripta). A. R. Waller—A. W. Ward (ed.), *The Cambridge History of English Literature I—XV*, Cambridge 1963—1965. F. P. Wilson—B. Dobrée (ed.), *The Oxford History of English Literature I—XII*, Oxford 1964—1965. Z. Stříbrný, *Dějiny anglické literatury I—II*, Praha 1987.

Beowulf
Chaucer (1340—1400):
Canterburské povídky
More (1478—1535):
Utopie
Spenser (asi 1552—1599):
Královna víl
Marlowe (1564—1593):
Doktor Faust
Shakespeare (1564—1616):
Bouře
Hamlet
Král Lear
Macbeth
Othello
Richard III.
Romeo a Julie
Sen noci svatojánské
Sonety
Zkrocení zlé ženy
Donne (1572—1631):
Písně a sonety
Jonson (1572—1637):
Volpone aneb Lišák
Milton (1608—1674):
Ztracený ráj
Bunyan (1628—1688):
Poutníková cesta
Dryden (1631—1700):
Absolon a Achitofel
Defoe (1660/1661—1731):
Moll Flandersová
Robinson Crusoe
Swift (1667—1745):
Gulliverovy cesty
Congreve (1670—1729):
Tak to na tom světě chodí

- Gay (1685—1732):
 Žebrácká opera
 Pope (1688—1744):
 Uloupená kadeř
 Richardson (1689—1761):
 Clarissa aneb Historie mladé dámy
 Fielding (1707—1754):
 Tom Jones, příběh nalezenec
 Sterne (1713—1768):
 Život a názory ... Tristrama Shandyho
 Gray (1716—1771):
 Elegie na venkovském hřbitově
 Smollett (1721—1771):
 Dobrodružství Rodericka Randoma
 Goldsmith (1728—1774):
 Farář wakefieldský
 Macpherson (1736—1796):
 Básně Ossianovy
 Sheridan (1751—1816):
 Škola pomluv
 Blake (1757—1827):
 Zpěvy nevinnosti. Zpěvy zkušenosti
 Burns (1759—1796):
 Tam O'Shanter
 Wordsworth (1770—1850) — Coleridge
 (1772—1834):
 Lyrické balady
 Scott (1771—1832):
 Ivanhoe
 Jezerní panna
 Austenová (1775—1817):
 Pýcha a předsudek
 Maturin (1780—1824):
 Poutník Melmoth
 Byron (1788—1824):
 Džaur
 Childe Haroldova pouť
 Manfréd
 Shelley (1792—1822):
 Cenciové
 Odpoutaný Prométheus
 Keats (1795—1821):
 Hyperion
 Tennyson (1809—1892):
 Pani ze Shalottu
 Thackeray (1811—1863):
 Jarmark marnosti
 Dickens (1812—1870):
 David Copperfield
 Kronika Pickwickova klubu
 Nadějně vyhlídky
 Oliver Twist
 Browning (1812—1889):
 Muži a ženy
 Ch. Brontëová (1816—1855):
 Jana Eyrová
 E. Brontëová (1818—1848):
 Na Větrné hůrce
 Eliotová (1819—1880):
 Middlemarch
 Carroll (1832—1898):
 Alenka v kraji divů. Za zrcadlem a co tam
 Alenka viděla
 Hardy (1840—1928):
 Neblahý Juda
 Tess z d'Urbervillů
 James (1843—1916):
 Vyslanci
 Stevenson (1850—1894):
 Ostrov pokladů
 Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda
 Wilde (1854—1900):
 Jak je důležité mítí Filipa
 Obraz Doriana Graye
 Šťastný princ a jiné pohádky
 Shaw (1856—1950):
 Pygmalion
 Svatá Jana
 Conrad (1857—1924):
 Lord Jim
 Doyle (1859—1930):
 Pes baskervillský
 Kipling (1865—1936):
 Knihy džunglí
 Wells (1866—1946):
 Neviditelný
 Galsworthy (1867—1933):
 Bohatec
 Chesterton (1874—1936):
 Létající hospoda
 Maugham (1874—1965):
 O údělu člověka
 Forster (1879—1970):
 Cesta do Indie
 Joyce (1882—1941):
 Odysseus
 Woolfová (1882—1941):
 K majáku
 Lawrence (1885—1930):
 Milenec lady Chatterleyové
 Eliot (1888—1965):
 Pustina
 Christieová (1891—1976):
 Vražda Rogera Ackroyda
 Huxley (1894—1963):
 Kontrapunkt
 Greene (1904):
 Tichý Američan
 Golding (1911):
 Pán much
 Thomas (1914—1953):
 Smrti a vstupy
 Aldridge (1918):
 Diplomat
 Amis (1922):
 Šťastný Jim

Braine (1922—1986):

Místo nahofe

Sillitoe (1928):

V sobotu večer, v neděli ráno

Osborne (1929):

Ohlédni se v hněvu

Pinter (1930):

Narozeniny

Yeats → irská literatura

velšská (waleská) literatura A. O. Hughes Jarman—Gwyllin Rees Hughes (ed.), *A Guide to Welsh Literature*, Swansea 1976.

Mabinogion

BULHARSKÁ LITERATURA E. Bayer—D. Endler, *Bulgarische Literatur im Überblick*, Leipzig 1983. Ch. A. Moser, *A History of Bulgarian Literature 865—1944*, The Hague 1972. I. Bogdanov, *Kratka istorija na bǎlgarskata literatura v 2 časti*, Sofija 1969—1970. *Istorija na bǎlgarskata literatura I—IV*, Sofija 1962. *Očerci po istorija na bǎlgarskata literatura sled Deveti septemvri 1944 godina I—II*, Sofija 1979.

Botev (1849—1876):

Básně

Vazov (1850—1921):

Pod jařmem

Slavejkov (1866—1912):

Krvavá píseň

Javorov (1878—1914):

Za stíny oblaků

Jovkov (1880—1937):

Staroplaninské legendy

Milev (1895—1925):

Záři

Karaslavov (1904—1980):

Snacha

Stanev (1907—1979):

Ancikrist

Vapcarov (1909—1942):

Motorové písně

Dimov (1909—1966):

Tabák

Chajtov (1919):

Divoké povídky

Radičkov (1929):

Lazařina

černohorská literatura → jugoslávská literatura

ČÍNSKÁ LITERATURA N. T. Fedorenko, *Kitajskaja literatura*, Moskva 1956. Ch'en Shou-yi, *Chinese Literature*, New York 1961. Lu Hsun, *A Brief History of Chinese Fiction*,

Peking 1959. J. Průšek, *O čínském písemnictví a vzdělanosti*, Praha 1947. Týž, *Literatura osvobozené Číny*, Praha 1953. Ting Yi, *A Short History of Modern Chinese Literature*, Peking 1959.

Š'-čing (Kniha písní)

Konfucius (551—479 př. n. l.):

Hovory

Lao-c' neboli Kanonická kniha o cestě Tao a její síle

Čuang-c'

S'-ma Čchien (asi 140—90 př. n. l.):

Zápisky historikovy

Li Po (701—762):

Básně

Tu Fu (712—770):

Básně

Kuan Chan-čching (asi 1210—1298):

Křivda spáchaná na Tou O

Wang Š'-fu (přelom 13. a 14. stol.):

Příběh západního domku

Š' Naj-an (14. stol.):

Příběhy od jezerního břehu

Luo Kuan-čung (14. stol.):

Dějiny Tři říši

Wu Čcheng-en (1500—1582):

Vyprávění o cestě na západ

Ťin Pching Mej

Pchu Sung-ling (1648—1715):

Podivuhodné příběhy ze studovny Útulek

Wu Ťing-c' (1701—1754):

Neoficiální historie konfuciánů

Cchao Süe-čchin (1715—1764):

Sen v červeném domě

Liou O (1857—1909):

Putování Starého Chromce

Lu Sün (1881—1936):

Vřava

Kuo Mo-žo (1892—1978):

Návrat Starého Mistra a jiné povídky

Mao Tun (1896—1981):

Šerosvit

Lao Še (1899—1966):

Rikša

Pa Ťin (1904):

Rodina

Aj Čching (1910):

Ta-jen-che

Ting Ling (1907—1986):

Slunce svítí nad řekou Sang-kan

čukčská literatura → sovětská literatura

dagestánská literatura → sovětská literatura

DÁNSKÁ LITERATURA K. Hádek, *Panorama literatur dánské a islandské*, Praha 1939. S. M. Kristensen, *Datskaja literatu-*

ra 1918—1952, Moskva 1963. P. M. Mitchell, A History of Danish Literature, Copenhagen 1957. H. M. Svendsen, Geschichte der dänischen Literatur, Neumünster 1964. P. H. Traustedt, Dansk litteratur historie I—VI, København 1976—1977.

Saxo Grammaticus (asi 1150—1220):

Skutky Dánů

Holberg (1684—1754):

Jeppe z Hürky

Andersen (1805—1875):

Pohádky a povídky

Jacobsen (1847—1885):

Niels Lyhne

Bang (1857—1912):

U cesty

Pontoppidan (1857—1943):

Šťastný Per

Nexø (1869—1954):

Ditta, dcera člověka

Jensen (1873—1950):

Královův pád

Blixenová (1885—1962):

Sedm fantastických příběhů

Scherfig (1905—1979):

Promeškané jaro

faerská literatura E. F. Bergström, Den färöiska boken, Stockholm 1974.

Heinesen (1900):

Černý kotel

EGYPTSKÁ LITERATURA (základní příručka viz arabská literatura)

Husain (1899—1973):

Kniha dní

Mahfúz (1912):

Skandál v Káhiře

Chédidová → libanonská literatura

staroegyptská literatura A. Erman, Die Literatur der Aegypter, Leipzig 1970. M. A. Korostovcev, Piscy Drevnego Jegipta, Moskva 1962. Z. Žába, Tesáno do kamene, psáno na papyrus, Praha 1968

Sinuhet (2000—1970 př. n. l.):

Vlastní životopis Sinuhetův

estonská literatura → sovětské literatury

faerská literatura → dánská literatura

FINSKÁ LITERATURA J. Ahokas, A History of Finnish Literature, Bloomington 1973. E. Ch. Karchu, Istorija literatury Finlandii, Le-

ningrad 1979. K. Laitinen, Finnlands moderne Literatur, Hamburg 1969.

Lönnrot (1802—1884):

Kalevala

Kivi (1834—1872):

Sedm bratří

Linnankoski (1869—1913):

Běženci

Sillanpää (1888—1964):

Umírala mladičká

Waltari (1908—1979):

Egyptčan Sinuhet

Linna (1920):

Neznámý voják

Meri (1928):

Manilský provaz

finsko-švédská literatura

Runeberg (1804—1877):

Vyprávění poručíka Ståla

FRANCOUZSKÁ LITERATURA P. Abraham—R. Desné, Manuel d'histoire littéraire de la France I—III, Paris 1965—1970. P. de Boisdeffre, Histoire de la littérature de langue française des années 30 aux années 80 I—II, Paris 1985. H. Clouard, Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours I—II, Paris 1962. J. O. Fischer a kol., Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. I—III, Praha 1967—1979. J. Kopal, Dějiny francouzské literatury, Praha 1949. O. Simek, Dějiny francouzské literatury v obrysech I—IV, Praha 1947—1962.

Piseň o Rolandovi

Román o Tristanovi a Isoldě

Chrétien de Troyes (asi 1130 — asi 1183):

Perceval čili Vyprávění o grálu

Román o Lišákovi

Guillaume de Lorris — Jean de Meung (13. stol.):

Román o Růži

Villon (1429/32—1463/67):

Závěť

Rabelais (1494?—1553?):

Gargantua a Pantagruel

Ronsard (1524—1585):

Lásky

Montaigne (1533—1592):

Eseje

Urfé (1567—1625):

Astrea

Corneille (1606—1684):

Cid

La Rochefoucauld (1613—1680):

Úvahy

- La Fontaine (1621—1695):
Bajky
- Molière (1622—1673):
Don Juan
Lakomec
Misanthrop
Tartuffe
Zdravý nemocný
- Pascal (1623—1662):
Myšlenky
- Sévigné (1626—1696):
Dopisy
- Perrault (1628—1703):
Pohádky matky Husy
- La Fayette (1634—1693):
Kněžna de Clèves
- Racine (1639—1699):
Faidra
- La Bruyère (1645—1696):
Charaktery
- Lesage (1668—1747):
Příběhy Gila Blase ze Santillany
- Saint-Simon (1675—1755):
Paměti
- Marivaux (1688—1763):
Hra lásky a náhody
- Montesquieu (1689—1755):
Perské listy
- Voltaire (1694—1778):
Candide
- Prévost (1697—1763):
Manon Lescaut
- Rousseau (1712—1778):
Julie neboli Nová Heloisa
Vyznání
- Diderot (1713—1784):
Jakub Fatalista
Jeptiška
Rameauův synovec
- Beaumarchais (1732—1799):
Bláznivý den aneb Figarova svatba
- Sade (1740—1814):
Justina aneb Utrpení ctnosti
- Laclos (1741—1803):
Nebezpečné známosti
- Constant (1767—1830):
Adolf
- Chateaubriand (1768—1848):
Atala
- Béranger (1780—1857):
Písňe
- Stendhal (1783—1842):
Červený a černý
Kartouza parmská
- Lamartine (1790—1869):
Básnické meditace
- Scribe (1791—1861):
Sklenice vody
- Vigny (1797—1863):
Osudy
- Balzac (1799—1850):
Evženie Grandetová
Otec Goriot
Sestřenice Běta
Šagrénová kůže
Ztracené iluze
- Dumas st. (1802—1870):
Tři mušketýři
- Hugo (1802—1885):
Dělníci moře
Hernani
Chrám Matky Boží v Paříži
Legenda věků
Ubožáci
- Mérimée (1803—1870):
Colomba
- Sue (1804—1857):
Tajnosti pařížské
- Sandová (1804—1876):
Malá Fadetka
- Bertrand (1807—1841):
Kašpar Noci
- Nerval (1808—1855):
Dcery ohně
- Barbey d'Aureville (1808—1889):
Dábelské novely
- Musset (1810—1857):
Lorenzaccio
Zpověď dítěte svého věku
- Baudelaire (1821—1867):
Květy zla
- Flaubert (1821—1880):
Citová výchova
Paní Bovaryová
Salambo
- Goncourtové (1822—1896; 1830—1870):
Germinie Lacerteuxová
- Dumas ml. (1824—1895):
Dáma s kaméliemi
- Verne (1828—1905):
Tajuplný ostrov
- Villiers de L'Isle-Adam (1838—1889):
Kruté povídky
- Daudet (1840—1897):
Listy z mého mlýna
Podivuhodná dobrodružství Tartarina z Tarasconu
- Zola (1840—1902):
Břicho Paříže
Germinal
Zabiják
- Mallarmé (1842—1898):
Faunovo odpoledne
- Verlaine (1844—1896):
Romance beze slov
- France (1844—1924):
Bohové žízni
Ostrov tučňáků
- Corbière (1845—1875):
Žluté lásky

Lautréamont (1846—1870):
Zpěvy Maldororovy
Huysmans (1848—1907):
Naruby
Maupassant (1850—1893):
Kulička
Miláček
Rimbaud (1854—1891):
Opilý koráb
Rolland (1866—1944):
Jan Kryštof
Petr a Lucie
Rostand (1868—1918):
Cyrano z Bergeraku
Claudel (1868—1955):
Zvěstování Panně Marii
Gide (1869—1951):
Penězokazi
Proust (1871—1922):
Hledání ztraceného času
Valéry (1871—1945):
Kouzla
Jarry (1873—1907):
Ubu králem
Barbusse (1873—1935):
Oheň
Colettová (1873—1954):
Osení
Apollinaire (1880—1918):
Alkoholy
Prsy Tiréziovy
Giraudoux (1882—1944):
Trojská válka nebude
Mauriac (1885—1970):
Klubko zmijí
Romains (1885—1972):
Kumpáni
Alain-Fournier (1886—1914):
Veliký Meaulnes
Saint-John Perse (1887—1975):
Majáky
Cocteau (1889—1963):
Orfeus
Eluard (1895—1952):
Veřejná růže
Giono (1895—1970):
Hlasy země
Tzara (1896—1963):
Dvacet pět básní
Breton (1896—1966):
Nadja
Montherlant (1896—1972):
Mrtvá královna
Aragon (1897—1982):
Aurelián
Salacrou (1899):
Noci hněvu
Saint-Exupéry (1900—1944):
Malý princ
Země lidí

Prévert (1900—1977):
Slova
Malraux (1901—1976):
Lidský úděl
Sartrautová (1902):
Zlaté plody
Queneau (1903—1976):
Zazi v metru
Sartre (1905—1980):
Nevolnost
Ďábel a pánbůh
Beckett (1906):
Čekání na Godota
Guillevic (1907):
Jedenatřicet sonetů
Genet (1909/10—1986):
Černoši
Gracq (1910):
Pobřeží Syrt
Anouilh (1910—1987):
Skrivánek
Ionesco (1912):
Král umírá
Plešatá zpěvačka
Camus (1913—1960):
Cizinec
Simon (1913):
Vitr
Vian (1920—1959):
Pěna dní
Robbe-Grillet (1922):
Gumy
Butor (1926):
Proměna

bretonská literatura F. Gourvil, Langue et littérature bretonnes, Paris 1968.

Hersart de La Villemarqué (1815—1875):
Barzaz Breiz

okciténská (provensálská) literatura A. Gourdin, Langue et littérature d'oc, Paris 1943.

Guilhem IX. (1071—1127):
Pisně
Mistral (1830—1914):
Miréio

francouzskojazyčné (frankofonní) literatury ostatní → belgická (valonská) literatura, → švýcarská (romanská) literatura, → kanadská (quebecká) literatura, → alžírská literatura, → libanonská literatura, → senegalská literatura, → guinejská literatura, → haitská literatura

gruzínská literatura → sovětské literatury

GUATEMALSKÁ LITERATURA F. Albizúrez Palma — C. Barrios: Historia de la literatura guatemalteca I, Guatemala 1981. S. Menton, Historia crítica de la novela guatemalteca, Guatemala 1960. D. Velá, La literatura guatemalteca I—II, Guatemala 1943.

Asturias (1899—1974):
Pan prezident

GUINEJSKÁ LITERATURA J. Rial, Littérature africaine d'expression française, Léopoldville 1966. R. Pageard, Littérature négro-africaine, Paris 1967.

Laye (1928):
Cerné dítě

HAITSKÁ LITERATURA R. Berrou, Histoire de la littérature haïtienne, Port-au-Prince 1975.

Alexis (1922—1961):
Generál Slunce

HEBREJSKÁ LITERATURA N. Kravitz, 3000 years of Hebrew Literature From the Earliest Time Through the 20th Century, Chicago 1972. M. Waxman, A History of Jewish Literature I—V, New York 1930.

Starý zákon → Bible

jidiš literatura

Alejchem (1859—1916):
Uličník Motl

hindská literatura → indické literatury

holandská literatura → nizozemská literatura

hispanoamerické literatury → latinskoamerické literatury

charvátská literatura → jugoslávská literatura

CHILSKÁ LITERATURA F. Alegria, Literatura chilena del siglo XX, Santiago de Chile 1962. O. Bělič, Stručné dějiny chilské literatury I, Praha 1980 (skripta). H. Montes — J. Orlandi, Historia de la literatura chilena, Santiago de Chile 1974.

Mistralová (1889—1957):
Zpustošení

Huidobro (1893—1948):
Altazor aneb Cesta pádákem

Rojas (1896—1973):

Syn zloděje
Neruda (1904—1973):
Veliký zpěv
Sídlo na zemi

INDICKÉ LITERATURY V. G. Jerman, Očerk istorii vedijskoj literatury, Moskva 1980. K. Mylius, Geschichte der Literatur im alten Indien, Leipzig 1983. D. Serebrjakov, Očerki drevneindijskoj literatury, Moskva 1971.

Sómadéva (11. stol.):
Oceán příběhů

Rgvéda
Dhammapada
Rámájana
Bhagavadgíta
Mahábhárata
Osm antologií
Pañčatantra

Šúdraka (asi 3.—4. stol.):
Hliněný voziček

Kálidása (asi 4.—5. stol.):
Oblak poslem lásky
Šakuntala

bengálská literatura J. C. Ghosh, Bengali Literature, London 1948. I. A. Tovstych, Bengal'skaja literatura, Moskva 1956.

Thákur (1861—1941):
Gítáňďžali

hindská literatura V. K. Gokak, Literatures in Modern Indian Languages, New Delhi 1957. K. B. Jindal, A History of Hindi Literature, Allahabad 1955.

Prémčand (1880—1936):
Darování krávy

ÍRÁNSKÉ LITERATURY, *literatury Íránu* B. Alaví, Geschichte und Entwicklung der modernen persischen Literatur, Berlin 1964. I. Braginskij—D. Komissarov, Persidskaja literatura, Moskva 1963. F. Machalski, La littérature de l'Iran contemporaine, Wrocław 1963. J. Rypka a kol., Dějiny perské a táďžické literatury, Praha 1956, 1963. Č. A. Stori (= Ch. A. Storey), Persidskaja literatura I—III, Moskva 1972.

perská literatura

Firdausí (asi 934—1020):
Kniha králů

Chajjám (asi 1048—1122):

Čtyřverší

Nizámí (asi 1141—1209):

Pětice

Sa'dí (asi 1213—1292):

Růžová zahrada

Háfíz (asi 1320—1390):

Díván

Džámí (1414—1492):

Jarní zahrada

Hedájat (1903—1951):

Slepá sova

kurdáská literatura M. Chaznadar, Očerk istorii sovremennoj kurdskej literatury, Moskva 1967.

Chání (1630—1706):

Mam a Zin

IRSKÁ LITERATURA F. O'Connor, *The Backward Look*, London 1967. A. N. Jeffares, *Anglo-Irish Literature*, Dublin 1982. E. Knott, *Early English Literature*, London 1966.

Tažení za býkem z Cuailnge

Yeats (1865—1939):

Věž

Synge (1871—1909):

Hrdina Západu

O'Casey (1880—1964):

Pluh a hvězdy

ISLANDSKÁ LITERATURA K. Andresson, *Sovremennaja islandskaja literatura 1918—1948*, Moskva 1957. S. Einarsson, *A History of Icelandic Literature*, London 1957. K. Hádek, *Panorama literatur dánské a islandské*, Praha 1939.

Edda

Snorri Sturluson (1179—1241):

Edda

Ásgrímsson (?—1361):

Lilie

Laxness (1902):

Salka Valka

ITALSKÁ LITERATURA B. Crémieux, *Panorama soudobé literatury italské*, Praha 1930. *Letteratura italiana*, Milano 1969. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940—1965*, Roma 1967. L. Russo, *Compendio storico della letteratura italiana*, Firenze 1961. G. Salinari, *O moderní italské literatuře*, Praha 1964. F. de Sanctis, *Dějiny italské literatury*, Praha 1959. *Storia della letteratura italiana*, Milano 1965. G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo I—III*,

Milano 1985. B. Wiese, *Dějiny literatury italské*, Praha 1908.

Polo (1254—1324):

Milión

Dante (1265—1321):

Božská komedie

Guido de Columnis (13. stol.):

Kronika trojanská

Petrarca (1304—1374):

Zpěvník

Boccaccio (1313—1375):

Dekameron

Machiavelli (1469—1527):

Mandragora

Vladař

Ariosto (1474—1533):

Zuřivý Roland

Michelangelo Buonarroti (1475—1564):

Bázně

Castiglione (1478—1529):

Dvořan

Cellini (1500—1571):

Vlastní životopis

Tasso (1544—1595):

Osvobozený Jeruzalém

Goldoni (1707—1793):

Poprask na laguně

Sluha dvou pánů

Gozzi (1720—1806):

Turandot

Casanova (1725—1798):

Příběh mého života

Manzoni (1785—1873):

Snoubenci

Leopardi (1798—1837):

Zpěvy

Carducci (1835—1907):

Ódy barbarské

Verga (1840—1922):

Malavogliové

Fogazzaro (1842—1911):

Malý starodávný svět

De Amicis (1846—1908):

Srdce

Svevo (1861—1928):

Vědomí a svědomí Zena Cosiniho

D'Annunzio (1863—1938):

Nevinný

Pirandello (1867—1936):

Jindřich IV.

Šest postav hledá autora

Marinetti (1876—1944):

Ohnivý buben

Ungaretti (1888—1970):

Život člověka

Tomasi di Lampedusa (1896—1957):

Gepard

Malaparte (1898—1957):

Kaput

Silone (1900—1978):
 Fontamara
 De Filippo (1900—1984):
 Neapol, město miliónů
 Quasimodo (1901—1968):
 Život není sen
 Levi (1902—1975):
 Kristus se zastavil v Eboli
 Buzzati (1906—1972):
 Tatarská poušť
 Moravia (1907):
 Nuda
 Pavese (1908—1950):
 Ďábel na kopcích
 Přijde smrt a bude mít tvé oči
 Bassani (1916):
 Zahrada Finzi-Continiů
 Morantová (1918—1985):
 Historie
 Pasolini (1922—1975):
 Zběsílý život
 Calvino (1923—1985):
 Naši předkové
 Eco (1932):
 Jméno růže

JAPONSKÁ LITERATURA W. G. Aston,
 A History of Japanese Literature, Rutland
 1973. K. Florenz, Geschichte der japanischen
 Literatur, Berlin 1960. V. Hilská, Dějiny a kul-
 tura japonského lidu, Praha 1953. Introduc-
 tion to Classic Japanese Literature, Tokyo
 1948. Sh. Kato, A History of Japanese Litera-
 ture I—III, Tokyo — New York — San Fran-
 cisco 1981—1983. N. I. Konrad, Japonskaja
 literatura, Moskva 1974. M. Novák — V. Win-
 kelhöferová, Japonská literatura I—II, Praha
 1977.

Sbirka deseti tisíc listů
 Óno Jasumaro (8. stol.):
 Zaznamenání dávných událostí
 Murasaki (975—1031):
 Vyprávění o Gendžim
 Příběh rodu Taira
 Kenkó (asi 1283—1350):
 Psáno z dlouhé chvíle
 Ihara (1642—1693):
 Největší rozkošnice
 Bašó (1644—1694):
 Haiku
 Čikamacu (1653—1724):
 Společná smrt v síti nebes na Amidžimě
 Futabatei (1864—1909):
 Uplývající mrak
 Nacume (1867—1916):
 Polštát z trávy
 Tókoku (1868—1894):
 Zpěv o ráji
 Tanizaki (1886—1965):
 Sněhové papěři

SOUPIS LITERÁRNÍCH DĚL

Akutagawa (1892—1927):
 Rašómon
 Kawabata (1899—1972):
 Sněhová země
 Dazai (1909—1948):
 Zapadající slunce
 Abe (1924):
 Písečná žena
 Óe (1935):
 Mladík, který se opozdil

jidiš literatura → hebrejská literatura

JIHOAFRICKÁ LITERATURA

Mphahlele (1919):
 Na Druhé ulici

jihonizozemská literatura → belgická litera-
 tura

JUGOSLÁVSKÁ LITERATURA A. Barac,
 Jugoslavenska književnost, Zagreb 1954. A.
 Cronia, Storia della letteratura Serbo-Croata,
 Milano 1956. Jugoslavenski književni leksi-
 kon, Novi Sad 1971. S. Lukić, Savremena ju-
 goslovenska literatura (1945—1965), Beograd
 1968. M. Ravbar—S. Janež, Pregled Jugosla-
 venskih književnosti, Maribor 1960. F. Woll-
 man, Dramatika slovanského jihu, Praha
 1930.

bosensko-hercegovská literatura V. Bogičević,
 Pismenost u Bosni i Hercegovini od pojave
 slovensko pismenosti u 9 v. do kraja austro-
 ugarske vladavine u Bosni i Hercegovini 1918
 godine, Sarajevo 1975.

Čopić (1915—1984):
 Zahrada slézové barvy

černohorská literatura

Njegoš Petar I. (1813—1851):
 Horský věnec
 Bulatović (1930):
 Červený kohout letí k nebi

charvátská literatura A. Barac, Hrvatska knji-
 ževnost I—II, Zagreb 1954—1960. Panorama
 hrvatske književnosti XX stoljeća, Zagreb
 1966. Š. Vučetić, Hrvatska književnost
 1914—1941, Zagreb 1960.

Držić (1508—1567):
 Dundo Maroje
 Gundulić (1589—1638):
 Osman
 Mažuranić (1814—1890):
 Smrt Smaila agy Čengijiče

Šenoa (1838—1881):

Selská vzpoura

Vojnović (1857—1929):

Dubrovnícká trilogie

Nazor (1876—1949):

Povídky z dětství

Krleža (1893—1981):

Balady Petrici Kerempuha

Charvátský bůh Mars

Marinković (1913):

Kyklop

makedonská literatura Makedonska književnost, Beograd 1961.

Janevski (1920):

I bolest, i vztek

Koneski (1921):

Vyšivačka

slovinšská literatura A. Slodnjak, Slovensko slovstvo, Ljubljana 1968. Zgodovina slovenskega slovstva I—V, Maribor 1968—1970.

Prešeren (1800—1849):

Básně

Tavčar (1851—1923):

Vysocká kronika

Cankar (1876—1918):

Čeledín Jernej a jeho právo

Kosmač (1910—1980):

Balada o trubce a oblaku

srbská literatura V. Gligorič, Srpski realisti, Beograd 1968. M. Popović, Istorija srpske književnosti, Romantizam I, Beograd 1968.

Karadžić (1787—1864):

Malý prstonárodní slaveno-srbský zpěvník

Radičević (1824—1853):

Básně

Nušić (1864—1938):

Pan poslanec

Stanković (1876—1927):

Nečistá krev

Andrić (1892—1975):

Most přes Drinu

Crnjanski (1893—1977):

Deník o Čarnojevičovi

Davičo (1909):

Višeň za zdi

Čosić (1921):

Dělení

Popa (1922):

Upíří pole

kalmycká literatura → *sovětské literatury*

KANADSKÁ LITERATURA

anglokanadská literatura E. Waterson, Survey: A Short History of Canadian Literature, Toronto 1973.

Haliburton (1796—1865):

Hodinář

Leacock (1869—1944):

Arkádská dobrodružství horních deseti tisíc

MacLennan (1907):

Dvě samoty

frankokanadská (quebecká) literatura L. Mailhot, La Littérature québécoise, Paris 1974. G. Tougas, Histoire de la littérature canadienne — française, Paris 1964.

Hémon (1880—1913):

Marie Chapdelainová

Royová (1909):

Štěstí z výprodeje

Thériault (1915—1983):

Agaguk

Hébertová (1916):

Kamuraska

Ducharme (1941):

Pohlčená pohlčenými

katalánská literatura → *španělská literatura*

KOLUMBIJSKÁ LITERATURA A. Curcio Altamar, Evolución de la novela en Colombia, Bogotá 1957. B. Sanín Cano, Letras colombianas, México 1944.

Isaacs (1837—1895):

María

Rivera (1889—1928):

Vír

García Márquez (1928):

Sto roků samoty

KOREJSKÁ LITERATURA A. Eckardt, Geschichte der koreanischen Literatur, Stuttgart 1968. M. I. Nikitina—A. F. Trocevič, Očerki istorii korejskoj literatury do XIV. veka, Moskva 1969. L. Jeremenko—V. Ivanova, Korejskaja literatura, Moskva 1964. A. Pultr, Přehled dějin korejské literatury, Praha 1973 (skripta).

Kim Si-sup (1425—1493):

Nové vyprávění z hory Kumo

Kim Man-džung (1637—1692):

Sen devíti oblaků

Vyprávění o Čchun-hjang

KUBÁNSKÁ LITERATURA O. Bělič, O kubánské literatuře, Praha 1964. M. Henríquez Ureña, Panorama histórico de la literatura cubana, La Habana 1967. Perfil histórico de las letras cubanas desde los orígenes hasta 1898, La Habana 1983. J. A. Portuondo, Bosquejo histórico de las letras cubanas, La Habana 1960.

Martí (1853—1895):

Prosté verše

Guillén (1902):

Sóngoro Cosongo

Carpentier (1904—1980):

Ztracené kroky

kurdská literatura → iránské literatury

LATINSKÁ LITERATURA

latinská starověká literatura → římská literatura

latinská literatura středověká a humanistická

Hrotsvitha (935 — po 973):

Abrahám

Gualter Castellionský (kolem 1135—1200):

Alexandreis

Saxo Grammaticus (kolem 1150 — kolem 1220):

Skutky Dánů

Carmina burana

Guido de Columnis (13. stol.):

Kronika trojánská

Brigita (1302/03—1373):

Zjevení a vidění

Erasmus Rotterdamský (1466—1536):

Chvála Bláznivosti

More (1478—1535):

Utopie

latinskoamerické literatury E. Anderson Imbert, Dějiny literatur Latinské Ameriky, Praha 1966. J. Franco, Spanish American Literature, Cambridge 1962. P. Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América Hispánica, México 1969. L. A. Sánchez, Historia comparada de las literaturas americanas I—IV, Buenos Aires 1973. → brazilská literatura; hispanoamerické literatury → argentinská literatura, → guatemalská literatura, → chilská literatura, → kolumbijská literatura, → kubánská literatura, → mexická literatura, → nikaragujská literatura, → paraguayská literatura, → peruánská literatura, → uruguayská literatura, → venezuelská literatura

LIBANONSKÁ LITERATURA S. Khalaf, Littérature libanaise de langue française, Sherbrooke 1974.

Džibrán (1883—1931):

Prorok

Schéhadé (1910):

Vaskův příběh

Chédidová (1921):

Šestý den

litevská literatura → sovětské literatury

lotyšská literatura → sovětské literatury

LUŽICKOSRBSKÁ LITERATURA A. Frinta, Lužičtí Srbové a jejich písemnictví, Praha 1955. R. Jenč, Stawizny serbskeho pismowstwa I—II, Budyšin 1957—1960. P. Malink, Die sorbische Literatur, Bautzen 1958. K. Trofimovič — V. Motornyj, Narysy z istorii serbo-lužič'koji literatury, L'viv 1970.

Čišinski (1856—1909):

Příroda a srdce

Witkojc (1893—1975):

Erfurtské vzpomínky

Brézan (1916):

Černý mlýn

Lorenc (1938):

Struga

MAĎARSKÁ LITERATURA T. Klaniczay — J. Szauder — M. Szabolcsi, Historia literatury węgierskiej, Wrocław 1966. I. Nemeskürty, Handbuch der ungarischen Literatur, Budapest 1977. I. Sötér a kol., A Magyar Irodalom Története I—VI, Budapest 1964—1966.

Arany (1817—1882):

Balady

Petőfi (1823—1849):

Apoštol

Madách (1823—1864):

Tragédie člověka

Ady (1877—1919):

Krev a zlato

Móricz (1879—1942):

Tak se panstvo baví

Babits (1883—1941):

Knihá Jonášova

Kosztolányi (1885—1936):

Krvavý básník Nero

Déry (1894—1977):

Pomyslná reportáž o americkém pop-festivalu

Szabó (1900—1957):

Šestadvacátý rok

Németh (1901—1975):

Hrúza

Örkény (1912—1979):

Kočíčí hra

makedonská literatura → jugoslávská literatura

MEXICKÁ LITERATURA J. S. Brushwood, Mexico in Its Novel, Texas 1966. G. González Peña, Historia de la literatura mexicana, México 1966. V. Kutejščikova, Meksikanskij roman, Moskva 1971. F. Monterde, Historia de la literatura mexicana, México 1955. A. Valenzuela Rodarte, Historia de la literatura en México e Hispanoamérica, México 1967.

Juana Inés de la Cruz (1651—1695):

První sen

Fernández de Lizardi (1776—1827):

Periquillo Sarniento

Azuela (1873—1952):

Ti zdola

Paz (1914):

Svoboda na slovo

Rulfo (1918—1986):

Pedro Páramo

Fuentes (1928):

Smrt Artemia Cruze

moldavská literatura → sovětské literatury

MONGOLSKÁ LITERATURA L. K. Gerasimovič, Literatura Mongol'skoj narodnoj respubliky 1921—1964, Leningrad 1965. W. Heissig, Geschichte der mongolischen Literatur I—II, Wiesbaden 1972. D. Kara, Knigi mongol'skich kočevnikov, Sem' vekov mongol'skoj pismennosti, Moskva 1972. G. I. Michajlov, Literaturnoje nasledstvo mongolov, Moskva 1969. Týž — K. N. Jackovskaja, Mongol'skaja literatura, Moskva 1969.

Geserchán

Tajná kronika Mongolů

Ravdžaj (1803—1856):

Papírový drak

Vančínbal (1795—1847) — Indžináš (1837—1891):

Modrá kniha o vládě Velké jüanské říše

Rinčen (1905—1978):

Slunce vychází

Nacagdordž (1906—1937):

Tři smutné vrcholky

NĚMECKÁ LITERATURA N. I. Balašova a kol., Istorija nemeckoj literatury v 5 tomach, Moskva 1962—1976. H. de Boor—R. Newald, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart I—VIII, München 1949 an. K. Böttcher—H. J. Geerds (ed.), Kurze Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1981. K. Böttcher (ed.), Romanführer I—III, Berlin 1972—1978. Deutsche Literatur in einem Band, Berlin

1971. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart I—XII, Berlin 1977—1985. H. Siebenschein—L. Zatočil, Stručné dějiny německé literatury do roku 1250, Praha 1968. M. Szyrocki, Historia literatury niemieckiej, Wrocław 1971. L. Václavek, Literatura v německém jazyce od počátků 20. stol., FF, Brno 1970 (skripta). B. von Wiese (ed.), Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1956. Týž, Das deutsche Drama, Düsseldorf 1964. Týž, Der Deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart I—II, Düsseldorf 1963.

Piseň o Nibelunzích

Hrotsvitha (935 — po 973):

Abrahám

Walther von der Vogelweide (asi 1170—1230?):

Milostné písně

Carmina burana

Jan ze Žatce (1350?—1414?):

Oráč z Čech

Brant (1457/58—1521):

Loď bláznů

Sachs (1494—1576):

Švanky

Gryphius (1616—1664):

Absurda comica

Grimmelshausen (1622—1676):

Dobrodružný Simplicius Simplicissimus

Klopstock (1724—1803):

Mesiáš

Lessing (1729—1781):

Emilie Galotti

Mína z Barnhelmu

Wieland (1733—1813):

Příběh Abdéřanů

Bürger (1747—1794):

Balady

Podivuhodné cesty Barona Prášila

Goethe (1749—1832):

Faust

Torquato Tasso

Trilogie vášně

Utrpení mladého Werthera

Vilém Meister

J. M. R. Lenz (1751—1792):

Domácí učitel

Schiller (1759—1805):

Balady

Loupežníci

Úklady a láska

Valdštejn

Hölderlin (1770—1843):

Básně Diotimě

Novalis (1772—1801):

Hymny noci

Jindřich z Ofterdingen

Hoffmann (1776—1822):
Životní názory kocoura Moura
Kleist (1777—1811):
Michael Kohllaas
Rozbitý džbán
Arnim (1781—1831) — Brentano
(1778—1842):
Chlapcův kouzelný roh
Chamisso (1781—1838):
Podivuhodný příběh Petra Schlemihla
J. Grimm (1785—1863) — W. Grimm
(1786—1859):
Pohádky pro děti a celou rodinu
Eichendorff (1788—1857):
Ze života darmošlapa
Heine (1797—1856):
Kniha písní
Büchner (1813—1837):
Vojcek
Hebbel (1813—1863):
Gyges a jeho prsten
Storm (1817—1888):
Jezdec na bílém koni
Fontane (1819—1898):
Effi Briestová
Nietzsche (1844—1900):
Tak pravil Zarathustra
Hauptmann (1862—1946):
Před západem slunce
Wedekind (1864—1918):
Procitnutí jara
Morgenstern (1871—1914):
Šibeniční písně
H. Mann (1871—1950):
Profesor Neřád
T. Mann (1875—1955):
Buddenbrookovi
Doktor Faustus
Josef a bratři jeho
Kouzelný vrch
Hesse (1877—1962):
Stepní vlk
Kaiser (1878—1945):
Plyn
Döblin (1878—1957):
Berlin, Alexandrovo náměstí
Feuchtwanger (1884—1958):
Žid Süß
Wolf (1888—1953):
Profesor Mamlock
Becher (1891—1958):
Hledač štěstí
Fallada (1893—1947):
Občánku, a co teď?
Brecht (1898—1956):
Domácí postila
Kavkazský křídový kruh
Matka Kuráž a její děti
Třigrošová opera

Remarque (1898—1970):
Na západní frontě klid
Seghersová (1900—1983):
Sedmý kříž
Canetti (1905):
Zaslepení

pražská německá literatura Československá
vlastivěda VII. Písemnictví, Praha 1933.

Meyrink (1868—1932):
Golem
Rilke (1875—1926):
Kniha hodinek
Kafka (1883—1924):
Proces
Kisch (1885—1948):
Pražský pitaval
Werfel (1890—1945):
Sjezd abiturientů
Weiskopf (1900—1955):
Loučení

literatura NDR Geschichte der deutschen Lite-
ratur von den Anfängen bis zur Gegenwart
XI., Literatur der DDR, Berlin 1977.

Apitz (1900—1979):
Nahý mezi vlky
Seghersová (1900—1983):
Neobvyklá setkání
Strittmatter (1912):
Divotvorce
Bobrowski (1917—1965):
Levinův mlýn
Fühmann (1922—1984):
Kamarádi
Kant (1926):
Aula
Wolfová (1929):
Vzory dětství
Brězan, Lorenc → lužickosrbská literatura

literatura NSR M. Durzak, Die deutsche Lite-
ratur der Gegenwart, Stuttgart 1976. I. M.
Fradkin, Istorija literatury FRG, Moskva
1980. Geschichte der deutschen Literatur von
den Anfängen bis zur Gegenwart XII, Litera-
tur der BDR, Berlin 1983. K. Hyršlová, Zápa-
doněmecký poločas 1945—1960, Praha 1963.
Táž, Čas pokusů a pochyb v západoněmecké
literatuře 60. let, Praha 1972.

Andersch (1914—1980):
Zanzibar aneb Poslední důvod
Weiss (1916—1982):
Pronásledování a zavraždění Jeana Paula
Marata
Böll (1917—1985):
Klaunovy názory

Borchert (1921—1947):

Venku přede dvěma

S. Lenz (1926):

Hodina němčiny

Grass (1927):

Plechový bubínek

Hochhuth (1931):

Náměstek

Handke → rakouská literatura

německojazyčné literatury ostatní → rakouská literatura → švýcarská literatura

NIGERIJSKÁ LITERATURA V. Klíma, Modern Nigerian Novels, Prague 1969. G. I. Potchina, Očerki sovremennoj literatury Zapadnoj Afriki, Moskva 1968. O. Taiwo, An Introduction to West African Literature, London 1967. V. N. Vavilov, Proza Nigerii, Moskva 1973.

Tutuola (1920):

Piják palmového vína

Achebe (1930):

Muž z lidu

NIKARAGUJSKÁ LITERATURA R. Barrio, Reseña de historia cultural y literaria de Nicaragua, Buenos Aires 1945.

Dario (1867—1916):

Zpěvy života a naděje

NIZOZEMSKÁ LITERATURA, *literatura holandská* R. P. Meijer, Literature of the Low Countries, A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium, The Hague 1978.

Erasmus Rotterdamský (1466—1536):

Chvála Bláznivosti

Vondel (1587—1679):

Lucifer

Multatuli (1820—1887):

Max Havelaar

Schendel (1874—1946):

Fregata Johanna Maria

NORSKÁ LITERATURA J. Bing, Dějiny literatury norské, Praha 1913. F. Bull — F. Paasche — A. H. Winsnes — Ph. Houm, Norsk litteratur-historie I—VI, Oslo 1957—1963. R. Kejzlar, Dějiny norské literatury I—II, Praha 1967—1974.

Ibsen (1828—1906):

Divoká kachna

Domov loutek (Nora)

Peer Gynt

Bjørnson (1832—1910):

Synnøve ze Slunečného návrší

Lie (1833—1908):

Troll

Kielland (1849—1906):

Jakub

Garborg (1851—1924):

Selští studenti

Hamsun (1859—1952):

Hlad

Duun (1876—1939):

Lidé z Juviku

Undsetová (1882—1949):

Kristina Vavřincová

Vesaas (1897—1970):

Ledový zámek

NOVOZÉLANDSKÁ LITERATURA D. M. Davin—W. K. Davin, The New Zealand Novel I—II, Wellington 1956. W. Curnow, Essays on New Zealand Literature, Auckland 1973.

Mansfieldová (1888—1923):

Zahradní slavnost

PALESTINSKÁ LITERATURA

Kanafání (1936—1972):

Muži na slunci

PARAGUAYSKÁ LITERATURA C. R. Centurión, Historia de las letras paraguayas I—III, Buenos Aires 1947—1951.

Roa Bastos (1917):

Já Nejvyšší

perská literatura → iránské literatury

PERUÁNSKÁ LITERATURA L. A. Sánchez, La literatura peruana I—V, Lima 1965. Týž, Introducción crítica a la literatura peruana, Lima 1974. A. Tamayo Vargas, Literatura peruana, Lima 1965.

Vallejo (1892—1938):

Trilce

Vargas Llosa (1936):

Město a psi

POLSKÁ LITERATURA K. Krejčí, Dějiny polské literatury, Praha 1953. J. Krzyżanowski, Dzieje literatury polskiej, Warszawa 1979. Literatura polska, Przewodnik encyklopedyczny I—II, Warszawa 1984—1985. Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, Warszawa — Kraków 1965—1985.

Kochanowski (1530—1584):
Trény
Mickiewicz (1798—1855):
Dziady
Konrad Wallenrod
Pan Tadeáš
Słowacki (1809—1849):
Balladyna
Krański (1812—1859):
Nebožská komedie
Norwid (1821—1883):
Vademecum
Sienkiewicz (1846—1916):
Ohněm a mečem. Potopa. Pan Wołodyjowski
Quo vadis
Prus (1847—1912):
Farao
Zapolska (1857—1921):
Morálka paní Dušské
Żeromski (1864—1925):
Popely
Reymont (1867—1925):
Zaslíbená země
Przybyszewski (1868—1927):
Homo sapiens
Wypiański (1869—1907):
Veselka
Witkiewicz-Witkacy (1885—1939):
Vodní slípka
Dąbrowska (1889—1965):
Noci a dny
Schulz (1892—1942):
Skořicové krámy
Tuwim (1894—1953):
Květy polské
Iwaszkiewicz (1894—1980):
Psyché
Gombrowicz (1904—1969):
Yvonna, princezna burgundánská
Gałczyński (1905—1953):
Začarovaná drožka
Andrzejewski (1909—1983):
Popel a dýmant
Lem (1921):
Solaris
Borowski (1922—1951):
Kamenný svět
Mrozek (1930):
Tango

PORTUGALSKÁ LITERATURA M. Moisés, A Literatura Portuguesa, São Paulo 1973. A. J. Saraiva—Ó. Lopes, Dějiny portugalské literatury, Praha 1972.

Pinto (asi 1510—1583):
Putování
Camões (asi 1524—1580):
Lusovci

Castelo Branco (1825—1890):
Zhoubná láska
Queirós (1845—1900):
Zločin pátera Amara
Ferreira de Castro (1898—1974):
Džungle

portugalskojazyčné literatury ostatní → brazilská literatura, → angolská literatura

provensálská literatura → francouzská literatura

quebecká literatura → kanadská literatura

RAKOUSKÁ LITERATURA J. Nadler, Literaturgeschichte Österreichs, Salzburg 1951. V. Suchy, Literatur in Österreich von 1945 bis 1970, Wien 1973.

Grillparzer (1791—1872):
Vlny moře a lásky
Nestroy (1801—1862):
Zlý duch Lumpacivagabundus
Lenau (1802—1850):
Albigenští
Stifter (1805—1868):
Pozdní léto
Schnitzler (1862—1931):
Zelený papoušek
Hofmannsthal (1874—1929):
Blázen a Smrt
Kraus (1874—1936):
Poslední dnové lidstva
Musil (1880—1942):
Muž bez vlastností
S. Zweig (1881—1942):
Zmatení citů
Broch (1886—1951):
Náměsíčníci
Trakl (1887—1914):
Šebestián ve snu
J. Roth (1894—1939):
Pochod Radeckého
Doderer (1896—1966):
Vodopád
Horváth (1901—1938):
Povídky z Vídeňského lesa
Bachmannová (1926—1973):
Třicátý rok
Handke (1942):
Spilání publiku
Kafka, Kisch, Meyrink, Rilke, Weiskopf, Werfel → německá literatura (pražská německá literatura)

RUMUNSKÁ LITERATURA I. D. Bălan, A Concise History of Romanian Literature, Bucharest 1981. G. Călinescu, Istoria literaturii

rii române de la origini pînă în prezent, București 1982. Istoria literaturii române I—III, București 1969—1971. M. Kavková, Nástin vývoje rumunské literatury, FFUK, Praha 1965 (skripta). M. Popa, Geschichte der rumänischen Literatur, Bukarest 1980.

Cantemir (1673—1723):
Děje hieroglyfické
Budai-Deleanu (1760—1820):
Cikaniáda
Eminescu (1850—1889):
Hyperion
Caragiale (1852—1912):
Ztracený dopis
Sadoveanu (1880—1961):
Čakan
Arghezi (1880—1967):
Vhodná slova
Rebreanu (1885—1944):
Ion
Blaga (1895—1961):
Básně světla

ruská literatura → sovětské literatury

ŘECKÁ LITERATURA

starořecká literatura A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern — München 1963. W. Schmied—O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, München 1963. F. Stiebitz, Stručné dějiny řecké literatury pro střední školy, Brno 1967. I. M. Tronskij, Dějiny antické literatury I, Řecká literatura, Praha 1955.

Homér (asi 9.—8. stol. př. n. l.):
Ilias
Odysseia
Hesiodos (kolem 700 př. n. l.):
Práce a dni
Sapfo (kolem 630 — ?):
Písňe
Ezop (6. stol. př. n. l.):
Bajky
Anakreon (6. stol. př. n. l.):
Fragmenty básní
Aischylos (525/524—456/455 př. n. l.):
Oresteia
Sofokles (asi 496—406 př. n. l.):
Antigona
Král Oidipus
Herodotos (kolem 485 — kolem 425 př. n. l.):
Dějiny
Euripides (po 485—406 př. n. l.):
Médea
Trójanky

Thukydides (asi 460—396 př. n. l.):
Dějiny peloponéské války
Aristofanes (asi 446 — po 388 př. n. l.):
Jezdci
Lysistrata
Xenofon (po 430 — po 355 př. n. l.):
Kyrova výprava
Platon (428/7—348/7 př. n. l.):
Faidros
Symposion
Menandros (342/1—293/2 př. n. l.):
Smírčí soud
Theokritos (kolem 300 — asi kolem 260 př. n. l.):
Idyly
Plutarchos (asi 45 — kolem 125):
Souběžné životopisy
Lukianos (asi 120 — asi po 180):
Hovory podsvětní
Longos (2.—3. stol.):
Dafnis a Chloe
Marcus Aurelius → římská literatura

novověká literatura H. Th. Dimaras, Histoire de la littérature grecque moderne, Athènes 1965. G. Kordatos, Istoria tis neoellinikis logotechnias 1453—1961, I—II, Athinai 1962. L. Politis, A History of Modern Greek Literature, Oxford 1973.

Kazantzakis (1883—1957):
Pestrá životní dráha Alexise Zorbase
Varnalis (1884—1974):
Pravdivá obrana Sokratova
Seferis (1900—1971):
Mythistoria

ŘÍMSKÁ LITERATURA O. Jiráni, Slovesné umění starého Říma, Praha 1925. The Cambridge History of Classical Literature II, Latin Literature, Cambridge 1982. M. Schanz—C. Hosius—G. Krüger, Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzbundswerk des Kaisers Justinian I—IV, München 1914 až 1935. F. Stiebitz, Stručné dějiny římské literatury, Brno 1967. I. M. Tronskij, Dějiny antické literatury II, Římská literatura, Praha 1956.

Plautus (kolem 251—kolem 184 př. n. l.):
Komédie o strašidle
Pseudolos
Terentius (kolem 195 — po 159 př. n. l.):
Dívka z Andru
Cicero (asi 106—43 př. n. l.):
Řeči proti Catilinovi
Caesar (100—44 př. n. l.):
Zápisky o válce galské
Lucretius (kolem 97—55 př. n. l.):
O podstatě světa

Catullus (87 nebo 84—54 př. n. l.):

Básně

Vergilius (70—19 př. n. l.):

Aeneis

Zpěvy rolnické

Horatius (65—8 př. n. l.):

Ódy

Livius (asi 59 př. n. l.—17 n. l.):

Dějiny od založení Města

Ovidius (43 př. n. l.—18/17 n. l.):

Listy heroin

Proměny

Žalozpěvy

Seneca (4 př. n. l.—65 n. l.):

O duševním klidu

Petronius Arbiter (1. stol. n. l.):

Satirikon

Martialis (kolem 40—104):

Epigramy

Tacitus (asi 55—asi 116):

Letopisy. Dějiny

Marcus Aurelius (121—180):

Hovory k sobě

Apuleius (asi 125—asi 180):

Proměny čili Zlatý osel

Augustinus Aurelius (354—430):

Vyznání

SENEGALSKÁ LITERATURA G. I. Potchina, Očerki sovremennoj literatury Zapadnoj Afriky, Moskva 1968. R. Pageard, Littérature négro-africaine, Paris 1967.

Ousmane (1923):

Uhrnutí

severoamerická literatura → americká literatura

slovanské literatury J. Máchal, Slovanské literatury I—III, Praha 1922—1929. F. Wollman, Slovesnost Slovanů, Praha 1928. → bulharská literatura, → jugoslávská literatura, → lužickosrbská literatura, → polská literatura, → sovětské literatury, → staroslověnská literatura

slovinská literatura → jugoslávská literatura

SOVĚTSKÉ LITERATURY Istorija sovjetskij mnogonacionalnoj literatury v 6 tomach I—VI, Moskva 1970—1974. R. Parolek—V. Židlický, Úvod do literatury národů SSSR, Univerzita Karlova, Praha 1982 (skripta).

ruská literatura Dějiny ruské sovětské literatury, Praha 1965. M. Drozda, Ruská sovětská literatura, Praha 1961. Istorija ruskij literatury v četyrech tomach, Leningrad 1980—1983. K. Martínek, Dějiny sovětského divadla, 1917 až

1945, Praha 1967. B. Mathesius—J. F. Franěk, Přehled sovětské literatury I—II, Praha 1971 (skripta). R. Parolek—J. Honzík, Ruská klasická literatura (1789—1917), Praha 1977.

Byliny

Pověst dávných let (Nestorův letopis)

Slovo o pluku Igorově

Povídka o mládenci a Hoři Neštěstí

Avvakum (1620/21—1682):

Život protopopa Avvakuma

Radiščev (1749—1802):

Cesta z Petrohradu do Moskvy

Krylov (1769—1844):

Bajky

Gribojedov (1794—1829):

Hoře z rozumu

Puškin (1799—1837):

Boris Godunov

Evžen Oněgin

Kapitánská dcerka

Piková dáma

Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina

Žučev (1803—1873):

Básně

Gogol (1809—1852):

Mrtvé duše

Petrohradské povídky

Revizor

Taras Bulba

Gercen (1812—1870):

O tom, co bylo

Gončarov (1812—1891):

Oblomov

Lermontov (1814—1841):

Démon

Hrdina naší doby

Maškaráda

Turgeněv (1818—1883):

Lovcovy zápisky

Otcové a děti

Někrasov (1821—1877):

Kdo žije šťastně na Rusi

Dostojevskij (1821—1881):

Běsi

Bratři Karamazovovi

Idiot

Zápisky z podzemí

Zločin a trest

A. N. Ostrovskij (1823—1886):

Bouře

Saltykov-Ščedrin (1826—1889):

Golovlevské panstvo

Černyševskij (1828—1889):

Co dělat

L. N. Tolstoj (1828—1910):
 Anna Kareninová
 Kreutzerova sonáta
 Válka a mír
 Vzkříšení
 Leskov (1831—1895):
 Lady Macbeth mcenského újezdu
 Čechov (1860—1904):
 Dáma s psičkem
 Racek
 Strýček Váňa
 Tři sestry
 Višňový sad
 Sologub (1863—1927):
 Posedlý
 Serafimovič (1863—1949):
 Železný proud
 Gorkij (1868—1936):
 Foma Gordějev
 Jegor Bulyčov a ti druzí
 Matka
 Městečko Okurov
 Na dně
 Život Klíma Samgina
 Kuprin (1870—1938):
 Jáma
 Bunin (1870—1953):
 Miřova láska
 Andrejev (1871—1919):
 Povídka o sedmi oběšených
 Život člověka
 Blok (1880—1921):
 Dvanáct
 Bělyj (1880—1934):
 Petrohrad
 A. Tolstoj (1883—1945):
 Křížová cesta
 Chlebnikov (1885—1922):
 Ladamír
 Achmatovová (1889—1966):
 Poéma bez hrdiny
 Pasternak (1890—1960):
 Sestra má — život
 Furmanov (1891—1926):
 Čapajev
 Mandelštam (1891—1938):
 Kámen
 Bulgakov (1891—1940):
 Mistr a Markétka
 Erenburg (1891—1967):
 Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita
 Cvetajevová (1892—1941):
 Poéma konce
 Fedin (1892—1977):
 Bratři
 Majakovskij (1893—1930):
 Mystérie-buffa
 Oblak v kalhotách
 Sprcha

150 000 000
 Vladimír Iljič Lenin
 Pilňak (1894—1937):
 Holý rok
 Babel (1894—1941):
 Rudá jízda
 Jesenin (1895—1925):
 Rus sovětská
 Švarc (1896—1958):
 Drak
 Ilf (1897—1937) — Petrov (1903—1942):
 Dvanáct křesel
 Vesjolj (1899—1939):
 Rus krví umytá
 Oleša (1899—1960):
 Závist
 Leonov (1899):
 Kasaf
 Višněvskij (1900—1951):
 Optimistická tragédie
 Pogodin (1900—1962):
 Kremelský orloj
 Fadějev (1901—1956):
 Mladá garda
 N. A. Ostrovskij (1904—1936):
 Jak se kalila ocel
 Šolochov (1905—1984):
 Tichý Don
 Osud člověka
 Polevoj (1908—1981):
 Příběh opravdového člověka
 Tvardovskij (1910—1971):
 Vasilij Ťorkin
 Simonov (1915—1979):
 Živí a mrtví
 Okudžava (1924):
 Putování diletantů
 Trifonov (1925—1981):
 Dlouhý čas loučení
 Šukšin (1929—1974):
 Červená kalina
 Vozněsenskij (1933):
 40 lyrických odboček z poémy
 Trojúhelníková hruška
 Jevtušenko (1933):
 Něha
 Gelman (1933):
 My, níže podepsaní
 Rasputin (1937):
 Loučení s Mařorou
 Gorin (1940):
 Poslední smrt Jonathana Swifta

arménská literatura M. Abegjan, Istorija drevnearmjanskoj literatury I, Jerevan 1948. Istorija armjanskoj sovětskoj literatury, Moskva 1966. V. S. Naibandjan—S. N. Sarinjan—S. B. Agababjan, Armjanskaja literatura,

Moskva 1976. A. Veselovskij, Očerky armjanskj literatury, istorii i kulturny, Jerevan 1972.

David Sasunský

Narekaci (10. stol.):

Knihá náfkú

Isahakjan (1875—1957):

Abulalá al Ma'arri

Čarenc (1897—1937):

Země Nairi

Sevak (1924—1971):

Člověk na dlani

běloruská literatura Historyja belaruskaj dakastryčnickaj literatury I—II, Minsk 1968 až 1969. Historyja belaruskaj saveckaj literatury, Minsk 1965. Istorija beloruskoj dooktjabr'skoj literatury, Minsk 1977. V. Židlický, Stručný nástin běloruské literatury, Praha ÚVMKK 1972 (rozmn.). Týž — Z. Genyk-Berezovská, Současná sovětská literatura III, Ukrajinská a běloruská, Praha 1966.

Kupala (1882—1942):

Piščalička

Kolas (1882—1956):

Rybáfova chatř

Čorny (1900—1944):

Mléčná dráha

Bykav (1924):

Sotnikov

čukčská literatura

Rytgev (1930):

Lidé z našeho pobřeží

dagestánská literatura G. G. Gamzatov, Literatura narodov Dagestana dooktjabr'skogo perioda, Moskva 1982. Voprosy dagestanskj literatury, Machačkala 1969.

Kapijev (1909—1944):

Zápisníky

estonská literatura Eesti kirjanduse ajalugu I—IV, 1—2, Tallinn 1965—1984. H. Jänes, Geschichte der estnischen Literatur, Stockholm 1965. E. Nirk, Estonian Literature, Tällinn 1987. R. Parolek, Srovnávací dějiny baltických literatur, Praha 1982.

Kreutzwald (1803—1882):

Syn Kalevův

Tammsaare (1878—1940):

Pravda a spravedlnost

Gailit (1891—1960):

Toomas Nipernaadi

Alverová (1906):

Prach a plamen

Kross (1920):

Na očích Klio

gruzinská literatura V. A. Černý, Gruzinská literatura, její tradice a současnost, Praha, Státní knihovna 1972 (rozmn.). H. Faehrich, Die georgische Literatur, Tbilisi 1981. Istorija gruzinskoj sovětskoj literatury, Moskva 1977.

Rusthaveli (přelom 12. a 13. stol.):

Muž v tygří kůži

Barathašvili (1817—1845):

Básně

Phšavela (1861—1915):

Pojídač hadů

Džavachišvili (1880—1937):

Bílý límeček

Čiladze (1933):

Půjdu za svým hněvem

kalmycká literatura

Džangar

Geserchán

kirgizská literatura Istorija kirgizskoj sovětskoj literatury, Moskva 1970.

Manas

Ajtmatov (1928):

Džamyla

litevská literatura Istorija litovskoj literatury, Vil'njus 1977. Lietuvių literatūros istorija I až IV, Vilnius 1957—1968. R. Parolek, Srovnávací dějiny baltických literatur, Praha 1982. Z. Stoberski, Historia literatury litewskiej, Wrocław 1974.

Donelaitis (1714—1780):

Roční doby

Nérisová (1904—1945):

Pelyňkem rozkvetu

Boruta (1905—1965):

Dřevěné záznaky

Mieželaitis (1919):

Člověk

lotyšská literatura Latviešu literatūras vēsture I—VI, Riga 1959—1962. Istorija latyšskoj literatury v 2 tomach, Riga 1971. R. Parolek, Srovnávací dějiny baltických literatur, Praha 1982.

Rainis (1865—1929):

Daleké ozvěny v modrém večeru

Upīts (1877—1970):

Severní vítr

Bels (1938):

Klec

moldavská literatura S. Čibotaru, *Literatura Sovetike Moldovenjaske din anij 1924—1960*, Kišineu 1982.

Druce (1928):

Poslední měsíc podzimu

tádžická literatura I. S. Braginskij, *Iz istorii persidskoj i tadžickoj literatury*, Moskva 1972. J. Rypka a kol., *Dějiny perské a tádžické literatury*, Praha 1956, 1963.

Ajni (1878—1954):

Vzpomínky

tatarská literatura M. Ch. Gajnullin, *Tatarskaja literatura XIX veka*, Kazan' 1975.

Džälil (1906—1944):

Básně z moabitského vězení

ukrajinská literatura *Istorija ukrajinskoj literatury u 8 tomach*, Kyjiv 1967. V. Židlický—Z. Genyk-Berezovská, *Současná sovětská literatura III, Ukrajinská a běloruská*, Praha 1966.

Kotljarevskij (1769—1838):

Aeneida

Ševčenko (1814—1861):

Kobzar

Franko (1856—1916):

Mojžiš

Kocjubynskij (1864—1913):

Stíny zapomenutých předků

Ukrajinka (1871—1913):

Dumy a snění

Tyčyna (1891—1967):

Místo sonetů a oktáv

Rylskij (1895—1964):

Modré dálky

Janovskij (1902—1954):

Jezdci

Drač (1936):

Slunečnice

srbská literatura → jugoslávská literatura

STAROSLOVĚNSKÁ LITERATURA

Proglas

Život Konstantinův. Život Metodějův

ŠPANĚLSKÁ LITERATURA J. L. Alborg, *Historia de la literatura española I—IV*, Mad-

rid 1980. O. Bělič—J. Forbelský, *Dějiny španělské literatury*, Praha 1984. J. M. Diez Borque, *Historia de la literatura española IV*, Madrid 1980. J. Chabás, *Dějiny španělské literatury*, Praha 1960.

Píseň o Cidovi

(Juan) Manuel (1282—1349?):

Hrabě Lucanor

Ruiz (asi 1283 — asi 1350):

Knihy pravé lásky

F. de Rojas (1465?—1541):

Celestina

Montalvo (2. pol. 15. stol.):

Amadis Galský

Jan z Kříže (1542—1591):

Duchovní zpěv aj.

Život Lazarilla z Tormesu

Cervantes (1547—1616):

Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha

Příkladné novely

Góngora y Argote (1561—1627):

Samoty

Vega Carpio (1562—1635):

Zahradníkův pes

Fuente Ovejuna

Quevedo (1580—1645):

Život rošťáka

Molina (1584?—1648):

Don Gil v zelených kalhotách

Sevillský svědce a kamenný host

Calderón (1600—1681):

Velké divadlo světa

Život je sen

Gracián (1601—1658):

Kritikon

Espronceda (1808—1842):

Salamanský student

Bécquer (1836—1870):

Sloky

Pérez Galdós (1843—1920):

Doña Perfecta

Unamuno (1864—1936):

Mlha

Baroja (1872—1956):

Lačnost

Machado (1875—1939):

Kastilské pláně

Jiménez (1881—1958):

Daleké zahrady

García Lorca (1898—1936):

Cikánské romance

Dům Bernardy Albové

Krvavá svatba

Aleixandre (1898—1984):

Meče jako rty

Alberti (1902):

Námořník na zemi

Casona (1903—1965):

Dům se sedmi balkóny

Cela (1916):
Rodina Pascuala Duarte
Delibes (1920):
Pět hodin s Mariem
Martín-Santos (1924—1964):
Doba ticha

katalánská literatura R. Brummer, *Katalanische Sprache und Literatur*, München 1975. J. Hoesle, *Die katalanische Literatur von der Renaixença bis zur Gegenwart*, Tübingen 1982. M. de Riquer—A. Comas, *Història de la literatura catalana I—IV*, Barcelona 1964.

Verdaguer (1845—1902):
Atlantis
Guimerà (1845—1924):
Nižina
Rodoredová (1909—1983):
Diamantové náměstí
Espriu (1913—1985):
Býčí kůže

ŠVÉDSKÁ LITERATURA A. Gustafson, *A History of Swedish Literature*, Minneapolis 1961. E. N. Tigerstedt, *Svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1967.

Brigita (1302/03—1373):
Zjevení a vidění
Bellman (1740—1795):
Fredmanovy epištoly
Tegnér (1782—1846):
Píseň o Frithiofovi
Strindberg (1849—1912):
Syn služby
Tanec smrti
Lagerlöfová (1858—1940):
Gösta Berling
Lagerkvist (1891—1974):
Barabáš
Moberg (1898—1973):
Vystěhovalci
Johnson (1900—1976):
Za časů Jeho Milosti

švédská literatura ve Finsku → finská literatura

ŠVÝCARSKÁ LITERATURA G. Calgari, *Die vier Literaturen der Schweiz*, Olten 1966.

německá literatura

Keller (1819—1890):
Zelený Jindřich
R. Walsler (1878—1956):
Pomocník
Frisch (1911):

Homo Faber
Andorra
Dürrenmatt (1921):
Fyzikové
Návštěva staré dámy

francouzská (románská) literatura

Ramuz (1878—1947):
Savojský hoch

tadžická literatura → sovětské literatury

tatarská literatura → sovětské literatury

TIBETSKÁ LITERATURA R. A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le bard au Tibet*, Paris 1959.

Geserchán
Dalajláma VI. (1683—1706):
Popěvky
Tibetská kniha mrtvých

TURECKÁ LITERATURA L. C. Al'kajeva, *Tureckaja literatura*, Moskva 1967. A. Mobmaci, *Storia della letteratura turca dell'antico impero di Mongolia all' odierne turchia*, Milano 1956. S. Plaskowicka—Rymkiewicz, *Historia literatury tureckiej*, Wrocław 1971.

Navoi (1441—1501):
Pateřice
Nasreddinovy taškařice
Hikmet (1902—1963):
Legenda o lásce

ukrajinská literatura → sovětské literatury

URUGUAJSKÁ LITERATURA S. Bollo, *Literatura uruguayana I—II*, Montevideo 1965. M. Benedetti, *Literatura uruguayana siglo XX*, Montevideo 1963.

Quiroga (1878—1937):
Povídky o lásce, šilenství a smrti
Onetti (1909):
Loděnice
Benedetti (1920):
Chvilé oddechu

valonská literatura → belgická literatura

velšská literatura → britská literatura

VENEZUELSKÁ LITERATURA P. Díaz Seijas, *Historia y antología de la literatura venezolana*, Caracas 1962. J. Liscano, *Panorama*

de la literatura venezolana actual, Caracas 1973.

Gallegos (1884—1969):
Doña Bárbara

VIETNAMSKÁ LITERATURA N. I. Nikulin, V'jetnamskaja literatura X—XIX vv., Moskva 1977.

Nguyen Du (1765—1820):
Kieu

Ho-xuan-Huong (přelom 18. a 19. stol.):
Sbírka básní

vlámská literatura → belgická literatura

waleská literatura, velšská literatura → britská literatura

židovská literatura → hebrejská literatura

Abecední soupis titulů

A

ABDÉRANÉ → Příběh Abdéranů . ABRAHÁM Hrotsvitha . ABSOLON A ACHITOFEL Dryden . ABSOLONE, ABSOLONE! Faulkner . ABSURDA COMICA Gryphius . ABULALÁ AL MA'ARRÍ Isahakjan . ADOLF Constant . AENEIDA Kotljarevskij, → AENEIS Vergilius . AFRICKÉ LÉTO Dib . AGAGUK Thériault . AGAMEMNON → Oresteia . ALBIGENŠTÍ Lenau . ALEF Borges . ALENCINA DOBRODRUŽSTVÍ ... Carroll ← ALENKA V KRAJI DIVŮ . ALEXANDREIS Gualter Castellionský, → Pateřice, Pětice . ALEXANDRŮV VAL → Pateřice . ALEXIS ZORBAS → Pestrá životní dráha Alexise Zorbase . ALIBABA A ČTYŘICET LOUPEŽNÍKŮ → Tisíc a jedna noc . ALKOHOLY Apollinaire . ALLONS ENFANTS → Dubrovnická trilogie . ALTAZOR ANEB CESTA PADÁKEM Huidobro . AMADIS Galský Montalvo . AMERICKÁ TRAGÉDIE Dreiser . AMOR A PSYCHÉ → Proměny čili Zlatý osel . ANABÁZE → Kytova výprava . ANÁLY → Letopisy . ANCIKRIST Stanev . ANDORRA Frisch . ANDRIA → Dívka z Andru . ANGELIKA → Dcery ohně . ANNA KARENINOVÁ L. N. Tolstoj . ANTIGONA Sofokles . APOKALYPSA → Bible . APOŠTOL Petöfi . ARABSKÉ POHÁDKY → Tisíc a jedna noc . ARKÁDSKÁ DOBRODRUŽSTVÍ HORNÍCH DESETI TISÍC Leacock . ARMORIKA → Žluté lásky . ASTREA Urfé . ATALA Chateaubriand . ATHENEUM Pompéia . ATLANTIS Verdaguer . AŤ SE DĚJE, CO SE DĚJE Ph. Roth . AULA Kant . AURELIÁN Aragon . AUSTRALIA FELIX → Osudy Richarda Mahonyho

B

BABBITT Lewis . BABETINA HOSTINA → Sedm fantastických příběhů . BABIČKA XIXI A JEJÍ VNUK ZECA SANTOS → Luanda . BAHÁRISTÁN → Jarní zahrada . BAJKY Ezop, Krylov, La Fontaine . BAJKY BIDPAJOVY → Paňčatantra . BALADA O TRUBCE A OBLAKU Kosmač . BALADA O VELKÉM KOSTLIVCI Ghelderode . BALADY Arany, Bürger, Schiller . BALADY PETRICI KEREMPUHA Krléža . BALLADYNA Słowacki . BARABÁS Lagerkvist . BARBARSKÉ ÓDY → Ódy barbarské . BARON NA STROMÉ → Naši předkové . BARON PRÁŠIL → Podivuhodné cesty Barona Prášila . BARZAZ BREIZ Hersart de la Villemarqué . BÁSNĚ Barathašvili, Botev, Catullus, Dickinsonová, Emerson, Li Po, Michelangelo Buonarroti, Prešeren, Radičević, Tu Fu, Tučev . BÁSNĚ DIOTIMÉ Hölderlin . BÁSNĚ OSSIANOVY Macpherson . BÁSNĚ SVĚTLA Blaga . BÁSNĚ Z MOABITSKÉHO VĚZENÍ Džálil . BÁSNICKÉ MEDI-

TACE Lamartine . BÁSNÍK → Sedm fantastických příběhů . BĚLKINOVY POVÍDKY → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . BEOWULF . BERÁNEK MĚSÍC → Šibeniční písně . BERLÍN, ALEXANDROVO NÁMĚSTÍ Döblin . BĚSI Dostojevskij . BĚŽENCI Linnankoski . BHAGAVADGÍTA . BIBLÉ . BÍDNÍCI → Ubožáci . BIDPAJOVY BAJKY → Paňčatantra . BILA VELRYBA Melville . BILÝ HAD → Pohádky pro děti a celou rodinu . BILÝ LÍMEČEK Džavachišvili . BLÁZEN A SMRT Hofmannsthal . BLÁZNI V LÁZNI → Švanky . BLÁZNIVÝ DEN ANEB FIGAROVA SVATBA Beaumarchais . BLÁZNOVY ZÁPISKY → Petrohradské povídky . BLÁZNŮV DENÍK → Vřava . BLUDIČKA Elsschot . BOHATEC Galsworthy . BOHOVÉ ZIZNÍ France . BORIS GODUNOV Puškin . BOURE A. N. Ostrovskij, Shakespeare . BOURLIVÉ VÝŠINY → Na Větrné hůrce . BOŽÍ SOUD → Arany: Balady . BOŽSKÁ KOMEDIE Dante . BRATŘI FEDIN → BRATŘI KARAMAZOVŮ Dostojevskij . BRÉMSTÍ MUZIKANTI → Pohádky pro děti a celou rodinu . BRICHO PARIŽE Zola . BUDDENBROOKOVI T. Mann . BUCHARA → Vzpomínky . BYČÍ KŮŽE Espriu . BYLINY

C

CANDIDE Voltaire . CANTERBURSKE POUVÍDKY Chaucer . CANTO GENERAL → Veliký zpěv . CANTOS → Zpěvy . CANZONIERE → Zpěvník . CARMINA BURANA . CELESTINA F. de Rojas . CENCI → CENCIOVÉ Shelley . CESTA Ibn Battúta . CESTA DO BYZANCE → Věž . CESTA DO INDIE Forster . CESTA DOMŮ → Osudy Richarda Mahonyho . CESTA KŘEŠTANA → Poutníková cesta . CESTA PADÁKEM → Altazor aneb Cesta padákem . CESTA POUTNÍKŮ → Poutníková cesta . CESTA Z PETROHRADU DO MOSKVY Radiščev . CESTOU → Homo sapiens . CESTOU K INFEKČNÍM NEMOCNICI → Jaro a tak dál . CESTY K ROZLIČNÝM DALEKÝM NÁRODŮM SVĚTA → Gulliverovy cesty . CESTY PO AFRICE, ASII A EVROPĚ . . . → Cesta . CID Corneille, → Píseň o Cidovi . CÍKÁNEČKA → Příkladné novely . CÍKANIÁDA Budai-Deleanu . CÍKÁNSKÉ ROMANCE García Lorca . CÍSAŘ A OPAT → Bürger: Balady . CITOVÁ VÝCHOVA Flaubert . CIZINEC Camus . CLARISSA Richardson . CO DĚLAT? Černyševskij . COLOMBA Mérimée . CONFESIONES → Augustinus: Vyznání . COONARDO → Kúnardů . CYRANO Z BERGERAKU Rostand

Č

ČAJKA → Racek . ČAKAN Sadoveanu . ČAPAJEV Furmanov . ČARODĚJNÝ MLÝN → Černý mlýn . ČAROVNÉ ZIEVY → Andersen: Pohádky a povídky . ČAS NALEZENÝ → Hledání ztraceného času . ČEKÁNÍ NA GODOTA Beckett . ČELEDÍN JERNEJ A JEHO PRÁVO Cankar . ČERNÉ DÍTĚ Laye . ČERNOŠI Genet . ČERNÝ KOTEL Heine-

sen . ČERNÝ MLÝN Brézan . ČERVENÁ A ČERNÁ → Červený a černý . ČERVENÁ KALINA Šukšin . ČERVENÁ KARKULKA → Pohádky pro děti a celou rodinu, Pohádky matky Husy . ČERVENÝ A ČERNÝ Stendhal . ČERVENÝ KOHOUT LETÍ K NEBI Bulatovič . ČERVENÝ TRAKAŘ → Jaro a tak dál . ČÍ JE TO DÍTĚ → Smírčí soud . ČIRÉ JAKO VODA → Námořník na zemi . ČLOVĚK MIEŽELAITIS . ČLOVĚK A SMRT → Blázen a Smrt . ČLOVĚK NA DLANI Sevak . ČTYŘI KNIHY O CHRABRÉM RYTÍŘI AMADISI GALSKÉM → Amadis Galský . ČTYŘIA DVACET HODIN ZE ŽIVOTA JEDNÉ DÁMY → Zmatení citů . 40 LYRICKÝCH ODOBOČEK Z POÉMY TROJÚHELNÍKOVÁ HRUŠKA Vozněsenskij . ČTYŘVERŠÍ Chajjám . ČUANG-C'

D

ĐÁBEL A PÁNBŮH Sartre . ĐÁBEL NA KOPCÍCH Pavese . ĐÁBELSKÉ → ĐÁBELSKÉ NOVELY Barbey d'Aurevilly . DAFNIS A CHLOE Longos . DALEKÉ OZVĚNY V MODRAVÉM VEČERU Rainis . DALEKÉ ZAHRADY Jiménez . DÁMA S KAMÉLIEMI Dumas ml. . DÁMA S PŠÍCKEM Čechov . DAROVÁNÍ KRÁVY Prémčand . DAVID COPPERFIELD Dickens . DAVID SASUNSKÝ . DAVID SÉCHARD NEBOLI ÚTRAPY VYNÁLEZCOVY → Ztracené iluze . DCE-RA FARÁRE Z HOLOUBÍ → Bürger: Balady . DCE-RY OHNĚ Nerval . DE RERUM NATURA → O podstatě světa . DEJE HIEROGLYFICKÉ → Cante-
mir . DEJINY Herodotos, Tacitus . DEJINY OD ZALOŽENÍ MĚSTA Livius . DEJINY PELOPONÉSKÉ VÁLKY Thukydidés . DEJINY TŘI ŘÍŠÍ Luo Kuan-čung . DEKAMERON Boccaccio . DĚLENÍ ČO-
SIČ . DĚLNÍCI MOŘE Hugo . DEMON Lermon-
tov . DENÍK O ČARNOJEVIČOVÍ Prjanskij . DEU-
TERONOMIUM → Bible . DHAMMAPADA . DIA-
MANTOVÉ NÁMĚSTÍ Rodoredová . DIOTIMA → Bá-
sně Diotimé . DIPLOMAT Aldridge . DÍTĚ NA
SKLENÍKU → Ztracený syn a jiné básně . DITTA,
DCERA ČLOVĚKA Nexø . DIVADELNÍ POSLÁNÍ → Vi-
léma Meistera léta učednická . DÍVÁN HÁ-
FIZ . DÍVKA Z ANDRU Terentius . DIVOKÁ KACH-
NA Ibsen . DIVOKÉ PALMY Faulkner . DIVOKÉ
POVÍDKY Chajtov . DIVOTVORCE Strittmat-
ter . DLOUHÝ ČAS LOUČENÍ Trifonov . DNY →
Kniha dní . DOBA KVASU → Syn služky . DOBA
TICHÁ Martín-Santos . DOBRÉ JITRO, AMERIKO
Sandburg . DOBRODRUŽNÝ SIMPLICIUS SIMPLICIS-
SIMUS Grimmelshausen . DOBRODRUŽSTVÍ HUCK-
LEBERRYHO FINNA Twain . DOBRODRUŽSTVÍ
MARKA POLA → Milión . DOBRODRUŽSTVÍ RODE-
RICKA RANDOMA Smollett . DOKTOR
FAUST Marlowe . DOKTOR FAUSTUS T. MANN.
DOMÁCÍ POSTILA Brecht . DOMÁCÍ UČITEL ANEB
PŘEDNOSTI SOUKROMÉ VÝCHOVY Lenz . DOMOV
LOUTEK Ibsen . DON GIL, MODRÝ KAVALÍR → DON
GIL V ZELENÝCH KALHOTÁCH Molina . DON JUAN
Molière, srov. Đábelské novely, Sevillský
svůdce . DON QUIJOTE DE LA MANCHA → Důmy-

slný rytíř don Quijote . DON RAMIRO → Heine: Kniha písní . DON SEGUNDO SOMBRA Güiraldes . DOÑA BÁRBARA Gallegos . DOÑA PERFECTA Pérez Galdós . DOPISY Sévigné . DOPISY LÁSKY → Listy heroin . DRÁK Švarc . DREVĚNÉ ZÁZRÁKY Boruta . DUBROVNICKÁ TRILOGIE Vojnovič . DUCHOVNÍ ZPĚV Jan z Kříže . DŮM BERNARDY ALBOVÉ ← DŮM DONI BERNARDY García Lorca . DŮM SE SEDMI BALKÓNY Casona . DŮM U MIŠPULE → Malavogliové . DUMY A SNĚNÍ Ukrajinka . DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA Cervantes . DUNDO MAROJE Držič . DVA BÁSNÍCI → Ztracené iluze . DVA RODY Z VARGAMĚ → Pravda a spravedlnost . DVACET PĚT BÁSNÍ Tzara . DVANÁCT BLOK . DVANÁCT BRATRŮ A SEDM HAVRANŮ → Pohádky pro děti a celou rodinu . DVANÁCT KŘESEL Ilf—Petrov . DVĚ SAMOTY MacLennan . DVOŘAN Castiglione . DZIADY Mickiewicz . DZAMILA Ajtmatov . DZANGAR . DZAUER Byron . DZUNGLE Ferreira de Castro, Sinclair

E

EDDA . EDDA Snorri Sturluson . EFFI BRIESTOVÁ Fontane . EGYPTAN Sinuhet Waltari . ELEGIE NA HROBKÁCH VESKÝCH → ELEGIE NA VENKOVSKÉM HRBITOVĚ Gray . EMILIE GALOTTI Lessing . EPIGRAMY Martialis . EPITREPONTES → Smírčí soud . EPOS O GILGAMEŠOVI . ERFURTSKÉ VZPOMÍNKY Witkojc . ESEJE Montaigne . ESTER → Bible . ETTUTTOGEI → Osm antologií . EUGEN ONĚGIN → Evžen Oněgin . EUGENIE GRANDĚTOVÁ → Evženie Grandětová . EUMENIDES, EUMENIDY → Oresteia . EVA A DAVID → Ztracené iluze . EVANGELIUM MATOUŠE, MARKA, LUKÁŠE, JANA → Bible . EVŽEN ONĚGIN Puškin . EVŽENIE GRANDĚTOVÁ Balzac . EXODUS → Bible

F

FAIDRA Racine . FAIDROS Platon . FARAO Prus ← FARAON . FARÁR Wakefieldský Goldsmith . FARHÁD A ŠIRÍN → Legenda o lásce, Patefice . FAUNOVO ODPOLEDNE Mallarmé . FAUST Goethe . FIGAROVA SVATBA → Bláznivý den aneb Figarova svatba . FLANDERSKÝ LEV Conscience . FOMA GORDEJEV Gorkij . FONTAMARA Silone . FREDMANOVY EPIŠTOLY Bellman . FREGATA JOHANNA MARIA Schendel . FRITHIOFOVA SÁGA → Píseň o Frithiofovi . FUENTE OVEJUNA Vega Carpio . FYZIKOVÉ Dürrenmatt

G

GARGANTUA A PANTAGRUEL Rabelais . GENDŽI MONOGATARI → Vyprávění o Gendžim . GENERÁL MRTVÉ ARMÁDY Kadare . GENERÁL SLUNCE Alexis . GENESIS, GENEZE → Bible . GEORGICA → Zpěvy rolnické . GEPARD Tomasi di Lampedusa . GERMINAL Zola . GERMINIE LACERTEU-

XOVÁ E. Goncourt — J. Goncourt . GESERCHÁN . GESTA DANORUM Skutky Dánů . GIL BLAS → Příběhy Gila Blase ze Santillany . GILGAMES → Epos o Gilgamešovi . GÍ-TÁNDŽALI Thákur . GOLEM Meyrink . GOLOVLEVSKÉ PANSTVO Saltykov-Ščedrin . GÖSTA BERLING Lagerlöfová . GROTESKY A ARABESKY Poe . GUARANÍJEC Alencar . GULESTÁN, GULISTÁN → Růžová zahrada . GULLIVEROVY CESTY Swift . GUMY Robbe-Grillet . GYGES A JEHO PRSTEN Hebbel ← GYGŮV PRSTEN

H

HAIKU Bašó . HAJDAMÁCI → Kobzar . HALALI Lemonnier . HAMLET, KRALEVIC DÁNSKÝ Shakespeare . HAVRAN A JINÉ BÁSNĚ Poe . HEIKE MONOGATARI → Příběh rodu Taira . HERNANI Hugo . HEROIDY → Listy heroin . HERZOG BELLOW . HIAWATHA → Píseň o Hiawathovi . HISTORIAI → Herodotos: Dějiny . HISTORIE MORANTOVÁ, → Dějiny . HLAD Hamsun . HLAS KRVE → Příkladné novely . HLASY ZEMĚ GIONO . HLAVA XXII Heller . HLEDAČ ŠTĚSTÍ A SEDMERO BŘEMEN Becher . HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU Proust . HLINĚNÝ VOZÍČEK Šúdraka . HLUK A ŽUŘIVOST Faulkner . HODINA NA OTÁČECÍ ŽIDLÍ → Na očích Klio . HODINA NĚMČINY Lenz . HODINÁŘ Haliburton . HODNÁ ANNA → Tři životy . HODŽA NASREDDÍN → Nasreddinovy taškafice . HOLÝ ROK Pilňak . HOMO FABER Frisch . HOMO SAPIENS Przybyszewski . HORSKÉ GUSLE Fishta . HORSKÝ VĚNEC Njogoš . HORE Z ROZUMU Gribojedov . HOSTINA ATEISTOVA → Dábelské novely . HOSTINA U TRIMALCHIONA → Satirikon . HOVORY KONFUCIUS . HOVORY K SOBĚ Marcus Aurelius . HOVORY PODSVĚTNÍ, HOVORY ZÁHROBNÍ Lukianos . HRA LÁSKY A NÁHODY Marivaux . HRABĚ LUCANOR Manuel . HRDINA NAŠÍ DOBY Lermontov . HRDINA ZÁPADU Synge . HROM JE MŮJ BRATR → Prach a plamen . HROZNY HNĚVU Steinbeck . HRŮZA NĚMETH . HRY → Upíří pole . HREBEC GROŠÁK, TAMAR A JINÉ BÁSNĚ Jeffers . HUCKLEBERRY FINN → Dobrodružství Huckleberryho Finna . HYMNÝ NOCI Novalis . HYPERION Eminescu, Keats

CH

CHADŽI DIMITR → Botev: Básně . CHALOUPKA STRÝČKA TOMA Stoweová . CHAMSA → Patefice, Pětice . CHAPADLOVITÁ MĚSTA Verhaeren . CHARAKTERY La Bruyère . CHARVÁTSKÝ BŮH MARS Krleža . CHILDE HAROLDOVA POUť Byron . CHLADNOKREVNĚ Capote . CHLAPČOVÍ KOUZELNÝ ROH Arnim—Brentano . CHOEFOROI → Oresteia . CHORSROU A ŠIRÍN → Pětice . CHVÁLA BLÁZNOVSTVÍ → CHVÁLA BLÁZNVOSTI Erasmus Rotterdamský . CHVÍLE ODDECHU Benedetti . CHRÁM MATKY BOŽÍ V PARÍŽI Hugo

I
I BOLEST, I VZTEK Janevski . IDIOT Dostojevskij . IDYLY Theokritos . ILIAS Homér . ILJA MUROMEC → Byliny . IMATRIKULACE GENERÁL-MAJORA MICHELSONA → Na očích Klio . INDREK A KARIN, INDREK A VZBOURENCI, INDREK Z VARGAMAE → Pravda a spravedlnost . ION Rebreanu . ISKANDAR-NÁME → Pětice . IVANHOE Scott

J
JA NEVYŠŠÍ Roa Bastos . JAK JE DŮLEŽITÉ MITI FILIPA Wilde . JAK SE KALILA OCEL N. Ostrovskij . JAKUB Kielland . JAKUB FATALISTA A JEHO PÁN Diderot . JÁMA Kuprin . JAN KRÝSTOF Rolland . JANA EYROVÁ Ch. Brontëová . JARMARK MARNOSTI Thackeray . JARNÍ ZAHRA DA Džámí . JARO A TAK DÁL W. C. Williams . JARO DĚTSTVÍ A LÉTO MLÁDÍ → Kritikon . JATKY → Džungle . JEDENÁCTICET SONETŮ Guillevic . JEDINEČNÁ RAKETA → Šťastný princ a jiné pohádky . JEDINÝ OHAR → Dickinsonová: Básně . JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ Gorkij JEJICH JE KRÁLOVSTVÍ NEBESKÉ → O myších a li-dech . JEN O CHLUP Wilder . JEPPE Z HŮRKY Holberg ← JEPPE Z VRŠKU JEPTIŠKA Diderot . JEREMIÁŠŮV PLÁČ → Bible . JEZDCI Aristofanes, Janovskij . JEZDEC NA BÍLÉM KONI Storm . JEZERNÍ PANNA Scott . JINDŘICH IV. Pirandello . JINDŘICH Z OFTERDINGEN Novalis . JIZDA DO PEKEL → Křížová cesta . JMÉNO RŮZE Eco . JOB → Bible . JONATHAN SWIFT → Poslední smrt Jonathana Swifta . JOSEF A BRATŘI JEHO T. Mann ← JOSEF V EGYPTĚ, JOSEF ŽIVITEL . JOZUE → Bible . JUKIGUNI → SNĚHOVÁ ZEMĚ . JULIE NEBOLI NOVÁ HELOISA Rousseau . JULIO JURENITO → Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita . JUSTINA Sade

K
K DOMOVU POHLED, ANDĚLE! Wolfe . K MAJÁKU Woolfová . KALEVALA Lönnrot . KALEVIPOEG → Syn Kalevův . KAMARÁDI Fühmann . KAMEN Mandelštam . KAMENNÁ HOSTINA → Don Juan . KAMENNÝ SVĚT Borowski . KAMURASKA Hébertová . KANONICKÁ KNIHA O CESTĚ TAO A JEJÍ SÍLE → Lao-č' . KAPESNÍ POSTILA Brecht . KAPITÁNOVA DČERKA → KAPITÁNSKÁ DČERKA Puškin . KAPUT Malaparte . KARMAZÍNOVÁ ZÁCLONA → Dábelské novely . KARTOUZA PARM-SKÁ Stendhal . KASAR Leonov . KASTILSKÉ PLÁNĚ Machado . KAŠPAR NOCI Bertrand . KAVKAZSKÝ KRÍDOVÝ KRUH Brecht . KAZATEL → Bible . KDO CHYTÁ V ŽITĚ Salinger . KDO SE BOJÍ VIRGINIE WOOLFOVÉ? Albee . KDO TO TAM KRÁČÍ → Píšťalička . KDO ŽIJE ŠTĚSNĚ NA RUSI → Někrasov . KDOPAK BY SE KAFKY BÁL → Kdo se bojí Virginie Woolfové . KENTAUR Updike . KETEVAN → Barathasvili: Básně . KIEU Nguyen Du ← KIM-VAN-

KIEU . KLÁRA ZÁCHOVÁ → Arany: Bala-dy . KLAUNOVY NÁZORY Böll . KLEC Bels . KLUB PICKWICKŮV → Kronika Pickwic-ko va klubu . KLUBKO ZMÍJ Mauriac . KNĚŽNA DE CLÈVES La Fayette . KNIHA BLAŽENSTVÍ, KNIHA CTI → Pětice . KNIHA DNÍ Husain . KNIHA DVO-RAN → Dvořan . KNIHA HODINEK Rilke . KNIHA JONÁŠOVA Babits . KNIHA KRÁLŮ Firdausí . KNIHA LAKOMCŮ al-Džáhiz . KNIHA MRTVÝCH → Tibetská kniha mrtvých . KNIHA NÁRŤKŮ Narekaci . KNIHA O CHUDOBĚ A SMRTI, KNIHA O MNIŠSKÉM ŽIVOTĚ, KNIHA O PUTOVÁNÍ → Kniha hodinek . KNIHA PÍSNÍ Heine, → Š'ťing . KNIHA PRAVĚ LÁSKY Ruiz . KNIHA SOUDCŮ → Bible . KNIHY DŽUNGLÍ Kipling . KNÍŽE → Vladař . KOBZAR Ševčen-ko . KOCOUR V BOTÁCH → Pohádky matky Husy . KOČÍČÍ HRA Őrkény . KODŽIKI → Za-znamenání dávných událostí . KOLOMBA → Colomba . KOMEDIE NE BOŽSKÁ → Nebožská komedie . KOMEDIE O STRAŠIDLE PLAUTUS ← KOMEDIE O STRAŠIDLECH . KOMU ZVONÍ HRANA Hemingway . KONFESE → Vyznání . KONRÁD WALLENROD Mickiewicz . KONTRAPUNKT Hux-ley ← KONTRAPUNKT ŽIVOTA . KOPCE JAKO BÍLÍ SLONI → Hemingway: Povědky . KORÁN . KOST KOSTI → Upíří pole . KOUZELNÉ DOBRODRUŽSTVÍ → Veliký Meaulnes . KOUZELNÝ VRCH T. Mann . KOUZLA Valéry . KRÁL DROZDIVOUS → Pohádky pro děti a celou rodinu . KRÁL LEAR Shakespeare . KRÁL OIDIPUS Sofokles . KRÁL UBU → Ubu králem . KRÁL UMÍRÁ Iones-co . KRÁLOVNA VÍL Spenser . KRÁLOVSKÁ KNIHA → Bible . KRÁLŮV PÁD Jensen . KRÁTKÉ STĚSTÍ FRANCISE MACOMBERA → Hemingway: Povědky . KREISLERIÁDA → Životní názory Kocoura Moura . KREMELSKÝ ORLOJ Pogodin . KREUTZE-ROVA SONÁTA L. N. Tolstoj . KREV A ZLATO Ady . KREV JEHO NA NÁS → Vysocká kroni-ka . KRISTINA VAVRINCŮVÁ Undsetová . KRIS-TUS SE ZASTAVIL V EBOLI LEVÍ . KRISTUS Z POBŘEŽÍ → Hřebec grošák . KRITIKON Gracián . KRO-NIKA PICKWICKOVA KLUBU Dickens . KRONIKA TROJÁNSKÁ Guido de Columnis . KRUTÁ KNIHA AFORISMŮ S LEHKÝMI ÚVAHAMÍ O TĚŽKÉM ŽIVOTĚ → Úvahy neboli Morální sentence a maxi-my . KRUTÉ POVÍDKY Villiers de L'Isle-Adam . KRUTÝ DVORAN → Úvahy neboli Mo-rální sentence a maximy . KRVAVÁ PÍSEŇ Sla-vejkov . KRVAVÁ SVATBA García Lorca . KRVAVÝ BÁSNÍK NERO Kosztolányi . KRĚST NA SAVICI → Prešeren: Básně . KRIVDA SPÁCHANÁ NA TOU O Kuan Chan-čching . KRÍŽ → Kristina Va-vřincová . KRÍŽOVÁ CESTA A. N. Tolstoj . KU-LIČKA Maupassant . KUMPÁNÍ Romains . KŮ-NARDŮ Prichardová . KVĚTY POLSKÉ Tu-wim . KVĚTY ZLA Baudelaire . KVILENÍ A JINĚ BÁSNĚ Ginsberg . KYKLOP Marinkovič . KYRO-VA ANABAZE → KYROVA VÝPRAVA Xenofon

L

LAČNOST Baroja . LADISLAV V. → Arany: Balady . LADOMÍR Chlebnikov . LADY MACBETH MCENSKÉHO ÚJEZDU Leskov . LAJLA A MADŽNÚN → Pateřice, Pětice . LAKOMEČ Molière . LAO-C' . LÁSKY Ronsard . LAZARILLO Z TORMESU → Život Lazarilla z Tormesu . LAZARINA Radičkov . LEDOVÝ ZÁMEK Vesaas . LEGENDA O LÁSCĚ Hikmet . LEGENDA VĚKŮ Hugo . LĚK → Vřava . LENIN → Vladimír Iljič Lenin . LENINOVA SEKVOJ → 40 lyrických odboček . LENORA → Bürger: Balady . LENARDO A BLANDINA → Bürger: Balady . LÉTAJÍCÍ HOSPODA Chester-ton . LETNÍ SNĚH → Křivda spáchaná na Tou O . LETOPISOVÉ TROJANŠTÍ → Kronika troján-ská . LETOPISY Tacitus . LEVINŮV MLÝN Bobrowski . LEVITICUS → Bible . LICENCIÁT SKLÍČKO → Příkladné novely . LIDÉ Z JUVIKU Dunn . LIDÉ Z NAŠEHO POBŘEŽÍ Rytgev . LIDSKÝ ÚDĚL Malraux . LILIE Åsgrímsson . LISTY → Dopisy . LISTY HEROIN Ovídius ← LISTY MILOSTNĚ . LISTY TRÁVY Whitman . LISTY Z MÉHO MLÝNA Daudet . LIŠÁK → Volpone aneb Lišák . LIŠÁK PSEUDOLOUS → Pseudolus . LITERÁTI A MANDARÍNI → Neoficiální historie konfuciánů . LITEVSKÁ SONÁTA → Pelyňkem rozkvetu . LOB BLÁZNŮ Brant . LODENICE Onetti . LORD JIM Conrad . LORELEI → Heine: Kniha písní . LORENZACCIO Musset . LOUČENÍ Weiskopf . LOUČENÍ S MATOROU Rasputin . LOUPEŽNÍCI Schiller . LOVCOVY ZÁPISKY Turgeněv . LOVEC JELENŮ Cooper . LUANDA Vieira . LUCIFER Vondel . LUNJŮ → Hovory . LUSOVCI Camões . LYRICKÉ BALADY Wordsworth—Coleridge . LYSISTRATA Aristofanes

M

MABINOGION . MACBETH Shakespeare . MADAME BOVARY → Paní Bovaryová . MADŽNÚN A LAJLA → Pateřice . MAHÁBHÁRATA . MAJÁKY Saint-John Perse . MAJITEL POHŘEBNÍHO ÚSTAVU → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . MAKBETH → Macbeth . MALÁ FADETKA Sandová . MALÁ HLÍDKA LOMBARDSKÁ → Srdce . MALÁ MOŘSKÁ VILA Andersen: Pohádky a povídky . MALÁ ZÁVĚT → Závěť . MALAVOGLIOVÉ Verga . MALDOROR → Zpěvy Maldororovy . MALOMĚSTSKÝ VELEDUCH V PAŘÍŽI → Ztracené iluze . MALSTRÖM → Homo sapiens . MALÝ FLORENTSKÝ PÍŠAR → Srdce . MALÝ PRINC Saint-Exupéry . MALÝ PROSTONÁRODNÍ SLAVENO-SRBSKÝ ZPĚVNÍK Karadžić . MALÝ STARODÁVNÝ SVĚT Fogazzaro . MALÝ VLASTENEC PADUÁNSKÝ → Srdce . MAM A ZÍN Chání . MANAS . MANDRAGORA . MACHIAVELLI . MANFRÉD Byron . MANILSKÝ PROVAZ Meri . MANJÓŠŮ → Sběrka deseti tisíc listů . MANON LESCAUT → Příběh rytíře des Grieux a Manon Lescaut . MANŽELSTVÍ EFFI BRIESTOVÉ → Effi Brie-

stová . MARIA ISAACS . MARIA CHAPDELAINOVÁ Hémon . MARTANSKÁ KRONIKA Bradbury . MARTIN EDEN London . MARTÍN FIERRO Hernández . MASKARÁDA Lermontov . MATKA Gorkij . MATKA KURÁZ A JEJÍ DĚTI Brecht . MATKA MATYÁŠOVA → Arany: Balady . MAUGLÍ → Knihy džunglí . MAX HAVELAAR Multatuli . MAXIMY → Úvahy neboli Morální sentence a maximy . MEČE JAKO RTY Alexandre . MÉDEA Euripides . MEDITACE Z ČASŮ OBČANSKÉ VÁLKY → Věž . MELANKTA → Tři životy . MELODIE → Džamila . MEMOÁRY → Paměti . MERANI → Barathašvili: Básně . MESIŠ Klopstock . MĚSÍC NAD PRŮSMYKEM → Li Po: Básně . MĚSÍCE, KVĚTY → Haku . MĚSTEČKO OKUROV Gorkij . MĚSTO A PSI Vargas Llosa . METAMORFÓZY → Proměny . METELICE → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . MIDDLEMARCH Eliotová . MICHAEL KOHLHAAS Kleist . MILÁČEK Maupassant . MILENEČ LADY CHATTERLEYOVÉ Lawrence . MILIÓN Polo . MILOSTNÉ PÍSNĚ Walther von der Vogelweide . MÍNA Z BARNHELMU Lessing ← MINNA VON BARNHELM MIREIO Mistral . MIRGOROD → Taras Bulba . MÍRNÁ LENA → Tři životy . MISANTROP Molière . MÍSTO NAHOŘE Braine . MÍSTO SONETŮ A OKTÁV Tyčyna . MISTR A MARKĚTKA Bulgakov . MISTR ČUANG → Čuang-c' . MÍTOVA LÁSKA Bunin . MLADÁ GARDA Fadějev . MLADÍK, KTERÝ SE OPOZDIL Ůe . MLADÝ JOSEF → Josef a bratří jeho . MLÉČNÁ DRÁHA Čorny . MLHA Unamuno . MOABITSKÝ SEŠIT → Básně z moabitského vězení . MODRÁ KNIHA O VLÁDĚ VELKÉ JŮANSKÉ ŘÍŠE Vančínbal — Indžináš . MODRÉ DÁLKY Rylskij . MODRÝ PTÁK Maeterlinck . MOJE ANTONIE Catherová . MOJE PÍSEŇ → Botev: Básně . MOJŽIS Franko . MOJŽISOVY KNIHY → Bible . MORÁLKA PANÍ DULSKÉ Zapol-ska . MOLL FLANDROVÁ → Šťastné a nešťastné osudy proslulé Moll Flandersové . MOST PŘES DRINU Andrić . MOST SVATÉHO LUDVÍKA KRÁLE Wilder . MOSTELLARIA → Komedie o strašidle . MOTOROVÉ PÍSNĚ Vapcarov . MRTVÁ KRÁLOVNA Montherlant . MRTVÉ BRUGGY Rodenbach . MRTVÉ DUŠE Gogol . MRTVÉ MĚSTO → Mrtvé Bruggy . MŮJ DOPIS SVĚTU → Dickinsonová: Básně . MŮJ TÁTA → Hemingway: Povídky . MULATKA GABRIELA Amado . MUŽ BEZ VLASTNOSTÍ Musil . MUŽ V TYGRÍ KŮŽI Ruzhaveli . MUŽ Z LIDU Achebe . MUŽI A ŽENY Browning . MUŽI BEZ ŽEN Hemingway: Povídky . MUŽI NA SLŮNCI Kanafání . MY, NÍŽE PODEPSANÍ Gelman . MYSTÉRIE-BUFFA Majakovskij . MYŠLENKY Pascal . MYTHISTORIA Seferis

N

NA BALKÓNĚ → Muži a ženy . NA CESTĚ Kerouac . NA ČEM ZÁLEŽÍ → Jak je důležité mít

Filipa . NA DNĚ Gorkij . NA DRUHÉ ULICI Mphahlele . NA HOSTINĚ ATEISTŮ → Ďábelské novely . NA OČÍCH KLIO Kross . NA RECE SANGKAN → Slunce svítí nad fekou Sang-kan . NA SEVER OD BOSTONU Frost . NA TERASE → Dubrovnická trilogie . NA VĚTRNÉ HŮRCE E. Brontëová . NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID Remarque . NA DĚJNÉ VYHLÍDKY Dickens . NADJA Breton . NA HÝ MEZI VLKY Apitz . NÁMĚSÍCNÍCI Broch . NAMĚSTEK Hochhuth . NÁMORNÍK NA ZEMI Alberti . NAPIŠU BÁSEŇ KYTKÁM NA LISTY → Zpěvy nevinnosti . NAROZENINY Pinter . NARUBY Huysmans . NASREDDÍNOVY TAŠKAŘICE . NAŠI PŘEDKOVÉ CALVINO . NÁVRAT NA VARGAMĚ → Pravda a spravedlnost . NÁVRAT STARĚHO MISTRA Kuo Mo-žo . NÁVŠTĚVA STARÉ DÁMY Dürrenmatt . NAZI A MRTVÍ Mailer . NEAPOL, MĚSTO MILIÓNŮ De Filippo . NEBE, PEKLO, RÁJ Cortázar . NEBEZPEČNÉ ZNÁMOSTI Laelos . NEBLAHÝ JUDA Hardy . NEBOŽSKÁ KOMEDIE Krasínští . NEČISTÁ KREV Stankovič . NEDOKONČENÁ MOZAIKA → Zápisníky . NEEXISTUJÍCÍ RYTÍŘ → Naši předkové . NĚHA Jevtušenko . NEJKRÁSNEJŠÍ LÁSKA DONA JUANA → Ďábelské novely . NEJKRÁSNEJŠÍ VÁLKA → Lysistrata . NEJVĚTŠÍ ROZKOŠNICE Ihara . NEOBVYKLÁ SETKÁNÍ Seghersová . NEOBYČEJNÁ DOBRODRUŽSTVÍ JULIA JURENITA Erenburg . NEOFICIÁLNÍ HISTORIE KONFUCIÁNŮ Wu Ting-c' . NEPORAŽENÝ → Hemingway; Povídky . NESTORŮV LETOPIS → Pověst dávných let . NEVIDITELNÝ Ellison, Wells . NEVINNÝ D'Annunzio . NEVOLNOST Sartre . NĚVSKÝ PROSPEKT → Petrohradské povídky . NEZNÁMÝ VOJÁK Linna . NEŽNÁ JE NOC Fitzgerald . NIBELUNGOVÉ → Píseň o Nibelunzích . NICK ADAMS → Hemingway; Povídky . NIELS LYHNE Jacobsen . NÍŽINA Guimera . NOCI A DNY Dąbrowska . NOCI HNĚVU Salacrou . NOČNÍ HLASY → Ťutčev; Básně . NOČNÍ ROZHOVOR → Žák a lecke . NORA → Domov loutek . NOS → Petrohradské povídky . NOVÁ HELOISA → Julie neboli Nová Heloisa . NOVÉ VYPRAVĚNÍ Z HORY KUMO Kim Si-sup . NOVÝ ZÁKON → Bible . NUDA Moravia

O

O ALADÍNOVI A KOUZELNÉ LAMPĚ → Tisíc a jedna noc . O DUŠEVNÍM KLIDU Seneca . O LIDSKÉM ÚDĚLU → O údělu člověka . O MUDRCI BIDPAJOVI A JEHO ZVÍRÁTKÁCH → Paňčatantra . O MYŠÍCH A LIDECH Steinbeck . O PODSTATĚ SVĚTA Lucretius ← O PŘÍRODĚ . O STATEČNÉM RÁMOVI A VĚRNÉ SÍTĚ → Rámájana . O TAO A CTNOSTI → Lao-c' . O TOM, CO BYLO Gercen . O ÚDĚLU ČLOVĚKA Maugham . OBČANKU, A CO TĚB? Fallada . OBĚT → Darování krávy . OBĚT NA HROBĚ → Oresteia . OBĚT PÍSNÍ → Gítáňdžali . OBJEVNÉ CESTY DO AFRIKY A ASIE → Putování . OBLAK

POSLEM LÁSKY Kálidása . OBLAK V KALHOTÁCH Majakovskij . OBLMOV Gončarov . OBRAZ DORIANA GRAYE Wilde . OBRAZ PEKLA A JINÉ POVÍDKY → Rašomon . OBRAZ RAKA H. Miller . OCEÁN PŘÍBĚHŮ Sómadéva . OČI SUTJESKY → Upíří pole . OČISTEC → Božská komedie . ODDANÝ PŘÍTEL → Šťastný princ a jiné pohádky . ODCHÁZEJÍCÍ ORESTES → Hřebec grošák ODKAZ → Závěť . ODPOUTANÝ PROMĚTHEUS Shelley . ODVÁŽNÝ MLADÝ MUŽ NA LÉTAJÍCÍ HRAZDĚ Saroyan . ÓDY Horatius . ÓDY BARBARKÉ Carducci . ODYSSEIA Homér . ODYSSEUS Joyce . OHEŇ Barbusse, → Alkoholy . OHLĚDNI SE V HNĚVU Osborne . OHNĚM A MEČEM Sienkiewicz . OHNIVÝ BUBEN Marinetti . OIDIPUS KRÁL, OIDIPUS VLADAŘ → Král Oidipus . OKTÁVIE → Dcery ohně . OLIVER TWIST Dickens . ONĚGINOVY CESTY → Evžen Oněgin . OPICE → Sedm fantastických příběhů . OPIČÍ KRÁL → Vyprávění o cestě na západ . OPILÁ LOĎ → OPILÝ KORÁB Rimbaud . OPTIMISTICKÁ TRAGÉDIE Višněvskij . ORAČ A SMRT → ORAČ Z ČECH Jan ze Žatce . OREL NEBO HLAVA → Svoboda na slovo . ORESTEIA Aischylos . ORFEUS Cocteau . ORLANDO FURIOSO → Zufivý Roland . OSENÍ Colettová . OSLÍ KŮŽE → Pohádky matky Husy, Šagrénová kůže . OSM ANTOLOGIÍ . OSMAN Gundulić . OSMNÁCTÝ ROK → Křížová cesta . OSSIANOVY BÁSNĚ → Básně Ossianovy . OSTNY HVĚZD → Zápisníky . OSTROV POKLADŮ Stevenson . OSTROV TUČNÁKŮ Franca . OSUD ČLOVĚKA Šolochov . OSUD GRUZIE → Barathašvili; Básně . OSUDY Vigny . OSUDY RICHARDA MAHONYHO Richardsonová . OSVOBOZENÝ JERUZALÉM Tasso . OŠKLIVÉ KAČÁTKO → Andersen; Pohádky a povídky . OTEC GORIOT Balzac . OTCOVÉ A DĚTI Turgeněv . OTHELLO, BENÁTSKÝ MOURENIN Shakespeare . OVČÍ PRAMEN → Fuente Ovejuna

P

PALLIETER Timmermans . PALMA KUNKEL → Šibeniční písně . PALMSTRÖM → Šibeniční písně . PAMĚTI SAINT-SIMON, → O tom, co bylo, Příběh mého života . PAMĚTI A DOBRODRUŽSTVÍ → Příběh mého života . PAMĚTI O VÁLCE GALSKÉ → Zápisky o válce galské . PAN MUCH Golding . PAN POSLANEC Nušič . PAN PREZIDENT Asturias . PAN TADEAŠ Mickiewicz . PAN WOLODYJOWSKI Sienkiewicz . PAŇČATANTRA . PANÍ → Kristina Vavřincová . PANÍ AGNES → Arany; Balady . PANÍ BOVARYOVÁ Flaubert . PANÍ GOLOVLEVOVÉ → Golovlevské panstvo . PANÍ KATKA → Bürger; Balady . PANÍ ROZGONYIOVÁ → Arany; Balady . PANÍ Z SHALOTTU → PANÍ ZE SHALOTTU Tennyson . PANNA JEZERNÍ → Jezerní panna . PAPIROVÝ DRAK RAVDŽAJ . PARALIPOMENON → Bible . PARMSKÝ KLÁŠTER → Kartouza

parmská . PARÍŽSKÉ OBRAZY → Květy zla . PARÍŽSKÉ TAJNOSTI → Tajnosti pařížské . PÁSMO → Alkoholy . PÁTÁ KOLONA A PRVNÍCH DEVĚTĀČTYŘICET POVÍDEK → Hemingway: Povídky . PATERICE NAOVÍ . PEDRO PÁRAMO Rulfo . PEER GYNT Ibsen . PEKLO → Božská komedie . PELÝNKEM ROZKVTU Nérísová . PĚNA DNI Vian . PENĚZOKAZI Gide . PENTATEUCH → Bible . PERCEVAL ČILI VYPRÁVENÍ O GRÁLU Chrétien de Troyes . PERIKLEOVA ŘEČ NAD PADLÝMI → Dějiny války peloponéské . PERIQUILLO SARNIENTO Fernández de Lizardi . PERSKÉ LISTY Montesquieu . PĚROVÝ POLŠTÁR → Povídky o lásce, šilenství a smrti . PES BASKERVILLSKÝ Doyle . PES NA SENĚ → Zahradníkuv pes . PESTRÁ ŽIVOTNÍ DRÁHA ALEXISE ZORBASE Kazantzakis . PĚT HODIN S MARIEM Delibes . PĚTĚRBURG → Petrohrad . PĚTICE Nizámí . PETR A LUCIE Rolland . PETR SCHLEMIHL → Podivuhodný příběh Petra Schlemihla . PETROHRAD Bélyj . PETROHRADSKÉ POVÍDKY Gogol . PHAIROS → Faidros . PICCOLMINIOVÉ → Valdštejn . PICKWICKOVCI → Kronika Pickwickova klubu . PIJÁK PALMOVÉHO VÍNA Tutuola . PIKOVÁ DÁMA Puškin . PÍSEČNÁ ŽENA Abe . PÍSEŇ O CIDOVI . PÍSEŇ O FRITHIOFOVI Tegnér . PÍSEŇ O HIAWATHOVI Longfellow . PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH . PÍSEŇ O ROLANDOVI . PÍSEŇ O STARÉM NÁMORNÍKU → Coleridge: Lyrické balady . PÍSEŇ O VÝPRAVĚ IGOROVĚ → Slovo o pluku Igorově . PÍSNĚ Béranger, Guilhem IX., Sapfo . PÍSNĚ A SONETY Donne . PÍSNĚ ANAKREONTICKÉ → PÍSNĚ ANAKREONTOVY Anakreon . PÍSNĚ NEPOVEDENÉHO DALAJLÁMY → Popěvky . PÍŠŤALIČKA Kupala . PLAMENÍ LÁSKY ŽIVÝ Jan z Kříže . PLÁŠT → Petrohradské povídky . PLECHOVÝ BUBINEK Grass . PLEŠATÁ ZPĚVAČKA Ionesco . PLUH A HVĚZDY O'Casey . PLYN Kaiser . POBŘEŽÍ SYRT Gracq . POD JARMEM VAZOV . PODIVNÝ PŘÍPAD DR. JEKYLLA A PANA HYDA Stevenson . PODIVUHODNÁ DOBRODRUŽSTVÍ TARTARINA Z TARASONU Daudet . PODIVUHODNÁ PŘÍHODA PETRA SCHLEMIHLA → Podivuhodný příběh Petra Schlemihla . PODIVUHODNÉ CESTY BARONA PRÁSILA Bürger . PODIVUHODNÉ PŘÍBĚHY ZE STUDOVNY ÚTULEK Pchu Sung-ling . PODIVUHODNÝ PŘÍBĚH PETRA SCHLEMIHLA Chamisso . PODIVUHODNÝ PŘÍPAD DR. JEKYLLA A PANA HYDA → Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda . PODOBA POŽÁRU → Ztracený syn a jiné básně . PODOBIZNA DORIANA GRAYE → Obraz Doriana Graye . PODZIM V SIGULĚ → 40 lyrických odboček . POÉMA BEZ HRDINY Achmatovová . POÉMA KONCE Cvetajevová . POHÁDKY A POVÍDKY Andersen . POHÁDKY MATKY HUSY Perrault . POHÁDKY PRO DĚTI A CELOU RODINU J. Grimm — W. Grimm . POHÁDKY TISÍCE A JEDNÉ NOCI, POHÁDKY Z TISÍCE A JEDNÉ NOCI → Tisíc a jedna noc . POHLČENÁ POHLČENÝMI Ducharme . POCHOD RADECKÉHO J. Roth . POJÍDAČ HADŮ Pšavela . POKLAD

NA OSTROVĚ → Ostrov pokladů . POKLADNICE TAJEMSTVÍ → Pětice . POKUS O POPIS HOSTINY HLAV V PARÍŽI → Slova . POLŠTÁR Z TRÁVY Nacume . POLYKRATŮV PRSTEN → Schiller: Balaady . POMOCNÍ WALSER . POMSTA ŽENY → Dábské novely . POMYSLNÁ REPORTÁŽ O AMERICKÉM POP-FESTIVALU Déry . PONURÉ RÁNO → Křížová cesta . POPEL A DÉMANT Andrzejewski . POPELKA → Pohádky matky Husy . POPELY Žeromski . POPĚVKY DALAJLÁMA VI . POPOL VUH . POPRASK NA LAGUNĚ Goldoni ← POPRASK V CHIOZZE . PORTRÉT → Petrohradské povídky . POSEDLÝ SOLOGUB . POSLEDNÍ DNOVÉ LIDSTVA Kraus . POSLEDNÍ DOPIS DO ŠVÉDSKA → Vystěhovalci . POSLEDNÍ MĚSÍC PODZIMU Druce . POSLEDNÍ SMRT JONATHANA SWIFTA Gorin . POSMĚSKY A JIZLIVOSTI → Epigramy . POSMRTNÉ PAMĚTI . Machado de Assis . POSVÁTNÁ NADĚJE Neto . POTOPA Sienkiewicz . POUČENÍ VLADIMÍRA MONOMACHA → Pověst dávných let . POUŠŤ JOHANNA VOSSE → Voss . POUTNÍK MELMOTH Maturin . POUTNÍKOVA CESTA Bunyan . POVĚST DÁVNÝCH LET . POVĚST O ULENSPIEGLOVI A LAMMU GOEDZAKOVI De Coster . POVÍDKA O HOŘI — NEŠTĚSTÍ → POVÍDKA O MLÁDENCÍ A HOŘI NEŠTĚSTÍ . POVÍDKA O SEDMI OBĚSENÝCH Andrejev . POVÍDKY Hemingway . POVÍDKY BĚLKINOVY → POVÍDKY NEBOŽTÍKA IVANA PETROVIČE BĚLKINA Puškin . POVÍDKY O LÁSCĚ, ŠILENSTVÍ A SMRTI Quiroga . POVÍDKY Z DĚTSTVÍ Nazor . POVÍDKY Z VIDĚNSKÉHO LESA Horváth . POZDNÍ LÉTO Stifter . PRÁCE A DNI Hesiodos . PRACH A PLAMEN Alverová . PRAVDA A SPRÁVEDLNOST Tammsaare . PRAVDIVÁ OBRANA Sokratova Varnalis . PRAVDIVÝ PŘÍBĚH A Q → Vřava . PRAŽSKÝ PITAVAL Kisch . PRINC CHOCHOLOUŠ → Pohádky matky Husy . PRINCEZNA NA HRÁŠKU → Andersen: Pohádky a povídky . PRINCEZNA TURANDOT → Turandot . PRINCEZNA VE SPICÍM LESE → Pohádky matky Husy . PRUBUZENÍ JARA → Procitnutí jara . PROCES KAFKA . PROCITNUTÍ JARA Wedekind . PROFESOR MAMLOCK WOLF . PROFESOR NEŘÁD H. Mann . PROGLAS . PROMĚNA BUTOR . PROMĚNĚNÝ SEDLÁK → Jeppe z Hůrky . PROMĚNÝ OVIDIUS . PROMĚNY ČILI ZLATÝ OSEL Apuleius . PROMĚŠKANÉ JARO Scherfig . PRONÁSLEDOVÁNÍ A ZAVRAZDĚNÍ JEANA PAULA MARATA . Weiss . PROROK Džibrán . PROSTĚ VERŠE Martí . PRSY TIRÉZIOVY Apollinaire . PRVNÍ SEN Juana Inés de la Cruz . PŘED ZÁPADEM SLUNCE Hauptmann . PŘES PALUBU → Homo sapiens . PŘÍBĚH ABDĚRANŮ Wieland . PŘÍBĚH MÉHO ŽIVOTA Casanova . PŘÍBĚH O SLEPICI A VEJCI, PŘÍBĚH O ZLODĚJI A PAPOUŠKOVI → Luanda . PŘÍBĚH OPRAVDOVÉHO ČLOVĚKA Polevoj . PŘÍBĚH PANICE → Pětice . PŘÍBĚH RODU TAIRA . PŘÍBĚH RYTÍŘE DES GREUX A MANON LESCAUT Prévost d'Exiles . PŘÍBĚH THUY—KIEU → Kieu . PŘÍBĚH ZÁPADNÍHO DOMKU Wang Š' . PŘÍ

BĚHY A POHÁDKY ZE STARÝCH ČASŮ → Pohádky matky Husy . PŘÍBĚHY GILA BLASE ZE SANTILLANY Lesage . PŘÍBĚHY CHRABRÉHO RYTÍŘE AMADISE WALESKÉHO → Amadis Galský . PŘÍBĚHY JAKOBOVY → Josef a bratři jeho . PŘÍBĚHY OD JEZERNÍHO BŘEHU Š' Naj-an . PŘÍHODY OLIVERA TWISTA → Oliver Twist . PŘÍJDE SMRT A BUDE MÍT TVÉ OČI Pavese . PŘÍKLADNÉ NOVELY Cervantes . PŘÍRODA A SRDCE Čišinski . PŘÍSLOVÍ → Bible . PŘISTĚHOVALCI → Vystěhovalci . PŘÍTEL BUNBURY → Jak je důležité mít Filipa . PSÁNO Z DLOUHÉ CHVÍLE Kenkó . PSEUDOLUS Plautus . PSYCHÉ Iwazskiewicz . PTÁČEK NA POBŘEŽÍ → Salka Valka . PŮJDU ZA SVÝM HNĚVEM Čiladze . PUSTÁ ZEMĚ → PUSTINA Eliot . PUTOVÁNÍ PINTO . PUTOVÁNÍ DILETANTŮ Okudžava . PUTOVÁNÍ STARÉHO CHROMCE Liou O . PYGMALION Shaw . PÝCHA A PŘEDSUDEK Austenová

Q

QUO VADIS Sienkiewicz

R

RACEK Čechov . RÁJ → Božská komedie . RAMÁJANA . RAMEAUŮV SYNOVEC Diderot . RAŠOMON Akutagawa . RAYUELA → Nebe, peklo, ráj . REVEROVA ULICE 91 → Studie ze života . REVIZOR Gogol . REVOLTA → Květy zla . RGVĚD → RGVĚDA . RICHARD III. Shakespeare . RIKŠA Lao Še . ROBEŽNÍKOVÉ → Severní vítr . ROBINSON CRUSOE Defoe . ROČNÍ DOBY Donelaitis . RODERICK RANDOM Smollett . RODINA PA TĪN . RODINA MALAVOGLIOVA → Malavogliové . RODINA PASCUALA DUARTA Cela . ROHÁČEK A STRÍZEK → Příkladné novely . ROMÁN O LIŠÁKOVI . ROMÁN O RŮŽI Guillaume de Lorris — Jean de Meung . ROMÁN O TRISTANOVĚ A ISOLDĚ . ROMANCE BEZE SLOV Verlainé . ROMAŇSKÁ KREV → Srdce . ROMEO A JULIE Shakespeare . ROZBITÝ DŽBÁN Kleist . ROZHOVOR PSŮ → Příkladné novely . ROZHOVORY NA DÁLKU → Dopisy . ROZMLITÁ ČÍS → Příběh západního domku . ROZMLUVY MRTVÝCH → Hovory mrtvých . ROZPŮLENÝ VIKOMT → Naši předkové . ROZUMNÁ DVORNÍ FILOZOFIE A PODZIM MUŽNÉHO VĚKU → Kritikon . RUB KARET WHISTOVÉ PARTIE → Dábelské novely . RUBÁJÁT → Čtyřverší . RUDÁ JÍZDA Babel . RUDÁ ZÁCLONA → Dábelské novely . RUDÝ ODZNAK ODVAHY Crane . RUKAVIČKA → Schiller: Balady . RUKOPIS NALEZENÝ V LAHVI → Grotesky a arabesky . RUS KRVÍ UMYTÁ Vesjolj . RUS SOVĚTSKÁ JESENIN . RUSALKA ODCHÁZÍ → Třicátý rok . RUSKÉ BYLINY → Byliny . RUT → Bible . RŮŽOVÁ ZAHRAĐA Sa'di . RYBÁŘOVA CHATŘI Kolas . RÝNSKÉ BÁSNĚ → Alkoholy

R

ŘEČI PROTI CATILINOVĚ Cicero . ŘEHOLNICE → Jeptiška . ŘEK ZORBAS Kazantzakis

S

SADKO → Byliny . SAGA RODU FORSYTŮ → Bohatec . SALAS → Osudy . SALAMANSKÝ STUDENT Espronceda . SALAMBO Flaubert . SALKALKA VALKA Laxness . SAMOTY GÓNGORA y Argote . SAMUELOVA KNIHA → Bible . SARDINSKÝ BUBENÍK → Srdce . SAN FRANCISCO JE MŮJ POČÁTEK Ferlinghetti . SASUNCÍ DAVIT → David Sasunský . SATIRIKON Petronius . SAVOJSKÝ HOCH Ramuz . SBÍRKA BÁSNÍ XUAN-HUONGINÝCH Ho-xuan-Huong . SBÍRKA DESETI TISÍC LISTŮ . SBOHEM BUĎ, LÁSKO MÁ Chandler ← SBOHEM, MILÁČKU . SEDM BRATŘÍ KIVI . SEDM FANTASTICKÝCH PŘÍBĚHŮ Blixenová . SEDM OBRAZŮ → Pětice . SEDM PLANET, SEDM POUTNÍKŮ → Pateřice . SEDMÝ KRÍŽ Seghersová . SELSKÁ VZPORA Šenoa . SELŠTÍ STUDENTI Garborg . SEN DEVĚTI OBLAKŮ Kim Mandžung . SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ Shakespeare . SEN V ČERVENÉM DOMĚ Cchao Šue-čchin ← SEN Z RUDÉHO PALÁCE . SESTRA CARRIE → Sestřička Carrie . SESTRA MÁ — ŽIVOT Pasternak . SESTRY → Křivová cesta . SESTRY MAKIOKOVY → Sněhové pápěři . SESTRĚNICE BĚTA Balzac . SESTRÍČKA CARRIE Dreiser . SEŠTUP ORFEŮV T. Williams . SETKÁNÍ NA CESTÁCH → Neobvyklá setkání . SEVERNÍ VÍTR Upīts . SEVILLSKÝ SVŮDCE A KAMENNÝ HOST Molina . SIDLO NA ZEMI Neruda . SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS Gimmelshausen . SINDIBÁD → Tisíc a jedna noc . SINUHET → Vlastní životopis Sinuhetův . SIROTEK LOWOODSKÝ → Jana Eyrová . SJEZD ABITURIENTŮ Werfel . SKANDÁL V KÁHIRE MAHFÚZ . SKLENICE VODY Scribe . SKON SRDCE → Zmateční citů . SKORICOVÉ KRÁMY Schulz . SKRIVÁNEK Anouilh . SKUTKY DÁNŮ Saxo Grammaticus . SKUTKY APOŠTOLŮ → Bible . SLAVÍK A RŮŽE → Šťastný princ a jiné pohádky . SLAVÍK LOUPEŽNÍK → Byliny . SLEČNA SELKA → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . SLEPÁ SOVA Hedájat . SLOKY Bécquer . SLOVA PRÉVERT . SLOVA ZÁKONA DHAMMAPADA . SLOVO O PLUKU IGOROVĚ . SLUHA DVOU PÁNŮ Goldoni . SLUNCE SVÍTÍ NAD ŘEKOU SANG-KAN Ting Ling . SLUNCE VYCHÁZÍ RINČEN . SLUNEČNICE Drač . SLUNSKÉ VODOPÁDY → Vodopád . SLUŽEBNICE SLUŽEBNÍKŮ → Na sever od Bostonu . SMÍRČÍ SOUD Menandros . SMRT → Květy zla . SMRT ARTEMIA CRUZE Fuentes . SMRT ISOLDY → Povídky o lásce, šílenství a smrti . SMRT NÁDENIKA → Na sever od Bostonu . SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO A. Miller . SMRT SMAILA AGY ČENGUIČE Mažuranič . SMRT VLKA → Osudy . SMRTI A VSTUPY Thomas . SMUTEK SLUŠÍ ELEKTŘE O'Neill . SNACHA KARASLAVOV . SNĚHOVÁ KRÁLOVNA → Andersen: Pohádky a povídky . SNĚHOVÁ ZEMĚ Kawabata . SNĚHOVÉ PÁPĚŘI Tanizaki . SNĚHY NA KILI-

MANDŽÁRU → Hemingway: Povídky . SNOUBENCI Manzoni . SOBECKÝ OBR → Šťastný princ a jiné pohádky . SODOMA A GOMORA → Hledání ztraceného času . SOLARIS Lem . SONATA KREUTZEROVA → Kreutzerova sonáta . SONY SHAKESPEARE . SONY LÁSKY → Prešeren: Básně . SÓNGORO COSONGO Guillén . SOPHIINA VOLBA Styron . SOTNIKOV Bykav . SOUBĚŽNÉ ŽIVOTOPISY Plutarchos . SOUMRAK → Dubrovnická trilogie . SPILÁNÍ PUBLIKU Handke . SPISOVATEL → Syn služby . SPLÍN A IDEÁL → Květy zla . SPOLEČNÁ SMRT V SÍTI NEBES NA AMIDŽIMÉ Čikamacu . SPOONRIVERSKÁ ANTOLOGIE Masters . SPRÁVKAŘ Malamud . SPRCHA Majakovskij . SRDCE DE AMICIS . STANIČNÍ DOZORCE → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . STAROPLANINSKÉ LEGENDY Jovkov . STARTUJI ZE SAN FRANCISKA → San Francisco je můj počátek . STARÝ ZÁKON → Bible . STAREC A MOŘE Hemingway . STAREC MISSISSIPPI → Divoké palmy . STĚBLA TRÁVY → Listy trávy . STEPŇÍ VLK Hesse . STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ Kocjubynskij . 150 000 000 Majakovskij . STO ROKŮ SAMOTY García Márquez . STRUGA Lorenc . STRÝČEK VÁŇA Čechov . STUDIE ZE ŽIVOTA Lowell . STUDNA VE STÍNU → Kúnardů . SVATÁ JANA Shaw . SVATBA PELEA A THEIDY → Catullus: Básně . SVOBODA NA SLOVO Paz . SVĚT GUERMANTOVÝCH, SVĚT SWANNOVÝCH → Hledání ztraceného času . SVĚT V ZRNKU PÍSKU → Zpěvy nevinnosti . SWANNOVA LÁSKA → Hledání ztraceného času . SYLVIE → Dcery ohně . SYMPOSIUM PLATON . SYN KALEVŮV Kreutzwald . SYN SLUŽKY Strindberg . SYN ZLODĚJE M. ROJAS . SYNOVEC RAMEAUŮV Diderot . SYNŇOVĚ SOLBAKKEN → SYNŇOVĚ ZE SLUNEČNÉHO NÁVRŠÍ Bjørnson . SZONDIHO DVĚ PÁŽAT → Arany: Balady

Š

Š-TING SAGRÉNOVÁ KŮŽE Balzac . ŠÁH-NÁME → Kniha králů . ŠAKUNTALA Kálidása . ŠARAF-NÁME → Pětice . ŠARLATOVÉ PÍSMENO Hawthorne . ŠEBESTIÁN VE SNU Trakl . ŠEROSVIT Mao Tun . ŠEST POSTAV HLEDÁ AUTORA Pirandello . ŠESTADVACÁTÝ ROK Szabó . ŠESTÁKOVÁ OPERA → Trifgrošová opera . ŠESTÝ DEN Chédidová . ŠIBENIČNÍ PÍSNĚ Morgenstern . ŠILENÝ ČERNOŠSKÝ VOJÁK ZAJIŠTĚNÝ V MNICHOVĚ → Studie ze života . ŠIRÉ MOŘE, ŠIRÉ NEBE → Legenda věků . ŠKOLA POMLUV Sheridan . ŠLASI → Šibeniční písně . ŠPANĚLKA ZE ZEMĚ ANGLICKÉ → Příkladné novely . ŠPRÝMY → Švanky . ŠPRÝMY HODŽI NASREDDINA → Nasreddínovy taškařice . ŠTASTNĚ A NEŠTASTNĚ OSUDY PROSLULÉ MOLL FLANDERSOVĚ De-

foe . ŠTASTNÝ JIM Amis . ŠTASTNÝ PER PONTOPPIDAN . ŠTASTNÝ PRINC A JINÉ POHÁDKY Wilde . ŠTĚSTÍ V ZLOČINU → Dábelské novely . ŠTĚSTÍ Z VÝPRODEJE Royová . ŠUEI-CHU CUAN → Příběhy od jezerního břehu . ŠVANKY Sachs

T

TABÁK Dimov . TABÁKOVÁ CESTA Caldwell . TÁIN BÓ CUAILNGE → Tažení za býkem z Cuailnge . TAJEN-CHE AJ ČHING . TAJEMNÁ SLOVA → Zjevení a vidění . TAJNÁ KRONIKA MONGOLŮ . TAJNOSTI PAŘÍŽSKÉ SUE . TAJUPLNÝ OSTROV Verne . TAK PRAVIL ZARATHUSTRÁ Nietzsche . TAK SE PANSTVO BAVÍ MÓRIZ . TAK TO NA TOM SVĚTĚ CHODÍ Congreve . TAKOVÍ NIKDY NEBUDETE → Hemingway: Povídky . TAM O'SHANTER Burns . TAMAR → Hřebec grošák TAMERLÁN → Havran a jiné básně . TANEC SMRTI Strindberg . TANGO MROŽEK . TAO TE TING → Lao-c' . TARAS BULBA Gogol . TARTARIN Z TARASCONU → Podivuhodná dobrodružství Tartarina z Tarasconu . TARTUFFE Molière . TATARSKÁ POUŠT Buzzati . TATÍK GORIOT → Otec Goriot . TATÍNKŮV OŠETŘOVATEL → Srdce . TÁTŮV VALČÍK → Ztracený syn a jiné básně . TAŽENÍ ZA BÝKEM Z CUAILNGE . TESS Z D'URBERVILLŮ Hardy . TESTAMENT → Závěť . TI ZDOLA Azuela . TIBETSKÁ KNIHA MRTVÝCH . TICHÝ AMERICAN GREENE . TICHÝ DON Šolochov . TĪN PCHING MEJ . TIRÉZIOVY PRSY → Prsy Tiréziovy . TISÍC A JEDNA NOC . 1918 → Křížová cesta . TOM JONES, PŘÍBĚH NALEZENCE Fielding . TOOMAS NIPERNAADI Gailit . TORQUATO TASSO Goethe . TOVÁRNA → Chapadlovitá města . TRAGÉDIE CLOVEKA Madách . TRÉNY Kochanowski . TRH MARNOSTI → Jarmark marnosti . TRILCE Vallejo . TRILOGIE SIENKIEWICZ . TRILOGIE VÁŠNĚ Goethe . TRISTAN A ISOLDA → Román o Tristanovi a Isoldě . TRISTIA → Žalozpěvy . TRISTRAM SHANDY → Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho . TRÓJANKY Euripides . TROJSKÁ VÁLKA NEBUDE Giraudoux . TROJÚHELNÍKOVÁ HRUŠKA → 40 lyrických odboček . TROLL Lie . TRUFALDYN, SLOUŽÍCÍ DVOU PÁNŮ → Sluha dvou pánů . TRI MUŠKETÝŘI Dumas . TRI MUŽÍČCI V LESE → Pohádky pro děti a celou rodinu . TRI PRADLENY → Pohádky pro děti a celou rodinu . TRI SESTRY Čechov . TRI SMUTNÉ VRCHOLKY Nacagordž . TRI ŽIVOTY Steinová . TRICÁTÝ ROK Bachmannová . TRIGROŠOVÁ OPERA Brecht . TRINÁCTÝ ROK → Poéma bez hrdiny . TURANDOT Gozzi . TYLL ULENSPIEGEL A LAMM GOEDZAK → Pověst o Ulenspiegelovi a Lammu Goedzakovi

U
U CESTY Bang . UBOŽÁCI Hugo . UBU KRÁLEM Jarry . ÚDIV SPRÁVEDLIVÝCH → Pateřice . UHRANUTÍ Ousmane . ÚKLADY A LÁSKA Schiller . ULIČNÍK Motl Alejchem . ULOUPENÁ KADEŘ Pope . ULTIMA THULE → Osudy Richarda Mahonyho . UMÍRALA MLADIČKA Siljanpää . UNAVENÉ BLUES Hughes . UPÍŘÍ POLE Popa . UPLÝVAJÍCÍ MRAK Futabatei . USA Dos Passos . USEDLÍCI → Vystěhovalci . USMÍRENÉ LITICE → Oresteia . UTOPIE More . UTRPENÍ MLADÉHO WERTHERA Goethe . ÚVAHY NEBOLI MORÁLNÍ SENTENCE A MAXIMY La Rochefoucauld . UVEZŇENÁ → Hledání ztraceného času . UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE Marshall

V
V ČERVENÉM POKOJI → Syn služky . V HŇEVU SE OHLÉDNI → Ohlédni se v hněvu . V JINÉ ZEMI → Hemingway: Povídky . V SOBOTU VEČER, V NEDĚLI RÁNO Sillitoe . V TVÉM JASNÉM STÍNU → Svoboda na slovo . VADEMECUM Norwid . VALDŠTEJN Schiller ← VALDŠTEJNOVA SMRT, VALDŠTEJNŮV TÁBOR . VANDA → Osudy . VASCŮV PŘÍBĚH → Vaskův příběh . VASILIJ ŤORKIN Tvardovskij . VASKŮV PŘÍBĚH Schéhádé . VE STÍNU KVETOUČÍCH DÍVEK → Hledání ztraceného času . VEČNÝ ŽID Vermeylen . VĚDOMÍ A SVĚDOMÍ ZENA COSINIHO Svevo . VĚDSKÉ HYMNY → Rgvéda . VELIKÉ NADĚJE → Nadějně vyhlídky . VELIKÝ MEAULNES Alain-Fournier . VELIKÝ ZPĚV Neruda . VELKÁ DIVOČINA: CESTY ROSA . VELKÉ DIVADLO SVĚTA Calderón . VELKODUŠNÝ MILENEC → Příkladné novely . VELKOLEPÝ PAROHÁČ Crommelynck . VELKÝ GATSBY Fitzgerald . VĚNEC → Kristina Vavřincová . VENKU PŘEDE DVEŘMI Borchert . VĚRA → Kruté povídky . VEŘEJNÁ RŮŽE Eluard . VESELKA WYSPIAŇSKI . VĚTRNÁ HARFA → Ťutčev: Básně . VĚZNICE PARMská → Kartouza parmská . VĚZ Yeats . VHODNÁ SLOVA Arghezi . VICHRNÉ NÁVRŠÍ → Na větrné hůrce . VILÉM MEISTER → VILÉMA MEISTERA LÉTA UČEDNICKÁ . VILÉMA MEISTERA LÉTA TOVARYŠSKÁ ANEB ODŘÍKÁNÍ Goethe . VINNÝ TY KMENI ČISTÝ → Salka Valka . VÍNO → Květy zla . VIR RIVERA . VIŠEŇ ZA ZDÍ Davičo . VIŠŇOVÝ SAD Čechov . VÍTA → Vlastní životopis . VÍTEZ NEBERE NIC Hemingway: Povídky . VITR SIMON . VLADAR MACHIAVELLI . VLADAR OIDIPUS → Král Oidipus . VLÁDCE PRALESA → Garantjec . VLADIMÍR ILJIČ LENIN Majakovskij . VLAK SETRVAČNOSTI Daisne . VLASTNÍ ŽIVOTOPIS Cellini . VLASTNÍ ŽIVOTOPIS, DOBRODRŮŽSTVÍ, ZKUŠENOSTI A POSTŘEHY DAVIDA COPPERFIELDA... → David Copperfield . VLASTNÍ ŽIVOTOPIS SINUHETŮV Sinuhet . VLNOBITÍ → Ťutčev: Básně . VLNY MOŘE A LÁSKY Grillpar-

zer . VODNÍ SLÍPKA Witkiewicz . VODOPÁD Doderer . VOJÁCI BÍDY → Ti zdola . VOJÁCKÉ STĚSTÍ → Mina z Barnhelmu . VOJÁK ŤORKIN → Vasilij Ťorkin . VOJCEK Büchner . VOJNA A MÍR L. N. Tolstoj . VOLÁNÍ DIVOČINY London . VOLPONE ANEB LIŠÁK Jonson . VOSS White . VRATÍ MI MOJE HADRÍKY → Upíří pole . VRAŽDA MILIONÁŘE ACKROYDA → VRAŽDA ROGERA ACKROYDA Christioová . VRAVA Lu Sun . VŠECKO → Třicátý rok . VŠICHNI JSOU ZBROJNOŠI KRÁLOVI Warren . VŠICHNI LIDÉ JSOU BRATŘI → Příběhy od jezerního břehu . VYHOĎME HO Z KOLA VEN Kesey . VÝCHOVA SRDCEM → Citová výchova . VÝPRAVA KYRA MLADŠÍHO → Kyrova výprava . VYPRÁVENÍ O CESTĚ NA ZÁPAD Wu Čcheng-en . VYPRÁVENÍ O ČCHUN-HJANG . VYPRÁVENÍ O GENDŽIM Murasaki . VYPRÁVENÍ O CHÁNU GESERCHÁNOVI, VLÁDCI DESETI ZEMÍ → Geserchán . VYPRÁVENÍ PORUČÍKA STÁLA Runeberg . VYSLANCI James . VYSOCKÁ KRONIKA Tavčar . VYSTĚHOVALCI Moberg . VÝSTŘEL → Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina . VYŠÍVAČKA Koneski . VYZNÁNÍ Augustinus, Rousseau . VZKRÍŠENÍ L. N. Tolstoj . VZNEŠENÁ SLUŽKA → Příkladné novely . VZORY DĚTSTVÍ Wolfová . VZPOMÍNKY Ajní . VZPOURA → Chapaldovitá města

W
WALDEN Thoreau . WALEŠTÍ BARDI → Arany: Balady . WILDERMUTH → Třicátý rok

X
XALA → Uhranutí

Y
YVONNA, PRINCEZNA BURGUNDÁNSKÁ Gombrowicz

Z
Z PRAMENŮ ŽIVOTA → Rgvéda . ZA ČASŮ JEHO MILOSTI Johnson . ZA NAŠICH ČASŮ Hemingway: Povídky . ZA SLUNEČNÍHO KRÁLE → Saint-Simon: Paměti . ZA STÍNY OBLAKŮ Javorov . ZA TEMNÉ NOCI Jan z Kříže . ZA ZRCADLEM A S ČÍM SE TAM ALENKA SETKALA Carroll . ZABIJÁCI → Hemingway: Povídky . ZABIJÁK Zola . ZÁBLESKY MELODIE → Dickinsonová: Básně . ZAČAROVANÁ DROŽKA Gałczyński . ZAHRADA FINZI-CONTINIŮ Bassani . ZAHRADA SLÉZOVÉ BARVY Čopić . ZAHRADNÍ SLAVNOST Mansfieldová . ZAHRADNÍKŮV PES Vega Carpio . ZACHRÁNĚNÁ SLOVA → Býčí kůže . ZÁKONÍK → Na sever od Bostonu . ZAL A RŮDÁBE → Kniha králů . ZÁLEŽÍ NA CHARAKTERU → Smírčí soud . ZÁNİK DOMU USHERŮ → Groteský a arabský . ZANZIBAR ANEB POSLEDNÍ DŮVOD Andersch . ZAPADAJÍCÍ SLUNCE Dazai . ZÁPAS S ANĎELEM → Slova . ZÁPISKY HIS-

TORIKA S'ma Čchien . ZÁPISKY O VÁLCE GALSKÉ
 Caesar . ZÁPISKY Z PODZEMÍ Dostojev-
 skij . ZÁPISNÍKY Kapijev . ZARATHUSTRA →
 Tak pravil Zarathustra . ZÁŘÍ Milev . ZA-
 SLEPENÍ Canetti . ZASLÍBENÁ ZEMĚ Rey-
 mont . ZASTARALÁ JE RŮŽE → Jaro a tak
 dál . ZAVĚT Villon , → Vhodná slova . ZAVIST
 Oleša . ZAVRAŽDĚNÍ SVATÉ CELESTINY → Cele-
 stina . ZAZI V METRU Queneau . ZAZNAMENÁNÍ
 DÁVNÝCH UDÁLOSTÍ Óno Jasumaro . ZBĚSILÝ ŽI-
 VOT Pasolini . ZDRAVÝ NEMOCNÝ Molière . ZE
 ŽIVOTA DARMOŠLAPA Eichendorff . ZELENÁČ
 Gil → Don Gil v zelených kalhotách . ZELE-
 NÉ PEKLO → Vír . ZELENÝ JINDŘICH Kel-
 ler . ZELENÝ PAPOUŠEK Schnitzler . ZEMĚ AL-
 VARGONZÁLESOVA → Kastilské pláně . ZEMĚ LI-
 DÍ Saint-Exupéry . ZEMĚ NAIRI Čarenc .
 ZHORŤLÉ POLIBKY → Catullus: Básně . ZHOUB-
 NÁ LÁSKA Castelo Branco . ZIMA STÁŘÍ → Kri-
 tikon . ZJEVENÍ A VIDĚNÍ Brigita . ZKAZKY
 O ŠESTERU CEST OSUDU → Podivuhodné příběhy
 ze studovny Útulek . ZKROCENÍ ZLÉ ŽENY Sha-
 kespeare . ZLATÉ PLODY Sarrautová . ZLATÝ
 OSEL → Proměny čili Zlatý osel . ZLOČIN
 A TREST Dostojevskij . ZLOČIN PÁTERA Amara
 Queirós . ZLÝ DUCH LUMPACIVAGABUNDUS Ne-
 stroy . ZMATENÍ CITŮ S. Zweig . ZMIZELÁ AL-
 BERTINA → Hledání ztraceného času . ZNAME-
 NÍ VAH → Modré dálky . ZPĚV O RÁJI Tóko-
 ku . ZPĚV VZNEŠENÉHO → Bhagavadgí-
 ta . ZPĚVNÍK Petrarca , → Malý prostonárod-
 ní slaveno-srbský zpěvník . ZPĚVY Pound,
 Leopardi . ZPĚVY MALDOROROVY Lautréa-
 mont . ZPĚVY NEVINNOSTI Blake . ZPĚVY ROL-
 NICKÉ Vergilius . ZPĚVY ZKUŠENOSTI Bla-
 ke . ZPĚVY ŽIVOTA A NADĚJE Dario . ZPOVĚĎ DÍ-
 TĚTE SVÉHO VĚKU Musset . ZPUSTOŠENÍ MISTRA-
 LOVÁ . ZTRACENÉ ILUZE Balzac . ZTRACENÉ
 KROKY Carpentier . ZTRACENÝ DOPIS Caragia-
 le . ZTRACENÝ PRSTEN → Šakuntala . ZTRACE-
 NÝ RÁJ Milton . ZTRACENÝ SYN → Savojský
 hoch . ZTRACENÝ SYN A JINÉ BÁSNĚ Roeth-
 ke . ŽUŘIVÉ OBDOBÍ → Svoboda na slo-
 vo . ŽUŘIVÝ ROLAND Ariosto . ZVĚSTOVÁNÍ
 PANNĚ MARIÍ Claudel . ZVĚSTOVATEL → Kruté
 povídky

Ž

ŽÁK A LKCE Haddad . ŽALEJKA → Pišťalič-
 ka . ŽALMY → Bible . ŽALOZPĚVY Ovidius , →
 Trény . ŽÁRLIVÝ EXTRAMADURAN → Příkladné
 novely . ŽEBRÁČKÁ OPERA Gay , → Thígrošová
 opera . ŽELEZNÝ POTOK → ŽELEZNÝ PROUD Se-
 rafimovič . ŽENY Z WEINSBERGU → Bürger:
 Balady . ŽID SÜSS Feuchtwanger . ŽIVÍ
 A MRTVÍ Simonov . ŽIVOT A NÁZORY BLAHOŘODĚ-
 HO PANA TRISTRAMA SHANDYHO Sterne . ŽIVOT
 A OSUDY DAVIDA COPPERFIELDA → David Cop-
 perfield . ŽIVOT A ZVLÁŠTNÍ PODIVNÁ DOBRO-

DRUŽSTVÍ ROBINSONA CRUSOE Defoe . ŽIVOT
 ČLOVĚKA Andrejev, Ungaretti . ŽIVOT JE SEN
 Calderón . ŽIVOT KLIMA SAMGINA Gor-
 kij . ŽIVOT KONSTANTINŮV . ŽIVOT METODĚ-
 JŮV . ŽIVOT LAZARILLA Z TORMESU . ŽIVOT ME-
 TODEJŮV → ŽIVOT KONSTANTINŮV . ŽIVOT MÉTODĚ-
 JŮV . ŽIVOT NENÍ SEN Quasimodo . ŽIVOT PROTO-
 POPA AVVAKUMA Avvakum . ŽIVOT ROŠTÁKA
 Quevedo y Villegas . ŽIVOT S DOBRÝM KONCEM
 → David Copperfield . ŽIVOT V LESÍCH →
 Walden . ŽIVOTNÍ NÁZORY KOCOURA MOURA
 Hoffmann . ŽIVOTOPIS → Cellini: Vlastní ži-
 votopis . ŽIVOTOPISY SLAVNÝCH ŘEKŮ A ŘÍMANŮ
 → Souběžné životopisy . ŽLUTÉ LÁSKY Corbi-
 ère

Slovník
světových
literárních
děl

A—L



ABE, Kóbó:
PÍSEČNÁ ŽENA

(Suna no onna) — 1962

Současná japonská novela, fantastický příběh velkoměstského učitele, který se stal zajatcem obyvatel osady zapadávací pískem.

Muž, znuděný stereotypem tokijského života, se vypraví sbírat vzácný hmyz na odlehlé písčité pobřeží. Je vlákán do chatrče v hluboké jámě, kde žije osamělá žena, a donucen nepřetržitě sbírat navátý písek, který pak vesničané prodávají. Zatímco žena se ztotožňuje se svými spoluobčany ve snaze zachovat neměnný chod izolovaného společenství, zajatec se bouří. Jeho vzdor je však postupně utopenán snížením přídelu vody a živočišnou přítulností ženy. Jeden pokus o útek končí dopadením, při přípravě druhého se muž již pomalu szívá s novým prostředím. Když žena otěhotní, hrdina přiležitosti k útěku nevyužije. Příběh uzavírají novinové články prohláující muže za nezvěstného.

Nepravděpodobnost zápletky a anonymita postav vlastně až po sám závěr potvrzují, že jde o absurdní příběh nebo podobenství. Amatérský „entomolog“, obklopený v honbě za svým cílem nepřátelským světem, připomíná zeměměřiče K. ze Zámku F. Kafky. Přenesení do japon. prostředí využívá nadsazeně některých zvláštností: histor. existence uzavřených osad, kde přežití kolektivu bylo jediným mravním zákonem, i písčitého rázu prefektury Tottori v západním Japonsku. Závažnější jsou aktuální motivy: hrdina je zajatcem cíle, který měl být výrazem jeho svobody (toužil zabývat se pouze pískem a písčným hmyzem); jedinec přehající ze soukolí velkoměsta poznává fiktivnost útěku; osamělost malé komunity v byrokratickém správním systému se proměňuje v agresivitu. V hlubším smyslu je příběh experimentem, v němž je psychika moderního vědecky uvažujícího jedince podrobena mezní situaci. P. ž. odhaluje mělkost „civilizační“ vrstvy v člověku, myšlenkovou pohodlnost, která umožňuje přijetí primitivnějších společen. forem. Se změnami postojů hrdiny se mění i úhel hodnocení. Jsou předkládány opačné argumenty: vztah k ženě, odpovědnost vůči dítěti, bezpečnost triviálního systému hodnot, vnitřní důvěra ke kolektivu za předpokladu respektování jeho pravidel. Metoda vyprávění kombinuje suché, téměř encyklopedické úvahy s černým humorem, neúprosně pitvajícími skryté stránky skutečnosti.

P. ž. patří k dílům, v nichž se japon. literatury bez sentimentálních forem poplatných domácí klasice řadí do literatury světové. Byla přeložena do mnoha jazyků i zfilmována pod autorovým dohledem (H. Tešigahara 1964). Abedo dílo se formuje v tzv. „první vlně poválečné literatury“ (též H. Noma, H. Umezaki,

T. Takeda, J. Haniwa), poznamenané poválečným myšlenkovým chaosem (tzv. „après-guerre créatrice“). Je ovlivněno F. Kafkou, R. M. Rilke a mj. i K. Čapkem.

Výpisky „... lpíš na svobodě nemuset chodit...“ (1965, 67).

Překlady 1965 (Miroslav Novák).

Literatura M. Ueda, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford 1976.

kf

ADY, Endre:
KREV A ZLATO

(Vér és arany) — 1907

Impresionisticko-symbolistická sbírka básní klasika maďarské moderní poezie.

K. a z. se 119 básněmi je první Adyho sbírkou důsledně členěnou na cykly (I—VI), ucelené temat. soubory o zhruba 20 básních s určitými stálými znaky (např. umístění ústřední básně, tříslavné názvy). Jednotl. cykly jsou stejně jako jednotl. básně ve své podstatě mnohovýznamovými symboly, např. *Příbuzný smrti*, *Maďarští spasitelé*, *Peníze náš pán*, *Zlatá socha Ledy*, *V ústrety zítřku*. K. a z. je první sbírkou, v níž jsou v zárodku obsažena všechna hl. témata Adyho tvorby, která sám autor označil později jako „tajemství“ života a smrti, maďarství, slávy, smutku, lásky, Boha. S přesnou vnitřní temat. i strukturální jednotou jsou jednotl. obrazy, básně, cykly atd. komponovány tak, že se vzájemně umocňují, stíhávají, vysvětlují, doplňují. Rýmovaná poezie, metricy velice proměnlivá, netradiční a osobitá ve stavbě slok a v rýmech, čerpá ze zážitku Paříže, z díla franc. „prokletých básníků“, antiky i tradice kalvínské (biblické motivy apod., z nichž vytváří jakousi novou maď. mytologii).

Impresionistický prožitek Paříže, do níž vstoupil podzim, předznamenává „dekadentní“ předtuchu zániku. Vědomí blízkosti hřbitova („já jdu k němu blíž... či ke mně blíž se on sám?“) ústí v hrdé vzývání smrti, střídající se s pocitem malátnosti a monotónnosti. V motivech b. *Černé piano* pak zazní kontrapunkticky melodie života, aby v b. *Touha v zemi jasu* došla k hořkému poznání trag. bezvýchodnosti a malosti domácích poměrů, v nichž lze o „zemi jasu“ jen snít a kde básník je jen jedním z marně tisíckrát ukřížovaných „maďarských spasitelů“. V této souvislosti si klade Ady zoufale otázku ceny národní příslušnosti a celým svým dílem dává odpověď: není jiné specifické hodnoty maďarské než lidské, např. *Já že nejsem Maďar* a b. *Vyznání Dunaje*, která se stala symbolem a revol. výzvou internacionálního pro „Maďary i Nemaďary“. Tón odvážného novátorství pěvce nových písní, „vítězných a maďarských“, jimiž vpadl do poezie knížkou *Nové básně* (1906, Új versek) a v nichž ještě jako „básník Hortobáďé“ marně volal do

pouště, zaměnil zde za bojovný rozmach, jímž se sebevědomě rozběhl do náruče zítřka, přesvědčen, že dospěje od říčky „Éru k oceánu“.

K. a z. shrnuje dosavadní vývoj novodobého maď. básnictví, dovršuje Adyho období zrání a rýsuje příští hl. motivy jeho díla. V pořadí čtvrtá sbírka, jež svou bouřliváckou smělostí navázala na předešlou sb. b. *Nové básně*, znamenající revol. skok ve vývoji maď. literatury, svého autora proslavila. Z hlediska maď. literatury je pak zásadním přelomem jak tvarem verše, tak volbou nezvyklých, tabuizovaných témat, snovostí a složitostí symbolů. K. a z. rozdělila celou maď. společnost do dvou táborů: vynesla svému tvůrci vůdčí postavení v maď. moderně — hnutí Nyugat, zároveň však i štvavé útoky od konzervativců, napadajících Adyho poezii jako nesrozumitelnou, „dekadentní“, amorální, zkaženou a nemaďarskou. Vycházejíc z domácích liter. i polit. poměrů jako sžíravá kritika zaostalosti „maď. úhoru“, izolovanosti, „maď. pekla“, „močálu“, „mrtvého jezera“, je inspirována dobou filozofií H. Bergsona, F. Nietzscheho aj., zvl. však P. Verlainem, Ch. Baudelairem a pokrokovými tradicemi národními. Tvorba největšího básníka a zjevu maď. literatury 20. stol. nese ve své geniální jednotě rysy rozpolcenosti básníka „dvou duší“: jasného, bojovného, revol., optimistického tónu a tónu malomyslného, zoufalého, hofekujícího. Tyto složky, propustující celé dílo, syntetizuje vitalitou a univerzalizmem. Z lyr. odkazu byla do češtiny přeložena téměř polovina; Ady je tak vedle S. Petöfiho druhým nejprekládanějším maď. básníkem u nás.

Překlady 1932 (*Bohumil Müller, zčásti in: Básně*), 1935 (*Mirek Elpl, zčásti in: výbě.*), 1950 (*František Halas—Vilém Závada, zčásti in: výbě.*), 1966 (*Kamil Bednář—Ladislav Hradský, zčásti in: Sám s mořem*), 1982 (*K. Bednář—Karel Boušek—F. Halas—L. Hradský—V. Závada, výbě. in: sb. Velká generace*).

Literatura M. Husová, *Ohlas Endre Adyho v Čechách, FFUK, Praha 1979 (dis.)*.

mh

ACHEBE, Chinua:

MUŽ Z LIDU

(A Man of the People) — 1966

Nigerijský anglicky psaný politicko-satirický román.

Román, odehrávající se ve fiktivní afric. zemi, je podán jako vyprávění mladého pedagoga Odiliho Samaly o vlastních zkušenostech ze styku s „ctihodným náčelníkem, poslancem a ministrem M. A. Nangou“. Odili, pozván ministrem, jenž v něm poznává svého někdejšího žáka, do hl. města a ministrovy rezidence, dostává možnost odhalit mravní marasmus vládní elity. Když mu ministr sve-

de milenku, ventiluje svou milostnou prohru politicky: přidruží se na popud přítele Maxe k nově utvořené polit. straně, Konvenci prostého lidu. Jeho kandidatura ve volbách a aktivita opozice vyvolává Nangovy protiúder, Odili je zmlácen davem při ministrově projevu, Max zabít vozem náčelníka Koky a na místě pomstěn přítelkyní Eunici. Když se Odili v nemocnici probere k vědomí, dovidá se, že vláda i Nangova moc padla vojenským převratem, Max byl prohlášen za mučedníka revoluce a Eunice propuštěna z vězení. Sám Odili získává Egnu, kterou již dlouho předtím varoval, aby se nestala ministrovou další ženou. Národ, dosud pasivní nebo spokojený, teprve teď jednohlasně proklíná korupci minulého režimu.

Logika příběhu, na první pohled přímočará, je nenápadně groteskně pokřivená, hrdinův polit. zápas proti vládě je vyvolán malichernou osobní příčinou, k „vítězství spravedlnosti“ tak dochází bez jeho přičinění a vlastně ani „vítězstvím spravedlnosti“ není, vždyť sama spravedlnost se z příběhu vytratila. Očekávaný konflikt sociálního románu mezi společen. zlem a společen. dobrem není uskutečněn, naopak je vytlačen drobnými pseudokonflikty. Výsledkem je ironický obraz moderních afric. dějin nikoliv jako vývoje v pravém slova smyslu, ale jako střetání nahodilých sil. Ve světě korupce a předstíraných ideálů se tak stává jedinou pevnou a pravou hodnotou živelný lidský čin, nepočítající se společen. zhodnocením a plynoucí z lásky a touhy po pomstě (Eunice).

M. z. I. sice zčásti rozvíjí městské téma z druhého Achebeho r. *Již nikdy klid* (1960, *No Longer at Ease*) a zčásti i jeho ojedinělé satir. momenty, znamená však novou etapu tvorby, odvracející se od tradičního autorova tématu střetu staré afric. kultury s moderní Evropou. Achebe, stejně jako i další Nigerijci, C. Ekwensi a A. Tutuola, patří k anglicky píšícím autorům Afriky, kteří úspěšně pronikli do anglicky hovořícího světa.

Výpisky „Po vyhlášení nezávislosti se po celé zemi říkalo, že nezáleží na tom, co znáte, ale na tom, koho znáte“ (1979, 19).

Překlady 1979 (*Vladimír Klíma*).

Literatura A. Ravenscroft, *Chinua Achebe, London 1969. The Journal of Commonwealth Literature 6, 1969.*

mc

ACHMATOVOVÁ, Anna:

POÉMA BEZ HRDINY

(Poema bez geroja) — *1940—1962, 1974

Nejvýznamnější lyrickoepické dílo ruské sovětské básnířky, svérázný deník, který se přeměňuje ve filozofickou studii doby, v kroniku I. pol. 20. stol.

P. b. h. — uvedená heslem *Deus conservat omnia* (Bůh všechno uchová) převzatým z erbu paláce Šeremetěvových, kde autorka začala poému psát — představuje triptych, jehož jednotl. části *Trináctý rok* (s podtitulem *Petrohradský příběh*), *Rub* a *Epilog* jsou zasazeny do různých časových rovin. Poémě předchází 2 prozaická úvodní slova (1943 a 1944), 3 dedikace (1. je v některých verzích věnována V. Kňazevovi, ale datací 27. 12. 1940 odkazuje současně ke dni pravděpodobné smrti O. Mandelštama, 2. je věnována herečce O. A. Glebovové-Sudějkinové, 3. předjímá motiv „hosta z budoucnosti“) a *Vstup*. Vlastní epické jádro se soustřeďuje do 1. části: o novoroční noci, „kdy noc vymáhá dluhy od člověka,“ roztančí se kolem básničky rej maškar, don Juan, Jan Křitel, Faust, Hamlet, Salomé, Mefisto, za nimiž se skrývají autorčini současníci z roku 1913 (např. Dapertutto = V. E. Mejerchold). V útržcích děje (nešťastná láska naivního Korneta-Pierota ke Kolombině) je evokována smrt básníka, která zjevně odkazuje k sebevraždě V. Kňazeva, již vyvrcholil trojúhelník Sudějkinová—Kňazev—A. Blok. *Rub* se vrací lehce ironickým sporem autorky a redaktora do reálu a osvětluje genezi poémy a autorčini vztah k ní. *Epilog* věnovaný obleženému Leningradu 1942 vrcholí v personifikovaném obraze Ruska, ustupujícího na východ, ale nepokořeného, chystajícího se k odplatě. Jednotl. části skladby jsou uváděny obvykle četnými moty (z Žukovského Světlany, Mozartova Dona Giovannioho, A. S. Puškina, J. A. Baratynského, O. Mandelštama, M. Lozinského, V. Kňazeva, T. S. Eliota, N. Kljujeva, I. F. Anněnského).

Kompoziční složitost **P. b. h.**, napsané třířádkovým dolníkem (achmatovovský verš), spočívá v rychlém střídání záběrů, postupování lyr., epických i dram. prvků, složitým prolínání několikerych časových i temat. rovin, snu a reality, montáže nesčetných liter. aluzí a citátů, v splyvání hrdinů, zamlčování jejich jmen apod. Komplikovaná otevřená stavba — vznikající postupně a od vydání k vydání proměňovaná a rozšiřovaná (otevřenost signalizují i úvodní tři tečky) — tu vypovídá i o nemožnosti redukovat její mnohoplánovost na jediný a jednoznačný výklad. Autostylizace básničky se v ní konfrontuje s minulostí i s budoucností (symbol. romaneskní postava „hosta z budoucnosti“). Přizračný maškarní rej se stává nejen vzpomínkovou reflexí dávné milostné tragédie, ale i nástrojem konfrontace s dobou a prožitým časem, která má současně i podobu sebekonfrontace (odtud i složitá významová hra kolem motivu „zrcadlení“). Osobní zpodobění přesahuje v širokou mozaiku doby, jejímž organizačním bodem je Petrohrad-Leningrad v průřezu dějin a ústřední myšlenkou návaznost epoch — „Jak v minulém budoucí čas klíčí, / tak v budoucím minulý se

ničí — / a tlení je strašný rituál“. Přes titul „Poéma bez hrdiny“, který je snad polemickou narážkou na byronovské „Chci hrdinu“ z Dona Juana, rodí se tu skutečný hrdina v sebezobrazení autorky, jediné z těch, kdož ze svého pokolení ještě nevstoupili „mezi fantomy“, která nese svůj osud básníka trag. zvraty dějin.

P. b. h., psaná v rozmezí 20 let, tvoří jakousi syntézu dosavadní autorčiny tvorby. Lyr. ladění se zde pojí s občanským patosem. Poéma byla částečně otiskována v různých variantách, převážně časopisecky. Koncem 50. let vznikl také autorčin záměr přepracovat poému jako filmový scénář nebo baletní libreto. Tematikou se poéma hlásí k tzv. „petrohradskému mýtu“ (A. S. Puškin: Měděný jezdec, z něhož je citováno moto k Epilogu, petrohradské povídky N. V. Gogola a F. M. Dostojevského, Petrohrad A. Bělého). Polemicky navazuje na tradici romant. poémy počátku 19. stol. (odkazy na G. Byrona, J. Keatse, P. B. Shelleyho a rus. romantiky).

Pekklady 1972 (*Hana Vrbová, in: Vrcholení luny*).

Literatura T. V. Civ'jan, *Zameťki o dešifrovke „Poemy bez geroja“*, in: TRŮT TZS 5, Tartu 1971. J. Dobin, *Poezija Anny Achmatovoj, Leningrad 1968*. M. Nag, *Über Anna Achmatovas Devjat'sot trinadcatyj god*, in: *Scando-Slavica XIII, Copenhagen 1967*.
tk

AISCHYLOS: ORESTEIA

insc. 458 př. n. l.

Jediná dochovaná starořecká trilogie, dílo prvního z velkých antických dramatiků, zakladatele tragédie.

Soubor 3 tragédií z okruhu bájí o prokletí rodu Tantalova vyrůstá z rozsáhlého mytol. podloží: Pelopův syn král Atreus uspořádal na usmiřenou se svůdcem své ženy, bratrem a konkurentem Thyestem hostinu, na níž mu předložil maso jeho synů (vyjma novorozeněte Aigistha) — když Thyestes zjistil, co jí, proklel celý rod. Helena, žena Atreova syna krále Menelaa, dala podnět k trojské válce a Menelaův bratr král Agamemnon byl nucen v Aulidě obětovat Artemidě svou dceru Ifigenii, aby výprava, které velel, mohla vyplout. — 1. *Agamemnon*. Agamemnon se vrací z vítězné války do Argu. Vitá jej sbor starců a manželka Klytimestra. Na její naléhání vstoupí do paláce po rudém koberci vyhraném pouze bohům. Cassandra, králova souložnice zajatá v Tróji, obdařená darem pronášet věštby, kterým však nikdo nevěří, prorokuje Agamemnonovu a svou smrt a smířena s osudem vstupuje do domu, kde Klytimestra, mstivci vraždou smrt dcery, její slova naplní. V nastalé hrůze se zmocňuje vlády Klytimestřin milenec, Thyestův syn Aigisthos. 2. *Obět na hrobě* (Choeforoí — dosl. ženy nesoucí

úlitbu). Po letech přichází do Argu Agamemnonův syn Orestes v doprovodu přítele Pylada, aby vyplnil Apollonův příkaz pomstít otcovu smrt. U hrobu otce se setkává se sestrou Elektrou. Předstíraje, že je posel nesoucí zprávu o Orestově smrti, vnikne do domu, zabije Aigistha a po chvíli váhání, když mu Pylades připomene božský příkaz, i matku. Potřsněn její krví zešílí a prchá z vlasti pronásledován vidinou Erinyí (Lític). 3. *Usmířené Lítice* (Eumenides). Štvaný Orestes hledá pomoc v Apollonově delfské svatyni, kde jej bůh vyzve, aby odešel do Athén a dožadoval se ochrany bohyně Athény. Orestes odchází a sbor Erinyí, který Apollon uspal, je k dalšímu pronásledování vzbuzen duchem Klytimestry. Pallas Athéna zakládá pro rozhodnutí o míře Orestovy viny novou soudní instituci — areopag. V soudní při mezi Erinyemi, které požadují trest za vraždu matky, a Apollonem jako obhájcem a iniciátorem Orestova činu, podle něhož tento čin trestu nepodléhá, neboť Orestes mstil vraždu otce, se kterým je (na rozdíl od matky) pokrevně spojen, se Athéna, bohyně zrozená bez matky, staví na Orestovu stranu. Vybízí soud, aby hlasoval, a oznamuje, že Orestes bude osvobozen i při rovnosti hlasů, o kterou se vzápětí přidáním hlasu svého sama postará. Erinye pak usmíruje tím, že jim nabízí svatyni a úctu lidu Attiky, jehož radostný průvod O. uzavírá.

Svým tvarem je O. dokladem takového stupně rozvoje řeč. tragédie, na kterém si již vývoj divadelních prostředků vyjadřování vynutil rozšíření počtu postav o druhého a třetího herce, ale na kterém posud nepoklesla úloha sboru — a to nejen jako lyr. a vyprávěcí složky, ale i jako přímého dram. činitele. První 2 části O. zůstávají v rovině mýtu a vyjadřují jej v dramaticky i eticky vypjatých situacích. Zobrazující vznik zločinu motivovaného mstou za předchozí smrt a jeho následné potrestání, které se však stává zločinem novým a možná ještě větším, utvářejí konflikt dvou mravních norem (cti matku, pomsti otce), jehož řešení se stává těžištěm III. části trilogie, která byla nositelem neaktuálnějšího sdělení, spojnicí mezi mýtem a přítomností. Aischylos, občan oddaný svému městu, neuvažuje totiž o problematice viny a trestu v kategoriích individuální morálky, ale jako o otázce čistě sociální. Jeho tvůrčí athénská inovace mýtu (v jiných verzích spartského) odráží v mytologickosymbol. rovině proces proměn athénské obce na její cestě od kmenového zřízení k demokracii. Spor o Oresta mezi Erinyemi a Apollonem lze vykládat jako srážku dvou principů právní posloupnosti — starší matriarchální s novější patriarchální (které dává autor prostřednictvím Athény přednost) — přičemž však obě strany zastávají stanovisko krvěných msty. Rozhodující není fakt, že Orestes byl

osvobozen, jako spíše způsob a funkce tohoto osvobození. Tedy to, že Orestes byl vzat z moci Erinyí rozsudkem instituce složené z občanů, čímž byl definitivně přetřzen řetěz kmenového výkonu práva. S přirozenou dialektikou vlastní antickému myšlení O. vypráví o boží spravedlnosti a o tom, jak její vykonávání přechází do rukou sebevědomé athénské společnosti.

Doplněnou na tetralogii o nedochované satyrské dr. *Proteus*, provozoval Aischylos O. roku 458, tedy čtyři roky poté, co radikalizující se athénští demokraté v čele s demagogem Efiálem zahájili boj proti polit. moci konzervativního areopagu. V tomto boji byl sice Efiáles zavražděn, leč pravomoc areopagu byla omezena. Aischylovo zobrazení zrodu areopagu se tedy v této souvislosti obvykle vykládá buď jako protest proti radikálním proměnám, nebo naopak jako potvrzení té úlohy rady, která jí po reformách zbyla. — Orestovská látka patřila v antickém Řecku k zákl. mytol. syžetům. Před Aischylem ji lze nalézt např. už u Homéra a Stesichora (nedochovaná b. Oresteia, 6. stol. př. n. l.). Pod přímým vlivem O. a do značné míry i v opozici vůči ní zdramatizovali toto téma i Sofokles (*Elektra*) a Euripides (*Elektra*, *Orestes*), v jejichž zpracování pak působil příběh o Orestovi na četné autory nové doby (H. Sachs, V. Alfieri, A. Dumas st., G. Hauptmann, H. v. Hofmannsthal, R. Jeffers aj.; pramenem Senekovy tr. *Agamemnon* je neznámá hra z helénistické období). Přímou Aischylovou O. se nechali inspirovat např. Ch. M. Leconte de Lisle v tr. *Erinye* (in sc. 1873), E. O'Neill v dr. *Smutek sluší Elektře* (1931) a J.-P. Sartre v *Mouchách* (1943). U nás pak zejména A. Dvořák v *Nové Oresteji* (1923).

Překlady 1862 (1885, *Václav Bolemir Nebeský, jen Eumenidy*), 1883 (*Hynek Jaroslav Mejsnar*), 1887 (*Vincenc Kočvara, jen Agamemnon*), 1902 (1927, *Josef Král*), 1944 (*Ferdinand Stiebitz*), 1946 (rozmn. 1956, 1976, *Vladimír Šrámek, in: sb. Řecká dramata*), rozmn. 1969 (*Václav Renč*).

Inszenace 1907 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo Praha*), 1947 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1962 (*Miloš Hynšt, Státní divadlo, Brno*), 1980 (*Miloš Hynšt, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště*), 1981 (*Évald Schorm, Národní divadlo, Praha*), 1985 (*Milan Pásek, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*), 1985 (*Jaroslav Vostrý, Východočeské divadlo, Pardubice*).

Literatura A. Garvie, *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, London 1969. R. Chodkowski, *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975. V. N. Jarcho, *Dramaturgija Eschila i nekotoryje problemy drevnegrečeskoj tragedii*, Moskva 1978. — F. Stiebitz (předmluva k 1944). G. Thomson, *Aischylos a Athény*, Praha 1952.

jp

AISÓPOS → EZOP

AJ Čching:
TA-JEN-CHE
1936

Významná sbírka největšího moderního básníka Číny.

Útlý svazek 9 básní, napsaných převážně 1932 až 33, je uveden Chagalovou ilustrací: věčně putující starý Žid s košem v ruce a krosnou na zádech. Autorem dalších tří kreseb je Aj Čching; nazývají se Plot, Kámen v noci a Dohlížitel . . . vesměs tedy městské motivy signalizující odcizení, osamocení jednotlivce v nehostinné současnosti. T. byla vydána po třiletém věznění básníka v kuomintangských věznicích (1932—35) a 4 roky po jeho návratu ze studií ve Francii. Úvodní, vřelá a nostalgická b. *Ta-jen-che* je postavena na paralele: její název je jménem básníkovy chůvy i jménem teky, která se rozlévá jako tklivá vzpomínka na chůvu. Ta již zemřela a její rodinu potkal rovněž neradostný osud. Aj Čching však ještě ve věku 23 let vzlyká: „*Ta-jen-che, / jsem syn, / který vyrostl živěn tvým mlékem, / vážím si Tě, / miluji Tě!*“ Po několika kratších básních — pijácká b. *Jasná noc, Poslouchej, Tam*, památce Apollinairové věnovaná *Pišťalka, Koňské dostihy* — končí sbírka b. *Paříž*, jež je dokladem obdivu k této uměl. metropoli. Paříž je přirovnávána ke krásné dívce a zachycena ve všech svých protikladech, je trochu hektická, a zároveň je to nová láska, navazující ve své hloubce na vztah ke staré chůvě.

Formou volného verše, jehož tvar se přizpůsobuje myšlence básně a její emocionální stránce, odkrývá se zde složitá osobnost přejímající na jedné straně to nejlepší ze svět. poezie a kultury, na druhé straně pevně spjatá se strádajícím domovem pouty utrpení. Hluboký soucit se projevuje hlavně v dalších sbírkách z let 1939—42, z válkou zničené severní Číny. V T. se podařilo vytvořit skutečný verš v hovorovém jazyce, „vyjádřit moderní myšlenky moderním jazykem“, jak to požadoval Chu Š' jíž 1919. Podařilo se poprvé překlenout propast mezi klasickou čín. poezií, hovorovým jazykem a západními vzory a vytvořit syntézou těchto prvků kvalitativně novou, emocionálně sugestivní a povaze čín. jazyka vyhovující poezii 20. stol.

Obtížný úkol vytvořit novou poezii plynul z nadvlády poezie v psaném jazyce wen-jen (na rozdíl od prózy) až do hnutí 4. května (1919). Teprve tehdy vzniká poezie v hovorovém jazyce paj-chua, avšak protože tomu tak je díky vlivu evrop. a amer. literatur, naráží v prvých obdobích na nutnost překonat takové jejich vlivy, které zabraňovaly její srozumitelnosti a přijatelnosti domácím publikem. Teprve Aj Čchingovy sbírky, počínaje T., znamenaly vítězství. Projevují se zde ovšem cizí vlivy

— É. Verhaeren, G. Apollinaire, W. Whitman, V. Majakovskij, S. Jesenin, A. Blok aj. — jsou však přetvořeny vzhledem k možnostem čínštiny. Aj Čching od 1957 nesměl publikovat a zahabovat do kulturního života až do konce 70. let, avšak jeho básně z T. jsou zařazovány do všech antologií moderní čín. poezie.

Překlady 1964 (Dana Štovičková, zčásti in: sb. *Stříbrný kůň*).

Literatura Kai-yu Hsu (ed.), *Twentieth Century Chinese Poetry, New York 1963.*

ms

AJNÍ, Sadriddin: VZPOMÍNKY

(Jóddósthó) — 1949 1949 1950 1954

Memoárové dílo tádzického sovětského autora, zakladatele moderní tádzické literatury.

I. díl nedokončených čtyřdílných V., pokrývající obraz života v Buchaře od 80. let. 19. stol. do 1904, nese název *Na venkově* (Dar sahró) a je soustředěn k autorovým dětským létům ve vesnici Sókataré a Mahallaji Bólo; v jejich středu stojí postava Ajního otce. Po smrti obou rodičů z cholery 1890 odchází dvanáctiletý chlapec studovat na vyšší islámskou školu (madras) do Buchary. II.—IV. díl nesou též název *Ve městě* (Dar šahr), hodně místa je v nich věnováno prostředí školy (zvl. II), řemeslnických dílen, ale i dalším stránkám života v centru Bucharského emirátu (duchovenstvo, justice — např. *Poprava a „oblíbenci jeho veličenstva“*, II). Rozsáhlé dílo o zhruba 1 000 stranách včleňuje kolem autobiogr. osy životopisy známých literátů a histor. svědectví o jejich životě (A. Dóniš IV, Hajrat III aj.), vyprávění se zřetelnou povídkovou či novelistickou stavbou, zápisy legend, pověstí a historek (*Tragický osud nešťastné dívky; Žena, která se změnila v muže*). V. jsou uvedeny čtyřverším „Tento dům jsem ze starých cihel postavil, abych v něm ty, kteří odešli, oslavil . . .“

V. mohly čerpat z bohaté memoárové a životopisné tradice arabsko-perské (Abú Alí ibn Síná, Vásifí aj.), přejímaly z ní ostatně, byť v krajně omezené podobě, prokládání prozaických pasáží veršem, inspirovaly se i volným sledem vyprávění a pohádek v řadě často anonymních sborníků. Dávnou tradici — mimo jiné i rozrušením konvenční ornamentalistiky v próze a objevením liter. hodnoty živého dialogu — ovšem přizpůsobují podnětům evrop. realist. prózy s její schopností postihnout konkrétní detail a otevřít liter. jazyk lidové mluvy. Autobiogr. půdorys je ve V. neustálými odbočkami k dokumentu, ale i k uměl. fikci odsouvan do pozadí, stává se spíše motivací propojování dokumentárních a povídkových pasáží a jejich slévání v konkrétní a žádným abstraktním schématem předem nepodmíněný obraz života Buchary na prahu 20. stol. jakožto pa-

norámatu autorovy osobní a neopakovatelné školy života.

Myšlenkou napsat paměti se Ajní zabýval dlouho, již 1940 vznikla jeho autobiogr. próza *Můj stručný životopis* (čas. 1955, 1958, Muchtasari tardžimai hólí chudam). 1948 v čas. Šarqi surch začal vycházet I. díl a v následujícím roce II. díl (v tomtéž časopise III. a IV. díl vyšel 1950 a 1953), vzápětí následován knižním vydáním. Za I—II byla Ajnímu udělena Stalino-va cena (1950). Jakkoliv většina předchozích Ajního prozaických děl má svůj základ v osobní autorské zkušenosti — a přímo ve V. je uvedena řada dokladů k jejich vzniku — znamenaly V. novou etapu vývoje táždic. prózy zvl. odmítnutím liter. schematizace a soustředěním na uměl. postžení životní pravdy, kterým se stavěly do proudu pokusů o prolomení svazujících šablon konkrétním zobrazením „osudu člověka“. Prostřednictvím překladů získaly V. značný ohlas v dalších sovět. literaturách a prostřednictvím překladů ruských, byť až do 1960 neúplných, i za hranicemi SSSR. V táždic. literatuře V. vyvolaly celou vlnu autobiograficky podložené prózy (D. Ikrómi: *Můj učitel, má škola, já sám*, 1972; S. Ulughzóda: *Jitro našeho života*, 1954).

Překlady 1952 (*Anděla Žukovská, Buchar, kráče-
ně z rus. I, II*), čas. 1959 (*Jiří Bečka, úryvky in: SvLit*).

Literatura A. Rachmatullajev, *Proza Ajni, Dušanbe 1970*. — J. Bečka, *Spisovatel a učenec Sadridin Ajni, Praha 1978 (bibl.)*.

mc

AJTMATOV, Čingiz:

DŽAMILA

(Žamyjla) — čas. 1958

Kirgizská sovětská milostná novela z přelomu 50. a 60. let 20. stol.

Vypravěč Seit, absolvent uměl. školy, vypráví příběh lásky, jehož byl svědkem. Hl. hrdiny milostného příběhu jsou Džamila, žena jeho staršího (nevlastního) bratra Sadyka, a Danijar, pro zranění propuštěný z armády, který je v aulu cizí, muž stepí i hor, půl Kazach, půl Kirgiz. Zatímco Sadyk je na frontě (D. se odehrává za 2. svět. války), rodí se bolestně a nečekaně silný milostný vztah mezi Džamilou a Danijarem, oba milenci prchají z vesnice. Vypravěč, chlapec sotva patnáctiletý, stojí na straně těch, kdož porušili zákony aulu, a posedlý představou namalovat obraz o jejich odchodu za láskou, se rozhoduje pro uměl. dráhu.

Osnova D. je ještě v mnoha rysech blízká folklórním epickým žánrům a lidovým obřadům: Danijar přijde zvnějšku jako nepoznaný ženich, prochází Džamilinými zkouškami (zkouška síly, zápas zpěváků), unese nevěstu a je marně pronásledován jejími příbuznými. Tyto výchozí folklórní prvky jsou zde však

přetvořeny v moderní vypravěčský útvar. V kirgiz. próze již ve 20. a 30. letech oblíbené téma útlaku ženy je tu vysvobozeno z někdejšího schematického řešení: Džamila svou láskou navíc neporušuje jen přísné normy patriarchálního adatu — kirgiz. zvykového práva, ale i přísnou etiku válečného období. Zakázaná láska a právo člověka na štěstí, povýšený v D. v nejvyšší hodnotu, se tak stávají výrazem nového životního pocitu na přelomu 50. a 60. let, který položil důraz na plné rozvinutí lidské osobnosti a plnou realizaci jejích potřeb. Toto pojetí je provázeno expanzí poezie do prózy, silně zainteresovaným citovým podtónem vyprávění, jež lidské děje nahlíží zasazené do přírodních rytmů (příběh lásky se odehrává ve znamení žhavého léta) a ústí v ideál umění jakožto nejpřesnějšího výrazu lidské individuality, který se stává i osobním autorským vyznáním.

D. byla poprvé publikována 1958 v rus. překladu v čas. *Nový mir* (srpen) a v kirgiz. čas. *Ala-Too* (říjen), tam pod názvem *Melodie* (Ovon), knižně se o objevila 1958 v rus. vydání Ajtmatovovy sb. p. *Povídky* (Rassказы), jež vzápětí vyšla i kirgizsky — sb. p. *Melodie* (1959, Ovon). Aragonův překlad D. z Nového miru a jeho publikované vyznání obdivu k ní předznamenalo Ajtmatovův úspěch i v zahraničí (Francie, Belgie, NDR, ČSR, Polsko ještě do 1962), který byl bezprecedentním úspěchem i pro mladou kirgiz. literaturu, a vyneslo tak mladého autora ihned mezi klasiky; již 1959 jmenován redaktorem čas. *Literaturnyj Kirgizstan*, 1963 získává Leninovu cenu za sb. n. *Novely hor a stepí* (1962, *Povesti gor i stepej*), v níž je i D. Na pozadí krátkého vývoje kirgiz. písemnictví je D. významným pokusem o přehodnocení vztahu k folklórní tradici a rozchodem s nehlubokou starší prózou, modelující ideál sociálních a mravních vztahů v zjednodušené a proklamativní podobě. Stála na počátku plodného období Ajtmatovovy tvorby, které vyvrcholilo r. *Stanice Bouřná* (1981, *Polustanok Burannyj*) a *Popravišit* (1986, *Placha*). Film I. Poplavské 1969.

Překlad 1961 (*Stáňa Sibrťová; z rus.*).

Literatura K. Abdylabekov, *Čingiz Ajtmatov, Frunze 1963*. G. Gačev, *V uskorennom dviženii literatury, VopLit 1963, 3*. — L. Aragon (*předmluva k 1961*). V. Novotný, *Odpovědnost tvorby, Praha 1983*.

mc

AKUTAGAWA, Rjunosuke:

RAŠÓMON

1915

Próza, v níž se přední japonský povídkář 20. stol. vyrovnává s romantismem provětvěním lidského jednání v mezní situaci.

Děj povídky se odehrává v 11. stol., kdy je císařské Kjóto stíháno rozvratem, válkami, epidemiemi a zemětřesením. Rašómon je název staré městské brány, pod níž se uchýlil propuštěný sluha. Morální zábrany mu nedovolují, aby se vyrovnal s hladem jediným možným způsobem — krádeží. Pozorování stařeny, jež sbírá vlasy mrtvol v horním patře věže, a její cynický výklad o životním boji sluhu změni. Přijímá stařenin výklad a bezohledně z ní strhává šaty, aby si jejich prodejem zachránil život.

Slabiny lidské povahy jsou předmětem analýzy, která po vzoru evrop. romantiků čerpá ze starých pověstí, ale neguje romant. prvky a s příděchem hororu nebo zatrpklou ironií odhaluje temné stránky člověka i společnosti. Jako v Akutagawově p. *Nos* (1916, Hana), *Obraz pekla* (1918, Džigoku-hen) aj. dochází i v R. k vítězství „horších pohnutek“ nad „lepšími“. Mytol. obrazy jsou zde konfrontovány s chladnou realitou téměř ve stylu tzv. „okouzujícího symbolismu“ Lu Sünových Starých příběhů v novém rouše; za romant. stylizací vystupuje střízlivá analýza objekt. pravdy.

Dílo R. Akutagawy patří k nejpřekladanějším, protože nenásilně spojuje metody moderní literatury s „exotickými“ starojapon. náměty. V R. se autor poprvé vzepěl proti nepřirozenému a programovému romantismu K. Nagaie, ale i proti svému učiteli S. Nacumemu a dalším stoupencům školy Ó. Moriho. Liter. metoda R. nebyla jen návratem k naturalismu, protože daleko překonala jeho metody popisu psychologie postav. Přiblížila se realist. ideálům Š. Cuboučiho tím, že nahradila popis rozborom a všechny prostředky, včetně epického děje, podřídila tomuto cíli. S díly K. Kikučiho a M. Kumeho je Akutagawova tvorba tradičně nazývána „novorealistickou“ (skupina Šingendžicu-ha kolem čas. Šin-šičó), i když společen. aspekty sleduje spíše v náznamech — s výjimkou vrcholné satiry *Mezi vodníky* (1927, Kappa) — a někdy je ovlivňována subjektivismem, zvl. posmrtně vydané *Ozubené kolo* (1927, Haguruma). Dílo navázalo na nejlepší tradice domácí i evrop. literatury a ovlivnilo „estéty“ D. Tanizakiho a J. Kawabatu. Zároveň realist. momenty podpořilo teoretické základy rozvoje japon. proletářské literatury, v níž spatřuje Akutagawa významný cíl v eseji *Až přelíš literární* (1927, Bungeitekina, amari ni bungeitekina). R., podobně jako Dazaiovo Zapadající slunce, nese v sobě právě pro své vnitřní meze zárodky motivace autorovy sebevraždy 1927. R. je jednou z autorových „Óčó-mono“, povídek z pozdní doby Heian, volně zpracovaných na základě námětů ze sbírky japon., čín. a indic. pověstí Příběhy ze starých časů (*12. stol. Kondžaku monogatari). Stal se s p. *V houští* předlohou filmu Rašómon režiséra A. Kurosawy (1950).

Překlady 1960 (*Vlasta Hilská*, in: *Obraz pekla a jiné povídky*).

Literatura *The Japanese Literature in the Taišó Era*, Tokyo 1958.

kf

**ALAIN-FOURNIER:
VELIKÝ MEAULNES
(Le Grand Meaulnes) — 1913**
Francouzský básnický román.

Ve škole v Sainte-Agathe se jednoho dne objevuje záhadný chlapec, kterému přezdívali Veliký Meaulnes, a spolu s ním tu zavládne atmosféra dobrodružství a tajemství. Meaulnes se vrací z podivuhodné výpravy, ze zchátralého zámku, do něhož zbloudil při cestě krajem a kde se právě pořádala zvláštní dětská slavnost na počest svatby zámeckého syna France z Galais. Meaulnes se na slavnosti seznámí s krásnou Francovou sestrou Yvonnou, která mu slíbí, že na něho bude čekat. Slavnost končí, aniž dospěla ke svému vrcholu, Franc se vrací bez nevěsty, chudé švadlenky, a mizí ze zámku s touhou ukončit život. To vše se od Meaulnese dozví učitelský synek František, který v příběhu hraje úlohu pasivního třetího. Ve škole se objevuje chlapec od komediantů, ve kterém Meaulnes poznává France. Dřív než se od něho dozví něco o neznámém zámku, Franc znovu mizí. Zatímco Meaulnes marně hledá Yvonnu v Paříži, a protože se domnívá, že se vdala, navazuje důvěrný vztah s Francovou nevěstou Valentinou, František nalézá Yvonnu na venkově a tajemství zámku odhaluje. Meaulnes se sice s Yvonnou ožení, ale hned po svatbě odjíždí hledat Valentinu a France, aby napravil svou vinu a svedl je dohromady. Když se mu to podaří, je Yvonne mrtvá; Meaulnes odchází z kraje se svým dítětem.

V. M. je stylizován jako vyprávění učitelského synka (autobiogr. průmět autora), který je jakýmsi svědkem a kronikářem příběhu; v 2. části jsou do vyprávění včleněny Meaulnesovy dopisy a část jeho deníku. Je básnickov evokací dětství, sestupem do dětství. Příběh tuláka Meaulnese je historií iluze o dobrodružství a štěstí, která zákonitě ztroskotává na prahu dospělosti, kdy hrdina zmoudří, vystřízliví ze svého dětského snu, zradí jej. Nemůže se vrátit do dětství, právě tak jako marně hledá cestu na ztracený zámek; když se to zdánlivě po letech podaří, zámek i láska mizí — jako Amor v okamžiku, kdy Psyché překročila zákaz v touze spatřit jeho podobu.

V. M. je v podstatě jediným dílem autora, který padl u Verdunu. Alain-Fournier původně uvažoval o románu symbolistního charakteru, bez děje a postav, ale nakonec se uchýlil ve vnější struktuře k postupům a prostředkům takřka dobrodružného románu. Děj, přáve tak jako postavy, horečně neklidné, snově naznačené, ambivalentní (s výjimkou střízlivého vy-

pravěče), tone v atmosféře až ezoterické záhadnosti. Prostřednictvím svého téměř pohádkového tématu (bloudění, cesta na zámek, hledání nevěsty, svatba) odkazuje V. M. k středověkému Percevalovi a k jeho bližencům z iniciačních románů. V. M. vznikl 1913, tedy v době, kdy M. Proust začal vydávat svou epeje sestupu do minulosti, do vlastního dětství — Hledání ztraceného času. Dalo by se mluvit o celém žánru podobných sestupů, charakterizovaném autobiografičností, nostalgií ztraceného ráje dětství, mytizací prostoru a času, splýváním reality a snu; jeho kořeny tkví v romantismu, v prózách typu *Dcer ohně* G. de Nerval. V literatuře 20. stol. se k němu řadí např. prózy C. Paveseho a G. Bassaniho (*Zahrada Finzi-Continiů*). *Meaulnes* patří k výrazným postavám románové epiky — k poutníkům-bloudům, trag. osamělým a záhadným tulákům (Knulp H. Hesseho, Gailitův Toomas Nipernaadi), jejichž příchod zpravidla rozvíří stojatou všednodenní atmosféru, oplodní ji tajemným smyslem, poodkryje v realitě její další, snovou dimenzi. 1982 V. M. u nás zfilmoval A. Kachlik.

Překlady 1928 (1949, Jaroslav Zaorálek, vyd. 1949 *Kouzelné dobrodružství*), 1966 (1973, Tamara Sýkorová, *Kouzelné dobrodružství*).

Literatura J. M. Deletréz, *Alain-Fournier et Le Grand Meaulnes*, Paris 1954. F. Desonay, *Le grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, Bruxelles 1941. *Europe*, mars 1963 (*Cinquantenaire du Grand Meaulnes*). M. Guiomar, *Inconscient et imaginaire dans Le Grand Meaulnes*, Paris 1964.

dh

ALBEE, Edward: KDO SE BOJÍ VIRGINIE WOOLFOVÉ? (Who's Afraid of Virginia Woolf?) — 1962

Drama soudobého amerického autora, které je pronikavou sondou do mýtu amerického snu a sterility lidské existence v moderní civilizaci.

3 jedn. jsou uvozena názvy *Radovánky a hry*, *Valpuržina noc*, *Zažehnávání zlých duchů*. Aktéry dramatu jsou 2 dvojice, docent historie Jiří s ženou Martou, kteří pozvali na návštěvu nového kolegu z univerzity, biologa Nicka s manželkou Drahunkou (Honey). V průběhu večera ze všech 4 postav vyhřeznou v rámci krutých her (Hupky na hostitelku, Hurá na hosty atd.) nejhlubší komplexy, utajované úzkosti a nenávisti, doposud skrývané za přetvářkami a pózami. Marta je dcerou rektora univerzity, která se provdala za kdysi nadějného mladého historika — ten však nespínil ani její, ale především rektorova očekávání ve společenském a veřejném životě. Manželství se proměnilo v urputný zápas, v němž dominuje Marta. Bezdětnost si kompenzovali vytvořením fiktivního, neexistujícího syna, k jehož neskutečnému bytí se úpěnlivě přimkli. Drahunka trpí úzkostnými stavy, které v minulosti vyvrcholily

neurotickým pseudotěhotenstvím. Jiří se obviňuje ze smrti svých rodičů. Drásavé sebeobnažování poznamenané zoufalstvím i cynismem jde ruku v ruce s úsilím přinutit i druhé k nemilosrdné pitvě svého bytí. Zatímco opilá Drahunka blinká v koupelně, její přičinlivý choť přijímá Martinu sexuální výzvu a s dcerou svého rektora, dvakrát tak starou jako on, se vyspí. Jiří na Martino povolení války odpovídá útokem a zabíjí jejich společnou iluzi, po Martině návratu oznamuje synovu smrt. Otřesený Nick, který začíná chápat propastné zoufalství jejich soužití, odvádí instinktivně zděšenou Drahunku a Jiří s Martou, zbavení svého snu, stojí spolu na pokraji něčeho, co by snad mohlo být začátkem.

Strindbergovský vliv, prosazující se linií souboje pohlaví, manželského pekla a psychoanalytické motivace člověka (zvl. odkazy na vztah Marty k otci, Jiřího k rodičům, obou k fiktivnímu synovi) je jen pozadím. Vlastním tématem hry je sterilita a prázdnota, konkretizovaná neplodností obou manželství. Tito lidé nejsou schopni ani v biologickém smyslu stvořit pokračování sebe samých (je příznačné, že Nickovou profesí je biologie a že Nick by nejraději vypěstoval lidské pokolení uměle). Lidská tvořivost je vyčerpána, nahrazena snovými iluzorními představami (vymyšlený syn). Amer. sen, glorifikující možnosti vyspělé civilizace, je v dramatu rozbíjen — jak společenská, v tomto případě univerzitní realita, tak soukromá, rodinná skutečnost je demytizována a ukázána ve skutečné, odpuzující podstatě. Hra proniká pod povrch konvencí a odhaluje situaci mezilidských vztahů i vnitřní obsah člověka, který ztratil nejen transcendentno, ale i sebe sama. Drama je všemi svými prostředky soustředěno k hlubinné sondáži: počtem pouhých čtyř dram. postav, místní a časovou sevřeností, kompoziční výstavbou, v níž se jednotliv. jednání v podstatě kryjí s aristotelským vymezením průběhu tragédie, ovšem bez závěrečné očistné katarze. Technika dialogického jazyka, příznačná pro Albeeho dram. metodu, uplatňuje i v této hře reálné prvky (dětské žvatlání — Drahunka, přeslechy — obraz komunikativní izolace, vulgární dobové módní slogany, fráze, idiomy atd.) k vytváření absurdního jazykového kontextu, který je významným prostředkem dramatikovy výpovědi o člověku. Ne náhodou odkazuje titul hry a aluze v textu — v některých čes. inscenacích se pokusili vytvořit analogickou slovní hříčku (Woolf — vlk, Kafka — kavka), avšak význam se tím poněkud posunul — k autorce hlubokého ponoru do lidského vědomí. V nesmlouvavosti dramatikovy nemilosrdné pitvy je hluboký humanistický smysl, neboť záznam negativního stavu lidské existence je varujícím signálem k mobilizaci skutečných hodnot života.

Hra zaujímá v tvorbě autora, nejvýraznějšího představitele generace amer. dramatiky, která nastoupila po pokolení A. Millera a T. Williamse, poněkud výjimečné postavení. Její odlišnost spočívá v uplatnění realist. prvků ve směsi s postupy absurdní dramatiky ovládající Albeeho starší dramata — *Příběh v zoo* (insc. 1959, *The Zoo-Story*), *Pískoviště* (1960, *The Sandbox*), *Americký sen* (1961, *The American Dream*). Propojení dvou metod, které rozšířilo hranice značně výlučného absurdního divadla, bylo nesporně jednou z příčin širokého diváckého ohlasu a pozornosti, které hru provázely. Hra se stala předlohou pro úspěšný amer. film (M. Nichols, 1966).

Překlady 1964 (*Luba a Rudolf Pellarovi, in: Hry*).

Inscenace 1963 (*Václav Lohniský, Kdopak by se Kafky bál, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1964 (*Ivan Weiss, Kdopak by se Kafky bál, Státní divadlo, Ostrava*), 1965 (*Rudolf Jurda, Státní divadlo, Brno*), 1987 (*Jan Grossman, Kdopak by se vlka bál, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*).

Literatura R. E. Amacher, *Edward Albee, New York 1968*. J. Gassner, *Best American Plays 1957-63, New York 1964*. N. Voss, *Ionesco and Albee: Theatre of the Absurd, Michigan 1968*. — M. Lukeš (doslov k 1964). Týž, *Naděje amerického dramatu, SvLit 1964, 2*.

šrm

ALBERTI, Rafael: NÁMOŘNÍK NA ZEMI

(*Marinero en tierra*) — 1925

Sbírka lyrických básní, závažné dílo španělské avantgardní poezie.

Má 3 části, jimž předchází jako prolog delší b. *Námořník v sen* (12 tercetů). První 2 oddíly jsou bez názvu; název třetího je titulem celé sbírky. Úvodní obsahuje 12 sonetů apostrofujících skutečné nebo imaginární osoby (tři z nich jsou věnovány F. Garcíovi Lorkovi), druhou tvoří 33 písní, popěveků a ukolébavek, tematicky spjatých s Andalusií a Kastilií a inspirovaných lidovou poezií. K b. *Má srna* je připojen notový záznam její hudební verze od básnikova generačního druhá E. Halfftera. Poslední, nejrozsáhlejší část je uvedena dopisem J. R. Jiménez z května 1925, jimž velký andaluský lyrik vzdává hold prvotně mladšího krajana. Zahrnuje 67 písní a 3 sonety se společným názvem *Jitřní triduo*, připsané básnikově matce. Ústředním námětem všech skladeb v závěrečném oddílu je moře.

Jednotlivým prvkem díla je svár a prolínání protikladných prvků. V rovině veršové výstavby je to napětí mezi formami klasické kultivované poezie (četná mota, dedikace a parafráze odkazují zvl. k básníkům špan. renesance) a písňovými útvary folklórní tvorby na straně jedné, a mezi netradičním výrazem a jazykovým novátorstvím na straně druhé. Zákl. protiklad tematický je obsažen už v titulu (původní

název Moře a země byl v tomto ohledu ještě výmluvnější). K němu se poji kontrast mezi krajem básníkova zrození, dětství a jinožství — slunnou, přímořskou, smysly okouzující Andalusií — a vnitrozemsky strohou Kastilií, kam přesídlil s rodiči v 17 letech. Pod hravým a graciézním povrchem většiny básní se skrývá stesk po rodném kraji, umocněný ještě autorovou plicní chorobou a dlouhodobými pobyty v horách Sierra de Guadarrama poblíž Madridu. Kořeny této nostalgie jsou však hlubší: vlny a bárky cádizského zálivu, evokované zjitřenou představivostí básníka „přikovaného ke kmeni stromu“, patří ztracené svobodě dětství; jeho přání ponořit se do vod času a nechat se nést k hlubinným zahradám „moře-matky“ míří k prapočátku života a bytí vůbec. V touze po návratu do „ztraceného ráje“ stejně jako v hledání inspiračních zdrojů v „primitivním“, „čistém“, „nezkaženém“ umění se zároveň odráží obecný životní pocit a estet. usilování tzv. generace 1927, k níž Alberti patřil.

N. n. z. byl napsán 1923—24; 1924 byl oceněn Národní cenou za literaturu a z větší části vyšel časopisecky. Získal tak dvaadvacetiletému autorovi proslulost ještě před knižním vyd. 1925. Jsou v něm v zárodku obsaženy některé rysy příznačné jak pro špan. avantgardní poezii vůbec (obnova liter. tradice renesanční a barokní, syntéza výrazových prostředků poezie umělé a folklórní, kult metafory), tak pro další Albertiho tvorbu — sb. b. *Milenka* (1926, *La amante*) a *Levkoje v úsvitu* (1927, *El alba del alheli*) nebo surrealisticky laděné knižky *O andělech* (1929, *Sobre los ángeles*), *Vápno a kámen* (1929, *Cal y canto*) a *Kázání a přibytky* (1930, *Sermones y moradas*) aj., stejně jako politicky a sociálně angažovanou poezii 30. let.

Překlady 1957 (*Lumir Čivrný, zčásti in: Čiré jako voda*), 1979 (*Pavel Šrut, zčásti in.: sb. Obrysy mušle*).

Literatura M. Durán aj., *Rafael Alberti, Madrid 1975*. *Hommage a Rafael Alberti, Europe, juillet-août 1966*. S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti, Madrid 1968*. J. L. Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (Poesía primera: 1920—1926), Madrid 1977*. — H. Vydrová, *Zpěv a kámen, SvLit 1979, 2*.

hv

ALDRIDGE, James: DIPLOMAT

(*The Diplomat*) — 1949

Román australského spisovatele žijícího od roku 1938 v Anglii.

Děj obou částí románu (*Lord Essex; Mac Gregor*) se odehrává na sklonku 1945 a počátku roku 1946. Geolog Mac Gregor provází Lorda Essexu na jeho

diplomatické misi do Moskvy, jejímž cílem je dohodnout se o situaci v zrevolucionovaném Írán. Ázerbájdžánu. Na popud Mac Gregora jim sověť. úřady umožní tam odcestovat (provázeni jsou Kateřinou Clivovou, pracovníci brit. vyslanectví v Moskvě). Po zastávce v Teheránu a po setkání s povstalci jsou zajati Kurdy, po odchodu z jejich horského tábora a po jednání v Tabrizu se vracejí do Londýna. Mac Gregor, rozhořčený Essexovým prosazováním „brit. zájmů“, píše dopis redakci Daily Worker, když propukne aféra (pohoršena je labouristická vláda i toryovská opozice), zabývá se myšlenkou vrátit se jako geolog do Íránu (kde prožil větší část života). Satisfakci v jeho osudu (zničení kariéry) je mu Kateřinina náklonnost a pro Írán příznivé usnesení Rady bezpečnosti (situace v Ázerbájdžánu může být řešena přímým jednáním mezi Íránem a Sověty).

Stavba románu jako celku (a zvl. nápadně v dialogu, typickém prostředku výstavby uměl. textu) je charakterizována převahou poznávací funkce nad estetickou; zdánlivě děj. epizody (zasazené zhusta do přitažlivého prostředí, zčásti reálně historického, srov. Kreml a postavy V. M. Molotova a J. V. Stalina) jsou jen prostředkem stupňované konfrontace dvou odlišných názorových postojů (Lord Essex — Mac Gregor). Promítnutí jejich rozporu (srov. též tituly 2 částí románu) i do oblasti milostné (skryté soupeření o Kateřinu) naznačuje zároveň jeho řešení na společ. rovině (přiklon Kateřiny k Mac Gregorovi), tj. vítězství „zasmušilého hledače pravdy“ Mac Gregora, jenž neváhá vzdát se ve jménu — hledáním stále potvrzované — pravdy v podstatě všeho, čeho v životě dosáhl.

D., jehož volně pokračování *Fraška se zbraněmi* (1974, *Mockery in Arms*) líčí Mac Gregorovy osudy po 25 letech, je do jisté míry opeň o autorovu práci vojenského korespondenta na Blízkém východě (Írán, Egypt) — srov. patrný vliv publicistického vyjadřování v D. samém — a svým prostředím pak spjat s romány zasazenými do oblasti arabské: *Hrdinové prázdného obzoru* (1954, *The Heroes of the Empty View*) a *Kéž by nezemřel* (1957, *I Wish He Would Not Die*). Jednoznačným odsudkem angl. koloniální politiky zaujímá D. (odměněný zlatou medailí Svět. rady míru) významné místo v angl. protikoloniálním románu (B. Davidson, N. Lewis, G. Hanley, G. Greene). Také s přihlédnutím k raným nekompromisně antifašistickým r. *Věc cti* (1942, *Signed with Their Honour*) a *Mořský orel* (1944, *Sea Eagle*) byl Aldridge poctěn mezinárodní Leninovou cenou (1973).

Výpisky „... jsou lepší a prostší cesty... já je neznám. Snad jsem je znával, ale už nevím. Víím jen, že je nesnadné bouřit se proti nepřátelskému světu...“

Budete-li dlouho váhat, ztratíte příležitost, anebo se stanete výstředníkem jako já, který se bouří proti bezvýznamným obyčejům společnosti, ale nikdy proti společnosti samé“ (1953, 550).

Překlady 1951 (1951, 1953, 1976, Jarmila Urbánková — Bohumil Vančura).

Literatura O. V. Stukov, *Romany Džejmisa Oldridža, Moskva 1961. I. Turner, The Necessity of Freedom: A Discussion of the Novels of J. Aldridge, Overland 1956, 8. — Z. Vančura, Dvacet let anglického románu 1945—1964, Praha 1976.*

am

ALEIXANDRE, Vicente:

MEČE JAKO RTY

(Espadas como labios) — 1932

Sbírka španělských subjektivních lyrických básní, těžící z některých principů surrealismu.

M. j. r., autorova třetí sbírka, jsou rozčleněny do 4 částí, z nichž každá je věnována některému z autorových básnických přátel — příslušníků generace 1927: D. Alonsovi, F. Garciovi Lorkovi, M. Altolaguirrovi a L. Cernudovi. Motem sbírky je citát z G. G. Byrona: „Co je básník? K čemu je? Co dělá? Je to žvanil.“ V M. j. r. se volný verš stíhá — často i v rámci téže básně — s tradičními metry špan. prozodie, hendekasylabem a heptasylabem, objevuje se i žánr blízký romanci. Míšením tradičních a moderních formálních prvků, jež dávají tvar novému obsahu, vzniká napětí, které je dále posilováno rozrušováním logických vazeb a rozvíkáváním syntaxe až k nepřehlednosti a snížené sdělnosti. K nejcharakterističtějším a nejzávažnějším básním sbírky patří *Můj hlas, Na dne studně, Příboj, Nejkrásnější láska, Poušť, Spočinutí, Okamžik, S veškerou úctou a Kde ani kapka smutku není hříchem.*

Pro M. j. r. je charakteristický princip volného toku asociací, jak jej postuloval franc. surrealismus pod hlavičkou psychického automatismu, paranoicko-krit. metody či spontánní metody iracionálního poznání. Tok veršů je tu však zcela zřejmě korigován básnickovým vědomím a uměl. záměrem (jednou volbou pevného rozměru, podruhé směřováním k ironické pointě, všeobecně pak zachováváním interpunkce a „usměrňováním“ asociací). Vedle asociáční metody spojuje jednotliv. básně se surrealismem také jejich erotický náboj odvoditelný od zájmu surrealistu o S. Freuda. M. j. r. prostupuje autorův zvláštní panteismus v podobě trvalého prolínání osudu člověka s živou i neživou přírodou. Zvl. moře (jedno z klíčových slov sbírky, vedle jeho atributů — pěny, vlny, přílivu — a kromě dalších ústředních pojmů jako země a luna) je rodákovi z andaluské Sevilly živlem prazákladním a pro člověka osudotvorným. Poezie se tak v souladu s autorovým krédem („básník je

v podstatě věštec, prorok“) snaží proniknout k hlubinným, prapůvodním, atavistickým silám ukrytým v lidském nitru. Zpodobňuje a vytváří chaotický svět, v němž vše souvisí se vším bez logických vazeb, při zrušení kauzality a za litanického zaklínání básníka.

M. J. r. byly napsány 1930—31. Některé verše, zvl. básně budované podle prototypu pásma, odkazují amorfností svého rozměru i totem asociací k autorově sb. lyr. próz *Vášeň k zemi* (*1928—29, 1935, *Pasión de la tierra*). Básňivé halucinace této poezie v próze prosakují přes M. J. r. i do další knihy *Zničení aneb láska* (1935, *La destrucción o el amor*). M. J. r. mají mnohé rysy společné s knihou P. Nerudy *Sídlo na zemi I—II* (1933 až 1935). Vedle Lorkova *Básníka v New Yorku* (*1929—30, 1940) jsou M. J. r. nejzralejším projevem aplikace některých surrealist. postupů ve špan. moderní poezii. 1977 obdržel autor Nobelovu cenu.

Překlady 1979 (*Miloslav Uličný, 4 básně in: sb. Obrys mušle*).

Literatura G. Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid 1961.*
ul

ALEJCHEM, Šolom:

ULIČNÍK MOTL

(Motl pejsi dem chassans, dosl. Motl, kantorův syn) — 1920

Humoristický román klasika moderní jidiš literatury.

Dvoudílný román (I. *Z domova do Ameriky*, II. *Uličník Motl v Americe* — nedokončen) se skládá ze 40 kap. ještě dále členěných v drobná vyprávění, volně propojená ústřední děj. linií a postavou dětského vypravěče. V jeho podání jsou líčeny osudy několika východožidov. emigrantů z fiktivní, ale typické židov. vesnice carského Ruska, kteří uprchli před vlastní bídou a pogromy do Ameriky. Hl. hrdina, sirotek Motl, doprovází svou matku, bratra Eliho, bratrova přítele Pinka a jejich manželky na cestě za štěstím a glosuje s humorist. nadhledem a upřímnou dětskou logikou tragikomické příhody těchto smutných poutníků, kteří po zoufalém bloudění západní Evropou dorazí do New Yorku, kde žijí v prostředí židovsko-amer. ghetta.

Volba Motla jako vypravěče umožnila sjednotit sled anekdotických příhod, ale i důvěrněji v ich-formě pojednat o problémech jejich protagonistů a přitom zachovat možnost odstupu vyplývajícího z nesamostatného, ale i vylučného postavení dětského mluvčího. Podání, přiklánějící se k lidové mluvě a využívající jak komiky dětské řeči, tak specifiky židov. vtipu, neustále kolísá mezi bezelstným humorem a potlačovanou tragikou, které tvoří podstatu humorist. typu tohoto „jidiš Huckleberryho Finna“.

U. M., využívající autorovy zkušenosti s povídkami pro děti a v tradici jidiš literatury navazující zvl. na tvorbu M. S. Mendeleho, vycházel zčásti na pokračování časopisecky už 1907. Vykazuje množství autobiogr. rysů — ve fiktivní Kasrilevce se odrážejí autorovy zážitky z dětství v židov. městečku Voronkovu, amer. prostředí Alejchem poznal z cesty 1905—08. Po vypuknutí I. svět. války Alejchem odjíždí do USA znovu, a tam také zemřel, aniž dílo stačil dokončit. U. M. se dočkal mnoha překladů a byl též spolu s jinými autorovými díly zfilmován.

Překlady 1947 (? *Darebák Motl*), 1959 (*Jakub Markovič*).

Literatura J. O. Berkovitz, *Das Scholom Alejchem Buch, New York 1926.*

vkf

ALENCAR, José de:

GUARANÍJEC

(O guarani) — 1857

Romantický indianistický román brazilského spisovatele.

G. (původně označený podtitulem *Brazilský román*) má 4 části s epilogem, každá část sestává z 10 až 15 kap. Děj se odehrává 1604 v brazil. pralese, kde si na ostrohu nad řekou Paquequerem vybudoval portugal. šlechtic Antonio de Mariz tvrz, kam se uchýlil se svou rodinou: manželkou, synem Diogem, dcerou Cecilii a levoboční dcerou, mišenkou Isabelou. Do plavovlasé Cecilie je zamilován mladý Alvaro, velitel posádky složené z dobrodruhů, mezi nimiž je i Ital Loredano, bývalý mnich, který podvodně získal plán dolů na stříbro a zlákala ho vidina bohatství, ale chce se nejdříve zmocnit Cecilie. Ústřední postavou je však Indián Peri (= Divoký rákos), syn náčelníka jednoho z kmenů Guaraníjců, který zachránil Cecilii život a zbožňuje ji. Loredano vyvolá vzpouru posádky, ale právě v té době se chystá zaútočit na tvrz i divoký kmen Indiánů Aimorů. Než přijde posila, pro niž byl do Rio de Janeiro poslán Diogo, snaží se Peri zachránit Portugalce tím, že se nechá od Aimorů zajmout, a poněvadž ví, že bude usmrcen a jeho tělo snědí bojovníci, požije krátce před připravovanou smrtí kurare, aby se jim otrávil. V poslední chvíli ho však zachrání Alvaro, ale ten je pak sám zabit, a Isabela, která jej milovala, spáchá sebevraždu. Peri rovněž odhalí podlost Loredanovu a nakonec se sami jeho druhové postaví proti němu a jako kacíře Loredana upálí. Aby před divokostí Aimorů zachránil alespoň Cecilii, dá se Peri od dona Antonia pokřtít a ten mu ji pak svěří do ochrany. Po jejich odchodu při útoku Aimorů vyhodí don Antonio tvrz do povětří. Peri s Cecilii odplouvá v loďce po řece, ale zastihne je vodní příval a oba se jako v legendě o indián. Noemovi Tamandorovi uchýlí na vrcholek palmy unášené po vodní hladině.

V postavách dona Antonia a Periho román idealizuje a exaltuje dvě původní složky brazil. národa, Portugalce a Indiány. Přiznačné je zdůrazňování aristokratických mravních zásad portugal. kolonizátorů včetně vypjatého katolictví a na druhé straně síly a ušlechtilosti „vládce pralesa“ Periho, který je připraven položit za Cecílii život. Jejich závěrečná plavba a citové sblížení je jakýmsi symbolem vzniku brazil. národa. G. je však zároveň i román dobrodružný a dochází v něm k častým střetům se silami zla. Hl. odpůrci civilizace přinášené Portugalci jsou „divoci, barbarští“ Indiáni, proti nimž i sám Peri se svým kmenem odedávna bojoval, zatímco hl. individuálním „zloduchem“ (jak je nazývána jedna kapitola) je cizinec, Ital Loredano. Dram. děj plný zápletek se odehrává vesměs v panenské brazil. přírodě, jejíž obdivné líčení vyjadřuje vlastenecké cítění autorovo.

G. byl jedním z prvních brazil. románů s domácím námětem, v němž se spojila řada prvků typicky romantických: histor. námět, exotické prostředí, vlastenecké zaujetí, idealizace problematiky i typizovaných postav, sentimentalismus zvláště v líčení milostných vztahů, smysl pro divokou přírodu, bohatý děj s komplikovanými zápletkami. Poprvé je zde do brazil. románu uvedena kladná postava Indiána. Silně idealizované podání Periho a jeho vztahu k portugal. rodině je sice historicky i psychologicky nepravdivé, ale vyjadřovalo potřebu doby a přece jen přispělo k vytvoření jistých sympatií a zájmu o domorodce. Román dosáhl v Brazílii nesmírné obliby a jeho děj se stal mj. námětem stejnojmenné brazil. národní opery C. Gomese (1870). Byl hl. brazil. projevem latinskoamer. tzv. indianismu, ale po něm napsal Alencar už jen dva kratší příběhy tohoto typu a těžisko jeho další tvorby spočívá v románech z regionálních i velkoměstských prostředí. Za realismu ztratil G. na svém ideovém i uměl. významu, ale především pro svůj putavý děj a ušlechtilost citů, které líčí, se dodnes udržuje jako oblíbená lidová četba.

Překlady 1969 (Jarmila Vojtíšková, *Vládce pralesa*).

Literatura G. Freyre, *Reinterpretando José de Alencar, Rio de Janeiro 1955*. A. Mota, *José de Alencar, Rio de Janeiro 1921*. — Z. Hampl, in: *J. de Alencar, Dva indiánské příběhy, Praha 1964*.

eh

ALEXIS, Jacques Stephen:
GENERÁL SLUNCE

(Compère général Soleil) — 1955
Sociální román haitského komunistického spisovatele, jedno z klíčových děl francouzsky psané afroamerické literatury.

G. S. je román o 2 částech a prologu. Kurzívou titštěný prolog je vlastně rozsáhlá lyrickoepická báseň v próze zasvěcená tropické noci ve všech jejích podobách a členěná na 13 krátkých „zpěvů“, oddělených intermezzy. Prolog je klíčem k trag. příběhu prostého hait. černocha Hilaria Hilariona a jeho ženy Kláry-Beáty (Claire Heureuse); mezi tématem noci a ústředními postavami je zvláštní metaforická souvztažnost: děj románu sleduje Hilarionovo postupné vynaňování z pout noci a jeho cestu za Sluncem, tj. za citově plným, svobodným životem a lidskou solidaritou, to vše na pozadí hlubokých společ. otřesů na Haiti (hrdinova cesta ke komunismu, hladové bouře) a v Dominikán. republice 30. let tohoto století. Při útěku z Dominikán. republiky zpět do vlasti také Hilarion umírá, zastřelen na hraniční fece.

Alexisův román, podobně jako další autorova díla, r. *Hudba stromů* (1957, *Les arbres musiciens*) či sb. p. *Romancero hvězdám* (1959, *Romancero aux étoiles*), vychází z tradic, legend a pověr hait. venkovana, dědice tří ras a mnoha kultur. Svérazné vyličení dějin země, encyklopedické co do rozsahu uváděných dat i sevřenosti výrazu, ozvláštňuje lyricky klenutá věta, obrazností blízká lidové poezii. Popis života hait. horních deseti tisíc v čele s prodejními politiky prozrazují Alexisův nevšední talent břitkého pamfletisty. Autorův přístup k tvorbě, napájený lidovou slovesností, „metafyzikami zděděnými po předcích“, jak sám Alexis říká, uděluje jeho realismu nový rozměr. Rodí se tzv. zázračný realismus (réalisme merveilleux), teoreticky zdůvodněný v manifestu, předneseném Alexisem na 1. sjezdu černých umělců a spisovatelů franc. jazyka v Paříži 1956. Požadavek lidovosti, uměl. typizace, pravdivosti a třídního pohledu na zobrazovanou skutečnost bez uplatnění rasových aspektů (na rozdíl od hnutí „négritude“), ilustrovaný celým Alexisovým dílem, přibližuje tvorbu 1961 zavražděného spisovatele metodě socialist. realismu.

Překlady 1963 (*Eva Outratová*).

Literatura G. Castera fils, *L'expérience de la nuit et l'expérience du jour*, in: *Europe, janvier 1971*. I. D. Nikiforova, *Socialnyj roman Gaiti v 40.—50. gody XX v.*, in: *Genезis socialističeskogo realizma v literaturach stran Zapada, Moskva 1965*.

jn

ALVEROVÁ, Betti:
PRACH A PLAMEN
(Tolm ja tuli) — 1936

Sbírka veršů básničky z generace tzv. Mágů (Arbujad), vstupující do estonské literatury v 30. letech.

Soubor 61 básní je rozčleněn do 4 oddílů bez titulu, pouze číslovaných. I. oddíl s úvodní b. *Vyržen*

se soustřeďuje k obecně pojatému sváru silného subjektu s hrubou materialitou a všedností světa v rovině filozofické (*Řád a nuda světa tíží, O sudbě světa rozhodne* aj.), ale i společenské (*Karanténa*). V 2. oddílu však lyr. hrdinka ruší původní distanci a se stejnou živelností až epikurejského okouzlení realitou (zvl. v b. *Hýřil, Zuby, Kanibal*) se vyznává ze svého „pozemšťanství“. 3. oddíl je poměrně různorodý (b. *V židovském městě, Froufrou, Duše, Podzim, Starouši, Kalendář, jenž visí na mé stěně*). 4. oddíl uvedený b. *Poezie v exilu* spojuje téma umění (*Zrod umění, Zapomenutý pomník, Titáni*). Závěrečná b. *Galéra* proklamuje vizi „Hellady barbarské a nové“.

Nosným prvkem P. a p. se stala rekonstrukce heroického individua, která v jistém smyslu znamenala návrat k romant. titánu vzkříšenému v evrop. lyrice v nové podobě symbolismem. K této tradici odkazovalo téma umění jako svátosti, motivy osamocení a výlučnosti spojované s lyr. hrdinkou a stavějící ji do protikladu k davu těch, „kdož velebí jasnozřivost byznysmenů, / kacířské ódy hážou do plamenů“. Proti měšťáckému ideálu přičinlivosti a schránčivosti je provokativně kladena „volnost“ a „lenost“ (b. *Popelec*). Současně se tu od počátku živě pociťuje neadekvátnost individualistického buřičského gesta, titánská stylizace se stěhuje mimo lyr. „já“ — na zobecněnou postavu básníka (*Poezie v exilu, Zrod umění*), na vůdčí osobnost prokletých básníků Ch. Baudelaira (*Mistrovi*), ale nejčastěji na jednoznačnou a nepochybující figuru „Průvodce“ a „Učitele“ (*Jednomu bláznovi, Démon svobody*), s nímž hrdinka vede neustálý spor. Symbolistní titán je tak sice oživen jako součást hrdičiny vzpoury, ale současně je popřeno a ironizováno jak jeho výlučné postavení „nad“ všední realitou (podkrovní mansarda v b. *Zuby*), tak jeho vznešenost a ezoteričnost — srov. provokativní autocharakteristiku hrdinky jako mužatky obklopené mužskými rekvizitami („kalíšek na vodku“) a oderotizovanými pachy („tapety čpí starou plísni“, „oblak naftalínu bude za mnou vlát“). Tento dualismus v tematice vyhocený do protikladu vysokých a nízkých autostylizací (renesančně robustní obraz obžerného já, barbar, potomek z rodu rváčů a ochmelků aj.), rozporu rozumu a citu (b. *Duše, Quasi una fabula*) se promítá i do napětí mezi klasicistně sevřeným tvarem strofy a „neučesaným slovem“.

P. a p. byl první sbírkou veršů B. Alverové po prozaických pokusech z 2. pol. 20. let a románu ve verších *Příběh o bílé vráně* (1931, Lugu valgest varesest), ironické travestii oněginského syžetu v prostředí meziválečné eston. smetánky, jehož hl. ženská postava, „Oněgin v suknič“ Barbara Lohe (Lohe = eston. saň), předznamenal zčásti podobu pozdější lyr.

hrdinky Alverové. P. a P. autorku vynesl do čela generačního seskupení tartuských básníků podle sborníku z 1938 nazvaného *Arbud* (U. Masing, A. Sang, B. Kangro, K. Merilaasová, M. Raud, P. Viiding a manžel Alverové H. Talvik). Byť válka rozmetala generaci doslova do všech stran světa, zůstal P. a p. zákl. dílem moderní eston. lyriky, v tvorbě Alverové má dodnes výlučné postavení, protože chystaná 2. sb. b. *Strom života* (Elupuu) již nevyšla a od 60. let, kdy se Alverová do literatury vrátila, mají její další knihy — *Hvězdná hodina* (1966, Tähetund), *Vločky života* (1971, Eluhelbed), *Nálada* (1976, Tuju), *Letící město* (1979, Lendav linn) — vlastně podobu výborů z celoživotního díla, v nichž básně z P. a p. představují obvykle nejdůležitější položku.

Výpisky „S varytem, s bičem askety chceš prstoduše / cpát se jak Lucullus a držet půst, má duše?“ (1980, 28) — „Přenechme jiným trpné ztotožnění / žádat, co smíme, naší sudbou není“ (1980, 35) — „v tvé kořalce by mouchy neplavaly, / nemít tak lákavou a říznou chuť“ (1980, 40).

Překlady 1980 (Vladimír Macura — Jiří Žáček, zčásti in: *výb. Hrom je můj bratr*).

Literatura V. Macura (doslov k 1980).

mc

AMADIS GALSKÝ → MONTALVO

AMADO, Jorge: MULATKA GABRIELA

(Gabriela, cravo e canela, dosl. Gabriela, hřebíček a skořice) — 1958

Román soudobého brazilského spisovatele.

Román s podtitulem *Kronika provinčního městečka* má věnování autorově manželce Zélii a krátký úvod. Sestává ze 2 částí, z nichž každá má 2 kap. s názvem, motem a úvodní básní; každá kapitola je členěna na kapitolky s vlastním názvem, ale nečíslované. Složitý děj se odehrává 1925 v brazil. městě Ilhéusu, vzkvétajícím středisku pěstování a vývozu kaka. Město i kraj dosud tvrdě ovládá dvaosmdesátiletý „plukovník“ (tak se říkalo majitelům kakaovníkových plantáží) Ramiro Bastos, ale vytváří se proti němu stále silnější opozice, v jejímž čele stojí nové přistěhovaletý ctizádnostivý obchodník s kakaem Mundinho Falcão. Do sledu společen. událostí je zasazen příběh Araba Naciba, majitele prosperujícího hostince, a krásné Gabriely, kterou si najal jako kuchařku a s níž se zakrátko i oženil. Ztroskotal však ve snaze udělat z ní manželku podle svých představ, a tak když ji přistihl se synem starého Bastose, vyhnal ji a dosáhl zrušení manželství. Pro její kuchařské umění ji však po čase k oboustranné spokojenosti přijal zase zpátky. Když se mezitím Mundinho Falcãovi podařilo zajistit prohloubení přístavu, což byl tehdy klíčový problém Ilhéusu, bylo jasné, že opozice ve volbách zvítězí. Ještě před nimi

však zemřel starý Bastos a představitelé obou stran se nakonec na rozdělení funkcí dohodli. Ilhéus se „zcivilizoval“: oč by se bylo dříve otevřeně i zákeřně bojovalo se zbrani v ruce, toho bylo nyní dosaženo všeobecně prospěšnou prací a jednáním.

V tomto díle jsou úspěšně spojeny principy románu s kolektivním hrdinou, kterým je celé město Ilhéus, a románu psychologického. Převratné změny Ilhéusu jsou zde vyličený spíše na osudech jednotlivců než institucí, a proto také oplývá román výraznými postavami, které však nejsou jen abstrahovanými typy, nýbrž skutečnými individualitami. A za těchto okolností mohl být do tohoto románu města nenásilně začleněn i příběh Gabriely a Naciba. Na jejich postavách je zároveň demonstrována problematika pro Brazílii příznačná: splývání lidí nejrůznějšího původu a způsobu života s novým prostředím. V postavě Gabriely je rovněž vzdán hold živelnosti a půvabu prostých brazil. žen.

M. G. znamená významný mezník v Amadově tvorbě. Již řada jeho románů předchozích se sice odehrává v kraji kakaá, kde se Amado narodil a prožil mládí, ale M. G. přináší několik nových rysů, které se od té doby staly v jeho tvorbě trvalými. M. G. není tak stroze společenskokritická jako romány dřívější a také se nezaměřuje na nejnižší vykofisované vrstvy. Lidové prostředí je však přítomné nadále výrazně zastoupeno právě hl. postavou Gabriely, která je jakýmsi předobrazem dalších ženských dominantních postav v pozdějších Amadových románech. Rozšířeny a prohloubeny jsou počínaje M. G. rovněž aspekty psychologické, podstatně větší zájem je věnován oblasti erotické a poprvé se zde objevuje i úsměvný humor. V duchu bohaté brazil. tradice je ovšem M. G. románem jednoznačně regionálním, který však svou zajímavou společen. problematikou, děj. bohatostí, psychol. citlivostí a v neposlední řadě i svým humorem daleko překročil okruh svého kraje a jako jedna z nejlepších prací svého autora se již stal součástí literatury světové.

Překlady 1960 (1967, 1974, 1977, Zdeněk Hampl — verše Kamil Bednář).

Literatura Jorge Amado — 30 anos de literatura, São Paulo 1961. Jorge Amado — Povo e terra — 40 anos de literatura, São Paulo 1972. M. Tati, Jorge Amado, Belo Horizonte 1961. P. Tavares, Criaturas de Jorge Amado, São Paulo 1969. — Z. Hampl (doslov k 1960, 1967).

eh

AMICIS → DE AMICIS

AMIS, Kingsley:

ŠTASTNÝ JIM

(Lucky Jim) — 1954

Anglický humoristický román se společenskokritickým satirickým zaměřením, próza vycházející z okruhu „rozhněvaných mladých mužů“.

Dějštěm románu, který se odvíjí v 25 kap., je prostředí provinční univerzity, která studenty nepřipravuje ani tak pro vědeckou kariéru, jako spíše vychovává vzdělané „gentlemany“ pro jejich společen. a polit. dráhu. Novým lektorem dějin středověku se zde stává Jim Dixon. Dostává se do zkostnatělého prostředí, jemuž vládne profesor Welch, typ beztvářého pseudovědce, kariéristy a snoba, který zneužívá podřízené a udržuje je záměrně v existenční nejistotě. Jimovým životním cílem však není vědecká dráha, odbornou prací si pouze zoufale snaží udržet špatně placené lektorské místo: proto musí strpět i Welchovu manipulaci. Z hrdinových rozporů vyrůstá řada trapných a komických situací (např. vztah k nehezské osamělé kolegyni Margaret Peelové, která chce demonstrativními sebevraždami upoutat okolí a citově vydírat; povinné víkendy u Welche s pěveckými produkcemi aj.). Atmosféře přetvářky a snobismu se zdánlivě vzpírá pouze Welchův syn Bertrand, malíř a pacifista, který je ovšem na otci existenčně nezávislý, a tak je jeho nonkonformita zároveň projevem stejných slabostí. Bertrandova přítelkyně, krásná Christina Callaghanová, je pro Jima symbolem dívky, jakou nikdy nebude mít. Tragikomické okolnosti ho však s ní sblíží a autor rozehrává groteskní víceúhelník, z něhož Jim vychází vítězně jen díky Gore-Urquhartovi, bohatému Christininu strýci, který mu nabídne místo tajemníka. Okouzlena ho totiž Jimova přednáška o „blazeném věku alžbětinské Anglie“, v níž opilý a ztrémovaný Jim Dixon vlastně zesměšnil univerzitní panoptikum. Zdá se, že i hrdinova cesta ke Christině, která se mezitím rozešla s Bertrendem, je otevřená.

Amis ve svém satir. románu vychází z konkrétních reálií, které zachycuje realist. metodou, zároveň ovšem takto viděnou skutečnost záměrně posouvá vyostřováním do situačních paradoxů, poučených na poetice filmové grotesky. Autor v tomto smyslu nevyužívá pouze stříhu, ale dokonce i podrobného popisu mimiky Štastného Jima, jenž v příznačných šklebech, úsměvech, grimasách vyjadřuje jednak svůj situační komentář, podtext své repliky, ale zároveň v nich nachází i těžce dobývanou vnitřní rovnováhu, odreagování stresu. Kari-kování postav a situací, včetně hrdinovy věčné sebeironie, udržuje Amis v napětí mezi neřešitelným problémem reálné situace a herního odstupu od ní. Zákl. polohou Amisovy komiky je především trapnost, která rozehrává účinnost gagů na pozadí absurdní vážnosti a vytváří současně bez falešného moralizování

společenskokrit. podtext, který nelitostně obnažuje soudobé jevy. Součástí tohoto hravě parodického posunu je mj. i happy end románu.

Š. J. se stal v 2. pol. 50. let v Anglii bestsellerem (1954—58 ve 20 vyd.). Úspěch jistě souvisel s tím, že v zemi pozoruhodné satir. tradice objevil Amis její soudobý tvar, který našel v osobité formě realist. románu vytvářeného jako pikareskní sled situací a hrdinových příběh bez dram. stavby. Amisovo působení bývá dáváno do souvislosti s vystoupením „rozhněvaných mladých mužů“ (Angry Young Men), na rozdíl od řady jejich reprezentantů (J. Osborne, L. Anderson, J. Braine nebo kritik K. Tynan) nedospěl (obdobně J. Wain a I. Murdochová) k formulování zásadního postoje. Š. J. je umělecky autorovým nejvýraznějším dílem. Zfilmováno 1957 (J. Boulting); 1963 zdramatizoval a režíroval S. J. pro Čs. televizi Z. Kaloč.

Výpisky „Manželství je dobrá zkratka, jak se rychle dostat k pravdě“ (1959, 141).

Překlady 1959 (1970, Jiří Mucha).

vkn

ANAKREON: FRAGMENTY BÁSNÍ

*6. stol. př. n. l.

Zlomky rozsáhlého díla řeckého básníka, jehož básně se staly základem antické i novodobé anakreontiky, lyriky, pro niž je příznačný úzký okruh konstantních motivů vyjadřovaných v moderní době triádou „víno, žena, zpěv“.

O kompozici sbírky, rozdělené ve starověku do 5 knih a tvořené monodickou lyrikou (písňemi zpívanými sólově za doprovodu lry), elegiemi a jamby (písňemi v elegickém distichu a vzestupných jambických řadách, především v trimetru jambickém) a psané jónským nářečím s lehkou příměsí aiolštiny, nemáme představy. Tematicky se zřejmě nevymykala běžné lyrice své doby — obsahovala především erotika (písně opěvující lásku a mládí), symptomatika (písně zpívané při sympoziu, pijácké písňe) a skoptika (posměšné písňe a invectivy).

Pokud můžeme soudit ze sporých zlomků, které se dochovaly ze tří Anakreontových knih, autorův civilní tón a výrazný antiherojský postoj k životu (báseň o zbabělé ztrátě štítu ve válce a zachránění holého života) přispíval k akcentování subjekt. postoje i tam, kde od původního ztvárňování vlastních zážitků (báseň o thráckém hřiběti) přešel k nezávazným a elegantním variacím na běžná témata. Anakreontovo pozdější postavení dvorského básníka (žil na dvoře tyrana Polykrata ze Samu) přispělo k tomu, že tón jeho poezie je převážně hravý.

Anakreontovým jménem se zaštitila řada anonymních básníků helénistické doby. 62 dochovaných básní svědčí o tom, že jejich autoři přejali kromě tematiky i Anakreontovu stylizaci do podoby šedovlasého básníka hédonicky vychutnávajícího radosti života a shlížejícího nostalgicky, ale s určitou vyrovnaností na jeho konec. Znovuobjevení této poezie v pol. 16. stol. a spojení tradice antické anakreontiky se středověkou tradicí pijácké písňe (Archipoeta) vytvořilo zásobárnu motivů a postupů, z níž čerpala stejně poezie renesanční jako galantní rokoková poezie a které mohly být obměňovány klasicistně i romanticky. Zvláštní význam měla anakreontika, prošla ovšem něm. médiem, v čes. obrozenské poezii, kde překlady anakreontik i vlastní anakreontická tvorba nahrazovaly dosud nerozvinutou schopnost ztvárnění vlastních citů.

Překlady 1785 (*Maxmilián Štván—Jan Hynek Kavka—Jan Nejedlý*, výběr in: *Thámův Almanach*), 1812 (*Samuel Rožnay*, *Písňe Anakreontovy z řeckého přeložené*), 1880 (*František rytíř Srbik*, *Písňe Anakreontovy*), 1880 (*Ferdinand Marjanko*, *Písňe anakreontické*), 1938 (*Rudolf Kuthan*, in: sb. *Řecké epigramy Anthologie Palatinské v překladech*), 1945 (1954, *Ferdinand Stiebitz*, in: sb. *Řecká lyrika*), 1964 (*Rudolf Mertlík*, výběr in: *Poslední růže*), 1981 (*Radislav Hošek—Pavel Oliva—Ferdinand Stiebitz*, výběr in: sb. *Nejstarší řecká lyrika*).

Literatura C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford 1961

es

ANDERSEN, Hans Christian:

POHÁDKY A POVÍDKY

(Eventyr og historier) — 1835—1872

Dánský, světově proslulý soubor pohádek.

P. vycházely — obvykle vždycky k vánocům — postupně v jednotl. svazcích. 6 sv. vyšlo pod názvem *Pohádky vyprávěné pro děti* (1835—41, Eventyr fortalte for børn) — už první sešit obsahoval slavné pohádky *Křesadlo*, *Princezna na hrášku*, později se v rámci této řady objevil *Statečný cinový voják*, *Císařovy nové šaty* aj. Od 1843 mění autor název na *Nové pohádky* (1843—48, Nye eventyr: 5 sv.), aby tak zdůraznil, že jeho příběhy nejsou adresovány výlučně dětskému čtenáři (*Děvčátko se sirkami*, *Ošklivé kačátko*, *Stín*, napsaný na chamissovský motiv o ztraceném stínu, *Sněhová královna*, *Slavík*). 1852 Andersen zavádí název *Povídky* (Historier), který mu připadá vhodnější svým širším, nespécifikovaným rozsahem, dovolujícím pokrýt rozmanité typy vyprávění, báchorku, bajku i novelistický příběh. Tento posun vychází vstříc rostoucí žánrové rozmanitosti jeho „pohádek“. 1858—72 vycházely *Nové pohádky a povídky* (Nye eventyr og historier). Celkem téměř 170 povídek a pohádek.

I když se s lidovou pohádkou spojují P. jak svou etikou, tak poetikou, jen některé z nich představují převyprávěné lidové předlohy. U většiny je využito pouze děj. základu, doplnovaného nebo samostatně rozvíjeného tak, že s folklórem souvisí převážně jen v nejvýšeobecnějších rysech (pohádková atmosféra, fantastično, personifikace, optimismus a etický ideál, který je zde ovšem umístěn do bezprostředního životního okolí člověka). Ideové temat. koncepce P. se opírá o neustálé prolínání světa přírody světem lidí, kdy se příroda stává oduševnělou a prostá realita bohatší na zázraky než vlastní fantastično. Zákl. myšlenky P. vyplývají z důvěrné znalosti a detailního pozorování viditelného světa a z jeho zdánlivě bezvýznamných událostí, které se v P. přeměňují v ústřední motivy příběhu, jakmile jsou vázány do příslušné časové a příčinné posloupnosti. Fantastické motivy jsou pak především využívány jako metafory nebo básnické symboly často s ironickým nebo humorným zabarvením. Těžiště fantastična se přesouvá v P. na prostou personifikaci zvířat, ptáků, všedních předmětů (hrdlo láhve, cínový voják, starý samovar) nebo „čarodějných věcí“ pomáhajících člověku (létající kufr). I v jiných žánrech lidové slovesnosti, které se v P. prosazují (pořekadlo, přísloví nebo pověst), se uplatňuje velice výrazně autorský subjekt. P. se tak vzdalují žánrově vyhraněnosti výrazné epické lidové pohádky a přibližují se často ke krátké próze typu žánrového obrázku, lyr. črty s galérií realisticky vykreslených postav nebo alegorické pohádky, neopírající se již o folklórní prostředky, ale uskutečňující podobnost v důsledně realist. plánu.

P. do jisté míry zaplňují mezeru, která v té době vznikla mezi umělou pohádkou romantiků, kterými se autor inspiroval (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck a A. von Chamisso), a lidovou pohádkou, tak jak ji zapsali bratři Grimmové. Význam své pohádkové tvorby, jejíž vybroušená forma byla ovlivněna mj. i poetickým stylem tehdejšího nejvýznamnějšího dán. romant. básníka A. G. Oehlenschlägera a tvůrčími zásadami (rovnocennost všech žánrů, znalost místního koloritu, elegantní vyjadřování, pointování aj.) J. L. Heiberga, začal autor po neúspěšných dram. pokusech, úspěšně sb. *Básně* (1830, Digte) a r. *Improvizátor* (1835, Improvisatoren) chápat až v 2. pol. 30. let (1837 vzniká *Malá mořská vila*, jejíž hrdinka, ztělesněná sochou E. Eriksena, se stala přímou součástí dán. národní mytologie), a to pod vlivem svého přítele, vynikajícího fyzika a přírodovědce H. Ch. Ørsteda, označivšího pohádky za nejdokonalejší věc, kterou kdy autor napsal. Přes trvající autorovy rozpaky nad

tímto žánrem se stal soubor pohádek nejtrvalejším projevem jeho tvorby. P. byly impulsem pro formování dětské literatury, vznikající jako specifická uměl. oblast v 19. stol., a současně ji určily vysoká kritéria záležející zejména v udržení estet. úrovně požadované pro „vyšokou“ literaturu a v zachování kouzla dvojadresnosti (dětští i dospělí čtenáři). Čes. výbor 26 nejznámějších pohádek byl oceněn jako nejkrásnější vydání P. na světě — jeho ilustrátor J. Trnka obdržel Cenu H. Ch. Andersena.

Překlady 1863 (Josef Mikuláš Boleslavský, *výb. Povídky a báchorky*), 1868 (1872, Karel Bohuš Kober, *Výbor veškerých povídek a báchorek*), 1874 (Bedřich Peška — Josef Mikuláš Boleslavský, *Vybrané pohádky, povídky a báchorky pro mládež a přátele její*), 1874—75 (Titíž s Josefem Ladislavem Turnovským, *Veškeré pohádky, povídky a báchorky*), 1879 (Josef Jiří Stankovský, *výb. Nové báchorky*), 1885 (Pavel Josef Šulc, *výb. Báchorky*), 1890 (Jan Dolenský, *výb. adapt. P. Arndta, Čarovné zjevy*), 1894 (Karel Petřík, *Vybrané pohádky*), 1901—02 (1924, Jaroslav Vrchlický, *Pohádky*), 1899 (1907, A. M. Lounský = Antonín Mojžíš — J. Svákovský, *adapt. Andersenovy báchorky*), 1902—15 (1926, 1929, Karel Mašek, *adapt.*), 1909 (1917, 1925, Michal Marhan, *adapt. Andersenovy báchorky*), 1914—16 (Gustav Pallas, *Úplný soubor jeho pohádek a povídek I—IV*), 1928 (Karel Koval, *výb. Pohádky*), 1933 (Jarmila Kroftová, *adapt. Pohádky*), 1937 (1939, Josef Ročák, *výb.*), 1941 (1946, Josef Příbík, *adapt. Pohádky*), 1942 (Josef Honzl, *výb. Pohádky*), 1942 (1944, Petr Denk, *adapt. výb. Sněhová královna*), 1946 (Petr Denk, *adapt. výb. Čarovná truhlice a jiné pohádky*), 1951 (1958, 1963, 1967, 1973, 1975, Gustav Pallas, *Pohádky*), 1953 (1955, 1956, Jan Rak — Oldřich Liška—Jiřina Vrtišová, I—III), 1968 (1978, Gustav Pallas, *výb. O princezně na hrášku*), 1969 (Jiřina Vrtišová—Oldřich Liška—Jan Rak, *výb. Flétnové hodiny*), 1970 (Oldřich Liška, *výb. Cínový voják*), 1974 (Gustav Pallas, *výb. Ošklivé kačátko*) aj. Úplný soupis in: A. Frostig, *Bidrag til H. C. Andersens Bibliografie X*, København 1979.

Literatura A. S. Pogodin, *Klassik danskoj literatury Ch. K. Andersen*, Moskva 1955. P. V. Rubow, *Idée et forme des contes d'Andersen*, in: Hans Christian Andersen, *sa vie et son œuvre*, Copenhague 1955. — Z. Klátik, *Velký rozprávkar, Príspevok k problematike Andersenovej rozprávky*, Bratislava 1962.

am—zh

ANDERSEN NEXØ → NEXØ

ANDERSCH, Alfred:

ZANZIBAR aneb POSLEDNÍ DŮVOD

(Sansibar oder Der letzte Grund) — 1957
Románová prvotina současného západoněmeckého spisovatele.

Román je uveden básní D. Thomase, která v metafoře motu evokuje motiv nezdolnosti a nezlom-

nosti člověka. Po formální stránce je *Z.* nápadný svou členitostí. Je rozdělen do 37 velmi krátkých kapitol (leckdy jednostránkových), upomínajících svým rozvržením spíše na drama; vždy jsou uvedeny jmény ústředních postav. *Z.* se odehrává 1937 v časovém rozpětí 24 hodin. Do meklenburského přístavu Rerik přichází instruktor ilegálního vedení KS, vystupující pod jménem Gregor, který zde má splnit stranický úkol. Je však již rozhodnut emigrovat. V podobném rozpoložení je i místní rybář Heinrich Knudsen, který se po rozbití stranické buňky nacisty cítí stranou opuštěn. Oba se však dostanou do nečekané situace, vyžadující okamžité rozhodnutí, když se na Knudsen obrátí farář Helander se žádostí o pomoc při záchraně Barlachovy dřevěné plastiky Čtoucí novic, označené nacisty za „zvrhlé umění“, která je uložena v jeho farním kostele. Instruktor Gregor se vzdává útěku, aby zároveň s Barlachovou sovkulpturou zachránil mladou židov. dívku z Hamburku, ohroženou bezprostředně deportací do koncentračního tábora.

Hl. motivem románu je útek. Gregor a Knudsen se pokoušejí o útek z nesvobody do svobody (konkrétně i metaforicky), Judith utíká před deportací, farář Helander se pokouší o únik z osamělosti a zároveň před Bohem, chlapec z nezajímavého světa dospělých. Právě volba postavy chlapce jako spojujícího článku děje je odvážná: v románu nemá jméno, je tu všudypřítomná pouze jeho touha vymanit se ze všednosti, charakterizovaná fantazijními úniky do dalek konkretizovaných v nedosažitelném snu o Zanzibaru. Jeho výstupy uvozují a zakončují děj románu a zároveň ho rozdělují na jednoty. výstupy dospělých. Těžiště děje tak nespočívá na jediné ústřední postavě, ale přesouvá se z jedné na druhou. Princip paralelního vedení postav, částečně omezující vypravěčskou perspektivu na oblast vnímání a reflexe malé skupinky různých charakterů, umožnil autorovi předvést jednání individua jako existenciální rozhodnutí. Volí postavy představující různorodé společen. spektrum, zasazuje je do konkrétní histor. situace (byť tu fašismus vystupuje jako anonymní síla skrytá za všeobecným „oni“), v níž jsou zachyceny různé stránky života v nacistickém režimu (komunist. odpor, kompromitovaná církev, pronásledování židů). Vystavuje hrdiny osobním krizím, s nimiž jsou pak nuceni se vyrovnávat. Kontrast polit. nesvobody s existenciální svobodou rozhodnutí provokuje románové postavy k reakci.

Anderschův román *Z.* bývá řazen k románům, povídkám a krátkým prózám autorů nazývaných někdy generací „zrazených synů“, kteří v 2. pol. 50. let přišli s neotřelým a sugestivním zobrazením fašismu a války, tak jak je sami zažili v nacistické armádě nebo jiných in-

stitucích nacistického Německa. Autoři jako G. Wagner, M. Gregor, W. Schnurre, H. Bender vycházeli z různých ideových pozic, nejvíce je však poznamenal (stejně jako Andersche) existencialismus. Podnětem k napsání *Z.* byla Anderschova vzpomínka na putování po meklenburském pobřeží, vložil do něho i některé autobiogr. prvky, hlavně z doby své činnosti v mládežnickém komunist. hnutí za výmarské republiky, za což byl po uchvácení moci nacisty vězněn v Dachau. Motiv Barlachovy skulptury použil už ve své první p. *Slečna Kristina* (čas. 1945, Fräulein Christine). *Z.* stojí na počátku výrazných prozaických úspěchů autora, jako jsou pozdější r. *Rudovláska* (1960, Die Rote), *Efraim* (1967) či *Bouře v Ardenách* (1974, Winterspelt), jejichž centrem je vždy napětí mezi reflexí a zkušeností, determinismem a svobodou.

Výpisky „Člověk si nesmí osvojit žádné návyky, návyky prozrazují“ (1969, 92“).

Překlady 1969 (Věra Poppová).

Literatura H. L. Arnold, *Alfred Andersch, Text + Kritik, München 1979.* A. Bühlmann, *In der Faszination der Freiheit, Berlin 1973.* G. Haffmans (ed.), *Über Alfred Andersch, Zürich 1980.*

mt

ANDREJEV, Leonid:

POVÍDKA O SEDMI OBĚŠENÝCH

(Rasskaz o semi povešennych) — 1908

Novela ruského prozaika a dramatika počátku 20. stol.

Tématem P., připsané L. N. Tolstému, je zachycení duševních pochodů pestré skupiny odsouzcenců, čekajících na popravu za stolypinovské reakce po revoluci 1905. Přímočarou syžetovou linií P. otevírá prozrazení připravovaného atentátu na ministra, kterého mezitím policie odkládila do bezpečí; jeho samolibost, střídaná záchvaty mrtvičného strachu, je první z niterných psychol. sond díla. Postavy pětice zadržených a narychlo odsouzených teroristů jsou výrazné, kontrastní typy — emocionální a vitální Sergej Golovin, racionální a skeptický vedoucí skupiny Verner, matefsky něžná Táňa Kovalčuková, Musja, plně žijící svou ideou, a kolísavý Vasil Kaširin. Celá skupina polit. odsouzcenců-intelektuálů je obdobně kontrastována s dvojicí odsouzcenců z lidových vrstev — s extrovertním, přirozeně inteligentním lupičem Míšou Cikánkem a duševně zaostalým Ivanem Jansenem, který zabil statkáře. Děj, prokládaný drobnými retrospektivami, je úsporný a sevřený — proces, poslední návštěvy rodičů, Míša Cikánek, odmítající nabídku zastoupit popravčího a získat tak milost, cesta v uzavřených kočárech na popravistiště. Celá dynamika příběhu je přesunuta do nitra jednotlivců — k mučivému hledání, vědomému i instinktivnímu, vnitřní síly i postoje, který by

člověku pomohl vyrovnat se s neodvratnou realitou smrti a současně přitom nezradit hodnoty dosavadního života. Akt popravy, kterému předchází smysluplná gesta nepatetické lidské solidarity mezi odsouzcenci, probíhá v symbol. atmosféře předjarního svítání. Jedinou připomínkou hrůz zůstává ztracená Golovinova gaře ve tajícím sněhu, ozářená vycházejícím sluncem.

V mistrně napsaném komorním příběhu vystupuje do popředí rovina filozofická, svým obsahem typická pro otázky, které si kladla velká část poctivě uvažující rus. předevol. inteligence. Extrémní situace hrdinů, ve které jsou nuceni řešit otázku smyslu lidské existence, koresponduje s dobovým filozof. etickým maximalismem. Autor měl odvahu k důsledně materialistickému postoji, odmítajícímu jakékoliv iluze, zvl. náboženské, a vystavil tak „nahého člověka“ krutému údělu. Výsledná filozof. skepse je však důsledkem řešení této otázky pouze na poli individua, bez přihlížení k jeho vazbám společenským a k možnosti (a nutnosti) revol. zvratu. Neujasněnost ideologického postoje však nic neubírá na hlubokém humanismu Andrejevových úvah, projevujícím se v esteticky působivěm průniku do mnohosti lidských charakterů, k formám překvapivě procitajícího soucítění s ostatními na prahu smrti. Převaha těchto stránek díla zastínila některým Andrejevovým vykladačům aktuálně polit. ostří P., kterým je odhalení chladně vraždícího carského aparátu moci, rozvinutá metafora takřka sociologicky voleného vzorku rus. lidu, uzavřeného mezi stěnami cel smrti, i závěrečný symbol slunce a jara, zahánějícího hrůzný sen noci.

P. je spolu s protiválečnou n. *Červený smích* (1904, Krasnyj smech) považována za jedno z nejlepších autorových prozaických děl, jejím pravděpodobným inspiračním zdrojem se stala skutečná událost — poprava sedmi teroristů 1908 pro přípravu atentátu na ministra spravedlnosti. Patří k vyvrcholení druhého tvůrčího období autorova, kdy se po svých realist. začátcích, blízkých mladému M. Gorkému, na samém poč. 20. stol. obrátil spíše k tradici Dostojevského. Ačkoliv Andrejev nikdy nedokázal přejít na pozice revoluce, považoval vyd. P. v době utužené reakce za svou občanskou povinnost a zřekl se honoráře; novela byla kolportována spolu s revol. literaturou a vzbudila rychle značný ohlas ve světě. Sloven. televizní dramatizace (M. Hollý, Bratislava 1969) získala 1970 Velkou cenu poroty v Monte Carlu a na 6. hollywoodském festivalu cenu za nejlepší drama roku.

Překlady 1909 (*Bořivoj Prusík*), 1928 (*Vincenc Červinka*, in: *Povídka o sedmi oběšených a jiné práce*), 1958 (1960, 1969, 1979, *Ludmila Dušková*; vyd. 1960

in: *Nelze odpustit*, vyd. 1969 in: *Propasti*, vyd. 1979 in: *Satanův deník*).

Literatura L. Afonin, Leonid Andrejev, *Orel 1959*. V. Čuvakov, in: L. Andrejev, *Povesti i rassказы I*, Moskva 1971. — A. V. Lunačarskij, *Stati o umění*, Praha 1977. Z. Psůtková (doslov k 1958). V. Vorovskij, *Nepokojení a znepokojení*, Praha 1976. J. Žák (doslov k 1979).

vkž

ANDREJEV, Leonid: ŽIVOT ČLOVĚKA

(Žizn' čeloveka) — 1907

Jedno z prvních filozofických dramát ruského spisovatele.

Podivána o pěti obrazech s prologem, připsaná umělovcově ženě, líčí život hl. postavy, Člověka, v 5 různých stadiích: v 1. obraze jeho zrození, v 2. lásku a chudobu, v 3. úspěch a bohatství, v 4. neštěstí a opět bídu a v 5. jeho smrt. (1908 vznikla nová verze 5. obrazu, kde vystupují zejména Dědicové, představující egoismus nastupující generace, ženoucí Člověka ke smrti.) Člověk přichází na svět, zakládá rodinu, bojuje s hmotným nedostatkem a jako nadaný architekt dosahuje posléze uznání i jmění, poňuže si nádherný dům, jeho životní štěstí vrcholí, až nakonec opět klesá do chudoby a opuštěn všemi, ztratil jediného syna a později milovanou ženu, umírá jako ubohý stařec. Celý příběh Člověka doprovází, jako vševědoucí a nezúčastněný komentátor, iniciátor i divák, nehybná postava, „Kdosi v šedém“. Třímá v ruce svíci, které ubývá s postupem času, jak plyne život Člověka, až v závěru dramatu její plamen hasne. Jednající osoby hry jsou pojmenovány jen jako Člověk, Žena, Lékař, Stařeny, Soušedé, Hosté, Přátelé, Nepřátelé, Opilci, Dědicové apod.

Hra ve formě střídajících se oživlých obrazů vyjadřuje modelově, filozoficky pojaté drama lidského života. Podobně jako Člověk ani ostatní postavy nejsou konkrétní osoby, nýbrž alegorické typy s nejobecnější platností. Toto odindividualizování se odráží i v dialozích, kde nad vzájemnou komunikaci převládá monologická povaha promluv. Postavy tak ve své monologičnosti a staticčnosti ztrácejí lidskou přirozenost a budí spíše dojem loutek. V pozadí všeho stojí však vždy přítomný neznámý, „Kdosi v šedém“, jako souhrnná personifikace božství, osudu, života i smrti, a na příběhu Člověka se podílejí Stařeny stylizované jako soudičky, které vystupují v okamžiku zrození a smrti a cynicky komentují smysl a hodnoty lidského žití. V takovém zobrazení světa, kde vládnou pravidla loutkové hry a kde lidské štěstí i neštěstí je manipulováno, vyznívá boj hrdiny — Člověka se životem, s osudem jako absurdní groteska. Vážnost, patos, hrdinství i úspěch má z tohoto hlediska svůj rub v nicot-

nosti, sebeklamu, malichernosti a bezmoci. Člověk se tak ve svém celoživotním zápasu o štěstí jeví zároveň velký i směšně tragický. Jeho snaha uniknout koloběhu a pomíjivostí vlastního života k stálým hodnotám je marná.

Ž. č. stojí téměř na počátku Andrejevy dram. tvorby. Byl to první autorův pokus o drama, které sám nazýval neorealistické; skutečnost tu byla stylizována podle nových postupů, charakteristických pro expresionistické divadlo loutek a masek. Ž. č. současně zahájil řadu Andrejevých tzv. filozof. her, jako jsou např. *Vladař Hlad* (1908, Car' Golod), *Černé masky* (1908, Čerňnye maski), *Anatéma* (1909, Anafema) nebo *Oceán* (1911, Okean), v nichž se odráží autorův příklon k expresionismu a k symbolismu a které zároveň v obměnách opakují některá zákl. hlediska a typy postav. Již premiéra Ž. č. měla velký ohlas, drama bylo brzy nato překládáno do mnoha jazyků a stalo se součástí repertoáru zahraničních scén. Ž. č. předznamenal také další vývoj moderního dramatu v jeho cestě ke grotesce a frašce, k žánrům, které pak ovládly zvl. poválečnou tvorbu.

Pekklady 1910 (Stanislav Minařík), 1968 (Sergej Machonin, in: Hry).

Inscenace 1934 (Gleb Glebov, Nové divadlo, Praha).

Literatura H. Chalacińska-Wiertelak, Dramaturgia Leonida Andrejeva 1906—1911, Poznań 1980. A. Kaun, Leonid Andrejev, New York 1924.

red

ANDRIČ, Ivo:

MOST PRES DRINU

(Na Drini čuprija) — 1945

Román-kronika srbského spisovatele bosensko-srbského původu.

Látkově je tato — jak zní podtitul — *Višegradska kronika* soustředěna k sociálně psychol. realitě malého bosen. města Višegradu od poč. 16. stol. — dob ovládnutí Bosny a většiny území Balkánu Turky — po 1. svět. válku. Město leží po obou březích Driny, hranice mezi Bosnou a Srbskem. Nádherný most z bílého kamene byl raritou v primitivní hornaté zemi. Dal jej postavit vezír Mehmed Paša Sokolović, jehož v dětství (1516) odvedli Turci s jinými křesťanskými chlapci jako „daň v krvi“ převychovat na janičary do Istanbulu. M. p. D. zachycuje významná období dějin, jak se zrcadily v tomto zapadlém koutu světa. Na začátku je líčen zrod ideje mostu, jeho mnohaletá stavba znevlněnými místními obyvateli jako krvavé uskutečnění vznešené myšlenky, dále srb. povstání 1804, 1815, po nichž se most stal dram. spojnici mezi osmanskou říší a svobodnou oblastí, rok 1868, kdy byli Turci ze Srbska vypuzeni, okupace Rakouskem 1878 a anexe 1908, atentát v Sarajevě, válka. Svěrázný životní styl po staletí utvářený v tradici patriarchální pospolitosti obyvatel různé

víry a společen. postavení, narušovaný zvenčí útlakem z osmanského centra či živelními pohromami, se mění vpádem rakous. rozporuplné civilizace evrop. typu. Pod kronikářské líčení historie města a mostu jsou zapouštěny sondy do lidských životů, jež odkrývají lokálně jedinečné až bizarně konkrétní momenty, odstiňují polozastřenou oblast psychologie a emoci v jejich osudové podřizovanosti mechanismu dějin. Timto nerovným vztahem je motivována tragičnost a melancholická rezignace (marná vzpoura křesťanského sedláka Radisava proti robotě na stavbě mostu, sebevražda nevěsty Fatimy pro nenaplnitelnou lásku, finanční a životně psychický úpadek podnikavé hoteliérky židovky Lotiky, fatalistická konzervativnost obchodníka Alihodži, ponižování slabomyslného Čorkana aj.).

Kompozičním prvkem je důsledná tempo-rálnost. Prožitek nezastavitelného plynutí času je filozof. prizmatem výkladu dění i určujícím momentem stylistické výstavby. Chronologické řazení obecných událostí a osobních osudů, mýtů i fakt ve zdánlivě stejné významové intenzitě nese silný příznak pomíjivosti, stírající rozdíl mezi velkým a malým, důležitým a nedůležitým. Fatalismus naplňuje psychologii vyprávění i postav, promítá se v konvencionalizované málomluvnosti, v potlačování vnějších projevů citu, v atavistickém respektování patriarchálních zákonů a norem apod. Zvláštní ráz poetiky vyplývá z napětí mezi klidným nadhledem vyprávění a niterným se-pětím vypravěče s prostředím, z melancholické reflexe, orientálního smyslu pro nazírání krásu, smyslového lyrismu. V protikladu k proměnlivosti světského dění, jako filozof. konstanta a symbol přetrvávající hodnoty lidského výtvaru a smyslu pro krásno, je budován obraz mostu. K němu se neustále sbíhají všechny motivy vyprávění, události se v něm promítají reálně i symbolicky. Estet. funkce této předmětné rekvizity — důležité komunikační cesty mezi Východem a Západem — v kronikářském kontextu jednoznačně směřuje k prohloubení úhrnného básnicko-filozof. smyslu M. p. D.

Andrič — nositel Nobelovy ceny 1961 — prožil mládí v Sarajevě a Višegradu. V dočasných práci zpracoval problém vývoje duchovního života v Bosně za turec. panství (1924). Bosna jako exotická provincie Evropy, těžce se zbavující tíživé hmotné i duchovní zaostalosti způsobené histor. osudem, je také jediným temat. zdrojem autorovy tvorby od raných povídek spjatých s expresionismem — *Cesta Aliji Djerzeleza* (1920, Put Alije Djerzeleza) — po velké realist. románové celky — M. p. D., *Travnická kronika* (1945, Travnická hronika) aj. Sevřený kronikářský realismus s filozof. podtextem a odstíněnou psychologií evokující

plastický, zevnitř viděný, neexotizovaný obraz málo známého poloorientálního světa otevřel srb. literatuře nové tvárné možnosti.

Překlady 1948 (Vladimír Tognér).

Literatura D. Stojadinović, *Romani Ive Andrića, Beograd 1974.* — V. Kudělka, in: *I. Andrić, Žena, která není, Praha 1967.* Týž, *Mytolog Bosny a údělu člověka, in: Na křižovatce umění, Brno 1972.*

mč

ANDRZEJEWSKI, Jerzy: PEPEL A DĚMANT

(Popiół i diament) — 1948

Polský román ukazující v sociálně historické zkratce panorama polské společnosti na sklonku 2. světové války.

Děj románu, uvedeného motem z C. K. Norwida, se rozvíjí v časovém úseku několika dní a je soustředěn na malé ploše provinčního města. V tamějším hotelu Metropol se v průběhu jediné noci setkávají téměř všechny postavy v uzlovém okamžiku svých příběhů a jsou tu v groteskní a symbol. noční scéně (jež je parafrazí výjevu z Wyspiańského Veselky) předvedeny tehdejší charakteristické společen. skupiny (bývalá šlechta, noví kariéristé, zlatá mládež i členové odboje a představitelé lidové moci). Jednou z hl. linií vyprávění jsou životní peripetie soudce Kosseckého, typického reprezentanta předválečného Polska. Tento původně bezúhonný člověk v koncentračním táboře lidsky selhává a stává se pomocníkem vězňů. Druhým děj. pásmem jsou dram. konflikty mladých lidí, kteří bojovali proti Němcům a umírali ve Varšavském povstání a které nyní falešně chápaná conradovská kategorie „věrnosti“ a mylný pocit povinnosti a solidarity staví do řad odpůrců nového režimu. V P. a d. je reprezentují starší syn Kosseckého Andrzej a zvl. Maciej Chelmicki. Maciej, poté co se zamiluje, chce opustit své druhy a „začít znovu“, když předtím ještě splnil rozkaz a dostal své povinnosti tím, že zastřelil komunist. funkcionáře Szczuku. Nemůže však své minulosti uniknout — právě vědomí spáchané vraždy jej přiměje k instinktivnímu útěku před hlídkou a válkou zostřený instinkt strážného způsobí, že prchajícího bez zjevné příčiny zastřelí. Szczuka je jednou z prvních postav komunisty a představitel lidové vlády v pols. poválečném románu. Andrzejewski v jeho příběhu akcentuje nejen polit., ale zejména lidské kvality (vztah k ženě, soucit, únavu). Osudy nejmladší generace, příliš brzy přivyklé smrti a válce, ztělesňuje mladší syn Kosseckého Alek a jeho kamarádi, jimž už nejde o boj ve jménu nějakých ideálů, nýbrž o pouhý pocit moci a touhu vyrovnat se starším v chladnokrevné krutosti.

Na polit. problémy doby bezprostředně po válce pohlíží Andrzejewski prizmatem problémů morálních. V P. a d. se ozývá motiv viny a odpuštění, otázka, zda má člověk právo soudit cizí činy, charakteristická již pro dřívější

tvorbu Andrzejewského — *Řád srdce* (1938, *Ład serca*), *Noc* (1945). Projevuje se i v autorově váhání, jak uzavřít příběh kápa Kosseckého: v 1. verzi jej nechává Podgórski odejít, v 2. jej předává Bezpečnosti. Ještě silnější v románu zaznívá problém morální odpovědnosti za vlastní činy, které nelze omluvit mezní situací, jak se pokouší Kossecki, ani vymazat ve jménu „nového“ života, jak by chtěl Maciej. Kontinuita života je neporušitelná, nikdo nemůže opustit svou minulost; je v ní obsažen. I zdánlivě náhodná a nesmyslná Maciejova smrt v závěru P. a d. s jeho předchozím činem úzce souvisí — kdyby totiž Maciej nezavraždil těsně předtím Szczuku, nepocítil by impuls před hlídkou utíkat. Zachycený okamžik konce války a proces přechodu k mírovému životu, který má zcela odlišná pravidla, dovoluje Andrzejewskému zamyslet se i nad morální dvojakostí některých činů — likvidace polit. odpůrců, za války považovaná za hrdinský čin, se v míru stává zločinem. Tímto rozporem je poznamenáno zvl. „trag. pokolení“ Maciejovo. Všechny děj. linie, včetně motivu nejmladší generace „nakažené“ násilím, se slévají v obžalobu destruktivních sil války, která s sebou nese situace pro „obyčejného člověka“ nenesitelné a svými důsledky demoralizuje i následující generace.

P. a d., který Andrzejewski začal psát v 2. pol. 1946, byl původně koncipován jako novela a jejím jádrem byla historie Kosseckého. Postupně obrůstala dalšími motivy, až se změnila v román — vydán poprvé 1947 na pokračování v čas. *Odrodzenie* pod titulem *Hned po válce* (*Zaraz po wojnie*). V knižním vydání titul změněn podle mota. Románem vrcholí tzv. trag. linie Andrzejewského tvorby s tematikou okupace. 1947—48 vyvolala kniha polit. zaměřenou polemiku (zvl. postava stranického funkcionáře, obraz generace organizované v Armii krajové aj.), posléze si však získala pevné místo v pols. poválečné literatuře (hodnocena jako jeden z nejlepších románů před 1955). Zfilmováno A. Wajdou 1958.

Překlady 1948 (1957, 1963, 1975, 1976 Helena Teigová).

Literatura J. Błoński, *Odmarsz, Kraków 1978.* J. Kott, *Próba realizmu, in: Materiały do nauczania literatury polskiej, Warszawa 1950.* K. Wyka, *Pogranicze powieści, Warszawa 1974.* — O. Bartoš (doslov k 1957).

jhl

ANOUILH, Jean: SKŘIVÁNEK

(L'Alouette) — 1953

Francouzská dramatická parafráze historického námětu o Janě z Arku, akcentující z hlediska 20. stol. téma stfětnutí individua s mocí.

Anouilh děj S. nerozdělil do dějství, nesleduje ani Janin příběh chronologicky. Zákl. situaci tvoří rouenský inkviziční proces s Janou, obžalovanou z kacířství (Biskup Cauchon, Inkvizitor) pod patronací vítězné angl. okupační armády (Warwick). Do rámce soudního jednání řadí autor reminiscence, jež jsou důležité z hlediska vlastního procesu (úseky děje jsou zase v příznačném vztahu k průběhu procesu), přítom Jana i svědkové hrají vesměs samy sebe (úlohy nepřítomných — včetně nebeských hlasů — jsou rozděleny). Reminiscence uvnitř procesu se už víceméně podrobují časové posloupnosti, při jejich rozvíjení se sleduje pojetí Janina osobního i společ. konfliktu. Venkovská dívka, jež se postaví na podnět hlasů z nebe do čela franc. vojsk, která pak svedou vítězný bitvy, dosáhne korunovace dauphina Karla za franc. krále. V závěru se příběh plně odvrací od tradice. Umořená a k smrti unavená Jana se ke konci procesu podrobí církvi a de facto odvolá. V klidném soustředění své cely, opuštěna hlasy, jež ji dosud vedly, však pochopí, že ztrátou hlasy dala nejen za pravdu soudcům, ale že současně zradila vše, co ji na její cestu přivedlo. Nezbyvá tedy než umřít, aby se znovu ztotožnila se svými jistotami. Paradoxně se současně se scénou upálení odehrává i reminiscenční korunovace dauphina, na niž se při procesu zapomnělo, ale Karel i lid se jí dožadovají. Scéna upálení je tedy korunovací vlastně rozbita, protože Jana v ní musí opět hrát svou slavnou roli...

Anouilh pojal S. jako divadlo na divadle, tato jevištní poetika mu otevírá prostor k pojednání obecných významů konfliktu. Antiiluzivní postupy umožňují pracovat jak s demytizací Janina kultu, tak s četnými ironickými posuny ustálené interpretace; vrcholí zvl. v závěru, který manifestuje nadčasovost Janina gesta i jeho reálný lidský rozměr, přestože právě vůči skutečně podpoře Jany širokými vrstvami je Anouilh skeptický (Matka během celého procesu bez zájmu plete). Janina osamocenosť však nesnižuje význam jejího činu, právě naopak. Vnitřní aktualizací klasického námětu se ve S. dostala do popředí otázka destrukce hodnot, racionalizace jejich rozpadu (obraz církve jako totalitního systému zde funguje v několika vrstvách: politické, duchovní i lidské), ale současně je z pojetí Jany vytěžena nová kvalita: přirozená lidská čistota, opírající se o dosud nepokřivené zdroje životní jistoty, je pro pokřivený svět nesmiřitelným nepřitelem. Anouilh tím, jak ve S. pojednává divadelní děj i jednotl. situace, vytváří svébytné pojetí divadelního času i prostoru. Prolinání synchronního i diachronního hlediska a chápání dějiště jako reálné i imaginární skutečnosti podtrhuje metaforickou platnost díla.

Divadelní názor uplatněný ve S. spojuje Anouilha s progresivním divadelním usilová-

ním 20. stol. S., který byl poprvé realizován na scéně divadla Montparnasse (režie G. Baty, 14. 10. 1953), patří do Anouilhoých tzv. „her kostýmových“ (pièces costumées), z nichž dosáhlo obliby — etické téma obdobně exponující — dr. *Becket aneb Čest boží* (insc. 1959, Becket ou l'Honneur de Dieu). Téma aktualizace spojené s demytizací klasického námětu spojuje S. zase s Anouilhoými transpozicemi *Antigony* (1946, Antigone), *Médey* (1953, Médée), *Eurydiky* (insc. 1942, Eurydice). Hořkost výpovědi náleží S. bezpochyby k autorovým „černým“ hrám (pièces noires), např. *Cestující bez zavazadel* (1937, Le Voyageur sans bagage), jež tvoří protiklad jeho komediálně laděných „růžových“ komedií (pièces roses), např. *Pozvání na zámek* (1948, Invitation au château). Také u nás po prvním uvedení S. v repertoáru zatlačil jak Shawovu Svatou Janu, tak tím spíše Schillerovu Pannu Orleánskou s tímž námětem.

Výpisky „*Ať se jednoho dne pod jakoukoliv formou staneme jakkoliv mocní, ať bude Idea sebetživěji doléhat na svět, ať budou její organizace a policie sebetvrdší, sebezpečnější a seberáznější, vždycky se někde najde člověk, který jí unikne. A i když ho nakonec chytíme a zabijeme, potupí ještě jednou Ideu na vrcholu její moci prostě tím, že řekne ‚ne‘ a ani oči nesklopí“* (1958, 75).

Překlady 1958 (rozmn. 1979, Eva Bezděková).

Inscenace 1957 (Karel Jernek, Jana z Arcu, *Východočeské divadlo, Pardubice*), 1966 (Antonín Dvořák, *Divadlo J. Průchy, Kladno*), 1968 (Jaroslav Dudek, *Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1987 (Václav Lautner, *Státní divadlo, Brno*).

Literatura F. H. Crumbach, *Pauvre Bitos, L'alouette*, in: *Die Struktur des epischen Theaters, Braunschweig 1960. J. Vier, Le Théâtre de Jean Anouilh, Paris 1976. — J. Boor, Jana a jej cesta cez svätosť k svetovosti*, in: *Jeanne d'Arc, Bratislava 1970. F. Götz (doslov k 1958)*.

vkx

APITZ, Bruno:

NAHÝ MEZI VLKY

(Nackt unter Wölfen) — 1958

Román patřící k nejznámějším a nejúspěšnějším dílům literatury NDR.

Děj se odehrává na jaře 1945 v posledních týdnech války v buchenwaldském koncentračním táboře. Propojuje se tu dram. příběh záchranu malého pols. chlapce Stefana Gyliaka, kterého tajně přiváží do tábora pols. žid Jankowski, přijíždějící s transportem z východu, a obraz ozbrojeného povstání buchenwaldských vězňů z 11. 4. 1945. Na pozadí napínavého vnějšího střetnutí uvědomělých antifašistů (reprezentovaných ilegálním mezinárodním výborem připravujícím povstání) s fašisty (jejichž do-savadní jistoty a morálka se rozkládají nejen pod

nápirem blížící se sovět. fronty, ale i zevnitř) se odehrává hluboký konflikt mezi postavami antifašistických bojovníků i v nitru každého jedince. Antifašisté se musí rozhodnout mezi dvěma humánními povinnostmi: mezi záchranou dítěte a nutností uchránit celý tábor před zničením příslušníky SS; tváří v tvář tomuto dilematu musí řešit nesnadné etické problémy, odpovídat na vyhrocené otázky svědomí, povinnosti, odvahy, viny, důvěry apod. Tento konflikt je postihován z nejrůznějších hledisek, tak jak jej prožívají jednotlivé postavy.

Téměř dokumentární zpracování příběhu o záchraně dítěte přesahuje hranice svých obvyklých možností. Dítě, které vězňové s nasazením vlastních životů skrývají, je symbolem lidskosti a ztělesněním všech budoucích perspektiv. Kritika kladně hodnotila mimo jiné i tu skutečnost, že antifašističtí vězňové nejsou ukázáni jako lidé pasivně trpící, nýbrž jako jednající a bojující. Na rozdíl od raných děl socialist. něm. autorů zpracovávajících tematiku života v koncentračních táborech (např. W. Bredel, A. Seghersová) dosahuje Apitzova kniha jednak obecnější platnosti tím, jak nastoluje světonázorovou a morální problematiku, jednak větší hloubky a aktuálnosti, kterou autorovi umožnil ostatně i větší histor. odstup. N. m. v. bývá hodnocen jako vrcholné dílo socialist. realismu.

Román vznikl na základě autobiogr. prožitku — autor, stranický funkcionář a předseda lipské pobočky Svazu proletářskorevol. spisovatelů, byl po 1933 nacisty několikrát vězněn, posledních 8 let prožil právě v Buchenwaldu. 1964 bylo „buchenwaldské dítě“ Stefan Jerzy Zweig vypátráno a Apitz se s ním sešel. Faktografická zpráva o Zweigově záchraně, později vydaná, se značně kryje s událostmi líčenými v románě. N. m. v. byl přeložen asi do 30 jazyků včetně hindštiny, urdštiny a esperanta, stal se podkladem rozhlasové a televizní hry, filmový přepis (F. Beyer, s Apitzem v jedné z rolí) byl uveden na festivalu v Moskvě 1963.

Překlady 1960 (1964, Jiří Žák), 1977 (Rudolf To-man).

Literatura H. Herting, *Von der Größe und Schönheit des Menschen, Zum Werk Bruno Apitz', Weimarer Beiträge* 19, 1973.

gvd

APOLLINAIRE, Guillaume:

ALKOHOLY

(Alcools) — 1913

Sbírka francouzského básníka, jeden ze základních pilířů moderní poezie.

A. obsahuje 42 básnických skladeb různého rozsahu napsaných 1898—1913. Pět z nich jsou samostatnými kratšími cykly — *Piseň nemilovaného*, *Oheň*, *Rýnské básně*, *Zásnuby*, *Ve vězení*. Nespojuje je ani

jednotná tematika (od přírodní a milostné lyriky přes vzpomínky na uvěznění po tematiku civilizace), ani jednotný tón (od smutku přes burlesku po okouzlení), ba ani stejný prozodický systém (od pravidelného slabičného verše po verš volný), takže G. Duhamel přirovnal A. ke „krámu veterána“. Celistvou perspektivu dodal Apollinaire tomuto uspořádanému výběru z patnáctileté tvorby rámcujícími syntetickými skladbami *Pásmo* (Zone) a *Vendémiaire*.

Významově jsou A. skloubeny tématem sebehledání lyr. subjektu, jež krystalizuje v opakujícím se motivu nazvení vlastního zrcadlového obrazu („Chci ještě jednou naposled vidět se / v proudu vody“). Jeho naléhavost je podtržena častým výskytem motivů ohně a neuhastitelné žízni („A ty piješ líh palčivý jako života bol / Tvého života jež piješ jako alkohol“). Lyr. subjekt se však nepokouší vyčistit svou podobu tradičním ponořením do sebe. Ve spojení s motivem cesty a času se stává prizmatem, jež zniterňuje prožitek vnějšího světa, pro který je charakteristické souč. odumírání starých věků, mýtů, lásek a rytmů („Tím starým světem přec jsi znaven nakonec“) a zrod nové doby, nových životních a básnických rytmů, nových mýtů i nové krásy („Čteš letáky ceníky plakáty jež zpívají hlasitě / Toť dnešní poezie zatímco prózou žurnály sytí tě“). Je-li v úvodním *Pásmu* dosaženo mnohotvárné syntetičnosti pohledu protnutím starého s novým v mýtu moderní doby („Ikarus Enoch a Eliáš Apollonius z Tyany / Kol prvního letadla krouží u nebeské brány“), prolínáním časových pásem a jednotl. motivů v jediném proudu vzpomínek, prožitků a asociací lyr. subjektu, rozpolceného mezi nostalgii a okouzlením, pak závěrečný *Vendémiaire* posunuje těžiště k žizni po novém světě. Jednotl. skladby, jež jsou mezi ně vloženy, postihují rozličné „tváře“ lyr. subjektu a jednotl. „etapy“ jeho sebehledání. Kontrastním řazením je přitom dosahováno podobného účinku jako prolínáním časových rovin, motivů, rytmů a obrazů ve skladbách syntetických. V A. tak dochází k jemné hře motivů přírodních i civilizačních, motivů živých artušovským románem i mýty a magii, ke hře básnických rytmů (středověkých, klasických, symbolistických i nově nalézáných) a slov (z hovorového jazyka, výrazů lidových, technických, topografických názvů, neobvyklých archaismů i neologismů), jejíž volnost i celistvost je podtržena potlačením interpunkce v celé sbírce. Rodí se tak básnický jazyk přiměřený lyr. ztvárnění nové skutečnosti.

Sbírkou A. vyvrcholilo hledání nového básnického jazyka pro vyjádření nové krásy. Apollinaire ho dosáhl především v *Pásmu*

(* 1912), které vyrůstalo z celé atmosféry formujícího se avantgardního umění a neopakovatelně vyjádřilo dram. rytmus moderní doby. U nás Čapkův překlad této básně (1919) objevil pro mladou čes. meziválečnou poezii nový básnický jazyk. Popud *Pásmo* pak nalezl odezvu ve Wolkrově Svatém Kopečku, Nezvalově Edisonu, Signálu času, Podivuhodném kouzelníku, Bieblově Novém Ikarovi aj. do té míry, že „pásmo“ začalo být v našem kontextu pojímáno jako zvláštní lyr. žánr.

Výpisky „Otevřte mi ty dveře do kterých v pláči biju“ (1965, 42).

Překlady 1919 (1936, Karel Čapek; vyd. 1919 jen *Pásmo, dále zčásti in: Týž, Francouzská poezie*), 1929 (Miloš Hlávka, výběr in: *Básně*), 1933 (1946, Zdeněk Kalista, výběr.), 1935 (Karel Čapek — Jindřich Hořejší — Zdeněk Kalista — Jaroslav Seifert, výběr in: *Básně*), 1958 (Vladimír Holan — Jindřich Hořejší — František Hrubín — Hanuš Jelinek — Adolf Kroupa — Jaroslav Seifert, výběr in: *Pásmo a jiné verše*), 1965 (Adolf Kroupa — Karel Čapek, výběr in: *Alkoholy života*), 1981 (Karel Čapek — Jiří Žáček — Vladimír Holan — Vítězslav Nezval — Karel Šys — Petr Skarlant — František Hrubín — Naděžda Macurová, výběr in: *Hudebník ze Saint-Merry*), 1981 (Karel Čapek — Vladimír Holan — Jindřich Hořejší — František Hrubín — Hanuš Jelinek — Adolf Kroupa — Ludvík Kundera — Jaroslav Martinic — Jaroslav Seifert — Jan Zábřana, in: *Apollinaire známý a neznámý*), 1981 (Jaroslav Martinic, výběr in: *Píseň nemilovaného*).

Literatura N. I. Balašov, *Apolliner i sovremennost', Moskva 1961*. I. M. Décaudin, *Le Dossier d'«Alcools»*, Paris 1960. M.-J. Durry, *Apollinaire: Alcools I—III*, Paris 1955—1964. — J. Hartwigová, *Apollinaire, Praha 1966*. V. Nezval, *Moderní básnické směry, Praha 1973*.

ju

APOLLINAIRE, Guillaume:

PRSY TIRÉZIOVY

(Les Mamelles de Tirésias) — 1918, insc.

1917

Hra francouzského básníka, programové dílo divadelní avantgardy.

Prolog shrnuje autorovy divadelní názory. Vlastní hra o 2 jedn. odehrávající se v exotickém Žanzibaru je radostným, fantaskním i parodickým příspěvkem k dobové závažnému franc. problému, jímž byl trvalý a silný pokles porodnosti. Ve sledu obrazů, vázaných básnickou a scénicky divadelní fantazií, se Tereza (Thérèse), emancipovaná feministka, vzdává zákl. ženské role — rození dětí. Odpoutává se od svých ženských atributů — prsů — balónek, které odlétají, a stává se mužem Tiréziem. Opuštěný manžel stvoří během následujícího dne 40 050 dětí, neboť „čím víc budu mít dětí, tím budu bohatší“. Tereza, která se k němu vrací v převleku kartáčky, vykladačky budoucnosti, spolu s ním posílá mezi diváky spousty balónek s přáním a výzvou „leťte a žijte všechny děti lidského znovuzrození“.

APOLLINAIRE

V P. T. vytvořil Apollinaire novou formu dramatu, která je scénářem či libretem pro divadelní inscenaci. Není to dram. literatura, ale budoucí součást divadelního díla. Hra je samostatnou uměl. skutečností, nikoliv obrazem či iluzivní nápodobou životního výseku. Text a jednotliv. obrazy nejsou výsledkem určující racionální logiky, ale imaginativní a fantazijní invence. P. T. předpokládají scénickou akci. V poznámkách předepisuje autor použití zvuků, barev, hudby, tance, akrobacie, zpěvu atd., které mají vytvářet totální divadlo, podřízené básníku a režisérovi v jedné osobě. Hra je gejezirem burleskních nápadů, klaunérií a osvobozeného humoru. Neobvykle formovaná struktura zahrnuje veškeré stavební prvky a postupy tradičního dramatu (děj, konflikt, charaktery atd.) a organizuje zcela jiné prvky jiným řádem. Formální novátorství se Apollinairovi v P. T. stalo výrazem nového optimismu a přitakání šťastnému, plnému a plodnému životu.

Premiéra P. T. — napsaných z větší části již 1903 — znamenala událost v dějinách franc. moderního divadla, která se svým významem řadí mezi uvedení Jarryho Krále Ubu a Ioneskovy Plešaté zpěvačky. Otevřela cestu pozdější franc. surrealist. dramatice (L. Aragon, A. Breton, J. Cocteau, J. Prévert aj.). Svou radostnou vitalitou předznamenává východiska čes. poetismu. Text P. T. použil F. Poulenc pro stejnojmennou operu (insc. 1947).

Překlady 1926 (Jaroslav Seifert), 1969 (Jiří Konůpek, *Tiréziovy prsy*).

Inscepace 1926 (Jindřich Honzl, *Osvobozené divadlo, Praha*).

Literatura A. Billy, *Apollinaire vivant, Paris 1923*. V. Brett, *Les Mamelles de Tirésias à Prague en 1926—27*, in: *La Revue des lettres modernes, Guillaume Apollinaire, Paris 1967*. — J. Honzl, *Humor Prsů Tirésiových, ReD 1928—29*. J. Konůpek (doslov k 1969).

šm

APULEIUS:

PROMĚNY IIII ZLATÝ OSEL

(Metamorphoses sive Asinus aureus)

*2. stol. n. l.

Pozdně antický latinsky psaný román, ve kterém se dobrodružně pojatý děj spojuje s mytickým alegorismem a esoterickým smyslem.

Z. o., rozdělený do 11 knih s prologem, má rámcovou kompozici: do rámce románu tvořeného putováním Lucia, promlouvajícího v I. osobě, je vložena řada hrůzostrašných a lascivních milostných novel (o čarodějnicích, vzkříšených nebožtících, lupičích, únosech, nevěrných ženách, krutých vraždách), vyprávěných služkou Fotidou, stařenou od loupežníků, loupežníkem, unesenou dívkou, kuplíčkou aj. Jádrem těchto příběhů je báj o Amorovi (Kupidovi) a Psyché; Psyché, která porušila zápověď, dlouho

APULEIUS

A/75

bloudí, trýzněná Venuší, žárlicí na její krásu, než se opět shledá se svým miláčkem, spojí se s ním v manželství a získá nesmrtelnost. Lucius se v Thesálii ubytuje u jistého Milona, jehož žena Pamfilé je kouzelnice. Tím okamžikem se počíná série podivuhodných dobrodružství. V den oslav boha Smíchu se Lucius stane předmětem veřejného karnevalového posměchu. Vinou své nezřízené zvědavosti poznat magii je omylem Fotidy, s níž zapřede románek, proměněn v osla. V oslí podobě se potlouká světem, koná nejpodradnější práce, je týrán mnoha pány, zachráně uzenou dívkou. Oslí vzhled mu však zároveň dovoluje poznat různé vrstvy společnosti a pozorovat temná zákoutí lidského života. Pouť světem jej vnitřně proměňuje z lehkomyšlného a světským požitkům se oddávajícího mladíka v zralého člověka, soudícího svět a přemýšlejícího o smyslu bytí. Nakonec je Lucius zachráněn bohyní Isidou (proměna zpět v člověka je součástí zsvěcovacího obřadu) a nastupuje dráhu kněze.

Z. o., který je jediným v úplnosti dochovaným latin. románem starověku, je rámcován dvojným obřadem; v prvním, jenž je oslavou boha Smíchu, je hrdina obžalován a souzen karnevalovým tribunálem, v druhém podstupuje iniciační zkoušky, je zasněven do mystérii Isidy a Osirida. Dvojitý obřad udává dvojitý styl ke „stylu krasojedce skokana“ — archaismy v něm vystupují vedle neologismů, poetismy vedle vulgarismů, všední řeč střídá patetická promluva. Klíč k smyslu **Z. o.** leží nepochybně v báji o Amorovi a Psyché, v níž se v alegorické formě vlastně zpodobuje osud Luciov (momenty analogických příhod obsahují i ostatní, ryze světské novely, ve kterých hrají významnou roli magické události). Luciovo strastiplně putování založené na konfliktu oslího a lidského světa, obdobně bloudění Psyché s konfliktem světa lidského a božského, je metaforou sestupu, tzv. katabáze v iniciačním obřadu; nejpřizemnější všednodennost, lidské dno je druhem podsvětí, symbol. smrti, po níž následuje znovuzrození a nesmrtelnost.

Motivem metamorfózy (vnější i vnitřní), který se octl i v původním názvu *Proměny* (Metamorphoses) — název **Z. o.** dostal román ještě ve starověku — je **Z. o.** těsně spjat se svými předlit. kořeny — pohádkou a mýtem (tentýž motiv proslavil Ovidius v *Proměnách*). Zatímco u Apuleiova předchůdce, autora příběhu Lukios neboli osel, je hrdinova proměna v osla motivem zábavného charakteru (jako zřejmé i v jeho nedochované řec. předloze od Lukia z Patrai) — příběh končí vysvobozením osla a obscénně šprýmovnou dohrou —, v Apuleiově zpracování dostává příběh symbol. rozměr (Apuleius se tu opíral o vlastní poznání mystérií). **Z. o.** je prvním dochova-

ným románem s rozvinutým ústředním tématem zsvěcení, které ožilo ve středověkých románech o sv. grálu, později v Grimmelshausenově *Simpliciu Simplicissimovi*, Goethově *Vilému Meisterovi*, Novalisově *Jindřichovi z Ofterdingen* aj. Svou kompozicí (rámcový příběh a vložené novely) i jednotl. příběhy, ukázkami starověké drobné výpravné prózy, inspiroval zvl. renesanci (G. Boccaccio); báj o Amorovi a Psyché, jež je variantou pohádky o princezně a netvorovi, krásce a zvířeti, se v alegorické interpretaci objevuje v řadě děl svět. literatury (Molière, P. Corneille, A. Tennyson, J. Vrchlický; nověji v čes. literatuře u M. Součkové, K. Bednáře aj.). „Pikareskní“ osnova **Z. o.** spolu s motivem nahlížení do soukromí všedního života, pokládaným M. Bachtinem za jeden z konstitutivních momentů románového žánru, spojuje román s díly Ch. Sorela, A.-R. Lesage aj. (úlohu osla přejímá pikaro, dobrodruh, sluha, prostitutka, prosláček).

Překlady 1874 (*Jan Vondráček, jen Amor a Psyché*), 1908 (*Antonín Macek, jen Amor a Psyché*), 1923 (1924, 1926, *Oto Jiráni, jen Amor a Psyché*), 1927 (1948, 1960, 1968, *Ferdinand Stiebitz*; vyd. 1960 *Zlatý osel čili proměny*), 1974 (*Václav Bahnik, Zlatý osel*).

Literatura A. Heisserman, *The Novel before the Novel*, Chicago 1980. R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München 1962. P. G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970. — M. M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha 1980. F. Stiebitz (doslov k 1968).

dh

ARAGON, Louis: AURELIÁN

(Aurélien) — 1944

Francouzský román o marném úsilí realizovat milostný cit uprostřed mravního a citového marasmu meziválečné pařížské smetánky.

Hl. děj. osnovu tvoří milostný příběh mladého pařížského rentiéra Aureliána a ženy provinčního lékárníka Bereniky, odehrávající se v době Bereničiny krátkodobého pobytu v Paříži. Aurelián, příslušník iluzí zbavené generace prošlé I. svět. válkou, však nedokáže naplnit Bereničinu potřebu „absolutní lásky“ a jejich milostný vztah ztroskotává. Berenika vybíjí své vzplanutí v náručí citové rozervaného básníka Paula Denise, jehož záhy opouští, a vrací se na maloměsto, vytvářejíc ze svého nevyžitého citu mýtus neuskutečnitelné lásky. Aurelián, odmítnutý Berenikou a znechucený pohodlným, avšak ponižujícím rentiérstvím, se pokouší znovuoživit pomyslné hodnoty své třídí příslušnosti a začíná pracovat ve švagrově továrně. V *Epilogu* po téměř 20 letech přijíždí Aurelián, již jako ředitel továrny, s ustupující armádou do městečka, kde žije Berenika. Závěrečné setkání je poznamenáno ideovým rozchodem hrdinů (Berenika stojí k Aureliánově nelí-

bosti na straně rudých) a tragicky vrcholí Bereničinou smrtí pod bludnými kulkami blížících se fašistických jednotek. K lyr. vyznění vlastního příběhu přispívají liter. odkazy k Racinově tr. Berenika a poetické popisy Paříže a Seiny.

Epická složka vychází z tradice realismu 19. stol. a zaměřuje se na vykreslení pokleslých mravů pařížského společen. prostředí z poč. 20. let, jeho snobismu, falše, nudy a pocitu bezvýhodnosti. Nositeli těchto rysů jsou typy různé výrazných postav (podnikatelů, hochštaplerů, příslušníků bohémy atd.), k nimž se váží četné vedlejší motivy, košaté vrstvené kolem ústředního milostného tématu. V pojetí hl. hrdiny je však již patrný zřetelný posun od společen. typů příznačných pro realist. román 19. stol. Zákl. Aureliánův rozpor nespočívá ve ztrátě iluzí, již museli jeho liter. předchůdci platit za vytoužený společen. úspěch. Aurelián jako produkt degradovaných ideálů vrstvy, z níž vzešel, je již a priori zbaven všech iluzí a ambicí. Pohrdá svou nedůstojnou rolí parazita, avšak chápe ji jako osudově určenou a trpně se jí podrobuje. Úzké individualistické hledisko mu znemožňuje aktivní účast na vlastním životě, který nedokáže ani pochopit, ani změnit. Tato myšlenková stagnace a mravní úpadek se proměňují v trauma v okamžiku citového probuzení. Láska chápaná jako mýtus spásy (má ospravedlnit dosavadní život, dodat mu chybějící obsah) se zákonitě proměňuje v mýtus utrpení (láska jako neuskutečnitelný sen), jakmile hrdina pochopí, že nemá čím svůj cit obhájit — chybí mu vědomí vlastní síly a kvality. Pasivním postojem k sobě samému již předem odsuzuje milostný vztah k zániku v proudu fatality, jejíž „všemocností“ je posedlý (motiv všudypřítomné Seiny a jejich sebevražd pronásledující rozrušenou hrdinovu mysl jako hrozba osudovosti a zmaru). Milostné téma, viděné z perspektivy dobové společen. atmosféry, tak přerůstá v symbol. Proměňuje se v podobenství o prohrě v širším významu — o prohře té meziválečné intelektuálské generace, která za svou „nedůstojnost vůči životu“ (Aragon) musela zaplatit ztrátou životních hodnot a ve svém důsledku až ztrátou vlasti (symbol. smrt Bereniky, vydání Francie fašistickému Německu).

A. představuje 4. sv. cyklu *Skutečný svět* (Le Monde réel), k němuž patří r. *Basilejské zvony* (1934, Les Cloches de Bâle), *Krásné čtvrti* (1936, Les Beaux quartiers), *Cestující v impériu* (1942, přepr. 1947, Les Voyageurs de l'impériale) a který završuje poválečná románová epopěj *Komunisté* (6 sv. 1949—51, přepr. 4 sv. 1967, Les Communistes). Cyklus tvoří těžiště Aragonovy rozsáhlé a různorodé tvorby (poezie, překlady, polemiky, teoretické stati

apod.), prošlé několika vývojovými etapami (od surrealismu 20. let přes velkou epiku až znovu po formální experimenty závěrečného období). Svým úsilím o realist. postizení osudů intelektuálů hledajících nový životní obsah ve změněných společen. podmínkách se jednotl. části cyklu řadí k významným dílům realist. proudu 20. stol.

Výpisky „*Kdyby tak člověk mohl sám v sobě vytrhat květy, jakmile začnou uvadat, a nahradit je jinými...*“ (1958, 439) — „... ten, jehož milujeme, to je jediný nebezpečný protivník...“ (1958, 442).

Překlady 1958 (1963, Antonín Josef Liehm), 1980 (Marie Janů).

Literatura T. V. Balašova, *Tvorčestvo Aragona, K probleme realizma XX veka, Moskva 1964. A. Isbach, L. Aragon, Žizn' i tvorčestvo, Moskva 1962. H. Juin, Aragon, Paris 1960. M. Raimond, Le Signe des temps, Paris 1976.*

nam

ARANY, János:

BALADY

(Balladák) — *1847—1877

Soubor zprvu různé publikovaných balad, stěžejní dílo maďarské epické poezie.

Ve 40 baladách lze rozlišit zhruba 2 temat. okruhy. První čerpá z maď. i cizích dějin a dominuje v něm cyklus trag. osudů rodu Hunyadyovců — *Ladislav V., Matka Matyášova*, imitovaný minesang z 15. stol. *Klára Záchová* aj. K maď. okruhu náleží mj. hrdinská skladba *Szondiho dvě pážaty* o zpusťování hradu Drégel vojskem paši Aliho 1552 a o dvojici chlapců, kteří zachovali věrnost svému statečnému pánovi až za hrob, a *Pani Rozgonyiová* o hrdinném zásahu manželky velitele vojsk krále Zikmunda na výpravě proti turec. pevnosti Golubác 1429. K nejvýznamnějším histor. skladbám se řadí *Walešiti bardí* — když angl. král Eduard navštívil porobený Wales, nenašel se ani jediný bard, který by mu vzdal hold, a pět set pěvců volilo raději smrt upálením. 2. temat. okruh lze přibližně vymezit jako balady „všedního“ života, jež jsou vystavěny na tradičních motivických okruzích viny a odplaty, zločinu a trestu. Jsou soustředěny k niterným silám řídícím lidské osudy a také odplata v nich často nemá podobu zásahu zvenčí, ale je nesena zevnitř vědomím provinění. Tak např. hrdinka balady *Pani Agnes* není za vraždu muže trestána zákonem, ale vlastním prožitkem viny ústícím v šilenství (má nutkavou potřebu stále prát krvavé prostěradlo). V řadě příběhů se objevují hrůzostrašné, démonické a zázračné motivy. Např. báseň *K otevření mostu* vychází ze staré pověry, podle níž se po otevření nového mostu objeví o půlnoci duše sebevražd, aby tu zopakovaly sebevražedný skok. V *Božím soudu* donutí otec celý dvůr a vesnici předstoupit před mrtvolu syna, aby poznal vraha podle toho, zda v jeho přítomnosti začne rána krváčet. *Vdova po honvédovi* se na své svatbě setkává s vidiou mrtvého manžela apod.

Styl B. se utvářel propojením domácí tradice s typem skotsko-skandinávským, obohacným o prvky byronského romantismu. Jejich formální završenost se zakládá na krajní děj. sevřenosti (děj. zkratka a náznak, vyloučení popisnosti apod.). Dramatičnosti je pak dosahováno vyhocením situací, příznačnou atmosférou a lapidárním dialogem. Dva tematické okruhy představují rovněž dvě polohy tragédie — v baladách s histor. náměty je smrt často současně mravním vítězstvím —, vyslovují hrdinský patos zápasu, byť prohraného. Tragédie individuálních osudů jsou zachyceny s jemným psychologismem a je v nich obsaženo poznání fatální stránky lidského života, vyvěrající z tajemných sil jedincova nitra. B. — byť při jejich tvorbě Arany čerpal z lidové epiky i jazyka — nebyly psány jako ohlas. Prostřednictvím „přejatých“ příběhů a přimknutí se k tradicím v nich autor objektivizoval svou osobní situaci, smutek nad porobou a pokofením národa i vůli k naději.

Temat. rozdělení odpovídá zhruba i časovému vymezení vzniku balad (v některých případech se však oba typy překrývají). První období, větší rozsahem i významem, spadá do 50. let, do doby Bachova absolutismu, kdy se autorovi stala básnická tvorba jedinou možnou formou vyslovení odporu proti teroru po krvavém potlačení revoluce 1848. Druhé období, vymezené sklonkem 70. let, se vyznačuje orientací na pohádkové aj. příběhy, které básník poznal z lidového podání, zesilují se akcenty tragické a pesimistické. Baladická tvorba J. Aranye, pro něhož epika byla nejvládnějším polem tvorby, se prolíná se vznikem jednotl. částí velkého eposu v lidovém duchu, s trilogií o národním a plebejském rytíři Miklósi Toldim — *Toldi* (1847), *Toldiho stáří* (*1848, 1854, *Toldi esteje*), *Toldiho láska* (1879, *Toldi szerelme*) —, který ani v době své největší slávy nezapomíná na svůj původ a národnost. Myšlenka obrození národa z lidu je součástí ideové koncepce i Aranyových balad.

Překlady 1957 (*Kamil Bednář — Ladislav Hradský*, in: *Zvon v pustě*).

Literatura P. Bujnáč, *Ján Arany v literatúre slovenskej*, Praha 1924. R. Pražák (*předmluva k 1957*).

mm

ARGHEZI, Tudor: VHODNÁ SLOVA

(Cuvinte potrivite) — 1927

Sbírka rumunského autora, jehož dílo představuje nosný pilíř národní literatury 20. stol.

Společným jmenovatelem všech básní sbírky se stává touha zrušit dosavadní platné hodnotové stupnice (zvl. vstupní b. *Závěť*). Rozvratem hodnot, které odhalil jako nepravé, se však rebelující lyr. hrdina

ocitá osamocen tváří v tvář všehomíru a propadá pocitům marnosti. Odtud pramení jeho úzkost a přání splynout s všemocnou bytostí, která se v jeho vizi skrývá za vším jsoucím (žalm *Tak osamělý jsem a vychýlený, Pane!*). Protože vžitá představa Boha je stále více totožná s projekcí měšťákovy filistinské duše, jejíž majetnický pud zasahuje i za předy tohoto světa, hraničí Argezeiho hledání často s obrazoborectvím (obraz Ježíše prosícího své bližní o ochranu v b. *Duchová* aj.). Básníkovo titánství však vždy nějakou absolutní rovinu předpokládá, i když stojí na pevné zemi, ve víru smyslu (*Tinka*). Zákł. symbolem až plodivě vazby k půdě vlastní lidskému údělu se stává pluh, kterému vládně rolník, jehož nezdolná životnost, vrozený, nezprostředkovaný smysl pro pravdu a krásu otevírají cestu k vykopení.

Podobně jako mnoho dalších básníků, jejichž tvůrčí profil se utvářel na přelomu století a plně se vyhranil těsně před 1. svět. válkou nebo po ní, i Argezei usiloval o „alchymii slova“. Na rozdíl od liter. moderny však slovo nerozbíjí, vhrouží se dovnitř a na povrch vynáší jeho skryté, dosud nesdělené významy. Proto Argezeiho účtování s liter. odkazem — ať je jakkoliv převratné — nemá povahu prostého odmítnutí. Ačkoliv tedy autor proslul i jako břitký pamfletista, který ve vlastním čas. Papouškovo planety (*Bilete de papagal*) nemilosrdně tepal společen. nešvary meziválečného období, z V. s. sálá přes jejich výrazovou a myšlenkovou revolučnost vyrovnanost a mírnost daná sepětím s kořeny národní kultury.

U nás vešel Argezei jako básník v známost — odmyslíme-li si stručně ukázky, uveřejněné J. Huškovou-Flajšhansovou 1929 v příloze *Densusianova Moderniho rumunského básnictví* — až poč. 60. let. Stalo se tak v době, kdy Argezeiho dílo začalo přerůstat národní rámec a jeho tvůrci se konečně dostalo i mezinárodního ocenění (členství v Srb. akademii věd, Herderova cena, návrh na udělení Nobelovy ceny).

Překlady 1962 (*Vojtěch Jestráb—Jindra Hušková-Flajšhansová*, zčásti in: *vých.*), 1971 (*Oldřich Vyhliďal*, *vých.* in: *Závěť*), 1980 (*Eva Strebingerová*, *vých.* in: *Nápisy*).

Literatura N. Balotă, *Opera lui Tudor Argezei, București 1979*. O. S. Crohmálniceanu, *Tudor Argezei, București 1960*. I. Gușan, *Tudor Argezei, București 1980*. D. Micu, *Opera lui Tudor Argezei, București 1965*.

jn

ARIOSTO, Ludovico:

ZUŘIVÝ ROLAND

(*Orlando furioso*) — 1516, ptepr. 1521, 1532
Italský heroikomický epos ze sklonku renesance.

Zákl. tématem skladby, která v prvním znění čítá 40, v konečném 46 zpěvů průměrně po 100 oktávách, je příběh rytíře Rolanda, pomateného z nešťastné lásky k čin. princezně Angelice. Protože rytířům z družiny císaře Karla hrozí, že bez Rolanda, bloudícího za Angelikou, ztratí Francii, vydávají se jej hledat doslova po celém světě. Jejich úspěch je korunován ve chvíli, kdy Astolfo přinese z Měsíce nádobku s Rolandovým rozumem a uzdravený rytíř může opět stanout v čele svého šiku. Souběžně s tématem Rolanda a Angeliky se v eposu rozvíjí téma jiné lásky s překážkami — lásky mezi saracénským bojovníkem Ruggierem a křesťanskou válečnicí Bradamante, z níž vzejde rod Este, kterému chtěl Ariosto mimo jiné vzdát dílem hold. Epos je labyrintem příběhů nesčíslných rytířů, putujících, válčících a milujících (Baiardo, Ferrau, Gradasso, Sacripante), které se odehrávají na pozadí Karlovy války s Agramantem ve Francii a v Africe.

Ariosto, inspirovaný M. Boiardem (Zamilovaný Roland, 1494), propletá na tradičním rytířském pozadí fantastické báje nejrůznějšího původu. Rytířský svět v jeho podání je světem svobodné iniciativy jednotlivce, histor. děje se mění v dobrodružství, z rytířů se stávají bludní rytíři. Z. R. je vlastně eposejí bloudění a hledání. Z rytířství se stává hra a také sama forma eposeje se stává předmětem hry: autor si pohrává s vyprávěním (bizarní vyprávěcí formy, přerušování, odbočky, náhlé přechody), snižuje postupy, témata a hrdiny tradičního eposu. Hl. hrdinou je nikoli Roland moudrý, ale Roland potřeštěný a zuřivý, který z nenaplněné lásky pobíhá po světě nahý a seká do všeho, co mu přijde pod ruku, Angelika končí jako žena „ubohého zbrojnoše“, dantovské putování je parodováno v cestě Astolfa — do pekla a na Měsíc. Lásky, čest, duch dobrodružství jsou hnány do krajnosti, hraničící se směšností. Nejen hrdina, ale celý svět eposeje — nadpřirozený a romaneskní se svým aparátem kouzelných zámeků a ostrovů, metamorfóz, domnělých smrtí, zmizení — je potřeštěný, „zuřivý“, je to svět-řeka s mnoha přítoky příběhů, vlévajících se jeden do druhého, svět, jenž dává čtenáři neustále pociťovat svou fiktivnost, ruku demiurga-autora, zachovávajícího si od něj ironický odstup. Charakteristická je z tohoto hlediska i ariostovská oktáva, založená na zklamání očekávání: po 6 verších, svázaných párem střídavých rýmů, následují 2 verše s rýmy sdruženými.

Z. R. sleduje dvoji časový plán — myt. čas rytířských bájí a politicko-vojenskou přítomnost Ferrary, města, jež bylo mj. po více než století hl. městem epické poezie (na dvoje Estu se před Ariostovým eposem zrodil už epos M. Boiarda a bude tu vznikat i Osvobozený Jeruzalém T. Tassa). Franc. tradice, která

byla kolébkou Rolanda, nevypráví o něm víc než jeho poslední bitvu a smrt — všechno ostatní najde hrdina pod jménem Orlando až v Itálii, v ital. eposech dojde také k sepětí rytířského cyklu karolinského s bretonským. Boiardo a zejména Ariosto, jenž začíná psát své dílo 1505 (10 let po Boiardově smrti) a píše je prakticky až do konce života (kromě vyd. 1516 existují ještě dvě rozšířená a přepracovaná znění — 1521, 1532), nahrazuje lombardštinu svého předchůdce toskánštinou a vtiskuje látce nejen dokonalý tvar, ale i stopy vlastní tvůrčí osobnosti. Rozvíjuje v ústřední děj téma známé ze středověkých románů Západu i Východu — hrdinovo šílenství z lásky (Perceval a především prozaické zpracování Lancelota ze 14. stol., Nizámí, Rusthaveli aj.) a v mnohém předznamenává Dona Quijota M. Cervantese. Zatímco Roland v předchozí tradici byl líčen jako cudný a nepřístupný pokušení lásky, u Boiarda a Ariosta vystupuje Roland zamilovaný. Z rolandovského okruhu vychází v ital. literatuře i jiný heroikomický epos — Morgante L. Pulciho (1483). Heroikomický epos, vyrůstající na sklonku renesance, založil tradici významně rozvinutou v romant. poémě (A. S. Puškin: Gabrieliáda, Domek v Kolmně; G. Byron: Don Juan, Beppo); kromě užití ariostovské oktávy spojuje tato díla se Z. R. ironizace vlastních romaneskních postupů a syžetů a moment zdůraznění přítomnosti básnickovy osoby v díle.

Překlady 1891—93 (Jaroslav Vrchlický), 1974 (Jaroslav Pokorný; podle adapt. I. Calvina).

Literatura L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino 1970. C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Torino 1967. M. Sticco, *Liricità ed epicità nell'Orlando furioso*, Milano 1945. — K. Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha 1964.

dh

ARISTOFANES:

JEZDCI

(Hippés) — insc. 424 př. n. l.

Satiricko-kritická hra z okruhu staré atické komedie.

Děj J. se odehrává před domem athénskému Lidu (Demos), zosobněného v nepříliš lichotivé karikatuře postavou starého náladového dědka dbajícího nanejvýš o své pohodlí. Dva jeho otroci jsou nespokojeni s tím, jak je ovládán patolízalským vrchním otrokem Jirchätem (Paflagonem, tj. otrokem z maloasijské Paflagonie, kteří měli pověst nejhorších), a chtějí jej z přízně Lidu vytlačit. Protože však znají věštbu, podle níž může nicemu Paflagona přechytračit pouze ještě větší ničema, získávají pro svůj záměr Jelitáte Trhoslava (Agorakritos). Ten se v následujícím agonu s Paflagonem předhání v pochlebnosti. Když se pak Jelitáti podaří zvítězit a získat přízeň

Lidu, naplní také naději do něj vkládanou chórem Jezdců — převaží Lid v kotli, omladí ho a posléze oblékne do slavnostního šatu z doby marathónských bojovníků.

Mytologicko-náboženské prameny staré atické komedie a její sociální funkce se v J. projevují v jednoduchém ději, jenž je vlastně groteskní variantou příběhu o příchodu zachránce — spasitele schopného mravně obrodit stárnoucí společnost. Tento děj však je v duchu žánru pouze zákl. kostrou pro řadu groteskních výstupů, scén, nápadů, útočných odboček a sborových písní. Svým polit. ostnem jsou přítom J. důkazem neobyčejné míry svobody slova, již se zpravidla staré atické komedii dostávalo, tím spíše, že autorův útok se tu neobrací jen proti kolektivnímu suverénovi athénskému polit. systému, představenému lidem shromážděným v divadle, nýbrž přímo proti konkrétnímu histor. politikovi. Jestliže dvojice spiklenců pravděpodobně zobrazuje vojevůdce Nikiase a Demosthena, tak je naprosto nesporné, že v postavě Paflagona je ostře karikován demagog Kleon. Tohoto ofenzivního zastánce války se Spartou totiž Aristofanes považoval za osobního nepřítele a hl. původce úpadku mravů, k nimž podle něj od ideálních dob společného boje všech Řeků proti Peršanům došlo. Kritiku Kleona tu přítom Aristofanes vede z pozice venkovského obyvatelstva sužovaného peloponéskou válkou a především z pozic aristokratické elity, která též prostřednictvím elity athénské vojska — Jezdců tvoří ve hře chór a dala jí titul.

Vypráví se, že žádný z výrobců masek se neodvážil dát Paflagonově masce Kleonovu podobu a že Aristofanes musel tuto postavu hrát sám. J. jsou nicméně první hrou, kterou Aristofanes přihlásil k soutěži komedií pod svým jménem. Starší díla — včetně dochovaných *Acharňanů* (*Acharnés*), v nichž roku 425 př. n. l. slibuje Kleonovi pomstu v nové komedii — uváděli na divadlo jiní básníci a herci, aniž by však jejich skutečný autor zůstal utajen. Přítom s J. Aristofanes vyhrál soutěž komedií o Lénajích v únoru 424 př. n. l., tedy nedlouho poté, co Kleon roku 425 s přispěním vojevůdce Demosthena (a podle Aristofana i na jeho úkor) docílil vítězství nad Spartou u Pylu a dosáhl vrcholu moci.

Výpisky „*Lid: Jste zelená ještě mlád, / jestliže myslíte o mně, / že snad jsem na hlavu padlý. / Děláme se schválně tak hloupým! / Rád se nechávám krmit / tak jako děťátko malé, / za svého správce si vždycky / jednoho zloděje živím; / když pak se dosyta nacpe, já zdvihnu si jej a zmlátím*“ (1940, 60).

Překlady čas. 1850 (Václav Bolemír Nebeský, *Rytíři*, in: *ČČM: krácen*), 1910 (Augustin Krejčí), 1940 (Ferdinand Stiebitz, *Jezdci — Žáby*), rozmn. 1968 (Václav Renč).

Inscenace 1923 (Karel Čapek, *Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha; úprava K. Čapka*), 1947 (*Středočeská činohra, Mladá Boleslav*), 1967 (Zdeněk Kaloč, *Státní divadlo, Brno*).

Literatura V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes, Cambridge 1951*. K. McLeish, *The Theatre of Aristophanes, London 1980*. C. Moulton, *Aristophanic Poetry, Göttingen 1981*. C. Whitman, *The Heroic Paradox, New York 1982*. — A. Krejčí (předmluva k 1910). M. Okál, *Problémy aténskej demokracie a Aristofanes, Bratislava 1960*. F. Stiebitz (předmluva k 1940).

pj

ARISTOFANES:

LYSISTRATA

(Lysistraté) — insc. 411 př. n. l.

Protiválečná hra nejvýznamnějšího představitel staré atické komedie.

Peloponéská válka. Athéňanka Lysistrata (= žena rozpouštějící vojsko, ukončující válečné výpravy) se smluví s ženami všech fec. měst, zvl. se Sparťankou Lampitou, že se zdrží pohlavního styku s muži na tak dlouho, dokud nebude uzavřen mír. Současně obsadí athénské ženy Akropoli, čímž ovládnou i státní pokladnu, a brání ji proti starcům, kteří neodešli do války. Ze slovního zápasu (tzv. agon) mezi Lysistratou a jedním z radů (probulů) vycházejí názory žen vítězně a probulos zesměšněn mizí ze scény. Pohlavní odřikání stojí ženy nadlidské úsilí, nicméně hlídány Lysistratou vydrží, a když muži již nemohou déle odolávat svým touhám a obdobné zprávy přinese i poselství ze Sparty, jsou záhy všechny sporné otázky mezi válčícími stranami vyřešeny a dojednán mír. Ženy se vrací ke svým mužům a komedie končí průvodem a zpěvem sboru. Jako pozůstatek staršího ritu hrají tu důležitou úlohu symbol. kožený falos a nahá žena představující smíření.

Obsah i forma návrhu na uzavření míru, se kterým Aristofanes přichází v L. ve jménu jednoty všech Řeků, posvěcené slavnými boji s Peršany, jsou přímo podmíněny postavením a úlohou divadla v rámci života demokratických Athén 5. stol. př. n. l. — Podobu tzv. staré atické komedie, k níž L. patří, formoval totiž jednak její vývoj z nevázaných falických písní k oslavě boha Dionýsa a jednak s tím úzce související specifičností její funkce náboženské, mravní, filozofické a estetické v rámci života obce. Komedie se tak stala burleskním útvarem se zpěvem a tanci, s prolínáním výstupů chórických a sólových (v L. jsou 2 dvanáctičlenné polosbory starců a žen a vedlejší sbor Sparťanů), s dějem víceméně fantaskním, s koexistencí vážných projevů zbožnosti a zlidstující karikatury bohů, s ostrou polit. a liter. satirou, s drastickou až obscénní komikou i s pozitivním úsilím po uspořádání věci obecných. Groteskní zkreslení přítomné reality a její zfa-

miliárnění smíchem umožňovalo autorovi, jehož povinností bylo v rámci náboženských slavností eticky promluvit k pospolitosti, uchopit svět kolem sebe jako řešitelnou jednotu, ve které člověk spjatý s přítomností může ovládnout osud svůj a své obce, aniž by byl omežován nevypočitatelným tlakem bohů (válečným dilematem vítězství nebo smrti). L. je svým způsobem modelovou situací — složitost skutečnosti byla zákl. groteskním nápadem převrácena a zjednodušena na předem rozhodnutý konflikt, který lze snadno během jednoho dne dram. času vyřešit. Samotný děj je pak tvořen řadou fraškovitých výstupů, jež však, na rozdíl od většiny Aristofanových komedií, nerozkládají jednotnou linii — a to snad právě díky nosnosti erotického tématu, vynucujícího si určitý logický průběh děje a návaznost akcí.

L. je po *Acharňanech* (*425, Acharnés) a *Miru* (*421, Eiréné) třetí dochovanou Aristofanovou protiválečnou komedií. Provozována byla patrně o svátku Velkých Dionýsií roku 411 — tedy v období, kdy se po katastrofální porážce výpravy proti Syrakusám (413), jejímž cílem bylo ovládnout Sicílii a Středozemní moře, a po obsazení atické tvrze Dekeleie Spartou téhož roku dostává athénské demokracie do těžké krize. Tato situace vytvořila podmínky pro zvýšené úsilí aristokracie směřující ke změně ústavy a nastolení oligarchie, jež bylo načas také korunováno úspěchem zvolením vlády deseti probulů. Ochotou aristokracie k dalšímu pokračování války a k vyjednávání s Peršany lze vysvětlit některé protiaristokratické prvky L., odlišující ji od ostatních komedií (v podstatě konzervativního a s radikální demokracií vždy polemizujícího) Aristofana, který svými názory zastupoval nejspíše postoje rolníků, tj. válkou nejvíce zasažené části obyvatelstva.

Překlady 1911 (*Augustin Krejčí*), 1927 (*Ferdinand Stiebitz, adapt.*), rozmn. 1954 (rozmn. 1961, *Vladimír Šrámek*), 1960 (1963, *Ferdinand Stiebitz*), rozmn. 1980 (*Vladimír Rencín* — *Hana Čiháková, volná muzikálová adapt. Nejkrásnější válka*).

Inszenace 1926 (1935, *Jan Bor, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1928 (*Jan Bor j. h., Městské divadlo, Plzeň*), 1954 (*Svatopluk Papež, Městské divadlo, Plzeň*), 1961 (*Gerik Císař, Městské divadlo, Příbram*), 1964 (*Evžen Kubiček, Východočeské divadlo, Pardubice*), 1979 (*Richard Mihula, Městská divadla pražská — Divadlo ABC*), 1981 (*Václav Martinec, Severomoravské divadlo, Šumperk*); dále *adapt. Nejkrásnější válka*: 1971 (*Miroslav Vildman, Klicperovo divadlo, Hradec Králové*), 1972 (*Richard Mihula, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*), 1980 (*Vladimír Kelbl, Horácké divadlo, Jihlava*), 1981 (*František Hromada, Západočeské divadlo, Cheb*).

Literatura *N. F. Deratan a kol., Aristofan, Moskva 1956. K. J. Dover, Aristophanic comedy, London 1972. C. F. Russo, Aristofane, Autore di teatro, Firenze 1962. — R. Hošek, Lidovost a lidové motivy u Aristofana, Praha 1962. A. Krejčí (předmluva k 1911). M. Okál, Problémy aténskej demokracie a Aristofanes, Bratislava 1969. Týž, in: Aristofanes, Komédie, Bratislava 1966. F. Stiebitz (předmluva k 1960.)*

pj

ARNIM, Ludwig Achim von — BRENTANO, Clemens:

CHLAPCŮV KOUZELNÝ ROH

(Des Knaben Wunderhorn) — 1805 1808 1808

Soubor německých lidových písní, upravených a dotvořených romantickými básníky; programový čin mladší romantické generace, hluboce působící na německou poezii 19. století.

Třisvazkový soubor, nesoucí podtitul *Staré německé písně*, je dedikován Goethovi. Obsahuje 722 písní a básní lyr., epického i dram. charakteru — a to nejen lidových v přímém slova smyslu, ale i pololidových, kramářských a zčásti umělých (M. Opitz, H. Sachse, F. v. Spee aj.), jež všechny sahají dobou vzniku od středověku až po 18. stol. Tematicky je soubor velmi různorodý: obsahuje písně milostné (např. *Kdybych byl píčkem*), rytířské balady, dvorské svatební písně, legendy, písně tovaryšské a femesnické, duchovní písně katolické i protestantské, vojenské a válečnické zpěvy i písně taneční a dětské. Nacházíme zde též řadu motivů z něm. lidových pověstí (Faust, krysaf z Hameln, Vilém Tell aj.) i z historie (třicetiletá válka, bitva u Lipska 1631). **Ch. k. r.** je komponován tak, aby vynikla jeho rozmanitost a mnohotvárnost — střídají se zde pochmurné balady i žertovné parodie, po něžné písní následuje krvavý morytát či rozpustilý pijácký zpěv.

Ch. k. r. neusiluje o folkloristickou autentičnost a dokumentárnost, ale o postižení kouzla a poetičnosti lidové poezie. Arnim a Brentano proto písně různým způsobem obměňovali, kontaminovali, doplňovali a krátili; do sbírky anonymně zařadili i několik vlastních ohlasů. Pro celý soubor je příznačné velké žánrové i temat. rozpětí, spojení vznešenosti i banality, básnivost, naivita a starožitný ráz, vidění významných histor. událostí z hlediska všedního života. To vše — stejně jako mírně archaizovaný jazyk, řada asonancí místo rýmů, časté opakování, dialektismy, nesložitá strofická výstavba, zjednodušení syntaxe — navozuje svérázný dojem celistvosti a původnosti, skládá mnohostranný obraz světa, jak jej nahlížela ona část lidu, již osvícenský racionalismus pokládal za nevzdělanou masu. **Ch. k. r.** se stal nejvýznamnějším a programovým činem

mladší, tzv. heidelberské generace něm. romantiků s jejím úsilím po lidovosti a národnosti poezie, odmítavou kritikou soudobé měšťanské civilizace, považované za odvozenou a narušenou, i kultem minulosti jako přírodního a původního bytí.

Prvním podnětem k vydání **Ch. k. r.** byla romant. cesta obou mladých básníků po Rýně 1802, kde je okouzil svět lid. písní. Arnim a Brentano sbírali písně z ústního podání, ze starých rukopisů i kronik, knížek lidového čtení a pomoci řady spolupracovníků. Jejich záměrem — formulovaným Arnimem ve stati *O lidových písních* (1805, Von Volksliedern) — bylo zpřítomnit zapomenuté bohatství něm. lidové poezie a obnovit jako živou formu lidový zpěv. **Ch. k. r.** tak zčásti navazuje na starší sborníky Herderovy i poezii mladého Goetha, liší se od nich ovšem zdůrazněným vlasteneckým záměrem, aktuálním v době něm. národně osvobozovacích válek. Kniha byla kritizována ze stanoviska folkloristické hodnověrnosti (bratří Grimmové) i z hlediska „nerozvinuté nitrosti“ lidové poezie vůbec (G. W. F. Hegel), celkově však byla přijata s nadšením a založila určující písňovou tradici něm. lyriky 19. stol. (J. v. Eichendorff, L. Uhland, E. Mörike, H. Heine, N. Lenau, T. Storm). Inspirovala též řadu hudebníků, jako G. Mahlera, R. Schumann, J. Brahms, R. Strausse.

Překlady 1933 (Otto František Babler, *výb. Devět balad*), 1980 (Jindřich Pokorný, *výb.*).

Literatura K. Bode, *Einleitung + Anmerkungen, in: Arnim — Brentano, Des Knaben Wunderhorn, Berlin, b. d. (1916). R. Steig, Achim von Arnim und die ihm nahe standen I—III, Stuttgart 1894—1913. — N. Berkovskij, Německá romantika, Praha 1976. P. Trost (předmluva k 1980).*

jh

ÁSGRÍMSSON, Eysteinn:

LILIE

(Lilja) — *14. stol.

Staroislandská středověká duchovní píseň.

L. se svými 100 osmiveršovými slokami má nápadnou číselnou kompozici. Prvních 25 strof tvoří vstup (upphaf, inngangr), který je modlitbou o požeňání autorovi v jeho úsilí. Posledních 25 strof tvoří dopěvek (sloemr) s chvalofěčením Ježíši Kristu, Panně Marii, Bohu a charakteristikou vlastní poezie. 50 slok střední části postihuje duchovní dějiny od stvoření světa a člověka k prvotnímu hříchu, k jeho vykoupení Kristovým životem, zmrtvýchvstání a Poslednímu soudu.

L. se opírá o temat. konvence evrop. středověké duchovní lyriky a středověký obraz světa, který je ve svém pohybu od počátku (Stvoření) až ke konci (Poslední soud) pojat jako příběh božského činu. Dějinnou událostí je z tohoto hle-

diska jen událost sakrální (i tvůrčí čin básníkův má smysl pouze svým podílem na božím plánu), jež se sama o sobě vymyká časovému omezení. Je spjata s neproměnnou věčností, v níž se nakonec rozpouští i čas Světa: mizí tu rozdíl mezi začátkem a koncem (to nachází svůj výraz i v totožnosti l. a 100. strofy). Svým tvarem navazuje L. na bohatou domácí liter. tradici. Žánrově je tzv. drárou, slavnostní básní s příznačnou stavbou, závaznými refrény (stef) a tradičním rozměrem, tzv. hrynjandi (hrynhenda, hrynhendr hátt) s aliteracemi a vnitřní asonancí. Vědomí těchto tradic (zvl. skaldská poezie, Edda) jako ideálu básnické tvorby bylo přítomno v pozadí, jakkoliv se L. od něho vědomě odlišovala úsilím o jednoduchost a průzračnost myšlenky. L. se stala vrcholem island. duchovní písně (až v 17. stol. se jí přiblížila lyrika Hallgrímura Péturssona); její tvar zklaštil a byl označován jako „rozměr Lilie“ (liljulag).

Překlady 1924 (Karel Vrátný), 1924 (Emil Walter, *Lilije, báseň ke cti Matky Boží*).

Literatura G. Jónsson, *Saga I, Reykjavik 1949 až 1953, s. 394—469. W. Lange, Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen, Göttingen 1958. F. Paasche, „Lilja“, Kristiania 1924.*

mc

ASTURIAS, Miguel Ángel:

PAN PREZIDENT

(El señor presidente) — 1946

Román současného guatemalského spisovatele.

Obraz diktatury nejmenované latinskoamer. země je budován jako mozaika z uzavřených kapitol, zalidněných množstvím postav připomínajících Goyovy Caprichos — žebráků, prostitutek, vězňů, policistů, mučitelů, „přátel pana prezidenta“. Postavy reprezentují jednotl. aspekty prostředí s atmosférou zlého snu, v němž jsou lidské hodnoty devalvovány, lidé manipulováni jako loutky. Volnou děj. osu tvoří vyšetřování vraždy plukovníka, z níž je obviněn prezidentovi nepohodlný generál Canales. Na prezidentův příkaz jeho favorit Miguel, zvaný Andělská tvář, dopomůže Canalesovi k útěku. Sentimentální příběh lásky Miguela a Canalesovy dcery Kamily je pojat jako protipól hrůzného světa, v němž strach ovládá navzájem izolované jedince. V tomto střetnutí vítězí síly zla, Miguel je psychicky a fyzicky zlikvidován v podzemní kobce: náznakem naděje zůstává postava studenta v *Epilogu*.

Diktatura není v P. p. pojata v konkrétní histor. podobě — i když lze rozeznat inspiraci guatemal. diktaturou Estrady Cabrery 1898—1920. Asturias překračuje tradici hispanoamer. polit. románu, vytváří univerzální symbol nelidskosti světa ovládaného tyranii

(v tom jej předjímá argentin. romantik E. Echeverria v p. Jatka). Řazení motivů bez časových a logických vazeb, fragmentace promluvy, volné řazení kompozičních jednotek je výrazem zrušení normálních souvislostí a vazeb ve světě „vymknutém z kloubů“. Pro jeho ztvárnění nevyhovuje tradiční jazyk s důvěrou ve shodu slova s označováním. Již ironický název **P. p.** odkazuje na rozestup mezi slovy a fakty a na převrácení hodnot. Degradace hodnot je v románovém světě zákonem, deformujícím vše lidské; neustálé přirovnávání rysů a projevů postav ke zvířecím vyjadřuje odlidštění člověka. Spolu s procesem degradace je druhou linií obrazu prostředí tendence k démoničnosti světa, jejíž atmosféru navozuje oživení předmětů. „Noční můra“ zasahuje stejně předmětný svět jako podvědomí postav, mezi bděním a snem není hranice. Autorovo pojetí snu spíše než se surrealismem souvisí s mayskými mýty, spojujícími reálnou a snovou skutečnost s vírou v magickou moc slova. Tematicky však **P. p.** odkazuje zvl. ke křesťanskému mýtu vzpoury andělů. Miguel je na této úrovni Satanem, který se vzbouřil proti bohu a byl svržen do pekel. Dochází k napětí mezi vnější shodou a vnitřní neshodou s mýtem: vítězný bůh-pan prezident reprezentuje zlo a znovunastolený řád je zrůdným opakem spravedlnosti a dobra. Na pozadí mýtu a morálního kodexu normálního světa je prostředí ovládané diktaturou viděno jako trag. karikatura lidskosti. Tato rozjítřená vize si uchovává autentickou působivost, naproti tomu slabinou díla jsou místa, kdy jsou přímo formulovány kladné hodnoty. Projevuje se to v postavách Miguela, Canalese i Kamily; sentimentální scény někdy hraničí s kýčem (loučení Canalese s dcerou), do příběhu lásky pronikají schémata románu-fejetonu.

P. p. vznikl pomalu, Asturias jej mnohokrát přepracovával, při hlasitém předčítání korigoval znění textu. 1. kap. má původ v p. *Političtí žebráci* (1922, Los mendigos políticos), celý román byl napsán 1925—32 v Paříži, kde Asturias studoval na Sorbonně mayskou kulturu. V následujícím r. *Kukuřiční lidé* (1949, Hombres de maíz), v poslední době označovaném za jeho vrcholné dílo, i v některých pozdějších dílech Asturias navazuje na inspiraci mayskými mýty, na rozdíl od **P. p.** i v temat. rovině, a rozvíjí tvůrčí postupy svého prvního románu. **P. p.** byl v hispanoamer. kontextu novátorský svým pojetím románu, který již nepopisuje zvnějšku místní prostředí, nýbrž v tvůrčím jazykovém aktu vytváří fiktivní skutečnost, která nabývá univerzálního významu. O překonání lokálnosti svědčí nejen řada překladů, ale i udělení Nobelovy ceny (1967).

P. p. vyznačuje počátek nové tendence ve vývoji hispanoamer. prózy a v užším smyslu „magického realismu“.

Překlady 1971 (Zdeněk Šmid).

Literatura G. Bellini, *Il mondo allucinante — da M. A. Asturias a G. García Márquez, Milano 1976*. A. J. Castelpoggi, *M. A. Asturias, Buenos Aires 1961*. C. Couffon, *M. A. Asturias, Paris 1970*.

ah

AUGUSTINUS Aurelius (sv. Augustin): VYZNÁNÍ

(Confessiones) — * 400 n. l.

Nejstarší dochovaná autobiografie evropské literatury, sepsaná nejvýznamnějším latinským církevním spisovatelem.

V úchvatných apostrofách i hlubokých duševních analýzách odhaluje autor svůj vztah k Bohu jako výsledek celoživotního vášnivého hledání věčné pravdy. Dílo je rozděleno do 13 knih, každá kniha se dělí na kapitoly. V 1. knize Augustin nejprve chválí Boha a vyslovuje známou tezi, že srdce člověka je nepokojné, dokud v Bohu nespočine. Přiznává se k hříchům svého dětství a chlapectví a děkuje za dobrodini, které v tom věku od Boha dostal. Ve 2. knize oplakává nefesi svého šestnáctého roku, ve 3. hovoří o svém studiu v Kartágu, o postupném upadání do bludných nauk, jimiž se zabývá v 4. knize. Od 5. do 8. knihy popisuje cestu svého obrácení. V 9. knize se dávají v Miláně Ambrožem pokřtít Augustin se svým synem a přítelem. 10. kniha představuje jakési shrnutí autorových konverzních zkušeností a snahu zodpovědět některé gnozeologické otázky, týkající se poznání Boha. Tvoří vlastně úvod k zbývajícím 3 knihám, v nichž chce na základě Pisma vyložit ontologickou a gnozeologickou podstatu boží dobroty.

Pro naprostou otevřenost, s níž vypráví o svých duševních zápasech, naplněných pochybností, zda lze vůbec najít pravdu, stupňovanou nejednou až téměř k zoufalství, připomíná Augustin v lecčem subjekt. prožitky moderního básníka. Ve V. se sváří silná emocionálnita s racionální logikou, za pravý cíl člověka se prohlašuje nejvyšší blaženost, ale Augustin jej považuje za dosažitelný jen tehdy, pokud se blaženost ztotožňuje s Bohem. Právě úporným hledáním tohoto smyslu a cíle života člověka, hrdinským bojem s lidskou křehkostí a lidskými chybami, citlivou bázni před hříchem a konečným uspokojením v milosti boží ukazují V. k spontánnímu zachycení prožitku světa, založenému na úsilí nalézt vhodnou formu pro zobrazení principů nového společen. řádu. Vědomí zániku antického pohanského Říma i světodějných úloh nastupujícího křesťanství se tak promítají i v proměně pojetí obsahu a formy díla. Ačkoliv autorův jazyk a styl prozrazuje dobové řehnické vzdělání, projevu-

jící se v dokonalosti umění vžívat se do líč-
ných situací, nelze jim upřít sílu bezprostřed-
ní podmanivosti a skutečné svědecké výpo-
vědi.

Augustinova tvorba je odrazem pozvolného
přerůstání otrokářských sociálně polit. vztahů
pozdní antické civilizace ve feudální; víra
v uspořádání budoucí společnosti v duchu
křesťanství našla svůj konkrétní uměl. výraz
zvl. v teologických a filozof. spisech — V.
a *O státě božím* (*413—427, *De Civitate Dei*)
— které se staly zákl. kameny středověké
scholastiky a mystiky. Z jeho díla čerpali Abé-
lard, sv. Anselm, Hugo a Richard ze sv. Vikto-
ra, Petr Lombard a další. O sloučení augustinské
teologie s aristotelskou filozofií usiloval
po celý život Tomáš Akvinský. Svým myšle-
ním Augustin předjímá i některé novověké fi-
lozofy, počínaje R. Descartem a konče M.
Schelerem.

Překlady 1858 (*Jan Herčík*), 1920 (*Václav Stoklas*),
1926 (*Mikuláš Levý*), 1948 (*Ján Kováč*, sl. *Vyznania*).

Literatura P. Courcelle, *Recherche sur les Confessi-
ons de St. Augustin*, Paris 1950. H. Daniel-Rops, *Les
„Confessions“ de saint Augustin*, Paris 1956. — L.
Bertrand, *Sv. Augustin*, Praha 1929. G. Papini, *Svatý
Augustin*, Praha 1947.

hoš

AURELIUS → MARCUS AURELIUS

AUSTENOVÁ, Jane: PÝCHA A PŘEDSUDEK

(*Pride and Prejudice*) — 1813

Rodinný román přední představitelky anglic-
ké realistické tvorby počátku 19. stol.

Děj P. a p. je soustředěn na historiku vdavek tří
z pěti dcer majitele jihoangl. panství Longbourn, pa-
na Benneta. Zatímco předsvatební historie nejstarší
dcery Jane je dramatinizována úklady vnějšími, klade-
nými sestrami jejího nápadníka Bingleyho, jsou čet-
ná nedorozumění mezi druhorozenou Elizabeth
a Darcym motivována vnitřně: hrdinčinými zásada-
mi mravními, její neochotou podrobit se soudobým
konvencím, jejími postoji k hierarchii hodnot spole-
čen. života. Na tomto základě odmítá — vědoma si
své ceny — ruku servilního bratráčka Collinse, ne-
hledíc na hmotné a sociální výhody případného
manželství, i první — z jejího hlediska ponižující —
nabídku k sňatku od Darcyho. Teprve postupně od-
haluje kladné stránky svého nápadníka a po změně
jeho postojů k její rodině dochází i ona — stejně ja-
ko její sestry — životního štěstí. Lásky je pro ni ne-
méně podstatná než hmotná zabezpečení a spole-
čen. prestiž, jichž sňatkem dosáhne, jistě respekto-
vání dobrých mravů stejně důležité jako popření
nesmyslných přehrad společenských.

Rozvíjení motivů „pýchy a předsudku“
(předjatých už v titulu) staví do významového
centra románu postavu Darcyho a jeho proti-

hráčku Elizabeth. V kontrastu s politování-
hodnou, komickou a často absurdní realitou
každodenních vztahů rodinných, příbuzen-
ských a sousedských ztělesňuje jejich vztah ja-
kýsi sen o síle výjimečného ženského intelek-
tu, o jeho schopnosti bořit společen. bariéry
(„pýchu“ a „předsudek“), o jeho obrodné mo-
ci (přerod Darcyho). Ve svém naplnění, v idyl-
lickém vyústění vztahu hl. postav tento sen
realitu překrývá, dostává se přítom do roz-
poru s jejím důsledným odsentimentalizová-
ním: směšná ziskuchtivost, touha po společen.
povznesení (např. u Collinse) i po lásce se ob-
nažuje především v četných dialozích. Jejich
relativní samostatnost (přímá řeč bývá uvádě-
na bez autorského hodnocení, často i bez uvo-
zovacích vět vůbec) přibližuje ustrojení romá-
nu konverzačnímu dramatu a povyšuje dialog
na zákl. prostředek rozvíjení zápletky. Stejně
dobově výjimečný jako tento stavební postup
je také přísně chronologicky bez odboček bu-
dovaný děj i omezení popisných pasáží na mi-
nimum (věcná podoba popisů přítom rezignu-
je na dobově oblíbené pojetí přírody jakožto
projekce myšlenek a citů individuálně lid-
ských).

Ovlivněno (stejně jako dalších pět autorči-
ných románů z téhož prostředí) veršovanými
realist. vesnickými skladbami G. Crabba a dí-
lem F. Burneyové, zakladatelky angl. rodinné-
ho románu, zařadilo se dílo do soudobého li-
ter. kontextu výjimečným způsobem nejen
svou odlišností od běžně využívaných postupů
romantických, ale i tím, jak samo uvádělo
svou ženskou autorku: první román Austeno-
vé byl opatřen podtitulem „od ženy“, další
pak „od autorky . . .“; jméno Austenové se po-
prvé objevilo v titulu až v souborném vydání
spisů 16 let po autorčině smrti. Na svou dobu
neobvyklá povaha díla (vedle neobvyklé for-
my se dobovými normám vymyká i svým obsa-
hem, ne dost ve stylu gotického románu vzru-
šujícím, ne dost „sentimentálním“, a z hledis-
ka evangeliků také ne dost „morálním“) způ-
sobila počáteční nakladatelské potíže: první
znění P. a p. s titulem První dojmy
(* 1795—96, *First Impressions*) bylo naklada-
telem odmítnuto, přepracovaná verze s novým
titulem vychází až po úspěchu *Rozumu a citu*
(1811, *Sense and Sensibility*) a setkává se
s ohlasem, jenž si vyžádá již po 9 měsících dal-
ší vydání. U nás byla P. a p. překládána po-
měrně pozdě, v době, kdy už byla liter. hodno-
ta díla prověřena časem. Zfilmováno 1949 (R.
Z. Leonard, USA).

Překlady 1946 (*František Noska*), 1949 (*Božena
Šimková*), 1967 (1974, 1986, *Eva Kondrysová*).

Literatura B. C. Southam (ed.), *Critical Essays on
Jane Austen*, London 1968. A. H. Wright, *Jane Au-
sten's Novel, A Study in Structure*, London 1964. — 5.

Chudoba. Pod listnatým stromem, Praha 1947. R. Ne-
nadál (doslov k 1967).

am

AVVAKUM:

ŽIVOT PROTOPOPA AVVAKUMA

(Žitije protopopa Avvakuma) — * 1672—1675
Staroruské dílo představující vrchol žánru au-
tohagiografie.

Protopop Avvakum, zakladatel a vůdce sociálně
náboženského hnutí tzv. rozkolu (raskol), ličí ve
svém životopise svůj spor s inspirátorem církevních
reform patriarchou Nikonem, vydává je za spor
Boha s Antikristem. Největší část Ž. p. A. tvoří po-
pis Avvakumovy strastiplné cesty do vyhnanství, do
smrtonosné krajiny Daurie, a zpět do Moskvy, účast
na církevním sněmu 1666—67 a konečně pobyt
v posledním vyhnanství v Pustozersku (upálen 1682
s mnoha stoupenci starého obřadu). Ž. p. A. obsahu-
je řadu „dobrodružství“, bez kterých se podobný žánr
neobešel: zápas světce s běsem, s vlastním poku-
šením, pokání, mučení, zázraky a vidění.

Ž. p. A. vznikl v pustozerském vyhnanství
jako svého druhu posláni Avvakuma Jepifani-
jovi, jinému mučedníku za starou víru a také
autorovi vlastního životopisu (Život Jepifani-
je), a jejich „duchovním dětem“. Forma du-
chovní epistolky vedla k důvěrnému tónu, který
jen v místech, jež se dostala do přílišné blízkosti
hagiografického schématu či traktátu o víře,
ustupoval řečnickému a vysokému knižnímu
stylu. Ž. p. A. je sice pojat jako passio, tj.
obsahuje zápas s ďáblem, divotvorné činy
a martyrium, ale je to passio intimní. Také samy
zázraky a vidění jsou jedinečné, konkrétní
a takřka „reálné“. Právě scény vymítání ďábla,
nepostrádající prvky černého humoru
a grotesky, zde paradoxně pootvíraly zadní
dvířka svéráznému realismu. Autobiogr. prvek
zaručuje na jedné straně fakticitu děje, čímž se
Ž. p. A. podstatně odchyľuje od tradiční ha-
giografie, na druhé straně působí jistou temat.
a žánrovou hybridnost: hagiografie se mísí
s cestopisem, kázání o víře s povídkou ze živo-
ta (vyprávění o zázračném lovu ryb na jezeru
Irgeni, o výpravě Jeremijově, případ Avvaku-
mova bratra Jevfimije aj.). Zvláště specificky
pojatým tématem a žánrem putování, spojujíc
v sobě prvky a postupy světského cestopi-
su a náboženského žánru tzv. chožděníja (pu-
tování po svatých místech), se Ž. p. A. dostává
až do blízkosti románu, který se v rus. literatu-
ře objeví až o století později.

Ž. p. A. je vlastně dílem apologetickým (pů-
vodně bylo patrně sepsáno i pro účely budoucí
kanonizace, ke které ovšem nikdy nedošlo),
prostoupeným fanaticky hájenou myšlenkou
staré víry a sugerujícím monumentalitu výji-
mečné osobnosti svého pisatele, jehož jednotl.

životní události byly voleny a líčeny z hlediska
jejich vyššího smyslu, a proto často uváděny
do souvislosti s biblickými příběhy. Svým ex-
pressionismem, exaltací a dalšími rysy upomí-
ná Ž. p. A. na západoevrop. baroko. Poprvé
byl Ž. p. A. — zachovaný ve 3 redakcích —
otištěn N. S. Tichonravovem 1861 (krit. vyd.
1916).

Překlady 1975 (Bohuslav Ilek).

Literatura N. S. Demkova, Žitije protopopa Avva-
kuma, Leningrad 1974. V. I. Malýšev, Bibliografija
sočinenij protopopa Avvakuma i literatury o něm
1917—1953 godov, Trudy otdela drevnej russkoj li-
teratury X, Leningrad 1954. A. N. Robinson, Žizneopi-
sanija Avvakuma i Jepifanija, Moskva 1962. — B.
Ilek, Život protopopa Avvakuma, Praha 1967. D. S.
Lichačov — A. M. Pančenko, Smich staré Rusi, Praha
1984.

dh

AZUELA, Mariano:

TI ZDOLA

(Los de abajo) — čas. 1915, 1916

Jeden z prvních mexických románů o národní
revoluci z počátku tohoto století.

Kolektivním hrdinou díla jsou lidé z nejhudších
vrstev zemědělského obyvatelstva, stržení vírem ob-
čanské války. Dějově dynamické vyprávění se sou-
střeďuje v několika epizodách na osudy partyzáns-
kého oddílu Demetria Maciase v časovém rozpětí
od zavraždění prezidenta Madero a kontrarevol. vy-
stoupení generála Huerty po porážku jednotek Pan-
cha Villy v bitvě u Celayi. Většinu bojovníků přive-
dly do oddílu osobní pocity křivdy a bezmoci v po-
lofeudálních podmínkách mexic. venkova. Jsou to
muži drsní, zaostali a ve své nenávisti krutí, s ka-
ždým dalším dnem narůstá nezdůvodněné zlo jejich
činů. Vědomě nemorální je však člověk, který k nim
přichází „shora“, novopečení revol. novinář Luis
Cervantes, ve skutečnosti bezcharakterní frázista
a vychytralý nohsled těch, kteří se opájejí náhle zís-
kanou mocí. Cervantes přiměje velitele Maciase
k sloučení jeho nezávislého oddílu s Naterovými
jednotkami, dopomůže mu k pochybné generálské
hodnosti a vyhledává pro něho kořist. Demetrio
Macias je z reality dobře odpozorovaný venkovský
typ, člověk primitivní, slepě impulsivní, ale lidsky
opravdový. Nevyzná se ve složitě přítomnosti, ob-
klopuje se deklasovanými vrahy, slouží soupeřícím
vůdcům, ale není bytostně spjat s násilím, i když se
ho sám dopouští. Zlo splácí přiměřeným zlem podle
svých neměnných představ, je sentimentální a dává
se klamat. Je výmluvně symbolické, že hyne se svou
jednotkou na stejném místě, odkud s ní kdysi vyšel.
On a jeho muži zosobňují prostý mexic. lid, který je
hybnou silou i obětí revoluce.

Krit. tón v T. z. je tak silný a mravně naléha-
vý, líčení zkázy a ukrutností tak bezohledně
naturalistické, že nejednou se hovořilo až

o Azuelově kontrarevolučnosti. Lékař Azuela však vycházel především ze svých vlastních zkušeností s lidmi, kteří revoluci (on sám byl jejím stoupencem) „dělali“, z otřesných zážitků z Villových tažení a z polních nemocnic jeho armády. Příběh Macíasova partyzánského oddílu se odehrává v období občanské války, kdy z jedné strany se útočilo na to, čeho revoluce dosáhla, a z druhé strany se znehodnocoval její obsah v tříštění zájmů levice a v stupňování násilí. Autor, svým přesvědčením humanista a demokrat, ukazuje převratné události v jejich zneklidňujících rozporech a jeho zobecňující závěry jsou spíše pesimistické: primitivismus a brutalita jsou nevykořenitelné u lidí, kteří nedokáží být svobodní. Postavy románů jsou produktem svého ubohého sociálního prostředí, ale v průběhu revol. bojů neprocházejí vnitřním vývojem, nedospívají k žádnému uvědomění, jen k falešným identifikacím. Nejbližše autorovým názorům je postava pochybuujícího revolucionáře Solise.

Prózu o revoluci psali většinou aktivní účastníci bojů, často v přechodném odloučení v exilu — podle souč. polit. situace v zemi. Z jejich autentických prožitků vyplývá podobně jako u Azuely věcné, někdy až naturalistické líčení a převaha děj. prvků nad reflexí. Stejně tak i hořkost ze zbytečného prolévání krve a obavy ze zneužití a popření revol. ideálů. Řada románů, na jejímž začátku stojí T. z., má pro další vývoj mexic. prózy zákl. význam, neboť jde poprvé o díla neodvozená a v pravém smyslu slova národní.

Výpisky „*Možná, že obětujeme všechno své nadšení a dokonce i svůj život, abychom povalili bídného vraha, a tím pomáháme postavit ohromný piedestal pro sto nebo dvě stě tisíc netvorů stejného druhu!*“ (1964, 91).

Překlady 1935 (Jindřich Kubiček, *Demetrio*), 1964 (Václav Čep, *Vojáci bídy*).

Literatura A. Dessau, *Der mexikanische Revolutionsroman*, Berlin 1967. L. Leal, *Mariano Azuela: vida y obra*, México 1961.

jhk

BABEL, Isaak:

RUDÁ JÍZDA

(Konarmija) — 1926

Povídkový cyklus ruského sovětského spisovatele spjatý okolnostmi tažení Rudé armády proti polským intervencím.

Čelek obsahuje (od vyd. 1936) 36 povídek, které líčí situace a příhody při tažení jízdní armády Buďonného proti pols. jednotkám na území západní Ukrajiny. Vypravěč — v některých povídkách splývá s postavou Ljutova, jehož jméno ironicky charakterizuje tohoto inteligenta a jeho marné pokusy navázat kontakt s robustností a obhroublostí řadových vojáků — popisuje ve zhuštěných vstupech různé

oblasti vojenských akcí: v dalekosáhlosti strategických tahů se neztrácí drobnosti života, příběhy jednotliv. lidí, vypouklost jejich charakterů, ať už jde o přechod přes Zbruč, příběh Dolgušova, historii jednoho koně nebo podivinského malíře Apolka, který prostě lidi maluje jako svaté, či o náznak milostného poblouznění v p. *Polibek*. Rozbujelá smyslovost, tělesnost, prociťování fyziologických procesů — to vše je slité v jeden tvar, často zdánlivě nesourodě bez jednotného principu, bez „kosmetické“ úpravy harmonie a kompozice. Rozbití rámce tradiční povídky je však pro Babela často východiskem k nové obsahové syntéze, k směřování věci nesouměřitelných v staré žánrové struktuře.

Žánrové podloží R. j. je rozmanité: dopis, hlášení, útržky vyprávění, dialogu, fragmenty děje. Cyklus spojuje nejen vypravěč a jednota výchozí situace, ale také opakující se postavy a obrazy. Vypravěč próz je tak nenápadný, že v některých povídkách zcela mizí, jinde vystupuje do popředí jen dočasně, aby demonstroval nikoli sebe, ale své okolí, výrazně postihl jeho reakce. Tvar povídky je často jen naznačen, nedořečen, je přítomen pouze potenciálně. Timto postupem se R. j. řadí k dokumentaristicky laděným snahám sovět. avantgardy 20. let a v širším měřítku vůbec k tradiční rus. nedůvěře v „umělou“ kompozici, která příliš znásilňuje syrový materiál. Nová estetika, k níž se Babel propracovává, se projevuje formou nečekaných styků zcela protichůdných významových rovin textu. Babelova smyslovost a zdánlivá disproportionálna vnímání se často spojuje s prastarými zdroji lidové kultury smíchu, spíše však vyplývá z vypravěčovy optiky „bez perspektivy“ než z pramenů karnevalové tradice.

R. j. není jediným Babelovým dílem, ale právě skrze R. j. proniklo jeho umění do světa. R. j. vznikala v živé kulturní atmosféře: navazovala na rané autorovy pokusy i na jeho povídky z poč. 20. let. Už v nich se pozvolna rýsuje zvláštní vypravěčská perspektiva, která dovolila V. Šklovskému tvrdit, že Babel mluví jedním dechem o hvězdách a o kapavce. V kontextu rus. literatury té doby se Babel řadí k avantgardním tvůrcům, kteří zpodobňovali revol. Rusko novým stylem. Jde tudíž v jedné linii s expresivitou Pilňakova Holého roku, Serafimovičova Železného proudu nebo s díly A. Vesjolého, aniž jej lze pevně přiřadit k některému tehdejšímu uměl. programu. Vzrušivý svět R. j. přitahoval i čes. kulturní obec. Exotický tvar i temat. zaměření se v čes. recepci spojovaly se znepokojivým kladením otázek po smyslu lidské existence a po niterých spojích veškerého dění.

Překlady 1928 (A. Feldman—Julius Fučík), 1958 (1965, 1969, 1971, 1975, 1984, Jan Zábrana).

Literatura J. E. Fallen, Isaac Babel, Russian Master of the Short Story, Knoxville 1974. E. Kaman, Kompozicija knigi rasskazov I. Babelja „Konarmija“, in: Studia Slavica XXV, Budapest 1979. F. M. Levin, I. Babel, Moskva 1972. I. Sałajczyk, Twórczość I. E. Babla, Opole 1973. — V. Novotný (doslov k 1984), J. Zábrana (doslov k 1965, 1975).

ip

BABITS, Mihály: KNIHA JONÁŠOVA

(Jónás könyve) — čas. 1938, 1940

Maďarská epická báseň ztvárňující v předvečer válečné katastrofy biblický příběh formou burčujícího podobenství.

K. J. je psána sduženě rýmovaným veršem o jedenáctislabičném půdorysu a ve shodě se starozákonní předlohou se dělí do 4 částí, k nimž byl později připojen epilog *Jonášova modlitba*. Děj. kostrou K. J. je příběh o proroku Jonášovi, jenž se provinil únikem před příkazem Boha i svým posláním. Když je potrestán uvězněním v břiše velryby, činí pokání („kdo žebral o klid, musí tím víc sténat“) a nakonec se sám ujímá myšlenky boje s „potomky zhoubnými a zkaženými“. V souhlase s boží vůlí přijímá úlohu věštky zkráje města Ninive.

Babitsovo zpracování starobylé legendy není vnější obměnou biblického tématu. Bylo do něho totiž „zašifrováno“ básníkovo hluboce prožitě myšlenkové i etické krédo. Jednotl. etapy prorokova vývoje — únik na horu, stfetení samotátské touhy žít na poušti s povinností být učitelem všech, uvržení „dolů mezi stíny“ na „dno světa“, bolestné hledání pravdy i přijetí histor. poslání — tvoří paralelu duchovního vývoje autora, jenž prodělal cestu od vyznavačství čistého umění, aristokraticky se stranícího profánního davu, přes pacifismus a pasivní rezistenci vůči fašizaci své země až k poslední moudrosti, že „mezi viníky mlčet je spoluvina“. Osobní sebeanalýza a identifikace básníka s prorokem se přitom stává v průběhu děje stále zřejmější, až je konečně v závěrečném epilogu vyjádřena výslovně a jednoznačně narážkami na vlastní osud. Ačkoliv je K. J. v mnohém polemikou s básníkovou předcházející tvorbou, v mistrovství formálním a intelektuálním individualismu se nepřestává projevovat „poeta doctus“ a básník „údolí neklidu“, jehož dílo se vyznačuje bohatstvím kulturních a liter. inspirací. Pravidelný rytmus, patos i jazyková archaizace evokují vznešenost starozákonní řeči působivě narušovanou prvky hovorovými, místy až naturalistickými, nebo užitím autorské sebeironie, zahrnuté do koncepce ústřední postavy. Zdánlivě monotónní díkce vytváří pozadí pro spádnost proměn dějových, reflexivní zvraty a emocionální zaujetí prorokových promluv.

K. J. byla napsána 1937—38, epilog byl dokončen 1939. Dílo bylo poprvé publikováno v čas. Nyugat (Západ), který od 1908 soustředil několik generací předních maď. literátů. Sám Babits, „vášnivý a intelektuální lyrik“, náležel ke generaci zakladatelské a po předčasné smrti E. Adyho stál po celé meziválečné období v čele moderny, v níž reprezentoval „estétskou“ větev (únik do „věže ze slonoviny“, která se ovšem v podmínkách bílého teroru horthyovského režimu měnila v „strážní věž“). V K. J. s konečnou platností ustupuje kult čistého umění naléhavému tlaku společnosti. skutečnosti, ovládnuté v té době tupým a krvelačným barbarstvím. Prožitek krize světa se zde prolíná s krizí osobní, neboť těžce nemocný básník se ocital před nebezpečnou operací hrtanu. K. J. se stala dílem finálním — Babits 1941 umírá.

Překlady 1982 (Jindřich Pokorný—Veronika Hečová, výběr in: sb. *Velká generace*).

Literatura P. Rákos (předmluva k 1982).

mm

BACHMANNOVÁ, Ingeborg: TRICÁTÝ ROK

(Das dreissigste Jahr) — 1961

Soubor lyricko-filozofických próz současně rakouské spisovatelky.

Kniha obsahuje 7 próz (*Mládi v jednom rakouském městě, Tricátý rok, Všecko, Mezi vrahy a blázny, Krok do Gomory, Wildermuth, Rusalka odchází*), spojených tématem emocionálního protestu a radikální vzpoury člověka proti konvenčnímu hodnotovému systému a řádu světa vůbec. Přiznačná je titulní próza, v níž nepojmenovaný mladý hrdina naplněný vnitřním zneklidněním a nejistotou střídá zaměstnání i místa pobytu, v odporu vůči vnějškové a banální existenci a společen. pravidlům volí tulácký nezajištěný život, marně však usiluje — v opozici vůči svému zkonformovanému protihráči Mollovi — nově utvářet smysl a zákon svého žití. Posléze utrpí těžké zranění při autohavárii, při níž jeho náhodný společník zahyne, hrdina je však zachráněn a próza končí neurčitým náznakem budoucích možností. I další prózy zobrazují hrdiny v situaci mezní nejistoty, jež vyústí obvykle v tragédii či bolestnou resignaci: starý soudce Wildermuth je posedlý touhou po precizně formulované, logicky jednoznačné pravdě a zhroutí se, když se přesvědčí o iluzivnosti svého celožitovního kréda; hrdina p. *Všecko* se snažil naučit svého syna zcela jinému vztahu ke světu, „nové řeči“, učinit z něj „nového Adama“, jeho úsilí však má hrůzné následky, neboť v synovi se probouzí zlo schopné všeho.

T. r. tvoří prózy nezaložené na rozvíjející se fabuli, zevrubných popisech dějů a událostí, ale na lyr. náznakovosti a reflexi, vnějškové záramované formou vyprávění v 1. osobě ne-

bo proudy asociací v er-formě. Pro všechny prózy je charakteristická nálada atomizace světa, rozpadu pevných hodnot, je akcentován motiv odchodu a loučení v původním i přeneseném (smrt) slova smyslu. Zákl. konflikt a dilema mezi životem jako konvenčním opakováním přijaté role, jejím apatrně úspěšným zvládnáním (postava všudypřítomného Molla) a sebestravující, ireálnou touhou po naprosté svobodě, absolutních měřících dovádí hrdiny až k prožívání a reflektování nejzazších mezi a hranic lidských možností a komunikace, do oblasti utopie. Tento konflikt je ve většině próz podáván jako konflikt s jazykem jakožto modelovým projektem skutečnosti, „důvěrný vztah mezi já, jazykem a věcí je těžce oťesen“ (I. Bachmannová v přednášce *Literatura jako utopie*), pátrá se po možnostech „nové řeči“.

T. r. vznikl ve druhém období autorčiny tvorby; se sb. *Čas na úvěr* (1953, Die gestundete Zeit) a *Vzývání Velkého vozu* (1956, Anrufung des Grossen Bären) — jež bývají často považovány za vrchol jejího díla — jej spojují četné motivické analogie, celkový lyricko-reflexivní charakter, v němž splývá emotivní naladění s myšlenkou, i problematika jazyka a jeho vztahu k pravdě (zde se projevuje autorčina poučenost filozof. studiemi Wittgensteinovými a Heideggerovými). Bachmannová — podobně jako někteří její současníci, např. P. Celan, J. Bobrowski a Ch. Wolfová — zčásti navazuje na romant. postoj ke světu, zvl. na romant. pojetí slova jako tvořivé energie, logu. Tomu odpovídá i variování zákl. konfliktu T. r. jako antagonismu mezi mužským a ženským principem, který rozvíjí i v další tvorbě, zvl. v sb. p. *Simultánně* (1972, Simultan) a r. *Malina* (1971). Navzdory závažné pochybnosti o působení básnictví v dnešním světě „univerzální prostituce“ proklamuje zdánlivě naivní, utopickou víru v básnění jako odkrývání a rozvrhování nové podoby pravdy a lidskosti.

Výpisky „Bez pravdy to jde báječně, to mě ze všeho nejvíc ohromilo“ (1965, 101) — „Myslím politicky, sociálně a ještě v několika jiných kategoriích a tu a tam osaměle a bezúčelně, ale vždycky myslím ve hře, jejíž pravidla jsou dána, a někdy snad myslím i na to, že ta pravidla změní. Hru ne. Tu nikdy“ (1965, 147).

Překlady 1965 (Josef Čermák, výb.), 1967 (Perla Bžochová, sl. Tridsiaty rok).

Literatura M. Jurgensen, Ingeborg Bachmann, Frankfurt a. M. 1981. V. Macháčková-Riegrová, Keine Parallele, Germanistica Pragensia 4, 1966. Text und Kritik 6 — Ingeborg Bachmann, München 1971. — J. Čermák (doslov k 1965).

jh

BALZAC, Honoré de:

EVŽENIE GRANDETOVA

(Eugénie Grandet) — 1833

Francouzský realistický román 19. stol., tragický příběh zmarněného života.

E. G., členěná někdy podle časopiseckého vydání (*L'Europe littéraire* 1833) do 6 kap. a věnovaná Marii (tj. M. du Fresnoy, jež tehdy čekala s Balzakem dítě), líčí nešťastnou lásku tříadvacetileté Evženie Grandetové, která je spolu s matkou plně ovládána despotickým, skrblickým otcem Felixem, váženým saumurským občanem, který zbohatl spekulacemi za revoluce, císafství i restaurace. Evženie se zamiluje do pařížského bratrance Karla, jehož otec Vilém, Grandetův mladší bratr, spáchal sebevraždu před hrozbou — byť nezaviněného — úpadku. Nic netušícího mladíka poslal do Saumuru s písemnou prosbou, aby se o něho bratr postaral. Grandet odešle synovce do Indie, kde si má Karel „nadělat jmění“, a tyranicky potrestá Evženii, když zjistí, že potají bratrance darovala vlastní úspory. Po sedmi letech se zbohatlý Karel vrátí do Francie, zapomene na Evženii, s níž si před odjezdem přislíbil věčnou lásku, a ožení se s aristokratkou. Evženie, jež po smrti svého otce (ten předtím utrápil vlastní ženu a dceru připravil o dědictví po matce) zdědí obrovský majetek, vyrovná zbytek strýcových dluhů, k nimž se Karel nechce znát, a provdá se z rozumu za předsedu soudu Cruchota de Bonfons, který se o její ruku v konkurenci s rodinou des Grassins ucházel od samého začátku. Zůstane pannou a majetku, dále spravovaného grandetovským způsobem, využívá k dobročinným a křesťanským účelům. Román končí smrtí vypočítavého Evženiina manžela a perspektivou nového sňatku z rozumu s markýzem de Froidfond.

Původním autorovým záměrem, jak naznačuje již věnování, bylo podat v E. G. studii ideální ženské bytosti (postava Evženie a její matky), zdeptané rodinnými i společen. poměry. Přesto však do popředí nesporně pronikla postava starého Felixe Grandeta, lakomce harpagonovské ražby, jehož skrblictví se se vzrůstajícím věkem mění v posedlost. Grandet je však už lakomcem nového typu. Je kapitalistickým podnikatelem, své jmění promyšleně rozmnožuje a majetkovému koloběhu obětuje vše: vlastní vystupování (koktá, „nedoslychá“ a „mluví z cesty“, aby zmátl partnera), obchodní pověsti (poruší dohodu všech místních vinařů), dceřino štěstí i život manželky (zbytečnost vydajů za lékaře), jejíž věno mu původně umožnilo vrhnout se do širšího podnikání. Neštítí se vydělat na bratrově smrti, k hromadění majetku je ochoten využít a zneužít kohokoliv. Lokalizace do provinčního města umožňuje tomuto lakomci, který denně odměňuje rodině potraviny, těšit se pověsti váženého občana, místní „veličiny“ (určitou dobu byl saumurským starostou), zatímco

se stejným životním stylem by v Paříži (opozice Saumur—Paříž je pečlivě vypracována ve všech rovinách E. G.) mohl být nanejvýš obávaným, bohatým, leč opovrhovaným lichvářem gobseckovského typu (p. *Gobseck*, 1830). Děj románu, umístěný v podstatě do let 1819—26, je soustředěn kolem několika vyhrocených situací (příchod synovce Karla, smrt Grandetovy manželky, okradení dcery, Grandetova agónie aj.), nabitých charakterizačními detaily, jež vpadají do volně plynoucího, autorem jen letmo zmiňovaného času života provinčního města.

E. G. byla původně plánována jako jedna ze *Scén ze soukromého života* pro dvanáctisvazkové vydání *Studii mravů XIX. století* u vdovy Béchetové. Ve 40. letech ji autor začlenil do *Scén ze života provinčního Lidské komedie*. Děj, sevností se E. G. dosti liší od ostatních významných Balzakových románů a připomíná daleko spíše romanizovanou novelu (soustředění děje do několika krizových situací, poměrně překvapivé rozuzlení). Od okamžiku vydání v ní čtenáře zaujal, více než obraz idealizované trpící ženy, neobyčejně výstižný portrét starého Grandeta, v němž je mistrovsky provedena syntéza individuální a společenské složky lidské osobnosti v konkrétních podmínkách. O nepřetržitě úspěchu E. G. svědčí i její filmové verze — M. Soldati (Itálie, 1946), E. G. Muriel (Mexiko, 1952), S. Alexejev (SSSR, 1960) a několik adaptací divadelních a televizních.

Výpisky „Poučená ctnost je stejně vypočítává jako neřest“ (1975, 76).

Překlady 1900 (1924, Otokar Šimek; 1. vyd. *Eugenie Grandetová*), 1923 (T. Březohorský, *Eugenie Grandetová*), 1927 (Zdenka Folprechtová, *Eugenie Grandetová*), 1928 (Jaroslav Poch), 1929 (Jan Čep, *Eugenie Grandetová*), 1953 (1970, Jaroslav a Růžena Pochovi), 1975 (1986, Josef Heyduk; spolu s *Otcem Goriotem*).

Literatura A. Wurmser, *La Comédie inhumaine*, Paris 1970. — J. O. Fischer (předmluva k 1953, doslov k 1975). A. Maurois, *Balzac*, Praha 1968.

ju

BALZAC, Honoré de:

OTEC GORIOT

(Le père Goriot) — 1835

Francouzský realistický román, odhalující prostřednictvím individuálních osudů úpadek citů a mravnosti pod tlakem odlidštěných buržoazních společenských poměrů.

V pařížském penziónu vdovy Vauquerové dojde k náhodnému propojení dvou protichůdných osudů: bývalého úspěšného podnikatele Goriot, nyní již starého a společensky degradovaného, a mladého Evžena Rastignaka, který do Paříže přišel studovat práva. Zatímco Goriot je zde zastížen

již v době svého společen. úpadku a hyne opuštěn a finančně zruinován sobeckými dcerami, má vývoj Rastignakovy osobnosti tendenci opačnou. Po bližším poznání panujících společen. zákonitostí, jež mu zprostředkovala vzdálená příbuzná, komtesa de Beauséant, a zejména pod vlivem dalšího nájemníka penziónu, uprchlého trestance Vautrina, se Rastignac zřiká původních dobrých předsevzetí, a přestože je otfesen tragédií Goriota, vítězí v něm ctizádost a stává se milencem jedné z jeho dcer, od níž očekává, že mu svým vlivem dopomůže ke kariéře.

Obě hl. postavy — Goriot i Rastignac — představují přes zdánlivou protichůdnost svých osudů společen. typy poznamenané stejným sociálním prostředím a jeho ryze peněžními, zmaterializovanými mezilidskými vztahy, v nichž není místo pro poctivost, cit a jiné hodnoty. Smrt Goriota má tak svou obměnu v morální „smrti“ Rastignakově, který v závěru románu přijímá za svá táz nečistá pravidla hry, jejichž obětí se stal Goriot. Hl. motiv — ztráta iluzí a zkáza charakterů — je obměňován i ve výstavbě ostatních postav, jejichž vzájemné vztahy utvářejí plastický a ucelený obraz morálky pařížské smetánky: Goriotovy dcery jsou finančně vykořisťovány svými šlechtickými manžely, paní de Beauséant je zrazena milencem, jenž ji opouští kvůli bohaté nevěstě, otec Viktoríny zavrhuje svou dceru, aby jí nemusel dát věno atd. Protipólem postav pojímaných jako produkty doby je uprchlý galejník Vautrin, který se bezostyšně hlásí ke kultu zločinu a symbolicky ztělesňuje veškeré společen. zlo.

O. G. je uměl. reakcí na morální úpadek franc. společnosti 1. pol. 19. stol. v době upevnování moci buržoazní třídy a její finanční oligarchie. Spolu se → *Ztracenými iluzemi* a *Leskem a bídou kurtizán* tvoří volnou trilogii, která představuje jádro Lidské komedie, cyklu o více než 90 románech a povídkách s velkým počtem postav, které přecházejí z jednoho díla do druhého. O. G. je zařazen do *Studii mravů* (1. část cyklu) a v nich tematicky patří do oddílu *Scén ze soukromého života*. *Předmluva k Lidské komedii* (1842, Avant-propos) je konkrétní formulací uměl. záměru autora podrobit analýze soudobou společnost a ukázat vliv jejich zákonů na utváření charakteru člověka. Pravdivým zobrazením společen. vztahů, což bylo oceněno i klasiky marxismu, znamenala vrcholná díla *Lidské komedie* spolu s O. G. značný posun vpřed ve vývoji románu a v chápání jeho společensko-etické funkce. Balzakovský realismus se stal ve svět. literatuře pojmem a jeho vliv na realisticky zaměřenou prózu je dodnes silný. O. G. byl mnohokrát zfilmován (F. Vernay 1944, L. Joannon 1958, G. C. Klaren, NDR 1951, aj.).

Překlady čas. 1885 (?), *Národní listy*), 1910 (1911, 1925, Emanuel z Lešehradu), 1930 (1951, Josef Träger, v 1. vyd. *Tatík Goriot*), 1953 (... 1970, 1975, 1984, 1986, Božena Zimová; vyd. 1975 a 1986 spolu s Evženii Grandetovou).

Literatura M. Bouteron, *Etudes balzaciennes*, Paris 1960. E. R. Curtius, *Balzac romancier*, Paris 1933. G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952. — V. Dněprov, *Problémy realismu*, Praha 1961. J. O. Fischer, *Problémy francouzského kritického realismu*, Praha 1961. A. Zatloukal, *Několik pohledů na genezi Balzacových postav*, AUP *Philologica X*, Olomouc 1964. Týž, *Charaktery a struktura Balzacových románů*, in: *Sborník VŠP v Olomouci — Jazyk a literatura VI*, 1959.

nam

BALZAC, Honoré de: SESTŘENICE BĚTA

(La Cousine Bette) — 1847—1848

Francouzský realistický román 19. stol, který v pestrém sledu výjevů připomínajících román-fejeton spojuje psychologickou analýzu postav se společenskou analýzou prostředí.

V původním autorově členění se **S. B.** skládá ze 132 kap. Jde o dějově založený román, kde se složitě propřádá řada relativně samostatných linií, proložených autorovými reflexivními a retrospektivními vložkami. Logicky se skládá ze tří celků: 1. Události kolem sňatku Hortensie, dcery stárnoucího státního rady barona Hulota, který rodinu postupně ozebračuje milostnými pletkami, s umělecky nadaným pols. emigrantem, hrabětem Václavem (Wenceslas) Steinbockem, jehož před sebevraždou zachránila a ze staropanenské lásky vydržovala chudá sestřenice Hortensiiny matky, Běta Fischerová — přes veškeré úsilí se Běte nepodaří sňatku zabránit (kap. 1—36). 2. O tři roky později příběh fyzického a společen. úpadku barona Hulota a postupného rozvratu rodiny Steinbocků, stejně jako finančních problémů manželství Hulotova syna s jedinou dcerou zbohatlíka (revela; příčinou těchto katastrof je Valerie Marneffová, protřelá kurtizána s maskou úřednické manželky, která je tvárným nástrojem pomstychtivé sestřenice Běty, pokrytecky vystupující jako „anděl strážný“ veškerého příbuzenstva. Drama vrcholí sebevraždou důvěřivého Jana Fischera (jenž měl okrádáním armádních dodávek barona finančně zachránit) smrti poctivého maršála Hulota, který nepřežije bratrovu (byť nezveřejněnou) hanbu (tím Běta přichází o sňatek, o nějž usilovala), a baronovým útekem od rodiny (kap. 37—97). 3. Postupné zlepšování situace pozůstalých „ctnostných“ Hulotů, Steinbocků i Crevelů, dopad „božího trestu“ (neznámá smrtelná nemoc přenesená dalším milencem) na paní Marneffovou i na jejího nového manžela Crevela (to zachrání jeho dceři Celestině legitimní dědictví), smrt sestřenice Běty na tuberkulózu, znovunalezení barona Hulota, chvíle spokojeného života a Hulo-

tův útek s další ženou, jímž způsobí smrt manželky Adeliny, která se přes předchozí zoufalý a neúspěšný pokus zachránit strýce Fischera prodejem svého těla Crevelovi mění ke konci románu ve „světici“ (kap. 98—132).

Série prolétajících se dějů, rozkouskovaných do značné míry podle požadavků dobového románu na pokračování (román-fejeton) a kombinovaných tak, aby neustále udržovaly čtenářské napětí, uvádí na scénu řadu dalších postav *Lidské komedie* (dr. Bianchon, Rastignac, Vautrin aj.) a je lokalizována do celé škály různých společen. prostředí Paříže za Červecové monarchie (od vládního přes měšťanské, úřednické, soudní, policejní po prostředí kurtizán, lumpenproletariátu a chudiny). To činí ze **S. B.** celistvý obraz dravčí společnosti, kde jsou peníze zákl. pákou života soukromého i veřejného a honba za majetkem zákl. principem lidského jednání. Na tomto pozadí vystupují „fyzilogické“ studie mocichtivé vášně a pomstychtivé nenávisti až „démonické“ sestřenice Běty, stupňující se sexuální posedlosti barona Hulota a vzestupu na úpadku tvůrčích sil snivého sochaře Steinbocka. Logický děj. vyústěním by byl triumf společensky i psychologicky motivovaného „zla“, vtěleného do sestřenice Běty a paní Marneffové. V **S. B.** je však k relativně „šťastnému“ rozuzlení užito prvků odvozených z černého románu autorových počátků (nakažení Valerie Marneffové a Crevela aj.) i melodramatičnosti upomínající na Sueovy Tajnosti pařížské (předsmrtné pokání paní Marneffové, ušlechtilé jednání kurtizány Josefy aj.). Hluboký pesimismus **S. B.** je tak nadlehčován mravně konformistickým „potrestáním neřestí“ a vítězstvím „křesťanské ctnosti“ idealizovaných ženských postav (Adelina, Hortensie, Celestina), v čemž se odráží autorův morální idealismus. (Ani to však není zcela definitivní — Hulotův druhý útek a Adelina agónie.) Vzhledem ke krajní nepravděpodobnosti takových šťastných náhod však zůstává krit. obraz společnosti v **S. B.** téměř nezkrásl.

S. B. vyšla nejprve dvakrát časopisecky (*Le Constitutionnel* 8. 10.—3. 12. 1846; liter. příloha *Le Siècle* — 1847) jako první část volného dvojdílného cyklu *Chudí příbuzní* (*Les Parents pauvres*) a okamžitě na ni navazovala druhá antitetická část *Bratranec Pons* (*Le Cousin Pons*). V 1. společném knižním vydání obou děl (12 sešitů 1847—48) nakladatelé z komerčních důvodů původní autorovo členění románu ještě rozhojnili. 1848 vyšla obě díla jako doplňkový 12. sv. *Lidské komedie*. V současnosti vychází **S. B.** v různých členěních (od původního časopiseckého na 132 kap. přes členění na 2 části s redukováným počtem kapitol

podle Sebraných spisů ve 24 sv. v 80. letech 19. stol. u Calmanna — Lévyho po vydání nečleněná vůbec — v Bibliothèque de la Pléiade (1977). Hned od časopiseckého vydání si S. B. získala značnou čtenářskou oblibu. Později se jí při teoretických obhajobách naturalismu dovolával É. Zola, když poukazoval na téměř klinickou přesnost ztvárnění sexuální mánie barona Hulota. Pro komplexnost své tematiky, děj, poutavost i hloubku autorových sociálních i psychol. sond patří S. B. dodnes k nejvyhledávanějším románům *Lidské komedie*, kde tvoří součást *Scén ze života pařížského* v oddílu *Studie mravů*.

Výpisky „Každá žena nemůže být kurtizánou“ (1974, 254).

Překlady 1910 (1925, Otokar Šimek), 1929 (1950, 1954, 1968, 1974, Bohuslav Rovenský), 1986 (Marie Janů; spolu s Bratřancem Pensem).

Literatura P. Barbéris, *Mythes balzaciens*, Paris 1970. — J. O. Fischer, *Kritický realismus*, Praha 1979. J. Pechar (doslov k 1974).

ju

BALZAC, Honoré de: ŠAGRÉNOVÁ KŮŽE

(La peau de chagrin) — 1831

Román nejvýznamnějšího představitele francouzského realismu 19. stol. líčící s použitím pohádkového motivu vzestup a pád ctižádostivého hrdiny, dobývajících pařížskou společnost.

Š. k. má 3 části a epilog: I. část (*Talisman*) a III. část (*Agonie*) rámcují II. část — hrdinovu zpověď *Žena bez srdce*. Chudý ctižádostivý mladík s vědeckými ambicemi Rafael de Valentin, propadlý v Paříži světáckému životu, se na pokraji sebevraždy stane majitelem kouzelné šagrénové kůže, zmenšující se s každým jeho splněným přáním a odměňující čas jeho života. Kamarádi, mezi nimiž je Rastignac, zatáhnou Rafaela na gargantuovské orgie k bankéři Tailleferovi, kde Rafael vypráví příběh své deziluze ze světa a lásky k Fedoře, dámě bez srdce, které dal přednost před chudou, andělskou Pavlou. Neočekávané dědictví po strýci, o němž se na hostině doví, změni od základu jeho způsob života. I když se Rafael steže jakéhokoli dalšího přání, aby se nepřiblížil smrti, a nakonec spojí svůj život s Pavlou, rovněž bohatou dědičkou, kůže je den ze dne menší. Chorý Rafael se uchyluje do lázni a znechucen společností do hor, kde těsně před smrtí dospívá k nejvyššímu poznání v pocitu panteistického splynutí s přírodou a vesmírem. V krátkém epilogu autor podkřívá tajemství svých metaforických postupů — Pavla je ztělesněním pfeludného snu o štěstí, Fedora lhostejné společnosti.

Š. k. je historií mladého ctižádostivce prožívajícího deziluzi ze světa a zároveň historií člověka, který v cestě za poznáním směřuje od

demaskovaného světa do vyšších sfér, k splynutí s přírodou a vesmírem. V „světské“ fázi je hrdinovým zasvětitelém světák Rastignac, který stejnou cestou projde v → *Otcí Goriotovi* — děj románu předchází Š. k. —, v druhé fázi, v níž se syžet přibližuje schématu iniciačního románu, vystupuje jako zasvětitel starožitník, prodavač šagrénové kůže, který si s Rafaelem v románu „vymění“ osud: Rafael díky šagrénové kůži směřuje skrze svět mimo něj, starožitník díky Rafaelovu zlomyslnému přání propadne světskému životu a lásce, které mu až dosud byly cizí. Zkřížení světského a iniciačního příběhu odpovídá hloubková kompozice (rámcový příběh s vloženou novelou-zpovědí), typická pro romant. díla s iniciačním syžetem (J. Potocki: Rukopis nalezený v Zaragoze, Ch. R. Maturin: Poutník Melmoth aj.). V duchu poetiky gotického a romant. románu uvádí Balzac na scénu dvojici ženských postav — dábelskou Fedoru a andělskou Pavlu (viz analogické dvojice v Lewisově Mnichovi, Hoffmannově Dáblově elixíru aj.).

Typologická dvojdomost způsobuje, že se román na jedné straně přimyká k proudu romant. a novoromant. faustovských příběhů (šagrénová kůže, varianta dábelské smlouvy, je z rodu neblahých oživených věcí a dvojníků — obrazů, soch, loutek), na druhé straně k proudu společenskokrit. románu deziluzivního typu, jak jej představovaly Balzakovy → *Ztracené iluze*, *Lesk a bída kurtizán*, → *Otec Goriot*, romány Stendhalovy, Flaubertovy aj. Obsahuje pro tento typ přiznačný motiv přímě či nepřímě vraždy, který je ve vlastním příběhu, podrobeném pohádkové logice, sice zastřen, ale několikrát se vrací v textu scény orgií u Taillefera (narážky na analogické vraždy z jiných románů). Š. k. zaujímá v *Lidské komedii* přechodné místo mezi tzv. *Studiemi filozofickými*, k nimž ji autor zařadil a jež zahrnovaly vesměs iniciační příběhy — např. *Ludvík Lambert* (1832, Louis Lambert), *Serafita* (1835, Séraphita), a tzv. *Studiemi mravů*, s nimiž ji spojuje moment společenskokritický. V tomto románu se Balzakův styl, dosud poznamenaný romantismem a frenetickou literaturou, lomí, autor se odklání od esoterických schémat, která mu ostatně namnoze slouží k symbolizaci reality, k tématům ryze světským, pojednaným v duchu realismu. Zfilmováno ve Francii (1911, 1920), Německu (1916, H. Hilpert 1939), Maďarsku (1918), USA (1923), Argentíně (B. Herrera 1943), Jugoslávii (I. Urbanić — V. Kristl, kreslený film).

Výpisky „Byla více než žena, byla román“ (1960, 115) — „Přišel jsem na svět buď příliš brzy, nebo příliš pozdě“ (1960, 165).

Překlady 1902 (*J. Klička, Chagrinová kůže*), 1925 (*Růžena Thonová, Chagrinová kůže*), 1934 (1949, *Bohumil Štěpánek, Oslí kůže*), 1960 (*Josef Kopal*).

Literatura *A. Béguin, Balzac visionnaire, Genève 1946. E. Preston, Recherches sur la technique de Balzac, Paris 1926. — M. Butor, Balzac a skutečnost, in: týž, Répertoire, Praha 1969. J. Felix, Modernita súčasnosti, Bratislava 1970. R. Grebeníčková (doslov k 1949). D. Hodrová, Román ztracených iluzí, Slavík 1982, 2. A. Zatloukal, Umění Balzakova románu, Brno 1966.*

dh

BALZAC, Honoré de: ZTRACENÉ ILUZE

(*Illusions perdues*) — 1837 1839 1844

Francouzský realistický román kriticky analyzující společenské vztahy v 1. pol. 19. stol.

Román o 3 dílech — *Dva básníci, Maloměstský veleduch v Paříži a Eva a David* (v čas. vyd. 1843 pod názvem *David Séchard neboli Útrapy vynálezcovy*) — zobrazuje osudy dvou angoulěmských přátel, Luciena Chardona a Davida Sécharda, usilujících o společen. uplatnění (David, Lucienův švagr, získává po otci tiskárnu a chce vynalézt novou výrobu papíru, kdežto Lucien touží po gloriolce básníka). Zatímco však David volí cestu poctivé práce, Lucien záhy používá intriky a v závěru 1. dílu přchá do Paříže s paní de Bargeton, od níž očekává zajištění své kariéry. 2. díl zachycuje Lucienův morální rozklad v Paříži, jeho proniknutí do prodejného světa žurnalistů, pod jejichž vlivem (zejména novináře Lousteaua) odhazuje poslední zábrany. Lucienovy snahy (usiluje o přiznání šlechtického titulu de Rubempré po matce) však ztroskotávají na neznalosti společen. praktik (dává přednost lásce herečky Coralie před mocnou paní de Bargeton, což mu uzavře cestu do šlechtických kruhů; patolizický přestupuje od liberálů k rojalistickému tisku, čímž proti sobě poštve bývalé kumpány, aniž by našel zastání u nových chlebedárců, pro něž je pouhý parvenu). Poráženy Lucien se vrací do Angoulému, kde se zatím (3. díl) odehrává drama úpadku Davida Sécharda, z dlužného směnkami, které jeho jménem zfalšoval Lucien v Paříži. Davidův vynález propadá vyděračské konkurenční firmě a David je zavřen do vězení pro dlužníky. Zahanbený Lucien odchází rozhodnut zemřít a potkává záhadného abbého Herreru, který mu slibuje, že ho zasvěti do tajů společen. úspěchu a bere ho s sebou do Paříže.

Široké spektrum společen. záběru zachycuje okem nemilosrdně analyzujícího, vševědoucího vypravěče všechny sféry tehdejšího života (šlechtickou, podnikatelskou, uměleckou, novinářskou, zákonodárnou atd.). Deziluze jako výsledek získaných zkušeností vychází z kritick. hodnocení panujících poměrů, jejichž negativní rysy (intriky, podvody, násilí, vyděračství) zde nalézají hyperbolizované ztvárnění.

V kompozici se střídají pasáže statické (popisy prostředí, líčení prehistorie postav, příbuzenských vztahů apod. objasňující jejich sociální postavení a motivaci jednání) a dějové, v nichž je sledováno fungování nepsaných společen. zákonů na příběhu jedinců usilujících o zařazení do společnosti. Kontrastní postavy Davida a Luciena procházející prizmatem deziluze představují svými odlišnými postoji dva zákł. společen. typy. Jestliže David vychází z tohoto procesu rezignovaný, avšak morálně čistý, je v postavě Luciena (jejíž pojetí je jakousi zápornou variantou mravně uzrávajícího hrdiny vývojových románů) demonstrováno utváření typického společen. dravce. V zájmu ambicí se musí zřítit iluzí i svědomím, aby mohl být přijat do vládnoucího zločineckého systému, jež symbolicky ztělesňuje abbé Herrera (uprchlý zločinec Jacques Collin, známý z r. → *Otec Goriot* jako Vautrin). Zlo povýšené na dominující společen. sílu tak nabývá na démoničnosti, jež činí z tragédie hrdinu (úspěch placen ztrátou svědomím) pokřivenou obdobou faustovského dilematu. Démonické panství zla (= peněz) ponechává těm, kdo se rozhodnou pro čest (David a jeho žena, spisovatel d'Arthez a jeho přátelé), jen zášť a pohrdání, paradoxně vyznívající (v souladu s dobově omezeným autorovým stanoviskem) jako jedině možný kladný postoj vůči stávající skutečnosti.

Z. i., jejichž přímým pokračováním je r. *Lesk a bída kurtizán* (1838 1843 1846 1847, *Splendeurs et misères des courtisanes*), zaujmají v zhruba devadesátisvazkovém cyklu *Lidské komedie* ústřední místo šíří sociálního záběru a koncentrací motivů rozvíjených v dalších dílech. V přísně organizovaném cyklu patří Z. i. do *Scén ze života provinčního*, jež tvoří mj. → *Evženie Grandetová, Farář tourský* (1832, *Le Curé de Tours*) a *Lilie z údolí* (1835, *Le Lys dans la vallée*) a které jsou jednou z temat. skupin nejobsáhlejší části cyklu, *Studii mravů*. Balzakovský realismus, vystupující proti společen. zlořádu z pozic osobně angažovaného vypravěče, dospívá od individuálních osudů a konkrétního detailu k zobrazení typických společen. jevů a k odhalení jejich zákonitostí. Komplexním postižením reality v celé složitosti jejího vnitřního pohybu představuje jeden z vrcholů realist. umění 19. stol. Ve Francii zfilmoval G. Fröhlich (Německo 1949) aj.

Výpisky „*Vaše společnost už nectí skutečného Boha, ale klaní se zlatému teletí! To je náboženstvím vaší ústavy. A v politice se vaše ústava opírá jenom o majetek. To je, jako kdybyste všem občanům řekli: Snažte se obohatit!*“ (1963, 527).

Překlady 1919 (*Jiří Zivný*), 1932 (*Josef Kostohryz*),

1955 (1958, 1959, 1963, Miroslav Vlček), 1986 (Stanislav Jirsa).

Literatura *Colloque Balzac, Europe 1965, janvier/février. S. Jean-Bérard, La Genèse d'„Illusions perdues“*, Paris 1959. B. G. Reizov, *Balzac, Sborník statej, Leningrad 1960.* — J. O. Fischer, *K otázce Balzacova světového názoru ve Ztracených iluzích, ČMF 1954. Týž (doslov k 1963).* D. Hodrová, *Hledání románu, Praha 1988.* Z. Hrbata, *Filistři a umělci, Praha 1986.*

BANG, Herman:

U CESTY

(Ved vejen) — 1886

Román, jenž představuje vrchol dánského literárního impresionismu.

V 7 kap. krátkého románu sleduje autor osud Katiniky Baiové, typické bangovské „tiché existence“, nenaplněný život člověka, jenž baží po kráse, lásce a jasu, a je neustále srážen syrovou malostí života a sprostotou, nízkostí a přizemností prostředí. To vše však s pokorou přijímá a trpí cudně a neokázale. Příběh se odehrává v městečku na Jutském poloostrově, kde je Katinčin manžel přednostou železniční stanice. Bai je bývalý důstojník, požívačný primitiv bez jakýchkoli citů. Ke statkáři Kiærovi nastoupí nový správce. Katinka a správce Huus se do sebe zamilují, ale vědomí povinnosti je vede k rozchodu. Když Katinka odjede na návštěvu k přítelkyni, Huus podá u Kiæra výpověď a odjede. Katinka se vrací do pustoty všedního života. Naplno u ní propukne tuberkulóza a umírá. Bai povinně truchlí, ale zanedlouho už s Kiærem jede do Kodaně povyrazit se a při té příležitosti objednat pro Katinku náhrobní kámen. A doma se už poohlíží po někom, kdo by Katinku zastoupil.

U c. je uměl. vyvrcholením *Tichých existencí*, novel, v nichž Bang nejmýračněji uskutečnil svůj teoretický postulat o „scenickém románu“, jak nazýval svou představu impresionistické prózy, v níž autor má „osekat spojovací články analýzy... a hovořit pouze v samotných výstupech. V románu píše ve skutečnosti drama.“ Od zdánlivé objektivnosti postulovaného impresionisticko-naturalistického přístupu se však Bang (spíše nedogmatický realista než naturalista) odchyluje vitálním osobním zaujetím a svárem mezi soucitem a sarkasmem. Bang je básníkem soukromých osudů, jeho postavy (hlavně z období „tichých existencí“) jsou zakořeněny do svého mikroprostředí, postrádají však pout k širším společensko-histor. souvislostem. Pokud se ocitají ve víru dějinných událostí, jsou vždy pasívními hříčkami sil jim nepochopitelných a dalekých, jako je tomu u Bangova druhého neznámějšího díla, r. *Tina* (1889, Tine).

U c. má zvláštní vztah k Praze: dílo zde bylo dokončeno na počátku Bangova téměř roční-

ho pobytu, způsobeného autorovým vypovězením nejdřív z Berlína, poté z Vídně. Kontextem je však U c. jedno z nejdánštějších Bangových děl a také jeho přijetí v Dánsku z něho učinilo Bangovo nejčtenější dílo.

Překlady 1912 (Milada Lesná-Krausová), 1977 (František Fröhlich).

Literatura B. R. Driver, *Herman Bang's Prose, The Narrative as Theatre*, in: *Mosaic 1970.* K. P. Mortensen, *Sonderinger i Herman Bangs romaner, København 1973.* T. Nilsson, *Impresionisten Herman Bang, Stockholm 1965.* — F. Fröhlich (předmluva k 1977). F. X. Šalda, *Herman Bang*, in: *Kritické projevy 9, Praha 1954.*

ff

BARATHAŠVILI, Nikoloz:

BÁSNĚ

(Tchzulebani) — * 1833—1845

Básnické dílo zakladatele novodobé gruzínské poezie, jedno z vrcholných děl evropského literárního romantismu.

Autorův liter. odkaz, za jeho života nevydaný, obsahuje kromě 20 soukromých listů jen 37 lyr. básní a krátkou poému. Jen zcela ojediněle zazní v B. ještě tradice Orientu v tematice i jejím zpracování — *Slavík a růže*, ale i tu se konvenční konfrontace krásy a lásky s pomíjivostí otevírá nově, romant. interpretaci. Rozpětí ideálu a nemožnosti jeho naplnění poznamenává nostalgii Barathašvilího milostnou lyriku (*Jak slunce vyšlas*), promítá se do zlomkovitého příběhu trag. lásky (*Ketevan*), do obrazu ženy — přeludu v b. *Noc v sadu Kabachi* i do drobného histor. portrétu (b. *Napoleon*). Stojí také v pozadí básnických reflexí, v nichž scenérii gruzín. krajiny prosvítá zraněný vlastenecký cit (*Soumrak na Mtacmindě, Přemítání na břehu řeky Mkvivari*). Romant. rozervanectví ústí v bojovný životní postoj — jedním z vrcholů B. je b. *Merani* s titánskou vizí básníka jedoucího hvězdným prostorem „daleké noci“ na okřídleném myt. hřebci Meranim. Zvl. význam v B. má poéma *Osud Gruzie* o 2 zpěvech, jež se v žánru histor. epické básně vrací k rozhodnutí císaře Irakliho spojit osud země s Ruskem.

Ve svých B. vytvořil Barathašvili originální poetiku, která překonala omezení konvencí per. poezie (ustálené motivy, dekorativní, výpravový styl) a navázala kontakty s rus. a evrop. romantismem. Důraz na subjekt a jeho plné prožívání skutečnosti učinil z lyr. hrdiny víc než nositele vlastního melancholického rozervanectví, heroizoval jeho vnitřní stav myslí v titánský zápas spjatý s trag. sudbou otčiny, jež pozbyla někdejší slávu a ztratila svobodu.

Přes nevelký rozsah svého díla zaujímá Barathašvili čelné místo nejen mezi gruzín. romantiky — A. Čavčavadze, V. Orbeliani a G. Orbeliani, básníkův strýc (jemuž je v B. určen

básnický list do vyhnanství *Strýci Grigolovi*) —, ale i v celé gruzin. poezii; je považován po největším středověkém epikovi Šothovi Rusthavelim za největšího gruzin. básníka. O značné popularitě jeho díla, jež vyšlo až 1876, svědčí i fakt, že se převoz básnickových tělesných pozůstatků z Gandže (dnešní Kirovabad) do Tbilisi stal 1893 obrovskou národní demonstrací.

Překlady 1974 (Miloš Krno, sl. výb. *Okridlený kůň*).

Literatura A. Gacerelija, Nikolaz Baratašvili, Tbilisi 1945. *Gruzinskije romantiki, Leningrad 1940.* — M. Krno (doslov k 1974).

vene — mc

BARBEY D'AUREVILLY, Jules: DÁBELSKÉ NOVELY

(Les Diaboliques) — 1874

Soubor novel francouzského spisovatele, vycházející z tradic romantismu.

Ř. n. zahrnují 6 novel spjatých tématem „ďábelské ženy“. *Karmazínova záclona* ličí drama trag. lásky mladého důstojníka a záhadné měšťanské dcerky Alberty, která jedné noci z neznámých důvodů umírá v důstojníkově objetí. Zděšený mladík prchá z domu jejich rodičů, aniž se kdy doví, co následovalo. *Nejkrásnější láska dona Juana* je příběhem nevědomé lásky mladé dívky k milenci své matky. *Šťěstí v zločinu* vypravuje o osudové lásce venkovského šlechtice a prosté dívky Hauteclaire, která je oba přivede ke zločinu, umožňujícímu jim však společný život a štěstí. *Rub karet* *whistové partie* částečně odhaluje jedno drama přetvářky a lásky, odehrávající se v aristokratické společnosti. *Na hostině ateistů* zavádí do provokující společnosti propuštěných napoleonských důstojníků, v níž kapitán Mesnilgrand vypráví nejhrůznější příběh ze všech Ř. n. Při tažení do Španělska se seznámil s jistou Rosalbou, družkou jiného důstojníka a ženou volných mravů. Jednou se stává svědkem hádky a rvačky, v níž podvážený důstojník zhanobí mumifikované srdce zemřelého syna, kterého považoval za vlastního. V n. *Pomsta ženy* se věvodkyně de Sierra-Leone pomstí svému muži za vraždu milého tím, že se stane nejubožejší pařížskou prostitutkou. Všechny novely jsou uvozeny moty. V předmluvě k I. vyd., v níž jsou Ř. n. nazývány „dobovými tragédiemi“, autor mj. ironicky říká: „Dábelské novely nejsou čertoviny; jsou ďábelské — skutečné příběhy dnešní doby pokroku.“

Příběhům Ř. n. obvykle předchází obšírný popisný úvod, v němž je čtenář seznámen buď s vypravěčem příběhu, anebo s atmosférou děje, místním koloritem, fyziognomií postav apod. Ř. n. jsou vyprávěny jedním nebo více vypravěči, kteří jako by pátrali — každý z jiného úhlu pohledu a bez privilegia vypravěčské vševědoucnosti — po skrytých významech

a okolnostech příběhu. Všechny Ř. n. mají obdobnou atmosféru utajované tragédie, odehrávající se kdekoli (Paříž, provinční městečka) pod povrchem všednosti. Záhada však není v Ř. n. nikdy zcela rozřešena, protože příběhy — záměrně neobvyklé a šokující, ale nepostrádající jistou psychol. motivaci u postav — mají demonstrovat autorovo pojetí světa jako problematické a záhadné reality a zdůrazňovat neprozkoumanost hlubin lidských vášní a myšlení. Ve výjimečných příbězích Ř. n., poukazujících na neustálou přítomnost zla v osudech a jednání lidí (zlo je chápáno metafyzicky, ale v samých příbězích je jeho působení podmíněno dobovými měšťáckými konvencemi a morálkou), se střídají prvky fantast. skní imaginace s realist. detaily u postav a prostředí (popisy normandských aristokratů a městeček). Tak brutalita, tragično a patos účinkují v Ř. n. jako pravděpodobné.

Smysl pro barokně ornamentální či kontrastní styl, vypravěčský talent, spojující napětí, překvapivé paradoxy i mystiku s nečekaným naturalistickým pohledem, se projevily již v předchozích autorových románech — např. *Stará milenka* (1851, *Une vieille maîtresse*), *Očarovaná* (1854, *L'Enfermée*) aj. Obsahovaly, podobně jako Ř. n., autorův útočný katolicismus, nenávisť k měšťákům i k revoluci, povýšený aristokratismus rodu i ducha, přezíravý dandysmus (autor napsal knihu *O dandysmu a o Georgesi Brummelovi* — *Du dandysme et de Georges Brummel*, 1845), nezabraňující mu však poukázat (nostalgicky či výsměšně) na mravní úpadek šlechty a kněží. Ř. n. představují vrchol autorova díla; jejich dobové přijetí bylo však rozporné. V období parnasismu a naturalismu se totiž obracely k některým prostředkům romant. literatury (hyperbolizace, trag. groteskno), ale i k jejím východiskům (zmar ideálů, odpor vůči měšťáckému utilitarismu). Proto bývá autor (spolu s Villiersem de L'Isle-Adam) nazýván „pozdním romantikem“. Symbolisté jej však, částečně oprávněně, považovali za svého předchůdce.

Výpisky „*Povahy se srdcem na dlani nejsou s to si představit ojedinělé požitky, jaké skýtá přetvářka a líceměrnost těm, kdo žijí a mohou dýchat s maskou na tváři*“ (1969, 189).

Překlady 1898 (František Václav Krejčí, jen *Rudá záclona*), 1908 (František Šedivec, jen *Hostina ateistova*), 1910 (Josef Richard Marek, jen *Nejkrásnější láska Dona Juana*), 1911 (Josef Richard Marek, jen *Karmazínova záclona*), 1920 (Josef Richard Marek, *Ďábelské*), 1920 (Bohuslav Rovenský, *Ďábelské*), 1969 (Oskar Reindl).

Literatura J. H. Bornecque, *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Publications de l'Université de Caen 1968. J.-P. Bou-

cher, *Les Diaboliques de Barbey d'Aureville, Les preses de l'Université du Québec, Montréal 1976.* — J. Tomáš (předmluva k 1969).

zh

BARBUSSE, Henri:

OHEŇ

(Le Feu) — 1916

Protiválečný román pokrokového francouzského spisovatele a žurnalisty.

O., s podtitulem *Deník bojového družstva*, je členěn do 24 kap. představujících epizodické příběhy ze života vojáků na frontě i na dovolené v zázemí. Nemá ústřední postavu, hrdiny jsou prostí vojáci, k nimž se řadí i sám autor jako vypravěč, který také kromě vlastních úvah, záznamů a popisů střídavě „předává“ slovo svým druhům; vyprávění se tak neustále objektivizuje a autor působí jako skutečný „zapisovatel deníku“. Dílčí pohledy (kap. *Náklad* seznamuje s obsahem kapes a toren vojáků), epizodní scény uzavřenosti se přibližující povídce (např. kap. *Vajíčko*), celkové obrazy bojiště aj. jsou předznamenány a ukončeny až symbol. vizemi (*Vidina a Úsvit*), v nichž dochází k zobecnění jednotl. myšlenek a motivů. Dram. kompozice O. dosahuje vrcholu v kap. *Oheň a Obvaziště*, v nichž jsou vykresleny hrůzné výjevy bitvy a pak utrpení raněných a umírajících, z něhož se stejně jako ze zákopové „dřiny“ (kap. *Roboty*) rodí odhodláni vojáků učinit přítrž válce, skoncovat s kapitalismem a nacionalismem. O. je věnován „Památce kamarádů, kteří padli vedle mne na Crouy a na kótté 119“.

Snaha zachytit realitu autenticky a objasnit ji z nejrůznějších zorných úhlů vede v O. k střídání a prolínání detailních a panoramatických záběrů, v nichž je zachyceno jak myšlení a chování vojáků v dané situaci (především v podmínkách poziční války s pravidelným rytmem nasazení v první linii a „odpočinku“), tak i celková atmosféra války jako apokalypty, avšak ještě častěji jako „strašlivé, nepřirozené únavy . . . bláta a kalu . . . nekonečné jednotvárnosti běd, přerušované prudkými dramaty . . .“. V obrazech krajin fronty, počasl, bitev se výrazně uplatňuje střídání světla a stínu, záblesků a temnot apod. Záměrné kladení „optických“ kontrastů, charakterizující autorovo vidění přírodní i válečné skutečnosti, doplňuje i kontrastní řazení kapitol. Vystupňované sugestivní líčení (evokace utrpení vojáků, obrazy zákopů, v nichž lidé umírají nebo na několik hodin přežívají v záplavách bláta a vody, bombardování atd.) je vzápětí v následující kapitole kompozičně a námětově záměrně „zeslabováno“ zdánlivě poklidným obrazem dovolené v zázemí, ironicky konfrontujícím např. „vlastenecké“ fráze a vystupování měšťáků se zkušenostmi podmíněným myšlením prostých vojáků, charakterizovaných mj.

spontánním jazykovým projevem, v němž se prosazuje hovorový argot.

O. vycházel zprvu na pokračování v deníku *L'Œuvre* ve znění poznamenaném redakčními a cenzurními zásahy. Na konci 1916 vyšlo první knižní, cenzurou nezkontrolované a nepovolené vydání, které bylo vzápětí odměněno Goncourtovou cenou. Román vznikl v zákopech I. svět. války, v nichž autor strávil dobrovolně 22 měsíců a kde postupně docházel pod vlivem frontových zážitků k zásadní revizi svých dřívějších názorů (iluze o „sociální válce“ republikánské Francie proti „odvěkým nepřítelům“) a k revol. uvědomění. Původní dokumentární deníkové záznamy a jednotl. epizody reportážního charakteru byly tak postupně stále více podřizovány zákl. krystalizující myšlence O.: vyjádření odporu k válce a proti těm, kdo ji rozpoutali a vedou. O. vzbudil obrovský ohlas (jen za autorova života vyšel ve více než 60 překladech) a jeho tendence byla vysoce hodnocena mj. V. I. Leninem, M. Gorkým, R. Rollandem aj. U nás vyšel O. na konci 1917 v překladu a s obdivnou předmlouvou H. Jelínka. Rakousko-uh. cenzura povolila vydání pravděpodobně proto, že jej pokládala za projev franc. „defetismu“, i když následující recenze pozorně sledovala a cenzurovala (např. F. X. Šalda, S. K. Neumanna, který nazval O. „jedním z prvních děl stranického umění, umění stranického proletariátu . . .“), neboť si uvědomovala, že O. přispívá k šíření revol. nálad jak v zázemí, tak i u čes. vojáků v armádě. Na O. navázal r. *Jasno* (1919, Clarté), který měl podobný ohlas a jehož — pro autorova díla charakteristický — symbol. titul se dostal do názvu „Internacionály myšlenky“, hnutí Clarté. Zfilmoval J. de Baroncelli (1927, 1937).

Výpisky „*Ale my, my nejsme vojáci, my jsme lidé!*“ (1965, 41).

Překlady 1917 (...1927, *Hanuš Jelínek*), 1949 (1953, 1958, 1965, 1973, *Milena Tomášková*).

Literatura V. Nikolajev, *Anri Barbjus, Kritiko-biografičeskij očerk, Moskva 1954.* — V. Brett, *Henri Barbusse a ohlas jeho díla a činnosti u nás, Praha 1955.* J. Kopal, *O válečném románě francouzském, Praha 1934.* F. X. Šalda, *Slovo k válečné literatuře francouzské, Šaldův zápisník 1931—32.*

zh

BAROJA, Pio:

LAČNOST

(La busca, dosl. Hledání) — 1904

Román španělského autora o boji silných se slabými v prostředí madridského proletariátu.

Příběh dozrávání uličnického hrdiny Manuela Alcázara není přerušován odbočkami ani autorskými komentáři. Chlapec přijíždí do Madridu za svou

ovdovělou matkou a rychle sestupuje do společen. bahna periférie. Musí se spokojit s příležitostí a špatně placenou prací a sblíží se s pestrobarevnou chátrou, zlodějíčky, pasáky a prostitutkami. Udrží si nicméně s námahou vnitřní nezávislost a vůli rozhodovat o vlastním životě. Po mnoha zvrátech a milostných zklamáních se rozhodne začít odjinud a jinak. Jeho život dostane uvědomělý řád. Manuelovým soupeřem je podivinský student Roberto Hastings, který si zakládá na síle své osobnosti a všechn um věnuje pátrání po tajemném dědictví své rodiny. Román zabývá v groteskní směsici kuriózní figurky madridského podsvětí. Jejich vzezření a chování jsou obudně nadsazeny, a přesto budí dojem skutečného života. Podobně působí i popis „krajiny“, v níž se jako v podivných kulisách pohybují — páchnoucích uliček, smetišť, nebezpečných krčm a dupáren, hlučných pavlačí s vlajícími hadry a nuzných přeplněných příbytků. Baroja kumuluje v nadhledu vševědouceho vypravěče množství reálných detailů a smyslově nelibých dojmů a vytváří tak dusný, ale přizračně poutavý obraz pozemského pekla. Události se v rychlém spádu vrší jedna na druhou — jde vesměs o kruté banality z novinových kronik, rvačky, krádeže, vraždy a sebevraždy z lásky, pohlavní choroby, smrt žebráků na ulicích . . . Zvědavý pohled vypravěče však zůstává chladně neúčastný.

Východiskem L. je reálné společen. panorama, nikoli ideje jako u jeho generačních druhů M. de Unamuna nebo R. M. del Valle-Inclána. Jeho rozhodný pesimismus nevychází ani ze soukromého resentimentu, ale ze zkušeností podloženého biologického pohledu na svět jako na nelitostný boj o život. Baroja si jej dodatečně ozřejmil studiem Ch. Darwina a F. Nietzscheho, uchoval však jeho původnost. Tento „radikální, individualistický a anarchistický liberál“, jak sám sebe rád označoval, popíral jakékoli vlivy, pokud měly přicházet z tradice a z institucionalizovaného rozumu. I když ze svých předchůdců Baroja uznával snad jen Cervantese, nemohl popřít, že jeho tvorba vyrůstá z realist. románu 19. stol. Bizarní deformace vidění proměňuje v Barojově románu tradiční výpravné prostředky a staví jej do blízkosti někdejší pikareskní prózy a zároveň E. Suea nebo F. M. Dostojevského.

Na rozdíl od ostatních příslušníků proslulé generace roku 1898, do níž je zařazován, byl Baroja příkladným romanopiscem. Unamuno přešel k próze od poezie a dramatu a jeho vlastním polem byl filozofující esej, R. M. del Valle-Inclán byl prozaik a dramatik, Azorin a R. de Maeztu spíše esejisté. Baroja se však vytrvale přidržoval jediného žánru. Jeho dílo je značně rozsáhlé — napsal na 80 románů, které většinou spojoval do trilogií. Na L. např. navazuje r. *Verbež* (1904, Mala hierba) a *Rudá*

jitřenka (1905, Aurora roja) jako součást trilogie *Boj o život* (La lucha por la vida). Barojův vliv na špan. prózu pozdější doby není trvalý, ale vždy v pozadí přítomný. Projevil se např. v prvních románech v těžkých letech po občanské válce (tzv. „tremendismo“). Zfilmováno 1966 (A. Fons).

Překlady 1970 (Olga Rychlíková; in: *Boj o život*).

Literatura A. Elorza, *El realismo crítico de Pio Baroja, Revista de Occidente* 1968, 62. J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre Pio Baroja, in: Obras completas II, Madrid* 1950.

jhk

BARZAZ BREIZ → HERSART DE LA VILLEMARQUÉ

BASSANI, Giorgio: ZAHRADA FINZI-CONTINIŮ

(Il Giardino dei Finzi-Contini) — 1962
Proustovsky laděná próza italského spisovatele 20. stol., v níž je vyvoláván elegický obraz zmizelého světa dětství a mládí z židovského prostředí předválečné Ferrary.

V I. osobě psaná próza o 4 částech s epilogem je typem „hledání ztraceného času“ dětství a mládí, spojeného s fiktivním finzi-continiovským palácem a zahradou ve Ferrate. První fázi příběhu s krajně oslabenou děj. osnovou tvoří historie „autorova“ pronikání do finzi-continiovského světa, s kterým jej spojuje židov. původ, druhou deziluze z nenaplněné lásky k záhadné Mikol, srdci tohoto světa, aristokraticky lhostejného k osudu a uzavírajícího se v souvislosti s rasovými zákony 30. let stále více do sebe. V další fázi se morálně a politicky dozrávající „autor“ (v jeho zrání sehrají důležitou roli rozhovory s antifašistou Malnate a sblížení s otcem) Mikol zřiká a odpoutává se od jejího světa, strhovaného vírem historie do nicoty (zdlouhavá agónie Mikolína bratra Alberta, smrt Mikol a jejich rodičů v koncentračním táboře). I po letech, když tajně vnikne do opuštěné zahrady, cítí se ve finzi-continiovském světě jako cizinec, poznamenaný a fascinovaný jeho zahradou.

Mimořádný význam má v Z. F.-C. pojetí prostoru, koncentrujícího děj do stále stísněnějších a uzavřenějších, takřka zásvětních míst. Jejich kouzlo vyplývá jednak z „rituálního“ charakteru života v paláci, jednak ze zvláštní poetiky detailů jeho dekoru a věcí (Mikolína sbírka bizarních nádobek, pokrmy, nápoje). Ústřední místo mezi mytizovanými a „obřadními“ prostory patří však zahradě, která odkazuje k starozákonnímu ráji (motiv vyhnaní) a k středověké zahradě rozkoše (tzv. hortus conclusus) — dějišti alegorického putování k světské i božské lásce (Román o Růžce, 13. stol.). Finzi-continiovský prostor je charak-

terizován i zvláštním způsobem komunikace (neurčitá gesta, zámlky, neukončené rozhovory) a jazykem (zvláštní akcent, dialektismy, cizí výrazy), jež stejně jako aristokratický a rasový původ zvětšuje odstup od okolního světa. Ambivalentní vztahy mezi obyvateli paláce a postavami přicházejícími zvenčí, jež tu nikdy nepřestanou být vetřelci a cizinci, mají mnohdy ráz sebezradcleni (vypravěč je vlastně duchovním bližencem Mikòl — pro oba je příznačné, že jdou kupředu s pohledem obráceným dozadu, rys, který vystihuje nejen finzi-continiovský vztah k času, ale i samu podstatu básnické evokace minulosti v próze) a jejich sblížení má v sobě proto něco v duchovním smyslu incestního, tak jako sblížení Ulricha a Ágnes v Musilově *Muži bez vlastností* (jakmile se duchovní povaha vztahu naruší, následuje „vyhnání z ráje“ a postupně odcizování). Současně s vyhraňováním povahy doby a s mizením finzi-continiovského světa ze skutečnosti i vypravěčova vědomí slábne také románový syžet, jeho momenty jsou potlačeny, zmrazeny, rozplývají se v dvojznačnosti a v popředí se ocitají aktuální ideologicko-etické disputace.

Z. F.-C. se svým dějištěm — Ferrarou, kde se Bassani narodil a žil (1916—43) — pojí s dalšími ferrarskými příběhy, obvykle spjatými s trýznivými válečnými zážitky a pocitem vyvrženosti — *Pět ferrarských povídek* (1956, *Cinque storie ferraresi*), *Ferrarské povídky* (1960, *Le storie ferraresi*). Je součástí bassaniovské „lidské komedie“, protože se v ní jako u Balzaka vracejí nejen motivy, místa, ale i postavy — např. profesor Fadigati ze *Zlatých brýlí* (1956, *Gli occhiali d'oro*). Některými postupy evokace minulosti se blíží M. Proustovi (paralela Mikòl — Albertina), jinými se hlásí k R. Musilovi a novelám T. Manna. Z. F.-C. uzavírá první fázi Bassaniho vývoje a zároveň otvírá novou, pro kterou se stane příznačný stále vyhraněnější symbolicko-alegorický pohled na svět — r. *Volavka* (1968, *L'airone*). Zfilmováno 1967 (V. de Sica).

Překlady 1971 (Josef Hajný).

Literatura M. Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*. Milano 1972. G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Padova 1965. G. Varanini, *Bassani*, Firenze 1970. — J. Pokorný (doslov k 1971).

dh

BAŠÓ, Macuo:

HAIKU

*17. stol.

Svod sedmnáctislabičných tříverší tradičních útvarů japonské poezie.

Haiku („lehká sloka“) je slabičná báseň o strukturně veršů 5—7—5; Bašó jich zanechal v písemné podobě asi 1 000. Hl. rysy haiku je stručnost (asi 5

až 7 slov bez přísné syntaxe) a izolovanost. Slovní zásobu tvoří jednak tradiční symbol. slovník přírodních jevů a kalendářových „klíčových slov“, jednak volné, neotřelé výrazivo, jež bylo dříve nepřipustné. Haiku je oproštěno od bezúčelných hříček (fušimono), liter. narážek (honka-dori) a neobsažných gramatických tvarů (kiredži). Obohacena je zvuková podoba. Oproti klasické 31slabičné „krátké básni“ (tanka) je u haiku zřejmě zmnohonásobení dvojznačnosti a častý posun obecných pravd do komických poloh. Obsahem působivého spojení symbolů je vtipný postřeh. Estet. principy hodnocení haiku jsou spjaty s tzv. stylem sófú („pravý“ nebo též „Bašóův“ styl), jež blíže charakterizoval básník M. Kjo-rai (1651—1704). Jsou to sabi (melancholické uvolnění, nálada osamění básníka v přírodě), šiori (vyrovnaný, lidský přístup k námětu) a hosomi (úsilí o jemnost a výstižnost výrazu). Spolu s pojmem wabi (mysl pro umětenou, náznavou krásu) patří tyto výrazy k základům japon. estetiky.

Haiku, v důsledku osvobození poezie od složitých formálních pravidel, představuje v triviální podobě zpřístupnění poezie lidovým vrstvám (aktivní tvorba v tomto žánru patří k základům vzdělání i dnes). Ve vrcholné formě je haiku proniknutím vytříbeného symbolismu poezie do realismu všedního života. Vznikla z osamělého znechucení příslušníka nízké vojenské šlechty („potulného samuraje“ bez pána) nad povrchností a cynismem měšťanské společnosti, jakkoliv se sám Bašó nikdy natrvalo „putujícím mnichem“, na rozdíl od svého vzoru básníka Saigjóa (1118—90), nestal: dílo jeho i jeho napodobovatelů je příliš ovlivněno měšťskou kulturou. Postupně dožívá k odmítnutí formalistické nápodoby klasiků a mechanické hravosti módní školy „řazené básně“ stylu kofú i k překonání dekadentní interpretace měšťanského pojetí umění „prchavého života“ (ukijo) jako hedonisticky požívačného „splývání s uplývajícím“ (uki ni uku). „Měšťanský“ je však smysl pro střízlivost, věčnost a bohatost výrazu. Na rozdíl od impresionistických pokračovatelů v 18. stol. (Josa nu Buson, Issa) je v Bašóových haiku zdůrazňována strohá pravdivost. Není zde ani drsný cynismus a vulgárnost, k nimž se uchyluje občas Bašóův velký měšťanský současník Ihara Saikaku i epigon Karai Senrjú (1718—90), tvůrce silně ironické haiku bez dram. zakončení (tzv. senrjú).

Žánr haiku vznikl osamostatněním úvodní sloky „hokku“ v „lehké řazené básni“ (haikai no renga neboli renku), jejíž kolektivní utváření skupinou osob bylo oblíbenou dobovou zábavou. Původ rengy spadá do 8. stol., vrcholný rozkvět začíná od 12. stol. Termín „lehký, komický styl“ (haikai) je ze Sbirky japonských básní z minulosti a současnosti (905, Kokin

wakašů). K jeho nositelům patří Sógi (1421—1502), Moritake (1473—1549), Sókán (1465—1553) a později Macunaga Teitoku (1571—1654) a jeho žák, Bašóův učitel Kitamura Kigin (1624—1705). Osamostatnění haiku předchází Bašóova příslušnost ke škole „lehké řazené básně“, danrin, již založil mistr zenbuddhistické zkratky Nišijama Sónin (1605—82). Jsou zřejmě i čín. vlivy (Čuang-c', Li Po). Haiku hraje významnou roli i v Bašóových „lehkých poetických esejích“ (haibun), jako je *Pouť do vnitrozemí* (Oku na hosomiči). Přežívá do 19. a 20. stol., kdy se jí věnuje reformátor tradiční poezie Šiki Masaoka (1867—1902). Dnes je v Japonsku především populárním lidovým útwarem; jako žánr proniklo haiku misty i do moderní evrop. poezie.

Překlady 1953 (*Vlasta Hilská, jednotliv. básně in: Táž, Dějiny a kultura japonského lidu*), 1959 (1962, Miroslav Novák, *jednotl. básně in: Pouť do vnitrozemí; vyd. 1962 výbě. Měsíce, květy*).

Literatura R. H. Blyth, *Oriental Humor, Tokyo 1963*. H. Ueberschaar, *Bashó und sein Tagebuch, Tokio 1935*. M. Novák, *Euphonie im Haiku, Archiv orientální 1962*.

kf

BAUDELAIRE, Charles: KVĚTY ZLA

(Les Fleurs du mal) — 1857, přepr. 1861
Vrcholná sbírka jednoho z francouzských tzv. prokletých básníků, stojících na rozhraní mezi romantickou a symbolickou poezií.

K. z. ve vyd. 1861 čítají 126 čísel rozdělených do 6 oddílů: *Splín a ideál, Pařížské obrazy, Vino, Květy zla, Revolta, Smrt* (v 1857 bez Pařížských obrazů). V posmrtném vydání 1868 do nich bylo vloženo dalších 14 čísel. Tato vnitřně prokomponovaná sbírka, nesená neustávajícím napětím a oscilací mezi touhou po nedostupném ideálu a vše pohlcujícím splínem, je připsána básníkovi T. Gautierovi.

Výchozím bodem K. z. je nemožnost člověka dosáhnout štěstí, tj. trvale spočinout v harmonii plných forem, kde jsou v pevných syntézách sladěny kontrasty všech momentů bytí. Odtud pramení bolest o to intenzivnější, že se záblesky štěstí, kladeného do prapočátků bytí, hlásí ve snu a v rozpomínce („Tak v lese vyhnanství, kde moje duše žije, / pradávna vzpomínka lká na smuteční roh“). V reálném světě, kde vládne existenciální Nuda (Ennui) a kde „čert tahá za drátky, jež námi pohybují“, zůstává jedinou pozitivní hodnotou umění, usilující o krásu. Možnost nalézt ji v neexistujícím dobru je však předem uzavřena. Jedinou cestou, jak uniknout ze zajetí Nudy, se tak stává pokus dobýt krásu z toho, co je v souladu s tradicí označeno jako Zlo a spojeno s obrazem Satana. Nedochozí však k pou-

hému romant. dosazení Satana na boží místo, neboť ani vládnoucí d'ábel není pozitivní hodnotou. Krása, jejímiž hl. atributy jsou harmonie a řád, je získávána objektivací pocitu bolesti, rozdírající lyr. subjekt, který zakouší zlo, a jeho estetizací dokonalou básnickou formou (srov. frekvenci sonetu). Bolest je tak systematicky vyhledávána v kupení prožitků prodejné lásky, bídy, neřesti a zmaru, motivicky vyjádřených přerývaným pohybem příkrých protikladů, který kontrastuje s vytouženým setrváním v poklidném uplývání. Po ztvárnění jednotliv. etap a aspektů bolesti, plynoucí ze zásadní nemožnosti harmonicky šťastně spočinout v tělesné lásce, kdy se ukáže, že jediným řešením rozporů individuální existence je smrt (*Splín a ideál*), rozšiřuje lyr. subjekt oblast svého hledání na děsivou kolektivní tvář velkoměsta, „kde všechno, hrůza též, / se zdává úžasně“ (*Pařížské obrazy*), a uměle vyvolané opojení (*Vino*). Vzrůstající bolestné napětí, jež je v K. z. vždy usměrňováno ironií, dostupuje nového vrcholu estetizací obecného zmaru (*Květy zla*) a zoufalou, marnou revoltou proti bohu (*Revolta*). Je-li v K. z. objektivace bolestné zkušenosti krásnou formou (kteřá je pozemským odleskem prapůvodní harmonie ideálu) řešením estetickým, pak existenciálním řešením se stává pouze klidné spočinutí ve smrti, jejíž poetizací (*Smrt*) se kruh, opsaný lyr. subjektem, uzavírá.

K. z., jež vznikaly od pol. 40. let pod postupnými názvy *Lesbičanky* (*Les lesbiennes*), *Limby* (*Limbes*), stojí tak na pomezí mezi poezií romantickou, na jejíž témata Baudelaire často navazoval (satanismus, poetika bolesti a zla aj.), a symbolistní (vize harmonického světa zprostředkovaná konkrétním prožitkem světa reálného). Tvarovou přísností mají styčné body i s poezií parnasistní. Složitým způsobem přitom odrážejí bytostnou zkušenost revoltujícího básníka, uzavřeného do poklidného měšťáckého světa druhého císařství. Jeho ohybná tvář, zakrývaná oficiálním šosáckým moralismem, naléhavě proniká celou sbírkou, která konkrétními obrazy lidské bídy i děsivé podoby moderního velkoměsta podstatně tematicky rozšířila poezii. Za K. z. byl Baudelaire trestně stíhán pro urážku náboženství a veřejné morálky a po prohraném procesu (1857) musel ze sbírky vydat 6 básní.

Výpisky „Zviřatům závidím, že tupě šťastná jsou, / do spánku beze snů že ponořit se smějí — / přadena času se tak zvolna odvíjejí!“ (1976, 27).

Překlady 1895 (1927, Jaroslav Goll — *Jaroslav Vrchlický, Výbor z Květů zla*), 1919 (*Jaroslav Haas, Výbor z Květů zla II*), 1920 (1936, Karel Čapek, *ukázky in: K. Čapek: Francouzská poezie*), 1930 (1932, 1934, 1935, 1947, 1948, 1957, 1962, Svatopluk Ka-

dlec; vyd. 1930 *výb. Básně odsouzené*, vyd. 1932 *výb. Poezie, dále pokusy o souborné vydání až k vyd. 1962*), 1946 (1962, Vladimír Holan, *výb. Žena*; vyd. 1962 in: V. Holan: *Cestou*), 1957 (Viktor Dyk, *jednotl. básně in: Francouzská poezie nové doby v překladu V. Dyka*), 1958 (1966, Ján Kostra, *sl. výb. Kytica z Kvetov zla*), 1964 (1982, Vítězslav Nezval, *výb.*; vyd. 1982 in: V. Nezval: *Dílo XXXV*), 1966 (K. Čapek — V. Dyk — Emanuel z Lešehradu — J. Goll — J. Haasz — František Hrubín — S. Kadlec — V. Nezval — I. Slavík, *výb. Hořké propasti*), 1976 (Ivan Slavík, *výb.*), 1979 (K. Čapek — V. Holan — F. Hrubín — S. Kadlec — V. Nezval — J. Vrchlický, *výb. Vino samotářovo*), 1986 (K. Čapek — Jaroslav Fořt — J. Goll — V. Holan — F. Hrubín — S. Kadlec — Vladimír Mikeš — V. Nezval — Jiří Pelán — I. Slavík, *výb. in: Čas je hráč*).

Literatura M.-A. Barbéris, *Les Fleurs du Mal de Baudelaire*, Paris 1980. J. Prévost, *Baudelaire*, Paris 1953. — W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1971. J. Felix, *Modernita současnosti*, Bratislava 1970). K. Lívanský (*předmluva k 1979*). O. Novák, *Baudelaire a jeho Květy zla*, Brno 1958.

ju

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron de:

BLÁZNIVÝ DEN aneb FIGAROVA SVATBA

(La Folle journée ou le Mariage de Figaro)
*1781, insc. 1784

Jedno z vrcholných děl francouzské klasické komedie, vzniklé krátce před Velkou francouzskou revolucí.

Prozaická komedie je rozvržena do 5 jedn., která se odehrávají na zámku hraběte Almavivy během jediného dne, před svatbou hraběnčiny komorné Zuzanky s hraběcím komorníkem Figarem. Almaviva pronásleduje Zuzanku milostnými návrhy a snaží se získat důkaz její plízně ještě před chystaným sňatkem. Důvtipná Zuzanka uniká jeho svodům: společně s hraběnkou přichystají malou intriku; vymění si role, hrabě je napálen a odhalen, Zuzančina nevinost zachráněna. Hrabě kajicně prosí manželku o odpuštění. Epizodní děj, pásma doplňují a komplikují zápletku.

F. s. dovršuje linii franc. komediální tvorby, využívajíc řady starších motivických prvků a tvárných prostředků. V změnách postav, složitě stavbě zápletky, vrstvení a propojování děj. pásem, v postižení psychologie ženských typů, mravoličné tendenci hry a situačním humoru jsou patrné prvotní inspirační impulsy čerpané z díla Moliérova a Marivauxova, z komedie intrikové i komedie mravů; jsou zde však naplněny konkrétním společenskokrit. obsahem. Je formulován jednoznačně zvl. v klíčovém monologu Figara v 5. jedn., kde se Figaro představuje jako společen. mravokárce a homo politicus, vyznává životní názory příslušníka revol. čtvrtého stavu. Monolog,

kteřým svým rozsahem a ojedinělostí narušuje stavebnou strukturu díla, je příznačný pro Beaumarchaise — pamfletistu, autora sžiravých krit. výpadů. Věčné téma lásky a dobývání ženy se v Beaumarchaisově zpracování konkretizuje do konfliktu plebejce a aristokrata; důvtip, upřímnost a poctivě úmyslní vítěz nad výsadními právy mocných tohoto světa. Řešení konfliktu a charakteristika postav odrážejí předevol. nálady a názory franc. společnosti.

F. s. byla napsána jako 2. část triptychu o Figaroví — předcházeli jí *Lazebník sevillský* (1775, Le Barbier de Seville) a následovala neúspěšná měšťanská kom. *Provinilá matka* (insc. 1792, La Mère coupable). Ač byla F. s. situována (ovšem příliš průhledně) do špan. prostředí, její protifeudální ostří narazilo na odpor představitelů monarchie v čele s králem Ludvíkem XVI. 1781 byla zadána k provozování Comédii française, avšak cenzura ji nepovolila. Teprve 1784, po řadě intrik v dvorských kruzích, na nichž se Beaumarchais osobně podílel, byla poprvé uvedena na soukromém představení u hraběte de Vaudreuil. Krátce poté došlo k veřejné premiéře, jež měla obrovský ohlas. 1786 podle F. s. zkomponoval svou slavnou stejnojmennou operu W. A. Mozart. F. s. završila epochu velké klasické komedie, inspirovala četné následovníky (E. Augier, A. Dumas ml., V. Sardou, E. Scribe) dram. technikou a formálními postupy, méně už svou společenskokrit. tematikou. Je jedním ze stále živých děl dram. literatury, která se znovu a znovu vrací na jeviště. S volnými variacemi postavy Figara se setkáváme i v novější čes. dramatice (V. Dyk, Figaro; V. Nezval, Nový Figaro).

Překlady * 1935 (1951, rozmn. 1958, Jindřich Hořejší, *Figarova svatba aneb Bláznivý den*), 1956 (rozmn. 1959, Karel Kraus — verše František Hrubín; vyd. 1956 *Figarova svatba*).

Inscenace 1881 (Pavel Švanda st., *Švandovo divadlo na Smíchově, Praha, přel. Josef Jiří Stankovský*), 1884 (Antonín Pulda, *Národní divadlo, Praha*), 1890 (František Syřínek, *Prozatímní divadlo, Brno*), 1914 (Jaroslav Kvapil, *Národní divadlo, Praha*), 1935 (Branko Gavella, *Zemské divadlo, Brno*), 1947 (Karel Palouš, *Realistické divadlo, Praha*), 1949 (Milan Pásek, *Státní divadlo, Brno*), 1950 (Jiří Frejka j. h., *Komorní divadlo, Praha*).

Literatura S. Guitry, *Beaumarchais*, Paris 1950. L. Lazarus, *Beaumarchais*, Paris 1930. — J. Pokorný, (*předmluva k 1956*).

šrm

BECKETT, Samuel:
ČEKÁNÍ NA GODOTA

(En attendant Godot) — 1952, insc. 1953
Hra irského dramatika a prozaika pišícího od

poč. 50. let převážně francouzsky; jeden z nejvýznamnějších projevů tzv. absurdního divadla.

Hra o 2 jedn. popírá dějovost i dram. stavbu „tradičního“ divadla. Dekorace se omezují na jeden strom; scénu tvoří venkovská cesta na opuštěném místě, kde se setkávají dva blíž neurčení tuláci Estragon a Vladimír. Mezi nimi se odvíjí chaotický dialog, z něhož vyplývá jen to, že po noci odloučení chtějí oba čekat na jakéhosi Godota, který má snad rozhodnout o jejich dalším životě (přítom není zřejmé, kde a kdy ho mají čekat, kdo je Godot a co pro ně může udělat). Během jejich nekonečného rozhovoru přichází dvojice Pozzo a Lucky — pán vedoucí na šňůře otrocka ověšeného předměty. První ztělesňuje vychloubačnou, brutální až sadistickou osobu, Lucky je naopak zcela poniženou bytostí, obrazem věčné oběti i rozvráceného intelektu, jen na rozkaz uvádějícího do pohybu sumu nesouvislých znalostí. 2. jedn. („nazítří, stejná hodina, stejné místo“) je vlastně opakováním prvního s tím rozdílem, že Pozzo přichází osleplý, a tudíž i závislý na tulácích i Luckym. Ke konci každého jednání se objevuje chlapec, oznamující, že pan Godot dnes nepřijde, ale že se určitě dostaví zítra. Stylově je zvl. dialog mezi Estragonem a Vladimírem přiznačný opakováním otázek, hromaděním synonym, zvyrazňujících atmosféru všeobecné nejistoty a monotónnosti existence. Volba jmen (Estragon — franc., Vladimír — slovan., Pozzo — ital., Lucky — angl. s paradoxním protikladem významu a osudu jeho nositele) naznačuje snahu po univerzálním postižení lidského údělu (srov. také Godot — God — angl. bůh).

Jediný „určující“ prvek představuje v abstraktní symbolice hry čekání na neznámého Godota, jenž je pravděpodobně pouhým symbolem tohoto čekání a současně jakési vágní naděje, která vnáší jistý „proces“ do jinak apatické existence tuláků, protože její nekonečnost a banalitu rozděluje alespoň na stejné úseky započínající frází — signálem („Čekáme na Godota“). Faktické opakování banalit a absurdnosti, členěné tímto refrémem jen mechanicky, je zákl. příznakem cyklické výstavby hry. „Nazítří“ v 2. jedn. představuje z valné části jen změnu zdánlivou, „nový den“ není dnem novým, ale obdobnou totalizací beznaděje a nečinnosti jednak čekajících (Vladimír — Estragon), jednak bezesmyslně se pohybujících (Pozzo — Lucky) v téže nehybné přítomnosti, které chybí minulost i budoucnost. Opakování akcí, gest a slova vyjadřuje neustálou nemohoucnost a podmiňuje kruhový vývoj, v němž nic nekončí a vše znovu začíná. V tomto vězení se postavy pohybují jako nerozlučné dvojice s neměnným charakterem (bezútešnost jednotlivců je touto formou existence zmírňována, nebo naopak prohlubována), prožívající současně jako věčnost i okamžik svůj úděl,

k jehož případnému završení nebo rozuzlení nemůže dojít.

Č. n. G. přivedlo tematiku absolutní bezvýchodnosti, vlastní absurdnímu divadlu, do abstraktních, metafyzických poloh, v nichž logicky splyvala koncepce nediferencovaného „světa vůbec“ se společensky a historicky nepodmíněným „člověkem vůbec“. Č. n. G., jimž vlastně začíná autorova dram. činnost, bylo poprvé uvedeno 1953 v Théâtre de Babylone (režie R. Blin). Modelovost této hry, její zobecňující polohy a konečně i jednotl. elementy připouštěly jak v teoretických interpretacích, tak i v jevištní realizaci rozdílná a často protikladná pojetí (od ponuře tragického přes klaunský tragikomické až po náboženskou apologii „metafyzické milosti“). Krajní pesimismus byl v obdobných symbol. rovinách předkládán i v následujících hrách, např. *Konec hry* (1957, Fin de partie). Na zákl. situaci Č. n. G. navázal jugosláv. dramatik M. Bulatović v dr. Godot přišel (1965). Beckett pořídil a 1956 vydal i angl. verzi hry (Waiting for Godot). Nositelem Nobelovy ceny (1969).

Výpisky „Ano, v tomto nesmírném zmatku je jen jedna věc jasná: čekáme na příchod Godota“ (1963, 180—181).

Překlady rozmn. 1963 (Jiří Kolář), 1986 (Patrik Ouředník).

Inscenace 1964 (Václav Hudeček j. h., Divadlo Na zábradlí, Praha), 1970 (Alois Hajda, Státní divadlo, Brno).

Literatura M. Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde, Paris 1963*. J. Fletcher, Beckett, *A study of his plays, New York 1972*. L. Janvier, *Pour Samuel Beckett, Paris 1966*. P. Mélése, Samuel Beckett, Paris 1966 — J. Veselý (předmluva k 1986).

zh

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: SLOKY

(Rimas) — 1871

Soubor básní pozdního španělského romantismu, jež charakterizuje hluboký cit i skepse, sarkasmus a sebeironie.

S. čítají 76 (podle novějších vydání 94) lyr. básní bez názvů, označených římskými číslicemi, nejčastěji v čtyřveršových slokách s průběžnými asonancemi. Tato formální stránka dává některým básním charakter lyr. romance s dram. prvky tam, kde je využito dialogu. Hojně užívanými básnickými prostředky jsou syntaktické paralelismy (což spolu s refrény vede k litaničnosti stylu). Syntax je ve většině případů nesložitá, dikce přirozená, prostota výrazů důmyslně kontrastuje s hloubkou myšlenky. S. sice nebyly komponovány jako cyklus, ale v ryze milostných strofách lze vysledovat průběh básníkova citu — zamilovanost, jistě naplnění jeho touhy i zlom ve vztahu k milované bytosti, který charakterizuje bolest a zoufalství.

Básně S. jsou vesměs výrazem intimní a reflexivní lyriky, která rámcem individuální bolesti a žalu překračuje pouze v zobecňujících, filozoficky pojatých pointách. Romant. tvůrce citlivě vnímá také rozpory jedince a společnosti, tužba a čin, snění a reality, možnosti a omezení lidského poznání, ale ve S. nenalezeme velkých společn. témat, jež charakterizují revol. romantismus prvních třicetiletí 19. stol. Mnohé náměty S. odkazují k předromant. školám, jiná témata mají ve špan. literatuře delší tradici (sen — skutečnost), další vyplývají z romant. pojetí tvůrce jako osamělého titána a skeptika trýzněného pochybnostmi o podstatě světa a smyslu života i nectnostmi společnosti, v níž žije. V několika případech lze najít i styčné body s poezií arabskou. Nejvladnějším tématem S. je však neopětovaná, zrazená nebo zamlčená, nikdy nezjevená láska. Výkřiky milostné trýzně — jednou vyjádřené s trochu franc. laškovností, jindy s těžkou špan. melancholií — střídá skepse vystřízlivělého romantika, jež trpce konstatuje, že i pro předmět jeho milostného citu „dobrá óda je jen ta, jež je napsána na rubu bankovky“.

S. tvoří soubor básní rozptýlených po novinách a časopisech, jež jako celek vyšly až po smrti autora péčí jeho přátel. V novějších vydáních jsou provedeny změny oproti číslování prvních edic a počet básní je rozšířen o verše nalezené později v dobovém tisku a v autorově korespondenci. S. jsou snad jediným souborem špan. lyriky 2. pol. 19. stol., který má kvality srovnatelné s vrcholem první romant. vlny (J. de Espronceda) i s poezií generace představované J. R. Jiménezem, M. Unamunem a A. Machadem, z nichž zvláště první dva básníci byli S. nepochybně ovlivněni. Vliv S. je citelný také u Latinoameričanů R. Daría, J. Martího a R. Martíneze Villeny, stejně jako u některých básníků špan. „generace roku 1927“. O trvalých hodnotách a oblíbě S. svědčí jejich stále nová vydání ve Španělsku i Lat. Americe.

Překlady 1943 (Olga Franková — Jan Fischer, 2 básně in: *Poesie hrdinů a světců*), 1986 (Miloslav Uličný, in: *Ztichlá harfa*).

Literatura J. P. Díaz, G. A. Bécquer, *Vida y poesia*, Madrid 1958.

ul

BECHER, Johannes Robert:
HLEDAČ ŠTĚSTÍ A SEDMERO BŘEMEN
(Der Glücksucher und die sieben Lasten)
1938, přepr. 1958

Básnická sbírka německého spisovatele, jedno z nejvýznamnějších děl protifašistické literatury v exilu.

Sbírka s podtitulem *Píseň písní* je poměrně rozsáhlá, obsahuje 133 básní převážně reflexivní lyriky.

Skládá se z několika tematicky jednotných oddílů. Úvodní oddíl *Sedmero břemen* obsahuje básně věnované Německu, např. elegicko-hněvivý dvojsbet *Slzy vlasti anno 1937*, dále básně věnované švábské a bavorské krajině, jako *Tübingen neboli Harmonie*, *Hornobavorská náhorní rovina* aj. Následující oddíl *Uprchlík v cizím městě* je osobnější, evokuje trpké prožitky a nostalgii něm. emigranta v cizině, stupňující se v b. *Pokoušení ze skličnosti* až v malátnou ochablost a agónii. Klíčový oddíl *Epigrafy a fragmenty* — opět ve formě sonetů i jiných klasických veršových útvarů — je věnován významným postavám něm. i evrop. umění, např. Dantovi, Michelangelovi, H. Boschovi, M. Grünewaldovi, T. Riemschneiderovi, J. S. Bachovi, F. Hölderlinovi aj., zachycuje v epigramatické zkratce jejich dílo a odkaz. Závěrečné oddíly H. š. zpodobují hrdinství protifašistických bojovníků v Německu, boje špan. občanské války a mravní heroismus budování socialismu i každodenní život v SSSR.

Většinu básní H. š. tvoří sonety nebo obdobně sevřené lyr. útvary. Svým závazným členěním veršů, hutností výrazu, vnitřní vyvážeností a harmonií navozují atmosféru řádu, uměřenosti, souladu osobního i nadosobního, citového i rozumového. Sám Becher považoval formu sonetu za výraz dialektické souvztáženosti teze, antiteze a syntézy, dokonce za zákl. podobu poezie vůbec. Forma sonetu — poprvé hojně využitá v H. š. a pak i v následujících autorových dílech — vstupovala do vnitřní polemiky s něm. iracionalismem, mysticismem nacionalistické fráze a stávala se ztělesněním víry v rozum a zákonitosti vývoje. Tomu odpovídá i obsahová struktura H. š. Patriotické zpěvy oslavující jihoněm. krajinu (ve vědomém navázání na hölderlinovskou poetiku) naznačují radostné ovzduší, plné mírnosti a tolerance, které je protikladné severoněm. prušáctví. *Slzy vlasti anno 1937* jsou parafrází sonetu něm. barokního básníka A. Gryphia z 1637. Podobně i portréty histor. osobností, pregnantní tvarem i myšlenkou, vyvolávají představu velké humanistické tradice umění a jsou doplňkem citově vypjatých výpovědí zobrazujících neutěšenou současnost, jež vynikají formovou ukázněností a místy i nekonvenční obrazností.

H. š. vznikl ve třetím období básnickovy tvorby, v době emigrace strávené v ČSR, Rakousku, Švýcarsku, Francii a převážně SSSR. Na několika místech je ještě patrné působení Becherovy rané, expresionistické tvorby s jejími chmurnými vizemi chaosu a rozvratu, agresivním přístupem k jazyku usilujícím o „novou syntax“; mnohem více však zde zůstává uchováno z proletářsko-revol. období 20. let s jeho asketismem, záměrnou strohostí a neosobností i výlučným zaměřením na naléhavé polit. cíle. Celkově usiluje H. š. o vyrovnání

obou krajností, ovšem se zřetelným výkyvem k jisté didaktičnosti a reflexivnosti, o syntézu osobního i nadosobního, tradice i modernosti obsahu. Projevuje se zde mnohem smířlivější vztah k Německu, jež se dosud autorovi jevílo jako bizarní sen či vězení, i k něm. národní tradici, který přetrvává — stejně jako v podstatě celá poetika H. š. — až do období poválečného, kdy se autor stal předním představitel kulturní politiky NDR (prezident akademie umění, od 1954 ministr kultury). H. š. vyšel 1938 současně v Moskvě a v Londýně a dosáhl poměrně velkého ohlasu, T. Mann jej nazval „snad nejrepresentativnější básnickou knihou naší doby a našich těžkých zážitků“. V přepracované podobě vyšla sbírka 1958 s podtitulem *Ztracené básně*.

Výpisky „Hlášení: Trpěl za Německo, rány dával / za zem, již rád měl; stejně přel se ale / sám se sebou. A často ztroskotával. / Vlácel přetěžká břemena jak mul, / nejtěžší byl on sám. Však málem zahynul. / Byl přechod. Přemáháč, jenž pře se stále“ (1973, 90).

Překlady 1956 (Valter Feldstein—Ludvik Kundera—Milan Maralik—Jan Škácel—Jarmila Urbánková—František Vrba, zčásti in: *Má doba, čase můj*), 1973 (Josef B. Michl, zčásti in: *Bílý zážrak*).

Literatura A. Abusch, *Die Welt Johannes R. Bechers*, Berlin 1981. H. Haase, *Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung*, Berlin 1964. — J. Janů (doslov k 1956). L. Kundera, *Německé portréty*, Praha 1956. jh

BELLMAN, Carl Michael:
FREDMANOVY EPISTOLY
(Fredmans epistlar) — 1790

Význačné dílo švédské literatury 18. stol., osobitý projev anakreontiky ve skandinávské poezii.

F. e. jsou souborem několika desítek básní a popěvků vzniklých převážně v průběhu 60.—80. let 18. stol., volně spojených fiktivní postavou Fredmana (jmenoval se tak údajný Bellmanův přítel), jejímž prostřednictvím autor nejen vyjadřuje své názory, pocity a dojmy, ale podává stylizovaný pohled na svět očima prototypu básníka-pijana. Fredman vystupuje jako znalec vína a žen, je člověkem, jehož zajímá pouze to, co se jej osobně dotýká. Jeho přáteli a kumpány jsou měšťané, kejklři, pijáci, hudebníci, cikáni, námořníci a lehké dívky. Jen ve snu si občas při pohledu na dno sklenice uvědomí zmar každého lidského života a rychle uplývající čas. Celé dílo se rozpadá v podstatě do 2 oddílů, první je věnován pijácké tematice, druhý lásce. Většina básní je dedikována skutečným osobám, z nichž některé se staly i hrdiny Bellmanových veršů (otec Berg, prostitutka Ula Winbladová). Nápadným rysem Bellmanových veršů je hudebnost a zpěvnost, takže mnohé básně jsou ve skutečnosti popěvky, skládanými na oblíbené franc., ital. a švéd. melodie

a majícím blízko k dnešnímansonům a kupletům. U řady z nich je přímo předepsán hudební nástroj hodící se jako doprovod.

Ve shodě s převážnou částí poezie evrop. roka, do níž svým zákl. laděním patří, všímají si F. e. radostnějších stránek skutečnosti. Jsou plny pijácké rozvernosti, galantní hravosti. Přes tuto spřízněnost se západoevrop., zejména francouzským, liter. rokokem vyznačuje se Bellmanova anakreontika osobitými rysy. Už sama postava Fredmana, umožňující vědomý nadhled a sloužící k uchopení života v určité celistvosti, je v porovnání se soudobou anakreontskou poezií novým prvkem. Navíc Bellman neváhal sestoupit pro inspiraci přímo do středu lidového života ve Stockholmu, který zároveň skvěle evokoval. Odtud pramení jeho vtip, jadrnost a hrubozrnnost, pro něž bývá často přirovnáván k F. Villonovi. Svět F. e. není tak jen světem olympských bohů, nýbrž především světem stockholmských obyvatel. Bellman byl i mistrem zkratky a náznaku. Několika málo slovy, zdánlivě roztržštěnými postřehy, dokázal vyvolat vizuální dojem, jimž často dosahoval účinku karikatury. Příznačné jsou i slovní hříčky. Bellman ovládal všechny žánry oblíbené v rokokové poezii — pijácké písně, elegie, bukoliky i parodie na biblické texty.

Za svého života byl Bellman ceněn jako pohotový básník. Vydobyl si i přízeň krále Gustava III., který si zvláště oblíbil jeho kuplety. Současníci ale nestavěli uměl. stránku Bellmanova díla příliš vysoko, viděli v něm pouze autora časových veršů a dovedného improvizátora. Teprve romantikové 19. stol. v něm objevili umělce, jenž se stal na dlouhý čas předmětem někdy až nekrit. kultu.

Literatura O. Byström, *Kring Fredmans epistlar*, Stockholm 1945. O. Levertin, *Fredmans epistlar*, Stockholm 1903. P. Volboudt, in: *Les Epitres de Fredman*, Stockholm 1953.

pč

BELLOW, Saul:
HERZOG
1964

Introspektivní román současného amerického spisovatele židovského původu o hledání významu individuálního vědomí.

Titulní hrdina, liter. vědec a historik Moses Elkanah Herzog, po rozvodu se svou druhou ženou Madeleine zpodivínští a uzavře se do zpustlé samoty venkovského domu, jehož prostředí pak rámuje cestu, kterou ve svém vědomí podniká do hlubin paměti. Tak se vybavují — sice bez časové posloupnosti, ale s určitou psychologickou či logickou návazností — nejdůležitější okamžiky jeho života, z nichž především citové vztahy — nenávisť k Madeleine a láska k dceři June — mají význam pro rozvoj děje.

Vzniká tak jakési nesouvislé „poselství“, vyjádřené formou „neodesílaných dopisů“ a zlomkovitých nebo aforistických deníkových zápisů, jež se mj. pokouší o „vysvětlení“ souč. civilizace i jejích histor. kořenů. Syžet H. podává obraz vývoje vědomí hrdiny, který je „zajatcem vnímání, povinným svědkem“. Pro I. děj. úsek (končící nocí, již Herzog stráví se svou milenkou Ramonou) je typický „syrový záznam“ proudu vědomí, v němž se prolínají vzpomínky na krizové situace hrdinova života s obecnou světonázorovou skepsí (zákl. motiv nepodařeného úniku z města). Ve 2. části, uvedené symbol. vizi společen. zla (výpověďmi obžalovaných u newyorského soudu), se paroduje způsob i motivace hrdinova jednání (snaha zavraždit Madeleine a jejího milence Gersbacha a získat zpět June). Ve 3. části, jejíž osou je „návrat“ do venkovského domu, se rekapituluje význam Herzogova „poselství“ (dopisy F. Nietzschemu, bohu, matce aj.) a děj se uzavírá stavem chvilkového duševního klidu, v němž není co sdělit.

Smutná komika hrdinova prožívání a jednání vzniká při střetu subjekt. snahy „rozumět“ světu, lidstvu a jeho historii s významově „pokleslou“ objekt. skutečností, která se čistě empirickou cestou nemůže stát zdrojem hodnotových kritérií. Paradox Herzogova postoje spočívá především ve způsobu alegoricko-symbol. rozvoje syžetu, v němž nedochází k propojení dvou zákl. temat. linií: otázek po nutnosti historickospolečen. určení jedince a volně asociujícího vědomí, jehož způsob „záznamu“ skutečnosti rozkládá její příčinný řád. Zatímco první linii charakterizuje proces sebezobcování hrdiny v jeho bezprostřední společen. podmíněnosti (vrcholící na chicagské policejní stanici), druhou určuje nehybný kontrast „prázdného“ přírodního bytí (motiv zpusťlého domu, hvězd) a civilizace (motiv jízdy městem), která jako by vytvářela chaotické struktury hrdinova vědomí. Napětí mezi těmito dvěma liniemi pak neodstraňuje ani „metafyzický“ závěr H., potvrzující ve skutečnosti neschopnost jednotlivce naplnit romant. ideál mnohosti, dynamiky a potenciální neukončenosti individuálního bytí, který byl doposud svorníkem Herzogova „hledání pravdy“ a společen. praxe (specialista na romantismus). Přes toto skeptické vyústění tvoří myšlenkově zobecnění H. humanistické tendence, odmítající chmurnou nietzschovsko-spenglerovskou vizi zániku evrop. kultury a snažící se hledat společen. hodnoty mimo svět filozof. spekulací, v konkrétních situacích lidského utrpení.

H. je určitým dovršením hl. vývojové linie Bellowovy prózy, pro niž jsou příznačné charaktery rozkolísaných, většinou židov. hrdinů a témata zákl. hodnotových problémů amer. civilizace. Čerpá např. (podobně jako před-

chozí romány) z vypravěčské techniky a výstavby postav v románech T. Dreisera (např. Sestřička Carrie), z literatury v jidiš (Š. Alejchem aj., srov. lidovou postavu „schlemihla“ — neškodného blázna) a vyrovnává se s vlivem L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského i J. Joyce (hlavně r. Odysseus, z něhož je převzato také jméno hrdiny). Obsahuje četné autobiogr. motivy (vzpomínky z dětství). H. se brzy stal bestsellerem a jeho úspěch povzbudil rozvoj amer. židov. literatury (B. Malamud, Ph. Roth, I. B. Singer). 1976 získal autor Nobelovu cenu.

Výpisky „Jsem-li opravdu silný, je mi to docela vhod“ (1968, 5) — „Bože můj! Kdo je tahle bytost? Myslí si, že je lidská. Ale jaká je? Není lidská sama o sobě. Je v ní však touha po lidskosti“ (1968, 231) — „Civilizovaná inteligence si tropí žerty ze svých vlastních idejí“ (1968, 281) — „Všechno má nejhluší význam. Zvláště je-li to zbaveno mne“ (1968, 337).

Překlady 1968 (Heda Kovalyová).

Literatura I. Malin (ed.), *Saul Bellow and the Critics*, New York 1967. E. Rovit, *Saul Bellow*, Minneapolis 1967. Týž (ed.), *Saul Bellow*, A. Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1975. T. Tanner, *Saul Bellow*, Edinburgh — London 1965.

pr

BELS, Alberts:

KLEC

(Būris) — 1972

Novela současného lotyšského prozaika, jejíž téměř detektivní děj skrývá filozofické podobnosti.

Kriminalista Struga dostává úkol pátrat po zmizelém architektu Edmundu Bérzovi. Průběh pátrání umožní z protichůdných údajů skládat nejen portrét zmizelého, který se tak v nepřítomnosti postupně stává vlastně ústřední postavou K., ale přitom i z nečekaného úhlu postihnout charakterologii autorovy současnosti. Nakonec se Struga dovídá, že se architekt stal obětí krádeže a únosu, odhalí viníky. V této chvíli se žánr detektivky prudce láme, závěrečná 5. kap. sleduje Bérzův pobyt v kleci, kde byl únosci uzamčen, jeho zápas o přežití a zvl. myšlenkovou reflexi tohoto zápasu. Epilog příběhu zachráněného Bérze opět vyvádí z mezní situace do všednosti.

Přísně logická linie detektivního žánru byla využita jako nosná stavba racionalistické analýzy, současně umožnila spojit zápravu o každodennosti jednotl. hrdinů s nepravděpodobným syžetem „modelovým“. Hledání kriminalistické, zákonitě končící odhaleným tajemstvím, je však zatlačeno do pozadí hledáním filozofickým, které jednoznačnost řešení popírá a spoléhá spíše na mnohoznačnost ústředního symbolu: klec je metaforou dosavadního redukovaného života hrdiny, klíčem k poznání pravé hierarchie životních hodnot, ale konečně i výzvou k činu nejen v rámci mezní situa-

ce, ale i v „pastičce“ navyklých životních stereotypů.

V K. uplatnil Bels své dřívější zkušenosti s využitím kriminalistické zápletky, např. r. *Vyšetřovatel* (1967, Izmeklétájs), v sovět. liter. kontextu se — spolu např. s Estoncem A. Valtonem — řadí k výrazně experimentujícímu a filozofujícímu typu prózy.

Výpisky „... ještě žádná klec nebyla věčná“ (1976, 117). — „Klec nelze ospravedlnit. V kleci se musí prostě žít bez pokusu se s ní domluvit. Žít, pokud to jde“ (1976, 118). — „Kdo je silný, ten ničí klec. Kdo nemá sílu, ten udělá filozofii klece“ (1976, 122).

Překlady 1976 (*Vojtěch Gaja*).

Literatura V. Novotný, *Odpovědnost tvorby, Praha 1983.*

mc

BĚLYJ, Andrej:

PETROHRAD

(Peterburg) — 1916, přepr. 1922

Ruský román novátorského charakteru z přelomu druhého a třetího desetiletí 20. stol.

Děj románu se rozvíjí v několika rovinách: jednu tvoří příběh senátora Apollona Apollonoviče Ableuchova, na kterého se chystá atentát, druhou příběh Dudkina, který odhaluje provokaci v srdci teroristické strany; mezi těmito liniemi probíhá děj. Linie senátorova syna Nikolaje, jenž v sobě nosí ideu destrukce (je přítelem teroristy) i strach před násilím. Tento děj je však jen pozadí románu, sestávajícího valnou měrou z útržků vědomí rozpolcených postav, uváděných do paradoxních, často ryze jazykových souvislostí. Jazykově je motivován i vznik postav: Peršan Šišnarfne „vzniká“ ze slova „enfranšiš“, jimž Dudkin zařikával obraz Mongola na tapetách svého pokojíku. Centrem syžetu je maškarní ples, kde se zauzlují všechny linie (podobně jako u E. A. Poea v *Masce Červené smrti*). Dudkin zabije provokatéra Lippančenka, vynofujícího se z mlhy Vasiljevského ostrova, a končí jako šílenec. Ableuchovův dům se zřítí po výbuchu bomby, ale senátor zůstává naživu. Hl. postavy románu se vzdalují z Petrohradu — Nikolaj odjíždí do Egypta a nalézá útočiště v antroposofii. 8 kap. románu, s epickými záhlavími a s moty z Puškinova Měděného jezdce, je rozříděno do série nevelkých podkapitol, jejichž názvy tvoří často útržky textu, slovní hříčky, verše (*Zapomněla už, co se stalo, Hrabě — hrabě. Uviděly a rozšířily se, zasvítily, blýskly...*).

I když je děj románu zasazen do roku 1905 a vypráví o směšnohrdinské hře na I. rus. revoluci, o byrokratech, agentech, atentátu, vraždě a pokusu o otcovraždu, je sám o sobě vlastně vedlejší (revol. hnutí je pouze naznačeno, je zmatené a neurčité). Hl. záměrem je podat „mýtus Petrohradu“; město se tu stává znakem, symbolem, který rozpoutává hru četných asociací — především literárních: román

je prostoupen reminiscencemi z Měděného jezdce (viz i mota kapitol) a Pikové dámy A. S. Puškina, postavy se připodobňují — parodickým způsobem — k puškinovským hrdinům (Jevgenijovi, kterého hubí město s ožijící sochou, k soše jezdce na koni, k Heřmanovi). Systém asociací pojí román i s prózou F. M. Dostojevského (Zločin a trest, Zápisky z podzemí, Běsi). Hrdinové se podrobují „zkoušce Petrohradem“ — osudovým a myt. městem — a neuspívají v ní, přicházejí o rozum, odcházejí. Bělýj do románu osobitým způsobem vtěluje představu o konci petrovského období rus. historie a začátku nové éry, spojenou s představou boje mezi Západem a Východem (Západ v P. symbolizuje geometrický svět senátora, Východ svět anarchistů a jejich šikmookých dvojníků mongol. původu — Lippančenka, Šišnarfneho), které však od sebe nejsou zřetelně odděleny, propustují se (Ableuchov má orientální předky, Nikolajovo vědomí se zmitá mezi oběma světy). Složitá výstavba románu, v němž i zdánlivě podřadné detaily mají symbol. význam, hry slov, hláskové leitmotivy a rytmické téma vytvářejí z P. dílo s neobyčejně moderní strukturou.

Bělýj pracoval na P. od 1906, 1. verzi dopsal 1912 a tu pak zevrubně přepracoval pro berlinské vyd. 1922. P. měl tvořit 2. část trilogie *Východ a Západ*. V kontextu Bělého díla na něj navazuje nedokončený r. *Moskva*, ve kterém se dále rozvíjí řada témat a motivů z P., v charakteru hl. hrdiny s ním těsně souvisí r. *Stříbrný holub* (1910, Serebrjanyj golub'). Román se osobitě vztahuje do „petrohradské“ linie rus. literatury od Puškina přes Gogola (zvl. Bláznovy zápisky) k F. M. Dostojevskému. Téma atentátu, v němž se prostoupily dva charakteristické motivy děl Bělého — výbuch a propast — se na přelomu století stalo jedním z hl. liter. témat (viz též L. Andrejev, *Povídka o sedmi oběšených*, 1908).

Překlady 1935 (*Bohumil Mathesius, Petěrburg*), 1970 (1980, *Jaroslav Šanda*).

Literatura J. G. Civ'jan, *K proischozdeniju nekotorych motivov Peterburga A. Belogo, TRŮT TŽS 18, Tartu 1984. L. Dolgoplov, Na rubeže vekov, Leninograd 1977. J. Holthusen, Andrej Belyj und sein Roman Petersburg, Göttingen 1957. — J. Šanda, Andrej Bělýj, Dialog 1965. Tyž (doslov k 1970). V. Šklvskij, *Teorie prózy, Praha 1933.**

dh

BENEDETTI, Mario: **CHVÍLE ODDECHU**

(La tregua) — 1960

Román současného uruguajského prozaika, básníka a esejisty.

Ch. o. má formu deníkových zápisků zahrnujících rok života padesátiletého úředníka Martina Santo-

mého, kterého blížící se odchod do důchodu přiměje k bilancování průměrného, šedivého života. Hl. temat. linii tvoří vztah dávno ovdovělého muže k mladé kolegyni z úřadu, Lauře, který se postupně stává hlubokým poutem. Ve chvíli, kdy Santomé konečně dospěje k rozhodnutí se oženit, Laura umírá a zanechává jej zoufalého a ještě osamělejšího než předtím. Deníková fragmentárnost zároveň včleňuje do vyprávění další témata vázaná na řadu vedlejších postav; hrdinova sebereflexe se poji s úvahami jak o věčných otázkách lidského života a smrti, tak o společen. problematice Uruguaye. Vyprávění tak přerůstá z novelistické komornosti milostného příběhu v románový obraz epochy. Jako moto jsou použity verše V. Huidobra.

Benedetti podává v **Ch. o.** všednodenní život z hlediska polarity odcizení a autentických lidských hodnot. Na první pohled pól odcizení dominuje: plně ovládá vztah všech postav k práci zredukované na rutinu, zvyk vyprazdňuje mezilidské vztahy a také erotika má převážně konzumní podobu. Všední běh života otupuje smysl pro to, co je v něm cenné, a lidé buď pasivně přijímají společen. situaci nivelizující životy schopných jedinců, nebo se jí aktivně přizpůsobují („když jsou korytáři ti nahofe, já budu taky korytář“). Hl. hrdina sám žije marným životem, z něhož jej láska zachrání jen na čas; je pouhou chvílí oddechu od životní prázdnoty. Zároveň však na rozdíl od úvodního rezignovaného smutku a podvědomé nespokojenosti je hrdinovo závěrečné zoufalství opravdovým lidským neštěstím vědomého člověka. Vrcholí jím druhá linie **Ch. o.** — postupné nabývání vědomí hodnot, v němž se rozhodujícím probuzením stalo setkání s Laurou (**Ch. o.** je tak určitou replikou na Unamunův r. *Mlha* i na jeho filozofii). Jeho podstatnou součástí je upřímnost člověka k sobě, která se stane plnohodnotnou až v upřímnosti k milované bytosti a ukáže falešnost zdánlivého štěstí (hrdinův vztah k první ženě) i povrchní nespokojenosti. Polemika s účelovým postojem k světu je vyjádřena i leitmotivem osudu: přinese člověku štěstí teprv tehdy, když je neočekává a naučil se být sám; to znamená výzvu k pasivitě, naopak osudovou chybou hrdiny bylo, že se nedokázal jednoznačně pro osudem darovanou lásku rozhodnout a dospěl k tomu pozdě. Neschopnost postav jednat je důležitá také pro Benedettiho vidění národní problematiky té doby. Demytizuje harmonický obraz dobfu fungující demokracie v zemi označované za amer. Švýcarsko, odkrývá její rozklad mravních hodnot a nalézá lidi překonávající rezignaci, zatím v rovině vědomí, nedospívající k činu. Odcizení přítom autor nevidí jako nadosobní všezničující sílu, ale jako formu společnosti tvořené

nezaměnitelnými jedinci, jejichž uvědomění hodnot znamená první naději na změnu společen. praxe.

Ch. o. patří do období Benedettiho díla, v němž se od zaměření na obecně lidské problémy, spojeného s orientací na evrop. literaturu, obracel k národní problematice. Ji věnoval i esej *Země se slaměnou oháňkou* (1960, *El país de la cola de paja*), napsaný v téže době jako **Ch. o.** Motiv naděje v **Ch. o.** předjímá revol. perspektivu, k níž Benedetti dospívá v následujícím díle prozaickém, básnickém a esejistickém, např. r. *Díky za oheň* (1965, *Gracias por el fuego*). Pro okamžitý úspěch u čtenářů je **Ch. o.** označována za první uruguay. bestseller; byla zpracována pro televizi, zfilmována, přeložena do řady jazyků. Benedetti se tak stal — vedle J. C. Onettiho — nejznámějším uruguay. spisovatelem tohoto století.

Překlady 1967 (*Kamil Uhlíř*).

Literatura *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti, La Habana 1976. J. Ricapito, Sobre La tregua de Mario Benedetti, Cuadernos hispanoamericanos 331, 1978. J. Ruffinelli a kol., Mario Benedetti — variaciones criticas, Montevideo 1973.*

ah

BEOWULF

* 8. stol.

Staroanglická hrdinská píseň.

Skladba o 3 182 aliteračních verších, zapsaná v rukopise kolem roku 1000 klasickým pozdně západos. jazykem, vypráví o hrdinských činech Beowulfových. Úvodní část je stručnou genealogií dán. králů až k Hrothgarovi, jehož sídlo Heorot je zničeno obludou Grendelem. U pobřeží zakotví loď ze země Geatů, jejíž velitel Beowulf nabídne Hrothgarovi pomoc. Zabije Grendela, na slavnosti u krále Hrothgara jsou všichni Geatové odměněni, pěvec zpívá o bitvě u Finnsburgu. Spící dvůr přepadne mstící se Grendelova matka a zahubí králova oblíbenice. Beowulf se vydá za ní, utká se s ní v boji na dně jezera a usmrtí ji. Obtižena dary se loď vrátí do vlasti, geatský král Hygelac své bojovníky srdečně přivítá. Když Hygelac zemře, vládne Geatům Beowulf, po 50 letech se stane hrozbou země drak chrlící oheň, král Beowulf s 11 průvodci vytáhne do boje s ním, ale v hrůze před příšerou se všichni muži rozprchnou, bojujícímu Beowulfovi přijde na pomoc jen jediný z nich: Wiglaf. Beowulf umírá spolu s drakem. Skladba končí pohřbem hrdinného krále a vědomím neodvratné zkázy jeho lidu švéd. vpádem.

Kompozice **B.** je nápadně tříčlenná, týž příběh (příšera zpusťoší sídlo — hrdina zápasí s příšerou a zabije ji) je tu ztrojnásoben. Už sama tato trojčlennost stejně jako jednotliv. motivy odkazuje k folklórnímu, předhistor. pozadí s výraznými myt. prvky. Beowulf (etymolo-

gicky snad bee-wolf, vlk včel, tj. nepřítel včel — Medvěd) souvisí s hrdiny běžných „medvědích syžetů“ evrop. pohádek (Ivaško Medvědko, Giovanni dell' Orso, Peter Bär aj.), Grendel a jeho matka jsou zjevně původně myt. postavy spjaté s živlem vody. Tato původní mytol. vrstva byla však včleněna do nového celku odrážejícího věrně jednoduché sociální vztahy rané feudální společnosti, v níž pán byl „pastýřem lidu“ (folces hyrde), za jehož dary byli válečníci povinováni věrností v boji. Obraz světa této společnosti je pevný a neměnný, jeho věčné hodnoty jako by byly přímo odráženy i konvenčními epickými formulami. Současně je však tento prvotní hrdinský svět nahlížen autorem skladby již jako minulý, postupuje se s kosmologií a etiologií křesťanskou. Promítnutí hrdinova života do tří zápasů, z nichž poslední končí smrtí, vnášelo do skladby křesťanskou perspektivu nutného zániku všeho pozemského. Tento pochmurný tón, neprovázen výslovným vzepětím k bohu, však zněl především jako elegie nad nezvratně minulým heroickým věkem stěhování národů.

B. se zachoval v jediném rukopise, uloženém dnes v Brit. muzeu, název skladby byl poprvé použit 1805, tiskem byl B. vydán 1815. Protože v básni není zmínky o angl. reáliích, viděl v ní první vydavatel jen anglosas. verzi dán. básně, nedocenil tak fakt společné básnické tradice všech starogermán. kmenů (mj. dán. překlad B. také anglickému předcházela). Romant. kritika se v 19. stol. soustředila zvl. k pokusům nalézt — byť i násilně — mytol. výklad motivů skladby a kladla si otázku její kompozice zvláště z hlediska tehdy obecně sdíleného přesvědčení, že velké epické celky vznikaly sléváním drobných písní. S epizodou o bitvě u Finnsburgu souvisí tzv. Finnsburský fragment nalezený G. Hickesem v 18. stol.

Literatura M. Alexander, in: *Beowulf*, London 1976. R. W. Chambers, *Beowulf*, Cambridge 1959 (bibl.). — B. Trnka, *Dnešní stav bádání o Beowulfovi*, ČMF 1925.

mc

BÉRANGER, Pierre-Jean de: PÍSNĚ

(Chansons) — 1815—1857

Odkaz nejvýznamnějšího francouzského písničkáře 1. pol. 19. stol.

Dílo představuje na 360 písní, vycházejících knižně (opakovaně, doplňované soubory aj.) od 1815 až k posmrtnému vyd. 1857. Rané texty, psané na dobové populární popěvky, se vyznačují krátkým a zpěvným veršem (3—8 slabik) a převažují v nich náměty z prostředí obyčejných lidí. Nejslavnější písní 1. období se stal *Král z Yvetot*, zobrazující bodré-

ho nedespotického vladaře, který se rád dobře najedl a napil a „nerozšiřoval nikdy stát, / neboural cizí hrady“. Za restaurace vznikají satir. písně proti kněžím a monarchii (např. *Velebni otcové, Markýz de Carabas*), v nichž se prolínají slovní hříčky, dvojsmyslná slova atd. Z této doby pocházejí i patetické vlastenecké písně, připomínající nedávnou slavnou minulost Francie (*Starý prapor*). V období po 1830 se zvýrazňuje sociální tematika, písně získávají až baladický tón (např. osud člověka tíženého daněmi v písni *Jakub*), mizí dvojsmyslnost a je potlačována satira, verš se prodlužuje na desetislabičný.

Autor postupně přetvářel dosavadní písničkářskou tradici důrazem na konkrétní lidský a společen. obsah, vylučující alegorické rekvizity, slovní klišé a opakování stejných situací — prostředky příznačné pro jeho přímé předchůdce, písničkáře 18. stol. Písně je zde vždy naplňována každodenním životním materiálem, v jehož zpracování se uplatňuje snaha po objektivizaci, vytváření zprvu žánrových postav (pak satir. typů) a obrázků, nabývajících však stále výraznější společen. platnosti. Později je v písních dosahováno vyváženosti mezi bezstarostným tónem písně, představujícím jakýsi „rámeček“, a důležitostí obsahu, který je zvýrazňován různými parodickými přeusy a kontrasty nebo např. vkládáním písně do úst zesměšňované postavě (satir. monolog), využitím ironicky pojatých náboženských, monarchistických i soudobých polit. námětů. Stavba písně je podřízena konkrétnímu myšlenkovému a uměl. záměru; příznačnými rysy jazyka jsou jasnost a přirozenost, přesný výraz charakterizující životní situaci. Nejvýznamnější součástí písně tvoří refrén (spjatý se slokami většinou veršové a často i syntakticky), jehož funkci je shrnovat, podtrhovat a neustále připomínat zákl. pointu.

Béranger, v dobovém významu „písničkář“ (chansonnier) jako básník-autor písňových textů, se svým dílem obrátil k celému národu ve jménu ideálů revoluce 1789. Písně charakterizuje zásadní kritičnost vůči všem režimům, které autor prožil (Napoleon, restaurace, červencová monarchie, období po 1848), programová nezávislost na polit. stranách a frakcích. Autor byl často pronásledován a několikrát odsouzen k vysokým pokutám a vězení. Jeho jedinou tížádností bylo stát se básníkem lidu, mezi nímž se písně v období přísné cenzury rozšiřovaly ústně i opisy. Písně položily základy k uplatnění tvůrčí metody krit. realismu v poezii a daly výrazné podněty polit. písní a sociální lyrice 19. stol., které dále rozvíjeli E. Pottier, Ch. Gille, J.-B. Clément a v současnosti i nedávno zemřelý G. Brassens. V zahraničí (překlady do angl., něm., maď., bulhar.

ital., ruštiny aj.) sehrálo autorovo dílo nejvýznamnější úlohu v rus. revol. a demokratické literatuře.

Výpisky „... vladaři potřebovali by / poddané němé jako ryby“ (1977, 75).

Překlady čas. 1860 (Josef Václav Frič, jednotlivé básně in: *Obrazy života*), 1875 (Miroslav Krajník, výběr *Pěsně*), 1951 (1960, 1977, Jan O. Fischer, *Výbor písní*; 2. a 3. vyd. výběr. Na křídlech refrénu).

Literatura J. Danilin, *Beranže i jeho pesni*, Moskva 1958. J. Touchard, *La Gloire de Béranger I—II*, Paris 1968. — J. O. Fischer, *Béranger, nejslavnější francouzský písničkář*, Praha 1967.

šb — zh

BERTRAND, Aloysius:

KAŠPAR NOCI

(Gaspard de la Nuit) — 1842

Sbírka drobných próz s romantickou tematikou, jeden z prvních projevů básnické prózy ve Francii.

K. N. je opatřen podtitulem *Fantazie na způsob Rembrandta a Callota*, který je narážkou na Hoffmannovu sb. próz (1814—15). 51 básnických próz je rozděleno do 6 knih: *Vlámská škola* přibližuje atmosféru obrazů vlámských a holandských malířů; *Stará Paříž* evokuje kratičkými příběhy život v dávné Paříži; *Noc a její kouzla* se zaměřuje na snovou tematiku; *Letopisy* oživují příběhy ze starých kronik; kniha *Španělsko a Itálie* spojuje dram. vyprávění s nostalgií nepoznaných zemí; *Silvae* zahrnují lyr. vyznání a reminiscence na rodný kraj. K. N. předchází obsírný úvod, v němž jsou básnické evokace středověkého Dijonu a jeho okolí zasazeny do rámce vyprávění: básník potkává starce, s nímž navazuje rozhovor o umění, nazvaném „kamenem mudrců 19. století“. Stařec (t. j. Kašpar Noci — ďábel) odevzdává vyprávěcí rukopis knihy, v níž smysl umění hledal. V této běžné mystifikaci vystupuje vyprávěč jako vydavatel svěšeného díla (vydavatelská fikce). Následuje krátká předmluva (podepsaná „Kašpar Noci“), v níž jsou zmíněny „dvě antitetické tváře umění“, které ztělesňují malíři Rembrandt a Callot. K. N. je dedikován V. Hugovi.

K. N. se vyznačuje snahou o vytvoření nového typu prózy. Její sugestivní účinek je podmíněn novým přístupem k zpracování víceméně běžných romant. motivů. Poetizace jazyka je zde docílena jednak koncentrací lexika, projeví se záměrným opakováním slov (zejména podstatných jmen, vyjadřujících realitu v její statickosti, a umožňujících tak soustředěné pozorování světa), jednak prolínáním hovorového jazyka s archaismy, dále evokací „lokálního zabarvení“ cizojazyčnými výrazy (vlámská, špan. slova), neologismy a změnami rytmu věty pomocí pravidelných inverzí (podmětu a slovesa atd.). Uvedenými prostředky K. N. směřuje k fragmentárnímu postižení

reality. Autorova záliba v pitoreskním zobrazování se zde mj. projevuje v hledání určujícího detailu (zvl. v první knize sbírky). Prózy K. N. jsou příznačně uměním zkratky a hutnosti výrazu i významu — výsek z reality se představuje na co nejmenší ploše. Snaha zpoetizovat prózu vede k neustálé kondenzaci způsobu vyjádření děje, atmosféry i prostředí, kterou umožňuje metafora, vynikající malířskou i hudební citlivostí. Obrazy středověkých katedrál, pochmurné baladičnosti sabatů čarodějnic, ponurých popravišť s půlnočním rejem demónů se střídají v K. N. s lyr. viděním přírody a melancholickým sněním nad ztraceným světem a ruinami zašlé slávy. 3. kniha je celá věnována fantaskním motivům. Noc umožňuje básníkovi snění — plně bolestných a překvapivých zvrátů —, které záměrně přechází hranice racionálna a objevuje svět nové obraznosti. V ostatních knihách K. N. jsou fantastické a nadpřirozené prvky (alchymie, víly, ďábel), mísící se s konkrétně viděnou realitou, korigovány autorovým ironickým odstupem, který vytváří vnitřní napětí. Magická atmosféra středověku bývá vzápětí zpochybňována ironickou glosou v dram. situaci, poukázáním na humorný okamžik v trag. příběhu, groteskní pointou či kontrapunktem. Romant. emfaticnost, patos a sklon k sentimentalitě jsou často včleněny do rámce burlesky nebo frašky. Ačkoli je K. N. v mnohém syntézou udivujícího rozsahu autorovy četby (svědčí o tom mota k jednotliv. prózám), přežaté liter. motivy jsou harmonicky spojeny s autorovými záměry jak formálními, tak i obsahovými a vcelku přispívají k autentickému zachycení autorova vnitřního světa, zaplněného melancholicko-poetickým sněním i neodbytnými nočními příznaky. V K. N. je neustále patrný bezprostřední vztah mezi realitou a obrazností, vyjádřený v pevných kompozičních celcích.

K. N. vyšel posmrtně a je autorovým jediným dílem, nebereme-li v úvahu časopisecky otištěné básně a prózy. Definitivní podoba K. N. je z 1836 (jeho jednotliv. části vznikají od 2. pol. 20. let). Autor, rodák z Dijonu, jehož bohatá historie a památky podnítily jeho fantazii, byl po určitou dobu členem tzv. velkého čenaclu (V. Hugo, Ch.-A. Sainte-Beuve, A. de Vigny aj.). Převážnou část života prožil v naprosté bídě a zemřel v 34 letech na tuberkulózu. K. N. je spojován s tvůrčím úsilím tzv. druhé romant. generace, jejíž tvorba přináší jistý zvrát v liter. vývoji a předznamenává příští uměl. proudy. Teprve pozdější básnické generace objevovaly K. N. i jeho autora, který se stal — spolu s M. de Guérin — tvůrcem moderní básnické prózy. K. N. přímo inspiroval Ch. Baudelaira k napsání Malých básní v pró-

ze (1869). Vliv K. N. na franc. básnickou prózu byl pak nepřetržitý: od symbolismu a prokletých básníků až k surrealismu a současné poezii. Organická hudebnost díla se stala inspiračním zdrojem Kašpara Noci M. Ravela (1908), jedné z vrcholných skladeb franc. hudebního impresionismu.

Překlady 1935 (1947, 1965, *Josef Heyduk*).

Literatura S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris 1959. F. Rude, *Aloysius Bertrand*, Paris 1971. — J. Tomeš (předmluva k 1965).

zh

BHAGAVADGÍTA

(dosl. Zpěv Vznesěného)

* asi 2. stol. př. n. l.

Sanskrtská nábožensko-filozofická báseň, jeden ze základních normativních textů hinduismu.

B. tvoří část 6. knihy staroindic. eposu Mahábháraty a je pojata jako dlouhý dialog mezi jedním z hl. hrdinů eposu, Pánduovcem Ardžunou, a jeho vozaťajem Kršnou, který zde vystupuje jako vtělení boha Višnu. Rozhovor se rozvíjí v okamžiku před vzplanutím osudné bitvy na Kuruově poli, kdy proti sobě stanou armády znesvářených rodů Pánduovců a Kuruovců. V této chvíli Ardžunu přepadá pochybnost: nebude-li vyhnutí, raději se chce dát sám zabít, než aby pozdvihl ruku proti svým blízkým. Tehdy pánduovského reka přichází povzbudit Kršna: je marné bránit se odvěkému vesmírnému pořádku, v němž každý musí naplňovat svůj životní úděl bez ohledu na následky, které to přinese. A pokud je při tom nezbytné hubit živé tvory, lze hledat útěchu v poznání, že pravé lidské já — vtělený duch, který je částí vesmírného duchovního principu — zůstává nedotčeno konáním a utrpením empirického jedince, samo „nezabijí ani není zabito“. Nakonec se Kršna dává Ardžunovi poznat v celém svém božském majestátu jako pán všeho tvorstva a ukazuje mu, že vysoko nad „cestou činů“ i nad „cestou vědění“ stojí „cesta oddanosti“ osobnímu bohu, nabízející oprostění od pout zrození, stáří a smrti, vedoucí k nejvyšší blaženosti.

Obsahově představuje B. nakupení rozmanitých nauk a filozof. postulátů různého stáří a původu, bez jakékoli snahy o jejich sjednocení, což indic. tradici posloužilo jako doklad univerzálnosti B., schopnosti slučovat často protichůdné postoje a nabízet více cest ke konečnému cíli lidem nejrůznějšího založení. Vznikem patří B. mezi mladší upanišady, s nimiž sdílí představu o jednotě osobního já s vesmírným duchovním principem, jejíž poznání vede k vysvobození ze strastného koloběhu zániků a zrození. Tato původní upanišadová nauka byla dále obohacena prvky převzatými z klasických škol staroindic. filozofie,

ze sánkhji (skutečnost jako spojení přírody a neosobního duchovního jsoučna) a jógy (představa božské bytosti nedotčené jevovým světem a vystupující jako svrchovaný předmět kontemplace). Vedle panteistické představy upanišadového božství, k němuž je nutné se dobrat poznáním, staví B. teistický ideál Kršny, věčného tvůrce, udržovatele a ničitele všech světů, jemuž stačí se bezvýhradně oddat.

Až už B. vznikla samostatně jako jedna z pozdních upanišad a teprve později byla vsunuta do Mahábháraty, anebo hned od počátku tvořila nedílnou součást eposu, její jednotliv. části jsou nesporně plodem různých období. Za nejstarší bývají někdy považovány oddíly, jež dějově navazují na příběh o bratrovražedném boji Bharatovců. K tomuto jádru (asi 5.—4. stol. př. n. l.) byla postupem doby připojena řada glos a traktátů, vyjadřujících často protichůdné světonázorové postoje, až zhruba ve 2. stol. př. n. l. B. získala dnešní podobu. Je rozdělena do 18 zpěvů nestejně délkou a obsahuje celkem 700 dvojverší. Pro svoji srozumitelnost, univerzálnost, vroucí teistické zaměření a ideál nezištně vykonávané činorodé práce se B. těší mezi čtenáři široké oblibě; byla přeložena do mnoha svět. jazyků a ovlivnila řadu velkých osobností polit. i kulturního života v Indii i za jejími hranicemi.

Výpisky „Máš právo pouze na činy, nikoli však na jejich plody. Plody činů nesmějí být pro tebe pohnutkou, avšak neulpívej ani na nečinnosti“ (1976, 43).

Překlady 1877 (*František Čupr, Bhagavadgita, Učení pantheistické boha zjeveného*), 1900 (*Václav Procházka, Bhagavad Gita čili Vznesená píseň o nesmrtnosti*), 1920 (*Pavla Maternová, Bhagavad Gita*), 1926 (1935, *Karel Weinfurter, Bhagavad-Gita. Píseň o božství čili Nauka o božském bytí a nesmrtnosti*), 1945 (*Rudolf Janiček, Bhagavadgita neboli Zpěv Vznesěného*), 1976 (*Jan Filipický—Jaroslav Vacek; poprvé z originálu*).

Literatura F. Edgerton, *Bhagavadgita I—II, Cambridge (Mass.) 1944*. S. Radhakrishnan, *The Bhagavadgita*, London 1948. B. L. Smirnov, *Bhagavadgita*, Ašchabad 1956. R. C. Zaehner, *The Bhagavad-Gita*, Oxford 1969. — J. Filipický—J. Vacek (předmluva k 1976).

jf

BIBLE

(STARÝ ZÁKON — NOVÝ ZÁKON)

*9. stol. př. n. l. — 2. stol. n. l.

Starý zákon, psaný hebrejsky, aramejsky nebo směsí hebrejštiny s aramejštinou, a *Nový zákon*, psaný lidovou řečtinou, představují proslulý svod historických, liturgických, právnických a literárních textů, odrážejících politický a duchovní vývoj Palestiny od nejstarších dob po počátky křesťanství.

Jádrem S. z. je tzv. *Pentateuch*, 5 knih Mojžišových: 1. *Genesis* líčí stvoření světa a člověka, historii prvních lidí (Adam a Eva v ráji a vyhnání, Kain a Abel, potopa, historie Abrahama a jeho potomků — Izáka, Jákoba, Josefa a jeho bratří aj.); 2. *Exodus* popisuje narození a život proroka Mojžíše (vyvedení Izraelců z Egypta, boží smlouva, zahrnující mj. tzv. desatero); 3. *Leviticus* je kulticko-rituální; 4. *Numeri* pojednává o pobytu Izraelců na sinajské poušti, putování k Zaslíbené zemi a posledních úkolech Mojžišových; 5. *Deuteronomium* sestává z Řečí Mojžišových, rekapitulujících minulé události, a uzavírá se zákoníkem a Mojžišovým posledním požeháním a zlořečením. V tzv. knihách prorockých — *Kniha Jozue, Soudců*, 1. a 2. *Samuelova*, 1. a 2. *Královská* — pokračuje (s výjimkou intimně laděné knihy *Rut*) historie Izraelců v Zaslíbené zemi, vypráví se o panování králů Davida, Šalomouna aj., ličí se válka Aramejců s Izraelem, babylónské zajetí a pád Jeruzaléma. Na 1. a 2. *Paralipomenon* (knihy letopisů), obsahující jednak historii rodu Abrahamova, Davidova aj., jednak opakující historii panování Davida, Šalomouna a judských králů až po babylónské zajetí, navazují knihy proroků *Ezdráša* a *Nehemiáše* a kniha *Ester* (konec zajetí, obnova Izraele, osídlení Jeruzaléma, nová kultovní ustanovení aj.). Kniha *Job* je dialogicky stylizovaným příběhem muže, kterého ani nejktrtější soužení neodvrátila od víry. *Zalmy* představují 150 chvalozpěvů (každý počíná nátkem, pokračuje důvěrou v Boha a končí jástem nad vyslyšením), z větší části prisuzovaných Davidovi. *Příslovi*, připisovaná Šalomounovi, se týkají morálky a víry. V knize *Kazatel* káže Šalomoun o „marnosti nad marnost“, světské pomíjivosti, z níž dovozuje, že má člověk pohrdat světem a žít bohabojně. *Píseň písní* (tzv. *Píseň Šalomounova*) je knihou milostné a svatební lyriky. V knihách *Izaiáš, Jeremiáš, Pláč Jeremiášův, Ezechiel, Daniel, Ozeáš, Joel, Amos, Abdiáš, Jonáš, Micheáš, Nahum, Abakuk, Sofoniáš, Aggeus, Zachariáš, Malachiáš* se misi líčení histor. událostí s životem proroků a apokalyptickými vizemi budoucnosti Izraele, ústíci v příslib obnovy Jeruzaléma a příchodu Mesiáše. — Centrem N. z. jsou 4 evangelia — *Matouše, Marka, Lukáše a Jana*, ve kterých se podává biografie Krista, historie jeho narození, mučení, ukřižování a vzkříšení (zahrnují četná podobnosti — o rozsévání, plevelu mezi pšenici, marnotratném synu, boháči a Lazarovi aj.). Po *Skutcích apoštolů* a epištolách (14 *Pavlových epištol*, listy *Jakuba, Petra, Jana a Judy*, mající formu kázání a rozprav) následuje *Zjevení Janovo* neboli *Apokalypsa*, v němž se obrazně líčí budoucí osudy církve, zkáza tohoto světa a příchod Krista (sedm andělů, otvírání sedmeré pečeti, boj s drakem, mořskou šelmou a nevěstkou, svatba Beránkova aj.). — Ke kanonickému textu B. se přimyká řada apokryfů, knih deuterokanonických (skrytých či lživých), jejichž rozsah se v jednotliv. vydáních mění (kniha *Tobiášova, Judit, Baruchova, Henochova*, 2 knihy *Mak-*

kabejských, kniha *Moudrosti, Vidění Izaiášovo, Zjevení Adamovo*, některé knihy *Ezdrášovy, Věšty sibiylinské, Kniha let milostných* aj. — k S. z.: *evangelium sv. Jakuba, Matouše, Nikodémovo, Život sv. Josefa, Zjevení sv. Petra, Pavla, Tomáše, Štěpána* aj. — k N. z.). V nejstarších rukopisech se text členil na verše a stichy (řádky), v mladších se na verše dělily i prozaické části; dělení na kapitoly pochází z 13. stol.

B. vykládá dějiny Izraele jako nejvlastnější místo božského zjevení, jako události řízené Hospodinem (Jahvem, Jehovou), Bohem Izraele. Události se nepodávají jako pouhá histor. zpráva (mezi ní a událostí byl někdy víc než tisíciletý odstup), ale zároveň jako její výklad, sledující účel etický a náboženskovýchovný. Nejobecněji řečeno líčí B. cestu k plnějšímu lidství a společenství bližšímu pravdě. Různé významové vrstvy B. a její „temný“ styl umožňovaly od nejstarších dob výklady z nejrůznějších pozic: jedny rozkrývaly skrytý, alegorický smysl B., dešifrovaly údaje o příchodu nového království (ortodoxní a heretická teologie, talmudismus, kabala), jiné řešily problémy historicity biblických událostí a autorství jednotliv. knih (biblická kritika), další k B. přistupovaly jako k estet. objektu a liter., zároveň synkretickému útvaru. B. — obrovský žánrový svod z různých histor. epoch — fixuje někdy už značně proměněnou starověkou liter. tradici (zbytky epické poezie v písni Debory, v příběhu siláka Samsona, ve zprávě o vítězné bitvě u Gibeónu, stopy pohádky u proroka Ezechiela, lyr. žánry v *Zalmech, Písni písní*; knihy Samuelovy jsou vlastně vzpomínkami muže žijícího na královském dvoře; prorocství vznikala a posteriori jako zápisy minulých událostí; některé části mají charakter legend, novel, parabol aj.). Námětově právě tak jako myšlenkově těží B. z okolních kultur — mezopotamské, babylónské, egyptské aj. (zpráva o stvoření světa má paralelu v eposu o Gilgamešovi, pád člověka v mýtu o Adamovi, příběh Josefův v egypt. příběhu dvou bratří, *Kazatel* připomíná egypt. *Píseň harfeníkovu* a *Rozhovor člověka s jeho duší, Job* obsahuje četné prvky známé z nejstarších řec. tragédií apod.). Stylizace některých příběhů prozrazuje souvislost s orientálním světským vypravěčstvím. Jednotl. části B. se liší individuálním, autorským stylem (rysy autorství se zvyrazňují v N. z.). Stylově, jazykově i obsahově se z B. vydělují knihy deuterokanonické, zároveň blízké lidové povídce a románu. B. je psána tzv. versetem, založeným na paralelismu členů (starohebřej. výslovnost a tudíž ani starohebřej. metrika nejsou známy).

B. je nejčtenějším, nejinterpretovanějším a nejpřekládanějším dílem svět. literatury. Ve všech svých nesčetných rukopisech (S. z.

z 2. stol. př. n. l.), vydáních a překladech představuje dynamický útvar o nestejném rozsahu, úpravě a kompozici. Překlady **B.** (nejstarší překlad S. z. do řečtiny, tzv. *Septuaginta*, asi ze 3. stol. př. n. l.; do latiny, tzv. *Vulgata*, kol. 400, přel. sv. Jeroným; nejstarší staroslověn. překlad částí **B.** pochází od Cyrila a Metoděje) sehrály významnou úlohu při utváření nář. literatur. Nejstarší úplnou čes. rukopisnou **B.** byla za 1. svět. války (1914) zničená **B.** Drážďanská-Leskovecká (*70.—80. léta 14. stol.). Zvláštní význam má šestidílná **B.** Kralická (1579), přetiskovaná ještě ve 20. stol.

Myšlenkový svět **B.**, její poetika, metaforické, alegorické a syžetové postupy ovlivňují dodnes duchovní a liter. vývoj. Zatímco katolická církev se opírala především o N. z. (protestantská a heretická učení o S. z.), v literatuře inspirované **B.** převažuje problematika starozákonní. Od středověku, který z **B.** učinil knihu knih, se vliv **B.** projevoval dvojnásobem: o **B.** a apokryfy se opírala jednak hagiografie, legendistika, náboženský epos a alegorické putování (Dante, J. Milton, J. A. Komenský aj.), středověká mystéria, klasicistní, barokní i pozdější biblické drama (J. Racine, P. Claudel), jednak rozsáhlá tzv. karnevalová literatura („parodia sacra“), v níž se biblická témata a postavy svérázně deformují (Rabelaisův Gargantua a Pantagruel aj.). Apokryfní motivy vstupovaly do folklóru i literatury (u nás např. patří Vypravování o Adamovi, o Šalomounovi, o dřevě kříže, Čtenie Nikodemovo, Evangelium o Ježíšově mládí k nejstarším liter. památkám). Apokryfní forma inspirovala I. Remizova, K. Čapka aj. Biblické vlivy působily silně zejména v barokní literatuře, rovněž české (námět magdalénský, mariánský, kristolavský), biblická poetika a tematika inspirovala významně romantismus (A. de Vigny, A. de Lamartine, V. Hugo, W. Blake), směry 2. pol. a konce 19. stol., hlavně symbolismus (např. G. Flaubert, O. Březina, K. Hlaváček, P. Claudel), ve 20. stol. zvl. spisovatele katolické orientace (G. Bernanos, J. Durych, J. Deml). Románovým způsobem zpracovávají biblická témata D. F. Strauss (Život Ježíšův), T. Mann (Josef a bratři jeho) aj. **B.** je rovněž předmětem četných adaptací (Olbrachtovy Biblické příběhy aj.). Na základě **B.** se v literatuře vytváří rozsáhlá vrstva biblických loci communes, k nimž patří kromě frazeologismů, metafor, motivů, témat (podobnoství o marnotratném synu, ráj a první lidé, poslední soud aj.) a postav (Kristus, Jidáš, Satan, Job, Maří Magdaléna aj.) syžetově zánrová schémata a pojetí postav (model pašijí a vzkříšení, spásitelské nebo pokušitelské pojetí postavy apod.).

Výpisky *Bible Kralická*: „*Nebo prach jsi a v prach se navrátíš*“ (Gen. 3, 19). — „*Oko za oko, zub za zub, ruku za ruku, nohu za nohu*“ (Moj. II, 21, 24). — „*Marnost nad marnostmi, řekl kazatel, marnost nad marnostmi a všecko marnost*“ (Kaz. 1, 2). — „*Což bylo, jest to, což býti má; a což se nyní děje, jest to, což se dítí bude; aniž jest co nového pod sluncem*“ (Kaz. 1, 9). — „*Jako lilium mezi trnmi, tak přítelkyně má mezi pannami*“ (Šal. 2, 2). — „*Nebo mnoho jest povolanych, ale málo vyvolených*“ (Mat. 22, 14). — „*Na počátku bylo Slovo, a to Slovo bylo u Boha, a to Slovo byl Bůh* (Jan 1, 1). — „*A pohleděl jsem, když otevřel pečeti šestou, a aj, země třesení veliké stalo se, a slunce zčernalo jako pytel ztizený a měsíc všecken byl jako krev*“ (Zjev. 6, 12).

Překlady * přelom 13.—14. stol. (žaltáře a evangeliaře: žaltář Wittenberský, Poděbradský, Klementinský, Kapitulární aj., evangeliař Seitenstettský, Rajhradský, Videňský aj.), * 2. pol. 14. stol. (tzv. 1. redakce: bible Drážďanská-Leskovecká *70.—80. léta 14. stol., bible Olomoucká *1417, 1985 ed. Vladimír Kyas, Severočeská bible drážďanská a olomoucká, bible Litoměřicko-třeboňská *1411—14), * poč. 15. stol. (tzv. 2. redakce: bible Hlaholská *1416, Boskovská *1420, Litoměřická *1429?, Mlynářčina *pol. 15. stol. aj.), * pol. 15. stol. (tzv. 3. redakce: bible Padeřovská *1433—35, Nymburská), konec 15. stol. (tzv. 4. redakce: bible Lobkovičská asi 1480, Pražská 1488 aj.), 16. stol. (Benátská 1506, Melantriška 1549), 1533 (Beneš Optát—Petr Gzell; z latin. podle Erasma Rotterdamského), 1564 (1568, Jan Blahoslav, Nový Zákon), 1579—93 (1596, 1613. . ., Jan Blahoslav—Ondřej Štefan—Isaiáš Caepolla—Mikuláš Albrecht z Kaménka—Jiří Strejc—Jan Kapito—Pavel Jesen—Jan Effrem—Lukáš Helic aj., Bible Kralická), 1677—1715 (1767—71, Jiří Konstanc—Matěj Václav Šteyer—Jan Barner, Bible Svatováclavská), 1722 (1745, ed. Matěj Běl, pozmeněné vyd. 1613), 1766 (1787, ed. J. Theofil Elsner, pozmeněné vyd. 1722), 1808 (ed. Jiří Palkovič, upravené vyd. 1787), 1778—80 (přepr. 1786—1804, ed. Fortunát Durych—František Faustin Procházka, upravená Svatováclavská), 1821—33 (Tomáš Draský), 1849—51 (ed. Jan Krbec aj., přepr. vyd. 1786—1804), 1862—64 (ed. Innocent Frencl—Jan František Desolda, přepr. vyd. 1786—1804 s přihlednutím k starším vydáním), 1863—72 (František Sušil, Nový Zákon), 1909—1914 (Jan Ladislav Šykora, Nový zákon), 1917—26 (Jan Hejčl, Starý zákon), 1933 (František Žilka, Nový zákon), 1948 (P. Škrabal, Nový zákon), 1958 (1964, Jaroslav Seifert—Stanislav Segert, jen Píseň písní; vyd. 1958 in: sb. Pět svátečních svitků), 1968 (Vilém Závada—Stanislav Segert, jen Kniha Jobova), 1979 (ekumenické komise pro Starý a Nový zákon) aj.

Literatura *Analyse structurale et exegèse biblique*, Neuchâtel 1971. K. H. Bernhardt, *Die Umwelt des Alten Testaments*, Berlin 1967. M. Dibelius, *Die Formgeschichte des Evangeliums*, Berlin 1967. R. M. Grant, *L'interprétation de la Bible des origines chrétiennes*

à nos jours, Paris 1966. T. H. Robinson, *The Poetry of the Old Testament*, London 1947. — F. M. Bartoš, *Počátky české bible*, Praha 1941. Týž, *Bible a český národ*, Brno 1935. Týž, *Cesty k pramenům (Biblická archeologie a literární kritika)*, Praha 1971. J. Merell, *Bible v českých zemích od nejstarších dob do současnosti*, Praha 1956.

dh

BJØRNSEN, Bjørnstjerne:
SYNNØVE ZE SLUNEČNÉHO NÁVRŠÍ
(Synnøve Solbakken) — 1857

Povídka norského spisovatele, pokládána za první umělecký projev moderní norské literatury.

S. líčí křehký příběh dětského citového vztahu ústičiho v hlubokou lásku. Zatímco chlapcovi rodiče mají dvorec Granliden na úpatí hor ve stínu mohutných stromů, dívčini rodiče bydlí na slunečné protější straně nazývané Solbakken. Podnebí a kontrastní nor. příroda jako by obyvatelům vtiskly charakterové rysy: Granlidenští, zvl. otec a syn, jsou dobří, ale pochmurní, drsná a v chlapcově případě divoká slupka skrývá citlivé a soucitící srdce. Solbakkenští se od nich liší hlubokou zbožností: jsou nor. pietisté, haugiáni. Synnøve je pojata jako archetyp dívčí krásy, něžné laskavosti a ušlechtilosti, zdánlivě tak protikladné k Thorbjørnově divoké dravosti a svěhlavosti. Právě bezhlavá divokost je příčinou konfliktu mezi dvojicí mladých lidí a napětí mezi Thorbjørnem a rodiči Synnøve, kteří brání sňatku až do chvíle, kdy poznávají blahodárný a ušlechtilý vliv dcery na povahové rysy jejího milého, krátce předtím takřka smrtelně zraněného ve rvačce. Obyvatelé Granliden a Solbakken, stinné a slunečné strany hor, vytvoří napříště společenství.

S. je originální svým stylem, jenž se vyrovnává s nor. mentalitou. Stručnost, úsečnost výrazu odpovídá charakterovým vlastnostem postav: příznačná je jejich málomluvnost, zamkllost (Synnøve vytkne slovo, které se stává činem až tehdy, kdy je její milý na smrt nemocen; vztah otce k Thorbjørnovi je znázorněn mimoslovními prostředky; Thorbjørnova nechuť ke slovu a k rozhodnutí). Povídka je tak budována především na situacích; přímočarý děj. linie připomíná staré severské ságy tím spíše, že zkratkovitý sloh plný zámk obestírá postavy tajemstvím, napovídá jejich myšlenkovou a citovou sílu, mytizuje je. Nedílnou součástí S. jsou motivy folkloristické — využití veršů a písní v selských povídkách a zvl. v S. se stalo mj. inspiračním zdrojem Bjørnsonovy sb. *Básně a písně* (1870, Digte og sange).

S., napsaná v Kodani, byla 1857 otištěna časopisecky v Norsku; teprve když dán. kritika prohlásila prózu za vynikající dílo, byla S. i v Norsku uznána a do 1859 čtyřikrát vydána. Nejslavnější Bjørnsonova próza, zařazující se

do spisovatelova raného tvůrčího období a čerpající z dětských zážitků, tvrdého zápasu sedláků s drsnou, ale majestátní přírodou, je součástí tzv. selských povídek — *Aanun, Ole Stormoen* (1856), *Thron* (1857), *Arne* (1858), *Veselý hoch* (1860, En glad Gut) aj., považovaných za vrcholná díla nor. literatury a ovlivňujících i literaturu evropskou. Selské povídky tvoří uměl. celek a přinášejí nový pohled na nor. venkovský lid; důrazem na tradici a kontinuitu podporovaly nor. selské hnutí. Akcentem na lidskou ušlechtilost, vyjádřením lidské touhy po svobodě jednotlivce i národa a víry v dobro člověka, v obrodnou sílu lásky a práce přispívaly ke zvýšení mravní a životní úrovně nor. venkova. Mezi svými vrstevníky (H. Ibsen, J. Lie, A. Kielland) platil Bjørnson za nejtypičtějšího představitele kulturních a polit. snah nor. lidu (Nobelova cena 1903). Bjørnson byl známý a často překládaný zvláště na Slovensku, kde sehrál histor. roli 1907 vystoupením ve svět. tisku na obranu Slováků v Uhersku. Zfilmoval 1934 T. Ibsen.

Překlady b. d. (J. S.-p., *Synnøve Solbakken*), 1920 (Viktor Šuman, *Synnøve Solbakken*), 1972 (1981, *Božena Kollnová-Ehrmannová*, in: *Selské povídky*).

Literatura C. E. Nordberg, *The Peasant Stories of B. Bjørnson*, Minneapolis 1920. — A. Kraus, *Bjørnson a Ibsen*, Praha 1913. J. B. Michl, *Bjørnstjerne Bjørnson*, Bratislava 1970. F. X. Šalda, *Spisy 17, Kritické projevy 8*, Praha 1956.

bs

BLAGA, Lucian:
BÁSNĚ SVĚTLA

(Poemele luminii) — 1919

Básnická sbírka sedmihradského spisovatele, estetiky a filozofa, důležitý mezník ve vývoji rumunské lyriky po 1. světové válce.

B. s. jsou myšlenkově jednolitá sbírka, prodchnutá vášnivou láskou k mnohotvárnému, věčně se pohybuujícímu, nekonečnému principu světa, kterým je v Blagově pojetí život. Ústředním motivem je láska jako svrchované dynamický projev života, zdroj prožitků, které posouvají skutečnost do transcendentní roviny, a nejčastějším obrazem světla, které v básnickové dialektické pohledu obnáší rajsskou blaženost i plameny pekelné (*Světlo ráje*) a nejlépe vynikne v protikladu s tmou, čímž posiluje tajemství světa (*Já nepošlapu korunku divů světa*), pramen veškeré krásy a poezie i úhelný kámen pozdějšího Blagova filozof. systému.

Sbírka má téměř hodnotu autobiograf. dokumentu. Obráží totiž nejen dobovou atmosféru kolem 1. svět. války, nýbrž i trpké životní zkušenosti autorovy, poznamenané předčasnou ztrátou otce a nespokojeností na studiích teologie, kam se básník uchýlil, aby se vyhnul odvodům do armády. Živelná nespokojenost,

až frenetické dionýsovnosti, vypjatá subjektivnost Blagových básní, využití prudkých kontrastů (světlo — tma, život — smrt, ráj — peklo), častá hyperbolizace, nadsázka prožitku, intuice jako prostředek poznání jsou výrazem básnickovy spřízněnosti s něm. expresionismem i exponenty tzv. filozofie života, především s F. Nietzschem a H. Bergsonem. Symbolikou připomínající Novalise, obdařeny však eruptivní výrazivostí, jsou Blagovy básně výrazným projevem autorova panteistického cítění, které má kořeny v četbě autorů evrop. i orientálního starověku. B. s. vznikaly převážně 1917—18 za básnickova studijního pobytu ve Vidni, kde získal doktorát filozofie (1920). Na podzim 1918 byl rukopis odeslán rumun. jazykovedci S. Pușcariovi, který verše nadšeně uvítal a postupně otiskl v čas. Glasul Bucovinei (Hlas Bukoviny). Při knižním vydání liter. kritika neskrblila chválou; mladý lyrik z čerstvě osvobozeného Sedmihradska rozbíjel tradiční poetiku s odvahou, která neměla předtím v rumun. básnictví obdoby. K tomu se pojily další, Blagovu naturelu nejvlastnější rysy: hluboká meditativnost a nespoutaná obraznost, které se staly podnětem i pro další básnické generace. — Přestože byl Blaga 1956 navrhován na Nobelovu cenu (nakonec ji získal J. R. Jiménez), jeho dílo si dobývá cestu k zahraničním čtenářům teprve v poslední době a u nás je zatím téměř neznámé.

Literatura O. S. Crohmăliceanu, *Lucian Blaga, București 1963*. M. Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga, București 1970*. M. Vaida, *Lucian Blaga, București 1975*.

jn

BLAKE, William:

ZPĚVY NEVINNOSTI.

ZPĚVY ZKUŠENOSTI

(Songs of Innocence. Songs of Experience)

1789—1794

Dvojice sbírek reflexivně lyrických básní raného anglického romantika

23 a 21 (od 1801—22) krátkých básní (4—52 veršů) písňového či gnómičkého charakteru, povětšinou v čtyřveršových strofách s pravidelným, sdružené či střídavě rýmovaným 2—7stopým veršem vytváří souvislý cyklus propojený významově a formálně a sjednocený po výtvarné stránce. Jednotl. básně jsou součástí ornamentálních vícebarevných ilustrovaných grafických listů. Z. n. a Z. z. zachycují podle podtitulu jejich společného vydání „dva protichůdné stavy lidské mysli“. Tento zákl. uměl. záměr je napovězen jednak kontrastním zpracováním též témat v básních se shodnými (*Píseň chůvy, Svátek nanebevstoupení, Kominiček, Ztracený chlapec*) nebo kontrastními tituly (*Radost nemluvíátka — Žal v plenkách, Boží podoba — Lidská podstata*), jednak

kontrastem témat básní obou sbírek — např. *Úvod* (Z. n.): *Úvod, Odpověď Země, Hrouda a oblázek* (Z. z.), *Na žal druhých: Jedovatý strom, Beránek: Tygr*. Kromě toho obsahují Z. n. a Z. z. ještě básně tematicky a formálně nepropojené, které však dotvářejí jejich ideově estet. orientaci (např. *Noc, Ukolébavka, Černoušek* v Z. n. a *Malý pobuda, Zahradka lásky, Nemocná růže* v Z. z.).

Zákl. obraznost Z. n. a Z. z., jejímž materiálem je fantastický, naivní a hravý dětský pohled na svět a jeho pochmurný, absurdní a násilný obraz ve vidění dospělých (tyto způsoby nazírání symbolizují lyr. subjekty obou sbírek — pastýřský „Pištec“ a chmurný „Bard“), vytváří složitý symbol. aparát, jehož jednotl. významová pole komunikují s mnoha dalšími Blakeovými díly. Význam se soustřeďuje kolem obecných symbolů, dítě — otec (kněz) — Kristus, postihujících zákl. vývojové fáze lidského přístupu ke světu (nevinnost — zkušenost — ztráta nevinnosti — vyšší stadium nevinnosti). Svět nevinnosti a svět zkušenosti jsou totiž pojaty jako střední články řetězu stavů lidského bytí, na jehož koncích je jednak rajský stav, bezprostředně spjatý se stavem nevinnosti, jednak mrtvý, krajně individualizovaný svět, v němž se „já“ marně snaží překonat překážky a nepřátelství a jenž se váže ke stavu zkušenosti. Symbolika Z. n. a Z. z. se vztahuje také k hierarchii 6 forem bytí (božské, lidské, zvířecí, rostlinné, nerostné a chaotické), jejichž jednotl. mody se liší mírou individualizovanosti. Tematika básní není organizována pouze lyr. subjekty, důležitým korektivem je ironický podtext autorského přístupu, vytvářející v mnohých básních další významovou rovinu — např. *Svátek nanebevstoupení* (Z. n.), *Úvod, Odpověď Země* (Z. z.). Jeho význam spočívá především v tom, že ruší přímou návaznost symboliky na tradiční filozof. představy a zdůrazňuje individuální charakter a vývoj autorova mytol. systému, jehož symboly vznikají organicky v průběhu tvůrčího procesu, který je syntézou vize a řeči, výtvarné práce a básnictví.

Z. n. a Z. z. jsou vlastně částí systematického výkladu světa v jeho histor. vývoji. Obsahují sice narážky na souč. situaci (např. b. *Londýn* v Z. z.), ale chybí jim histor. perspektiva, vyvstávající až z celku Blakeovy poezie Geneticky souvisí Z. n. a Z. z. s rozsáhlým cyklem Blakeových „prorockých“ mytologicko-histor. básní a básnických próz, který začal vznikat zhruba ve stejné době — např. *Snowbeni nebe a pekla* (* 1790, *The Marriage of Heaven and Hell*), *Evropa* (* 1794, *Europe*), *Francouzská revoluce* (* 1791, *The French Revolution*) a byl uzavřen syntet. díly *Milton* (* 1804, 1808) a *Jeruzalém* (* 1804, 1820, *Jerusalem*). Z.

n. a Z. z. měly původně podobu souboru kolorovaných mědirytin s titulním listem a předmlouvou. Z. n. byly prvními Blakeovým syntetickým básnicko-grafickým dílem (většina významnějších Blakeových textů je vytvořena obdobně). Z. z. původního vydání Z. n., které si Blake jako ostatně všechny své další básně sám tiskl (byl profesionálním tiskař a rytec) a téměř marně se snažil rozprodat, se dochovalo 21 tisků. 1794 spojil Blake Z. n. s právě vyrytými Z. z., jejichž předobrazem jsou básně zachované v zápisníku z roku 1793. Od té doby vydával obě sbírky jako jednu knihu. Roku 1801 byla k Z. z. připojena závěrečná (22.) b. *Tirze*. Po Blakeově smrti byla do 3 tisků Z. z. vázána b. *Boží obraz* pocházející z roku 1791, kontrastní ke stejnojmenné básni v Z. n. Ve své době byly Z. n. a Z. z. jako většina Blakeova díla nepochopeny, jejich autor byl dokonce považován za duševně nenormálního. Zhruba od pol. 19. stol., kdy Blakeovu tvorbu znovu objevili prerafaelité, patří Z. n. a Z. z. k nejznámějším Blakeovým dílům, neboť jsou pokládány za nejsrozumitelnější. Teprve soudobá kritika poukázala na složitost jejich symboliky a místo v kontextu Blakeova díla.

Překlady 1929 (Jaroslav Skalický, *jednotl. básně, in: Výbor básní*), 1964 (Jiří Valja, *jednotl. básně in: Svět v zraku písku*), 1981 (Zdeněk Hron, *výb. in: Napiš básně kytkám na listy*).

Literatura N. Frye, *Fearful Symmetry*, Princeton 1947. M. H. Abrams (ed.), *English Romantic Poets*, New York 1975. A. A. Jelistratova, *Nasledíje anglického romantizma i sovremennost*, Moskva 1960. M. D. Paley (ed), *Twentieth Century Interpretations of Songs of Innocence and of Experience*, Englewood Cliffs 1969. — Z. Hron (*doslov k 1981*).

pr

BLIXENOVÁ, Karen: SEDM FANTASTICKÝCH PŘÍBĚHŮ

(Syv fantastiske fortællinger) — 1935
Sbírka novel dánské autorky.

Novely jsou dějově zasazeny do doby zhruba sto let od pol. 18. stol. Ve většině případů jsou působivou, byť dobovým i jiným koloritem zdánlivě vzdálenou obměnou moderních témat, hlavně problému lidské identifikace (*Cesty kolem Pisy*, *Starý potulný rytič*, *Potopa na Norderney*) a moci či manipulace ostatními lidskými bytostmi (jedno z klíčových témat Blixenové, zde vystupuje nejpatrněji v n. *Básník*). Nejvýraznější se obě tato témata prolínají v n. *Opice*, která také (spolu s *Cestami kolem Pisy*) nese nejmarkantnější rysy angl. gotického románu, na nějž se odvolává původní titul sbírky. V n. *Opice* dva mladí lidé, kteří byli převorkou Sevenského kláštera vmanipulováni (Boris ochotně, Aténa proti své vůli) do manželství, jsou svědky toho, jak se převorka

promění v opici a opice v převorku. V n. *Básník* si rada Mathiesen pohrává demiurgicky s lidskými osudy a krvavě za to zaplatí: zabijí ho lidé, s jejichž osudy si jako s loutkami pohrával.

S. f. p. se naprosto vymyká z kontextu převážně sociálně a politicky determinované dán. literatury 30. let. Fabulačně i obsahovou složkou směřují novely Blixenové záměrně k vzorům homérským, k orientálním pohádkám a k epice příběhů biblických a aspirují na nadčasový mýtotvorný účinek. Novely mají širokodechý rozmach (povětšinou jsou kolem osmdesáti až sto stran dlouhé) a téměř bez výjimky jsou to rámcová vyprávění, kdy skutečný příběh se vyloupne až z třetí čtvrté roviny řeči postav. Gotická inspirace je jen okrajová a koloritní. Novely jsou většinou založeny na anekdotickém základě, z něhož stavebně vycházejí. Za pomoci organicky včleněných prvků kulturního dědictví, důmyslným, elegantním a duchaplným způsobem, často s krutě nemilosrdným okem pro slabost lidské povahy, odkrývají motivační i charakterovou podstatu postav. Interpretačně jsou novely obtížné, vzdor zdánlivé přístupnosti fabulačního jádra, výklad je záměrně znesnadněn, pouze výjimečně je vyznění zcela jednoznačné.

Blixenová tímto svazkem debutovala jako prozaička 1934, a to v USA, kde knižka vyšla pod pseudonymem Isak Dinesen (autorčino rodné jméno) a pod titulem *Seven Gothic Tales*. Hned v následujícím roce převedla Blixenová sama knihu do dánštiny. Tento proces se opakoval i u většiny jejich dalších sbírek a vzpomínkové knihy *Africká farma* (1937, *Out of Africa — Den afrikanske farm*). Obě jazykové verze lze považovat za originály, ale dánské znění je ohebnější, přesnější a výstižnější. Největšího úspěchu dosáhla Blixenová právě v USA, teprve v posledních dvaceti letech (autorka zemřela sedmasedmdesátiletá 1962) se její dílo definitivně prosadilo i v Dánsku.

Překlady 1971 (*František Fröhlich, zčásti in: Babetina hostina*).

Literatura E. O. Johannesson, *The World of Isak Dinesen*, Seattle 1961. A. Kabell, *Karen Blixen debuterter*, München 1968. R. Langbaum, *Isak Dinesen's Art*, Chicago 1978. — F. Fröhlich (*doslov k 1971*).

ff

BLOK, Alexandr:

DVANÁCT
(Dvenadcat') — 1918

Poéma jednoho z vůdčích představitelů ruského symbolismu, patřící k prvním literárním ztvárněním Říjnové revoluce; zakládající dílo sovětské literatury.

Poéma o 12 zpěvech je otevřeno motivem sněhové vánice zuřící v nočním městě; starý odcházející

svět „svaté Rusi“ je tu představován drobnými ironickými portréty zbožné „starušky, slepičky“, „buržuje na rozcestí“, dlouhovělého literáta oplakávajícího mrtvou otcínu, popa, dvou paniček v astrachánu, prostitutek. Městem prochází dvanáct krasnogvardějců, kteří se stávají současně aktéry krutého příběhu: zadrží na ulici saně, na kterých odváží jejich bývalý přítel, zběh Vaňka, prostitutku Katku, milou jednoho z nich, Petruchy. Vaňka prchá, ale Katka je zastřelena. Dvanáct mužů táhne městem dál v rytmu krvavých orgií zahlušujících stesk; nad vlny chandry se pozvedá vítězný porýv revoluce. Vpředu kráčí — nezraněn jejich palbou — „s krvavým praporem“ Ježíš Kristus.

Už vstupní verše „Černý večer. / Bílý sníh“ předznamenávají zákl. významové směřování poémy vyhocením příkrého kontrastu. Střet starého světa, zastoupeného karikovanými figurkami či symbolem prašivého psa, a světa nového, rodícího se z hlubin divoké lidové rebelie, se tu promítá i „dovnitř“. Stává se vnitřním dramatem kolektivního hrdiny, dvanácti krasnogvardějců, kteří tu vlastně stojí v postavení novoromant. hrdiny symbolismu, titánského „Já“: jsou nositeli jeho vzpoury proti Bohu a řádu, jeho odvahy přijmout absolutní vinu. Původní uměl. východisko je tím však současně přehodnocováno. V D. se propustují zbytky vysokého básnického stylu z přelomu století s úsilím objevit uměl. možnosti skryté v lidovém jazyce, lidovém vidění světa, městském folklóru; rozpad symbolistického stylu je tu dovršen i konfrontací básnického světa s přesně a věcně nahlíženou atmosférou revolucí zmítaného Petrohradu. Lidový živel vnáší do poémy zvláštní, téměř karnevalovou situaci (také datace děje poémy podle vyvěšeného transparentu Ústavodárného shromáždění — 5. 1. 1918 — ke karnevalovému období odkazuje, figura Krista jako by současně patřila k tradičnímu průvodu), která všechny složky poémy odkazující k lidovému prostředí (jarmareční, „kramářská“ stylizace ústřední milostné tragédie, slovník, útržky písní, hodnotový řád apod.) spojuje v celek. Tradiční téma vzpoury tu ztratilo svého iluzivního nositele v silném jedinci a našlo ho v lidové mase, jejíž rozpoutaná ničivá síla je současně — jak napovídá i postava vykupujícího Spasitele v čele zástupu i symbol. kosmogonické číslo 12 (12 zpěvů, 12 krasnogvardějců = 12 apoštolů) — také tvorbou nového, zatím netušeného světa.

D. je dotvořením podstatných rysů Blokovy tvorby, v níž docházelo již od 2. pol. 1. desítky let k pozvolnému rozpadu symbolistické poetiky, ať již uvedením městského tématu v cyklu *Město* (1904—08, *Gorod*), zvyváním „zbojnické krásy“ Rusi v sb. b. *Rusko* (1908, *Rossija*) nebo ve vášnivých rytmech cikánských ro-

mancí v sb. *Hružný svět* (1909—16, *Strašnýj mir*). Přesto byl převratný charakter poémy všeobecně pocíťován, jakkoliv vnímán dobovou kritikou příliš úzce jako pouhé veřejné přihlášení k revoluci (později pak dokonce jako výraz jejího zkresleného chápání). D. vznikalo na poč. 1918 (s poérou korespondují autorovy deníkové zápisy o událostech na ulicích, o výjimečně silné lednové sněhové bouři, která mu i v „reálu“ symbolizovala převratnou histor. chvíli), svým pokusem o zachycení rytmu a jazyka ulice se dostalo v některých momentech do těsné blízkosti rus. futurismu a zvl. poetiky Majakovského. Podnětem pro postavu Krista (nad vhodností jeho — jak sám říkal — „ženského přízraku“ pro vyvrcholení poémy Blok váhal) byla zčásti snad i četba Renanova díla *Život Ježíšův*; obraz Spasitele patřil ostatně k oblíbeným, byť misty i travestovaným prostředkům dobové poetiky (např. Jeseninův *Ježíš mládenec*) a také Blok se k němu zamýšlel vrátit dramatem o životě Ježíšově, které zůstalo v náčrtu. D. zhudebnil jako oratorium G. Sviridov (1962).

Překlady 1921 (*Jaro Bilek, čas. Pochodeň, č. 21*), 1922 (*Jaroslav Seifert*), 1924 (1932, 1949... 1977, *Bohumil Mathesius*), 1934 (*Janko Jesenský, sl. Dvanácti*), 1967 (*Lubomir Feldek, sl. Dvanáct*), 1971 (*Vojtěch Jestiáb, in: Lampy navečer*), 1971 (1973, *Václav Daněk, in: Poslední jamby, Hudba snů a světa*).

Literatura *Tezisy I vesojuznoj (III) konferencii „Tvorčestvo A. A. Bloka i ruskaja kul'tura XX veka“*, Tartu 1975. S. Štut, „Dvenadcat“ A. Bloka, *Novyj mir* 1959, 1. — J. Teichmann, *Dvanáct, Červený květ 1967, 12. Jaroslav Žák (doslov k 1977)*. V. M. Žirmunskij, *Poetika a poezie*, Praha 1980.

mc

BOBROWSKI, Johannes:
LEVINŮV MLÝN

(Levins Mühle) — 1964

Román spisovatele NDR zabývající se vztahy mezi Němci a příslušníky jiných národností.

V románu s podtitulem *Cyřiatřicet vět o mém dědečkovi*, vyprávěném v 1. osobě, vypravěč z hlediska přítomnosti referuje o případu svého dědečka, k němuž došlo 1874 v Západním Prusku při dolním toku Visly. Dědeček, mlynář, odstranil svého židov. konkurenta Levina tím, že mu odplavil mlýn. Levin začal dědečka u soudu, ale dědeček, zdůrazňující své německví, získá něm. úřady na svou stranu. Proces se protahuje donekonečna. Levin rezignuje a odchází se svou cikán. milenkou z vesnice. Avšak řada místních obyvatel se postaví proti dědečkovi a dědeček je donucen mlýn prodat a odstěhovat se do města. Je ovšem stále přesvědčen o své pravdě a právu; na antisemitský článek v novinách reaguje dopisem, v němž vyzývá, aby se proti židům postupovalo podle jeho vzoru.

Děj. složka nemá v L. m. centrální postavení. Nejdynamičtější motiv, odplavení mlýna, je zmiňován jen jako dávno minulé událost a fabule se rozlévá do drobných epizod (křtiny, cirkusové představení atd.). I při minuciózním časovém a prostorovém určení jde v románu spíše (slovy Bobrowského) o „modelový případ“, v textu se přímo uvádí, že příběh by se mohl odehrát i jinde a jindy. V L. m. má zákl. význam vztah mezi příslušností národností a sociální — němečtí se stávají podmínkou zařazení do vyšší sociální vrstvy. Proto dědeček rozhodně zastává ideologii něm. nacionalismu, ačkoli k jeho předkům patřili Poláci a snad i baltští Prusové (zjevují se dědečkovi ve snech), zatímco nemajetní Poláci mají naopak něm. jména. Nacionalismus překonává i rozdíl víry — dědeček, baptista, se spojuje v boji proti Levinovi s evangelickým pastorem. Dědečkovy protivníky tvoří cikáni, žid, Poláci aj., ale i několik Němců, vesměs společen. outsiderů. Ti v protikladu k něm. nacionalistům vytvářejí v L. m. až idealizovanou skupinu lidí žijících přirozeně, ve svazku s přírodou, majících smysl pro spravedlnost a humanitu. Velký důraz je v L. m. kladen na akt vyprávění, které se vyznačuje bohatým slovníkem využívajícím polonismů a osobitou syntaxí. Vyprávěč uvažuje o svém příběhu, obrací se na postavy i čtenáře, řeč vyprávěče a řeč postav do sebe plynule přecházejí. Vyprávění se pro vyprávěče stává prostředkem uvědomění si sebe sama a osvobození od vin minulých generací.

L. m., první obsáhlejší próza J. Bobrowského, je jedním ze zpracování ústředního tématu jeho díla, jímž je „vztah německého národa k jeho východním sousedům, nešťastný a plný vin“ (Bobrowski). Variacemi na toto téma jsou i další práce Bobrowského, r. *Litevské klavíry* (1966, Litauische Claviere), 2 sbírky povídek a neobyčejně významná lyrika, např. sb. b. *Sarmatský čas* (1961, Sarmatische Zeit). Na otázky něm. východu zaměřili po 2. svět. válce pozornost i další něm. spisovatelé, zvl. G. Grass. Bobrowského dílo, nejprve lyrika a potom i próza, vzbudilo velký ohlas. Jeho knihy vždy vycházely současně v obou něm. státech a byly překládány do mnoha jazyků. L. m. se stal také předlohou stejnojmenné opery U. Zimmermanna (1973) a filmu H. Seemanna (1980).

Výpisky „Kulmerlandsko, kraj starý a zbožný, kde každý, kdo něco má, peníze, nebo čest, je Němec a hrdý na svůj původ, který je ovšem polský“ (1967, 28).

Překlady 1967 (Rio Preisner — verše Josef Suchý).
Literatura Johannes Bobrowski, *Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk*, Berlin 1967. G. Wolf, Johannes Bobrowski, Berlin 1967. — P. Anders, 85 vět

o dobré knize, *Plamen* 1965, 9. V. Kafka (doslov k 1967).

mš

BOCCACCIO, Giovanni:

DEKAMERON

(Il Decamerone) — *1348—1353, 1470

Cyklus sta novel, jedno ze zakladatelských děl italské a světové renesance.

Rámcová sbírka sta „povídek aneb pohádek aneb podobenství aneb historek“, které si na venkovském sídle nedaleko Florencie, kam utekli před morovou nákazou 1348, vypráví v 10 dnech 7 urozených paní a 3 muži na rozmanité náměty: I. volné téma; II. o lidech, které postihly různé nehody, ale s nimiž to dobře dopadlo; III. o lidech, kteří obratností dosáhli něčeho, po čem bažili, anebo oč předtím přišli; IV. o lidech, jejichž láska vzala nešťastný konec; V. o milencích, jejichž láska se po strastech dočkala šťastného konce; VI. o těch, na něž byl zaměřen nějaký vtíp, oni však jej odrazili nebo se vyhnuli ztrátě či nebezpečí či haně; VII. o taškařicích, jimiž obalamutily ženy své manžely; VIII. o šprýmech, které denně tropí žena muži či muž ženě anebo muži jeden druhému; IX. volné téma; X. o lidech, kteří vykonali něco šlechtného ve věcech lásky či jiných.

Formálně i ideově stojí D. na rozhraní dvou společen. a kulturních epoch. Vnější stavbou, tj. zejména využitím symboliky čísla deset — název vznikl volnou kombinací řec. slov déka = deset a hémerá = den —, a symbol. jmény vyprávěčů — autora tu zastupuje Pamfilo (= řec. všechno milující), jeho životní lásku a básnickou inspirátorku Fiammetta (ital. fiamma = plamen, milostný zápal, milenka) —, je odrazem scholastického myšlení středověku. Ale realist. přístupem ke světu, sjednocujícím jednotl. novely i přes jejich temat., ideovou i uměl. rozmanitost, je projevem myšlení silícího měšťanstva. Prost jakékoliv metafyzické nadstavby nad jednotl. příběhy, v nichž převažuje zvl. praktický utilitarismus postav a optimistický pohled na možnosti člověka používajícího svůj rozum, vyjadřuje rodící se renesanční úsilí člověka uchopit celý svůj osud na této zemi do svých rukou a racionálně jej uspořádat ve shodě s přirozenými zákony přírody, které jsou s to pojmout i přirozenou zákonitost náhody. Je-li značná část novel D. vystavěna na námětu erotickém, není to jen proto, že jejich vlastním účelem nebyla meditace, ale poskytnutí radosti a zábavy, ale i proto, že nevylučování pozemské lásky a sexu ze života člověka je důsledkem celistvého pojetí lidské přirozenosti jako hodnoty neodporující božským či mravním příkázáním. Zdánlivá nepřítomnost morálky v D. je tak vlastně vyjádřením morálky nové, renesanční (výrazem její-

ho střetnutí s etickými normami středověku jsou pak satir. prvky např. v četných příbězích na námět z erotického života duchovenstva). Mravnost, tj. ctnost, statečnost, poctivost a velkodušnost, není již diktována rodem či nadosobními normami, ale stává se záležitostí individuální.

Vnitřní různorodost **D.** je nepochybně také výsledkem množství zdrojů, z nichž autor čerpal a jež byly souč. čtenáři dobře známy, ať již z četby či ústního podání. U naprostě většiny novel lze najít přímou závislost na latin. pramenech (Apuleius, Disciplina clericalis od Petra Alphonsiho, Gesta Romanorum, Speculum historiae od Vincenta de Beauvais aj.), na provensál. životopisech, starofranc. fabliaux a rytířských románech, na ital. sb. n. Novellino a Knize sedmi mudrců z Říma atd. Díky výrazné milostné složce bylo přijímání **D.** evrop. kulturou značně rozporné: na jedné straně stály jeho nepopíratelné uměl. kvality, jimiž se inspirovali přemnozí budoucí tvůrci, na druhé straně pak jeho erotická dráždivost, přímo protikladná katolické morálce a vylučující jej na okraj literatury. Sám Boccaccio cítil (v úvodu 4. dne a v závěru 10. dne) nutnost hájit se proti nařčením z přílišné nevázanosti; 1373, tj. dva roky před smrtí, se pak dokonce v záchvatu kajcnosti **D.** zřekl v dopise M. Cavalcanti-mu. Důsledkem, ale i příčinou rozporného přijímání **D.** byly jednak mnohé neadekvátní překlady, jednak odmítavý postoj církve. Církev **D.** nejprve na tridentském koncilu zakázala a poté proti jeho oblíbě bojovala vydáním opraveným římským inkvizitorem (1573). V čes. prostředí se jednotl. novely **D.** objevují v období renesančního humanismu, leč s nástupem protireformace zájem ustupuje — i když jsou některé nadále otiskovány jako knížky lidového čtení a jejich náměty se často stávají součástí tematiky kramářských písní. Nový zájem o **D.** jako celek pak u nás začíná až sklonkem 19. stol. v souvislosti s rostoucí orientací na západní literatury. Vybrané novely z **D.** zfilmoval P. P. Pasolini (1970).

Překlady *kolem 1450 (1560, 1760, 1779, 1802, 1815, 1818, 1855, 1860, 1889, ?, n. Valter a Krizelda, *X. den 10. novela, překlady a adapt. z lat. a něm.*), 1592 (1603, 1696, 1736, 1761, 1770, 1781, 1812, ?, *Kronika utěšená o jednom znamenitém měšťaninu římském jménem Dionidesovi a Brigidě manželce jeho, II, 9, z lat.*), 1507 (1560, 1592, Mikuláš Konáč z Hodiškova, *Historia o nešťastné lásce dvou zamilovaných, IV, 1*), 1509 (Mikuláš Konáč, *Kronika o Cimónovi hlupém skrze milost přemistrně vycvičeném, V, 1*), 1514 (Mikuláš Konáč, *Rozprávka nejprvnější o Serciapellettovi, písaři obecném, kterýž na smrtedlné posteli zповědníka oklamav po smrti za svatého jmén, držel i ctěn byl, I, 1*), *2. pol. 15. stol. (Hynek z Poděbrad, *III, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8; VII, 8; VIII, 5, 7, 8; X, 6,*

z něm. podle H. Steinhöwela; neotištěno — kolovalo v kodexech), 1881 (Josef Fl. Karafiát = Josef Flekáč, *adapt. bez rámce a balad*), 1896–97 (1900, J. J. Benešovsky-Veselý = Jan V. Veselý), 1899 (J. Rožnovský = Ignác Hofírek?, *výb.*), 1910 (? *jen do II, 3*), 1913–14 (O. Krejčí, *výb. Z Decamerona*), 1913 (? *Vybrané povídky*), 1919–20 (1920, Zdeněk Vraný, 2. vyd. *jen výb. Galantní historky, z franc. a podle J. Rožnovského*), 1920 (Josef J. Jirsák = Hanuš Hackenschmied, *výb. Kratochvilné historie*), 1928 (A. Běhounková), 1929 (Marie Kühnlová, *výb. Decamerone*), 1930 (Adolf Felix, *Ťři roztomilé novely mnoho pomlouvaného Giovanni Boccaccia*), 1923–26 (1938, Arnošt Procházka, *sv. III–IV s Antonínem Pokorným*), 1959 (1961, 1965, 1975, 1979, Radovan Krátký).

Literatura V. Branca, *Boccaccio medievale, Firenze 1956*. R. I. Chlodovskij, *Dekameron, Moskva 1982*. T. Todorov, *Grammaire du Décaméron, The Hague 1969*. L. Russo, *Lecture critiche del Decamerone, Laberza 1967*. — A. Cronia, *Boccaccio v českém písemnictví, Praha 1949*. J. Bukáček (doslov k 1959). J. Felix, *Dve románské fresky, Bratislava 1973*.

pj

BÖLL, Heinrich:

KLAUNOVY NÁZORY

(Ansichten eines Clowns) — 1963

Román německého spisovatele, jedno z nejvýznamnějších děl poválečné literatury v NSR.

Hl. postavou a zároveň vypravěčem románu, rozděleného do 25 krátkých kapitol, je Hans Schnier, sedmadvacetiletý mim a klaun. Ocítl se v životní i uměl. krizi, ztratil zaměstnání i finanční prostředky a během několika hodin, jež stráví ve svém bytě v Bonnu v březnu 1962, rekapituluje dosavadní život. Dětství prožíval v atmosféře války a fašismu, jež instinktivně nenáviděl, stejně jako své bohaté a konformní rodiče. Stal se postupně černou ovčí v rodině i outsiderem ve společnosti, naplněné v době poválečné prosperity pokrytectvím a mravním oportunistem. Svůj odpor a protest dává najevo pantomimou a klaunskými výstupy. Ústředním zážitkem jeho života se stal vztah k Marii, prosté dívce a přesvědčené katoličce, která mu přináší naplnění života a štěstí. Marie se přátelsky stýká s „kroužkem pokrokových katolíků“, skupinou intelektuálů, již používají módní filozoficko-liter. žargon a subtilně se přizpůsobují souč. režimu. Pod jejich vlivem Marie po šesti letech společného života v „hřichu“ Hanse opouští, vstupující do zákonitého svazku s katolickým politikem. Schnier po jejím odchodu propadá do stále hlubší osamělosti a bezraděje. Nakonec odchází v masce klauna z bytu, uprostřed karnavalové maškarády se posadí s kytarou u nádraží, zpívá liturgické písně, žebra a čeká na návrat Marie ze svatební cesty.

Hans Schnier je neheroický hrdina, lidský,

citlivý a mravně čistý člověk, veskrze civilní, pozemský a nepatetický, který nachází smysl bytí v každodenním životě a práci — i jeho uměl. tvorba a láska jsou odromantizovány, mají proporci všedního lidského dne. Schnier odmítá pojetí světa jako abstraktního nadosobního řádu, v němž etické hodnoty zůstávají vně konkrétních lidí, a jeho úsilí o vnitřní pravdivost jej vede v dětství ke konfliktu s fašismem a později k agresivitě vůči pohodlnému nonkonformnímu snobismu intelektuálů a výnosnému polit. katolicismu. Celá výstavba románu, který je pojat jako vnitřní monolog vypravěčův — skicovitě vyprávění, mozaikovité prolínání motivů a časových rovin, zrušení epické distance —, posiluje bezprostřednost a naléhavost, autentičnost sdělení a navozuje atmosféru ztráty řádu, pevného a záchytného bodu ve světě. Míšení trag. a groteskních prvků a spojení rozhořčené rezignace i revolty, jež prochází celým vyprávěním, vrcholí v závěrečné scéně, kdy maska klauna a blázna se stává posledním útočištěm hrdiny, který uprostřed nelidského světa chce zůstat a zůstává člověkem.

K. n. navazují na zákl. temat. linii Böllova díla, již je válka, fašismus a poválečný vývoj v NSR. Tato linie vyvrcholila koncem 50. let r. *Biliár o půl desáté* (1959, Billard um halbzehn), v němž Böll — podobně jako v K. n. i v pozdějším rozsáhlém r. *Skupinový portrét s dámou* (1971, Gruppenbild mit Dame) — poukázal na nepřekonanou něm. minulost a upozornil na kontinuitu fašismu a apartné demokratické, ale vnitřně neproměněné společnosti západoněm. „hospodářského zázraku“, v níž lidé za války mravně zkompromitovaní zastávají opět významné funkce a umění i humanita se stávají zbožím. Svým etickým humanismem i ostrou kritikou společen., polit. i duchovních poměrů souvisí K. n. s uměl. cíli západoněm. liter. Skupiny 47 (Gruppe 47), zaměřené kriticky a antifašisticky. Hans Schnier, nefalšovaně lidský a prostý člověk, je typický böllovský hrdina a jeho neostentativní radikalismus i konkrétní humanismus jsou výrazem autorovy životní filozofie. K. n. vyvolaly poměrně značný ohlas, zvl. svou ostrou kritikou polit. katolicismu, v NSR i zahraničí. Autor obdržel Nobelovu cenu 1972.

Výpisky „Mám strach z oslovování připilých Němců jistého věku, vždycky mluví o válce, soudí, že to byla nádhera, a když jsou úplně opilí, vyjde najevo, že jsou to vrazi, kterým to všechno, zdaleka nepřipadá tak zlé“ (1966, 97) — „Jestli si nás věk zaslouhuje nějaké jméno, pak by se musel jmenovat věk prostituce“ (1966, 201).

Překlady 1966 (Vladimír Kafka).

Literatura M. Jurgensen (ed.), Böll, Untersuchun-

gen zum Werk, Bern — München 1975. Der Schriftsteller Heinrich Böll, München 1973. M. Reich-Ranicki (ed.), In Sachen Böll, Ansichten und Einsichten, München 1971. A. Pešek, Zu H. Bölls Kritik der westdeutschen Nachkriegsentwicklung zur Konsumgesellschaft, in: AUC, Germanistica Pragensia VI, Praha 1972. — V. Kafka, Názory Böllova klauna, SvLit 1964, 3.

jh

BORGES, Jorge Luis:

ALEF

(El Aleph) — 1949, rozšířeno 1952

Reprezentativní soubor povídek argentinského spisovatele, jednoho z klasiků současné hispanoamerické literatury.

Soubor obsahoval v 1. vyd. 13 povídek, v roce 1952 bylo nové vydání rozšířeno o další 4 (*Abenchá-kán Bohári, který byl zabit ve svém bludišti, Dva králové a dvě bludiště, Čekání, Muž na prahu*), o nichž se zmiňuje rovněž autorův *Dodatek* z roku 1952. Ještě později byla přifažena p. *Vetřelkyně*, v souč. reedici se tedy objevuje 18 čísel. Již 1. vyd. bylo opatřeno epilogem autora (dále přetiskovaným) shrnujícím témata a naznačujícím pramen inspirace a výklad jednotlivých povídek. Některá z čísel nesou v závěru věnování přátelům, mnohá jsou uvedena citáty ze svět. literatury (Korán, Bible, W. Shakespeare). A. představuje ve zkratce charakteristické rysy Borgesovy povídkové prózy, především její filozoficko-reflexivní a esejistické zaměření. Obsahuje povídky tří námětových a žánrových okruhů: fantastické (např. *Alef, Záhír, Nesmrtelný*), detektivně fantastické (jeichž kriminalistická zápleтка je jen zámlčkou k položení hlubších otázek — např. *Druhá smrt*) a povídky bez fantastických prvků odehrávající se většinou v argentin. prostředí (např. *Emma Zunzová*). Všechny povídky jsou formálně úsporné, mají sevřenou kompozici, nežádka překvapující pointu, která zpětně celý text přehodnocuje. Nejčastější témata pocházejí z oblasti filozof. otázek totožnosti lidského individua, jeho existenciálních rozměrů a problémů, často se dotýkají otázky prolínání skutečného a neskutečného světa. Ve vyprávění je použito er-formy, řidčeji ich-formy; neotřesitelné postavení má vždy všeznalý a suverénní vypravěč.

Borgesovy povídky jsou vystavěny na děj. osnově, ale za děj. plánem je skryt hlubší filozof. smysl; povídky stojí na rozhraní vyprávěného a esejistického žánru. Jejich význam netkví v bezprostředně vyprávěném příběhu, nýbrž v tom, co se za viditelným příběhem skrývá. Hmatatelná skutečnost pro Borgese postřádá význam i důležitost; je jen příznačné, že se jí často snaží nahradit „skutečností“ snu, fantazie, liter. fikce, tedy umělým světem, který na rozdíl od světa skutečného má svůj jednoznačný intelektuální řád.

Borges patří k myšlenkově složitým a nároč-

ným autorům, jeho povídky jsou často zatíženy rozsáhlým poznámkovým aparátem, parafrazemi a citacemi skutečných i apokryfních textů, komplikovány filozof. reflexi. Začal je psát až v pol. 30. let, když měl již za sebou závažné básnické a esejistické dílo. A. je považován za vrcholnou sbírku jeho povídkové tvorby; předcházely mu soubory *Obecné dějiny hanebnosti* (1935, *Historia universal de la infamia*), *Zahrada, v které se cestičky rozvětvují* (čas. 1941—42, *El jardín de senderos que se bifurcan*) a *Prózy* (1944, *Ficciones*).

Překlady 1969 (*Kamil Uhř, zčásti in: Artefakty*). Literatura *D. W. Foster, Borges' «El Aleph», Some Thematic Considerations, Hispania* 1964. *L. Harss, Los Nuestrros, Buenos Aires* 1969. *A. Prieto, Borges y la nueva generación, Buenos Aires* 1954. — *K. Uhř (doslov k 1969)*.

kl

BORCHERT, Wolfgang: VENKU PŘEDE DVEŘMI

(*Draussen vor der Tür*) — 1947

Drama německého spisovatele, reprezentativní dílo období těsně poválečného.

Drama, opatřené podtitulem *Hra, kterou nechce žádné divadlo hrát a žádné publikum vidět* a věnované herci H. Questovi, 1. představiteli hl. postavy, je rozděleno do 7 oddílů (předehra, sen, 5 výstupů). — Skončila 2. svět. válka. Mladý poddůstojník Beckmann se vrátil ze zajetí do Hamburku. Jeho žena žije s jiným, jeho syn je mrtev. Beckmann skočí do Labe, ale řeka jej nepřijme a vyvrhne na břeh. Nastává bludná pouť Hamburkem, během níž Beckmann mj. rozmlouvá s osamostatněnou částí své vlastní bytosti, „tím druhým“. Dívka zavede Beckmanna do svého bytu, ale zanedlouho se objeví její jednonohý muž; Beckmann hovoří se svým bývalým velitelem, ale velitel jej nechápe a vysměje se mu; divadelní ředitel jej odmítne zaměstnat v kabaretu; nová nájemnice v bytě jeho rodičů mu dává zprávu o jejich smrti. V horečném snu se pak Beckmann znovu setkává s těmito postavami (a rovněž s Bohem a se Smrtí). Nakonec zůstává sám; vykřikuje otázky, ale není nikdo, kdo by odpověděl.

V. p. d. v řadě svých složek navazuje na poetiku expresionismu: postavy nejsou individualizovány, většinou nemají ani vlastní jména; užité vyjadřovací prostředky zdůrazňují naléhavost výpovědi (zvolání, otázky, opakování slov a větných konstrukcí); realita podléhá deformaci, scény nejednou nabývají podoby vizí (to umožnilo i výklad, podle něhož je celý děj halucinací topícího se, umírajícího Beckmanna). Drama je vybudováno především na 2 protikladech; uvnitř — venku (zdůrazněna je hranice: dveře) a život — smrt. Beckmann se vrátil domů, ale žádný domov už pro něho neexistuje; nemožnost dostat se „dovnitř“ je

podmíněna objekt. činiteli, jeho postavení je však i výrazem uvědomělého odmítnutí zapomenout, zařadit se mezi představitele cynického egoismu, pokrytectví a maloměšťáctví. Jednotl. zastávky Beckmannova putování se stávají důkazem, že všechny tradiční hodnoty jsou nyní v troskách: rodina, láska, autorita, umění i náboženství. Zůstává jen bezvýhodná nejasná situace, kdy člověk je současně obětí i vrahem; odpovědnost a vina nabývají absolutní platnosti. Hned na začátku hry je jako příliš snadné řešení odmítnut pokus vrhnout se do smrti jakoby nazpět do těla matčina. Následuje pak neustálé kolísání mezi přitakáním životu a přitakáním smrti, konečný závěr ovšem podán není. Je zřejmé, že Beckmannova postava neumožňuje prostý, jednoznačný výklad. Byla vykládána i jako odstrašující příklad neschopnosti se zařadit, jako ztělesnění nihilistického odmítnutí.

V. p. d. vzniklo v lednu 1947 během několika dnů a bylo poprvé zveřejněno v únoru téhož roku v podobě rozhlasové hry. Rozhlasové uvedení vyvolalo mohutnou souhlasnou i nesouhlasnou reakci a Borcherta rázem slavilo. Brzy následovalo knižní vydání a inscenace na jevišti (premiéra se shodou okolností konala den po Borchertově smrti). Vedle V. p. d. patří k Borchertově tvorbě básně a zvl. sb. p. *Pampeliška* (1947, *Die Hundelblume*) a *Toto úterý* (1947, *An diesem Dienstag*). 1949 bylo publikováno souborné vydání spisů. Borchertovo nevelké dílo, vzniklé v průběhu velmi krátké doby za těžké nemoci, představuje nejvýraznější projev něm. písemnictví prvních let po 2. svět. válce a podstatně zapůsobilo na rozvoj západoněm. literatury; k jeho odkazu se přihlásili zvl. příslušníci tzv. Skupiny 47 (*Gruppe 47*).

Výpisky „*Stojíme všichni venku. I Bůh stojí venku a nikdo mu už neotevře. Jen smrt, jen smrt má pro nás ještě dveře*“ (1976, 253).

Překlady čas. 1958 (1965, 1976, *Josef Čermák, vyd. 1958 in: SvLit, vyd. 1965 in: výb., vyd. 1976 in: Smutný studený svět*).

Inszenace 1958 (*Karel Neubauer, Beskydské divadlo, Nový Jičín*).

Literatura *M. Schmidt, Wolfgang Borchert, Analysen und Aspekte, Halle (Saale)* 1970. *A. L. Willson, Beckmann, der Ertrinkende, Akzente* 1972. — *J. Čermák (doslov k 1965 a 1976), M. Lukeš, Básník zrazené generace, Divadlo* 1958.

mš

BOROWSKI, Tadeusz: KAMENNÝ SVĚT

(*Kamienny świat*) — 1948

Povídkový celek polského prozaika, básníka a publicisty.

K. s., označený autorem v *Krátké předmluvě* jako „jedna velká povídka“, sestává z 20 samostatných částí, svým tvarem zcela netradičních (zčásti jsou opatřeny dedikacemi pols. spisovatelům, s jejichž dílem obvykle polemizují). Tematicky se tyto části, jen zřídka dějové, převážně popisné či reflexivní povahy, váží jednak k prostředí koncentračního tábora (*Povídka ze skutečnosti, Schillingerova smrt, Člověk s balíčkem, Večere, Mlčení, Setkání s dítětem*), jednak k době těsně poválečné (*Konec války, Independence Day, Opera, opera, Cesta pulmanem*), jednak k individuálním reakcím na válku i dobu poválečnou, do níž vědomí války a morálních problémů, jež válka přináší, proniká (*Kamenný svět, Pokoj, Léto v městečku, Divka ze spáleného domu, Záloha, Úpalné odpoledne, „U hrdinného partyzána“, Cestovní deník, Městanský večer, Návštěva*).

Autenticky pojatý vyprávěč (vězeňský kápo, člověk přeživší koncentrační tábor), přímo v ději (převážně jako účastník události), popř. v aktuální či vzpomínkové reflexi angažovaný (srov. převažující podání v I. osobě), je v nepřehledném, nesmyslném a nepřátelském světě (svět lágru, svět poválečný i vnitřní svět člověka je v podstatě stejně groteskní) prvkem, jenž je jedním svým rysem nesporně lidský: totiž svou úpornou snahou klást otázky po smyslu dění. Je-li smyslem světa lágru, zobrazeného v popisech i reflexích civilně, bez zděšení, odporu či pohrdání, snaha přežít, pak smyslem světa poválečného i vnitřního světa jedince je potřeba vyrovnat se se zodpovědností, kterou fakt přežití přináší, a zvažít cenu, která se za přežití platí. Obraz lágrových vězňů, zvl. sonderkomanda, jako součástí vražedné masinérie táborů, boří iluze o světě koncentračních táborů jako o světě snadno rozdělitelném na Dobro a Zlo a naznačuje velikost této ceny: úděsnou (protože neuvědomovanou) mravní deformaci, ochotné vnitřní přizpůsobení i ztrátu víry v jakýkoli ideál, a vypovídá tak lidem o člověku pravdu nelichotivě skeptickou.

K. s., částečně opřený i o osobní zkušenost autorovu (1943–45 byl vězněn v koncentračních táborech Osvětim a Dachau), čerpá, stejně jako tematicky totožná a svým smyslem obdobně provokující sb. p. *Loučení s Marií* (1948, *Pożegnanie s Marią* — zde zahrnutý i prózy vydané 1946 v Mnichově), z podnětů amer. behaviorismu; ztráta ideálů, víry v morální tradice, starý humanismus a kulturu vede pak autora i k živému zájmu o revoluci, srov. fejetony *Povídka z knih a novin* (1949, *Opowiadanie z książek i gazet*) vydané dva roky před jeho sebevraždou.

Překlady 1966 (*Helena Teigová, in: výb.*).

Literatura *T. Drewnowski, Ucieczka z kamiennego świata, Warszawa 1972. E. Frąckowiak, W kręgu Ka-*

miennego świata, Pamiętnik Literacki 53, 1961. W. Woroszyński, O T. Borowskim, jego życiu i twórczości, Warszawa 1955.

am

BORUTA, Kazys: DŘEVĚNÉ ZÁZRÁKY

(Mediniai stebukai) — 1938

Hagiograficky stylizovaný román o tragickém osudu lidového řezbáře, výmluvné dílo mezi-válečné litevské prózy 20. stol.

Děj D. z. se odehrává v období od sklonku 19. stol. do 20. let 20. stol.; jeho hrdinou je chudý Vinco Dovina (Vincas Dovinė), nemanželský syn děvečky, vychovaný starým pastýřem ve vzdoru a zlobě ke světu. Po chudobném dětství je vyhnán z rodné vesnice, nějaký čas pracuje jako tesař, ale tesařské zivobytí mu překazí nešťastná láska k plavovlasé Heleně, dceři bohatého sedláka. Z námluv je zapuzen jako nemajetný vandrák a nadlouho skončí v židov. krémě. Po Helenině svatbě upadne Dovina do chorobných halucinací, ale po „návštěvě pekelných hlubin“ se z něho načas stane nábožný člověk a vytvoří první z řady svých znamenitých dřevěných plastik — sochu sv. Jířího. Práce je však hanebně zničena a podobně po letech dopadne — už po I. svět. válce, kdy se Litevci bouří na táborech lidu proti vládě farářů — i řezbářovo mistrovské dílo, purvišská zázračná socha Panny Marie Sedmibolestné. Má na tom vinu i sám Dovina, jenž posléze bídně zahyne jako žebrák; jeho neklidný život se přirovnává k „litevskému kříži, ztvrdlému a ustaranému na cestách této země“.

Příběh řezbáře, „světlé duše“, je vyprávěn ve značně stylizované podobě a jeho těžiště spočívá v básnickém jazyku, připomínajícím vzdáleně obraznou řeč Vančurovu. D. z. jsou po vzoru starých náboženských knih uvedeny nejprve autorovým zamyšlením a poučením, po kterém následuje vlastní vyprávění pod názvem *Život a práce Vinca Doviny*. Před každou ze 7 kap. je autorovo napůl lyr., napůl didaktické rozjímání o osudu umělce mezi pozemskými tvory. Tento „hagiografický“ půdorys (včetně tradiční číselné symboliky) se však opírá o sugestivní sociální karikaturu litev. vesnice a vůbec poměrů na Litvě zvl. před I. svět. válkou, třebaže sem dolehnou i společen. nepokoje let dvacátých. Tradiční situace a postavy vesnické prózy jsou tu posunuty do groteskní a satir. polohy nebo vyznívají jako modelové ilustrace. Postava Doviny v sobě spojuje tři aspekty: je obětí sociálního bezpráví, lidovým umělcem s mesiášskou jiskrou, jehož umění zaniká ve světě všeobecného zla, a konečně v něm nalezneme i příznačné rysy novoromant. rozervance se světobolem a tuláckou duší.

Borutovo dílo ovlivnil autorův obdiv k lido-

ve tvořivosti — také jeho poslední r. *Těžké pomníky* (1957, Sunkūs pamínklai) je věnován osudu sochafe V. Grybase, popraveného za války hitlerovci. Spisovatel byl členem litev. liter. skupiny kolem čas. Třetí fronta (společně s P. Cvirkou, S. Nėrisovou, A. Venclovou aj.) a její program tzv. aktivního realismu — od začátku 30. let s výrazným antifašistickým začtením — přijal za svůj. Tomuto vidění světa však vtiskl ve svém vrcholném románu *D. z.*, který psal 1930—38, ryzí básnivost (ve svých básnických začtících byl Boruta ovlivněn S. Jeseninem) i antiklerikální podtext.

Překlady 1978 (*Vojtěch Gaja*).
vene

BOTEV, Christo: **BÁSNĚ**

(Pesni i stichotvorenija, dosl. Písně a básně) 1875

Sbírka lyriky bulharského básníka, publicisty a revolucionáře, považovaná za největší přínos bulharské literatury 19. stol. světovému písemnictví.

Sbírka obsahuje 16 Botevových básní, motivicky čerpajících především z obrazu lyr. hrdiny bouřícího se proti trag. osudu své země, porobené Turky, vykořisťované však i církví a místní oligarchií (*Elegie, Boj, Vlastenec*). Botevův hrdina, vášnivě odhodlaný obětovat život v boji za svobodu, se vyvažuje často bolestně z pout rodinných (*Na rozloučenou*) i milostných (*Své první láске*). Polemika proti naloženému národnímu duchu (*Poutník*) pterůstá v sarkastický příměr národa ke stádu ovcí vedených na porážku (*Den sv. Jiří*, uvedeno motem z A. S. Puškina). Rebel, propadlý deziluzi ze svého okolí, s hořkostí a vědomě probíjí svou mužnou sílu v pitkách (*V krémě*). Tuto skepsi však vyvrací ideál hajduka — dědice nejlepšího tradice lidu (*Milá, Temný mrak se od hor valí*). Platí to zejména o b. *Chadži Dimitr*, nazvané podle vůdce povstaleckých čet, padlého 1868. Obraz smrtelně raněného hrdiny, o kterého pod žhnoucím sluncem pečují vily a divá zvěť, je transponován do roviny mýtu a nabývá věčné platnosti, neboť „kdo padne v boji za volnost vlasti, nezemře“.

B. jsou neustálým proudem bezprostředně vyjadřovaných emocí, vždy mezních; dominují dvojice láska a nenávisť, radost a smutek. Osamělý lyr. hrdina, se kterým se autor zcela ztotožňuje i v soukromém životě, přemáhá rezervanecký stesk po hynoucím mládí aktivní, až nadlidskou vůlí (motivovanou živelně socialistickým přesvědčením) svrhnout nesvobodu vně i uvnitř člověka. Patetické tihnutí k smrti za velké ideály se zdá být předzvěstí básníkovy osudy. A právě akcentace heroické sebeoběti nejsilněji pojí Botevovu poezii s tužbami jeho národa i celého lidstva. Stavbu verše sbírky určuje především vnitřní významová

dynamika; občasná náhlá vybočení z rytmu, vyznačujícího se vnitřním souzněním s lidovou písní, dodávají básnickému výrazu pečel autentičnosti.

Psát B. začíná Botev kolem 1867; tvoří rychle, avšak po dlouhých přestávkách (známe pouze 20 jeho básní); poezie však leží na okraji jeho vášnivého a neklidného života jenom zdánlivě. V Bukurešti 1875 shromažďuje a doplňuje básník, jako jedna z vůdčích postav bulhar. revol. emigrace, většinu své lyriky, až dosud roztroušeně otiskované po časopisech, a vědom si jejího významu ji spolu s verši svého přítele pod titulem *Písne a básně Botjova a Stambolova* (Pesni i stichotvorenija ot Botjova i Stambolova) vydává knižně. Vytisklý údaj *Díl první* svědčí o úmyslu v tvorbě a edicích pokračovat. Formátem malá knížka byla určena především k ilegálnímu rozšiřování v porobené vlasti, k ideologické podpoře chystaného povstání — v něm také sedmadvacetiletý básník v čele své jednotky padl (1876). Zaslouženého ohlasu se však Botevově poezii, duchem blízké např. dílu S. Petófiho, ale i Byronovu a Lermontovovu, a dlouho zastíňující svým významem vše, co bylo v Bulharsku napsáno, dostalo až několik let po jeho smrti. Proti častým pokusům zastřít či zkreslit revolučně demokratický obsah jeho veršů vystupovala především bulhar. marxistická kritika, jež Botevovi také určila čestné místo zakladatele pokrokové linie bulhar. literatury. Botevovy básně jsou dnes přeloženy do více než 40 jazyků, situaci v jeho vlasti nejlépe ilustruje fakt, že některé z nich se anonymně tradují v lidové slovesnosti.

Překlady čas. 1881 (*V. Rábský, jen Chadži Dimitr, in: Posel ze Sušice*), 1909 (*Josef Antonín Voráček — Vladislav Šak — Zdeněk Broman — František Tichý, in: sb. Z bulharského Parnasu*), 1913 (*Zdeněk Broman — František Tichý*), 1948 (*Ján Poničan — Christo Mitkov, sl. Básne*), 1950 (1974, *Jan Pilař*; vyd. 1974 *Moje píseň za jazykové spolupráce Dany Hronkové*), 1976 (*Ján Koška, sl. Pieseň Balkánu*).

Literatura *G. Bakalov, Christo Botev, Sofija 1934. B. Penev, Christo Botev, Sofija 1931. — T. Pavlov, Christo Botev, Praha 1950. I. Undžiev, Ch. Botev, Praha 1975. Z. Urban, Christo Botev, bulharský spisovatel a revolucionář, Praha 1948. Týž, Vztah k osobnosti a literárnímu dílu Ch. Boteva v Čechách (1871—1918), in: Česko-bulharské přátelství v literatuře XIX. století, Sofija 1975.*

vkž

BRADBURY, Ray: **MARTÁNSKÁ KRONIKA**

(The Martian Chronicles) — 1950

Jedno z nejvýznamnějších poválečných děl vědeckofantastické literatury, klasická próza americké sci-fi.

Děj povídkového cyklu zasazený do let 1999–2026 postihuje fiktivní dějiny kolonizace Marsu Pozemšťany: neúspěchy prvních expedic (*Ylla, Pozemšťani*) a postupné zalidňování Marsu po expedici třetí (*Třetí expedice*). Kolonizátoři s sebou přináší své vlastnosti pozemské, touhu po seberealizaci (*Zelené ráno*), po zbohatnutí (*Mrtvá sezóna*), svou samotu (*Stáří*). M. k. je tak spíše než kronikou života Marsu (Marfané podlehnu pouzemské infekci a objevují se jen v malém počtu v horách) mnohstrannou sondou do reakcí lidských charakterů ve výjimečné situaci. Pozvolnou civilizací se život na Marsu stále víc připodobňuje životu na Zemi, a to i v negativním ohledu (*Usher II* s motivem z E. A. Poea); po vypuknutí pouzemské atomové války (*Braňáštvi, Pozorovatelé*) se Mars vyliďňuje. Absurdní situaci (původní obyvatelstvo zničeno kolonizátory, a ti planetu opouštějí) podtrhuje osamělost těch několika lidí, kteří zůstali (*Mléčí města, Dlouhá léta*), i věci, které jim měly sloužit (*Přijdou vlahé deště*). Nově přichozí, vyhnaní ze Země válkou (*Výlet na milión let*), získávají — a v tom je vyústění M. k. optimistické — i etičtější vztah k novému domovu, místu, jež jim umožňuje žít lidštěji než na Zemi.

Orientace na člověka, prověřování jeho lidských kvalit, schopností vyrovnávat se se situacemi, jež obvykle lidské individuum deformují (nadřazenost, pocit moci nad přírodou i lidmi), nutně zatlačuje obvyklý určující prvek vědeckofantastické literatury, techniku a její rozvoj, do pozadí; ta zde totiž funguje jako ne příliš důležitá kulisa lidských osudů; umožňuje však přitom konfrontovat velikost budoucnosti s lidskou malostí, snažící se přizpůsobovat vše nové vžitému životnímu stereotypu (*Mrtvá sezóna, Usher II, Mléčí města* aj.), a také harmoničnost a velikost kultury vymírajících Marfanů s omezenou morálkou „kšeftu“, s převládající bezohledností ducha kolonizátorů (svým způsobem se tu nabízí paralela s dějinami kolonizace amer. kontinentu). Ve svém celku tak M. k. utváří nový specifický způsob vyjádření pro životní pocity souč. člověka: s ironickou melancholií vypovídá o možnostech a o omezeních lidského rodu, o nutnosti zachovat lidskost a nepodlehout negativním rysům civilizačního pokroku.

M. k. reprezentuje — stejně jako autorův pozdější r. 451 *stupňů Fahrenheita* (1953, *Fahrenheit 451*) — ten typ vědeckofantastické literatury, jež překonala pojetí sci-fi jako pouhé popularizace technického pokroku (reprezentované ve 20. letech v USA H. Gernsbackem a jeho tzv. „pulpy“). Jednoznačně ozřejmuje možnosti liter. žánru (nepočítaného vždycky mezi tzv. vážnou literaturu) ukazujíc, že obsahově závažná témata lze ústrojně stmelit se čtenářsky přitažlivým textem. Svět. ohlas

M. k. odráží skutečnost, že už 1963 byla přeložena do 16 jazyků.

Výpisky „*Rakety přiletěly jako kobylky, kroužily a dosedaly na zem v chumáčích růžového kouře. A z raket vyběhali muži s kladivý, aby překovali ten podivný svět do tvarů, na jaké je oko zvyklé, aby z něho vymlátili všechnu cizost...*“ (1963, 91).

Překlady 1959 (1963, 1978, Jarmila Emmerová).

Literatura M. Schaeffer, *Science Fiction als Ideologiekritik, Utopische Spuren in der amerikanischen sci-fi-Literatur 1940–1955*, Stuttgart 1977. — F. Vrba (doslov k 1963), J. Emmerová (doslov k 1978).

am

BRAINE, John: MÍSTO NAHOŘE

(Room at the Top) — 1957

Anglický román tematikou i typem hrdiny příznačný pro literární tvorbu skupiny tzv. rozhněvaných mladých mužů.

Pohledný účetní Joe Lampton přijíždí těsně po 2. svět. válce do severoangl. městečka Warley rozhodnut vydobýt si místo v lepší společnosti. Prostřednictvím svých bytých a jejich známých pozná při návštěvě divadla Zuzanu Brownovou, dceru místního továrníka, a začne se opájet myšlenkou na možnost oženit se s ní. V téže době v ochotnickém spolku potkává Alici Aisgillovou, která se brzy stane jeho milenkou. Oba Lamptonovy vztahy se rozvíjejí paralelně, oba jsou svým způsobem uspokojivé (Zuzana: mládí, nevinnost, peníze, budoucnost; Alice: životní zkušenost, sex). Po společné dovolené s Alicí je Lampton rozhodnut se s ní po jejím rozvodu oženit, v době Alicina následného dvouměsíčního pobytu v nemocnici s ním však Zuzana otěhotní a Lampton, oslněn takovým zreálněním vyhlídek na manželství s ní a s jejími penězi, se za vydatné podpory svého přítele Charlese s Alicí rozchází, ta se téže noci při jízdě z hospody zabije v autě.

K jistě „pohádkovosti“ sentimentálního příběhu milostného („chudý chlapec“ — „dceru továrníka“), která je bezpochyby jednou z příčin čtenářského úspěchu M. n., se román přímo hlásí (srov. charakteristiky postav — Zuzana: princezna, Lampton: pasák vepřů). Příběh sám je přitom ovšem jen rámcem pro detailní studii charakteru ctižádostivého mladého muže z nižší společen. třídy a jeho snahy zaujmout „místo nahoře“ (sociální aspekty postavení „nahoře“, tj. společen. nadřazenost, se v románě promítají i do prostoru — vily boháčů jsou na kopci nad Warley). V milostném vztahu muže ke dvěma ženám se tak obráží nejen hrdinova vnitřní rozpolcenost, rozpor mezi smyslem pro čest a mezi předem vypočítanými strategickými tahy životní kariéry (např. v milostné hře se Zuzanou), ale zprostředkovaně i zákl. konflikty společenské: pokrytectví, s nímž Lampton zrazuje své ideály, svou lásku i své lidství, je determinováno po-

vahou společnosti a jejího rozvrstvení na kastu vyvolených a davy páriů. To pak motivuje i ty hrdinovy činy, jež — přestože jsou zdánlivým úspěchem — znamenají faktický počátek jeho vnitřního odumírání pramenícího z pocitů člověka, který nemá dost odvahy k tomu, aby byl takový, jakým cítí, že by měl být. Tragika takového „úspěchu“ je dobře patrná v konfrontaci M. n. s vyústěním Stendhalova Červeného a černého (1830), s jehož hrdinou Juliánem Sorelem bývá Lampton často srovnáván (srov. také obdobné vnější rysy příběhu): Lamptonův konečný „úspěch“ koresponduje se Sorelovým koncem na popravišti. Problematičnost dosaženého úspěchu (nejvýraznější v těch částech románu, kdy vypravěč Lampton objektivizuje své vidění sebe sama a hovoří o sobě ve 3. osobě) je podtrhována existencí skutečných společen. a mravních hodnot zakotvených ve světě Lamptonova otce, které — přiřazovány ovšem světu již neexistujícímu — poskytují etické měřítko činům jeho syna.

Iluzivnost dosaženého vítězství se odráží i ve volném pokračování M. n., v r. *Život nahore* (1959, *The Life at the Top*), kde intenzivní pocit hrdinova životního nenaplnění ústí ve vzpuru (realizovanou v rovině milostné: odchod z domova, život s milenkou); stejně jako neměl hrdina v M. n. dost odvahy uskutečnit — také vzhledem k společen. konvencím vládnoucím ve Warley — život s Alicí, nemá ani v *Životě nahore* odvalu dovést vzpuru do konce. Vrací se do Warley nejen ke svým dětem, ale i k pohodlné existenci, která, jakkoli jej sklíčuje, je už do jisté míry součástí jeho já, a to navzdory tomu, že si uvědomuje, že by jí být neměla. Společenskokrit. zaměřením zvl. proti tradičnímu rozdělení angl. společnosti se M. n. zařazuje do tvorby angl. literátů 50. let označovaných jako „rozhněvaní mladí muži“. Vedle Šťastného Jima K. Amise (1954) a r. *Pospíchej dolů* (1953) od J. Waina patří k nejznámějším dílům reprezentujícím tuto liter. skupinu spojenou spíše tematikou a patosem tvorby než neliter. projevy vnějšími — sborník mladých autorů *Prohlášení* (1957, *Declaration*) je až z 1957. Zfilmováno 1958 (J. Clayton).

Výpisky „*Připádám si dnes jako zbrusu nový Cadillac na chudém průmyslovém předměstí, izolovaný . . . od lidí venku, od deště a chladu a třesoucích se nemocných těl. Netoužím, abych byl jako ti lidé venku . . . netoužím vpustit dovnitř dešť a dech porážky a neúspěchu. Někdy však toužívám, abych po tom toužil*“ (1960. 113).

Překlady 1960 (1969, František Vrba).

Literatura K. Allsop, *The Angry Decade*, London 1958. A. S. Collins, *English Literature of the Twen-*

tieth Century, London 1967. — Z. Vančura, *Dvacet let anglického románu 1945—1964*, Praha 1967. F. Vrba (doslov k 1960).

am

BRANT, Sebastian:

LOĎ BLÁZNŮ

(*Das Narrenschiff*) — 1494

Veršovaná satira německého spisovatele přelomu středověku a novověku.

L. b. se skládá z předmluvy, úvodu a 112 různých obsáhlých kapitol; je psána veršem o 4 iktech, dvojice veršů jsou spojeny sdruženým rýmem. Dílo je sledem relativně samostatných portrétů bláznů a popisů bláznovského chování; v několika případech sami blázni vyprávějí o svém bláznovství. Jednotliví prvek představuje symbol. motiv společné plavby bláznů do Narragonie (Narr = blázen); loď, nikým nefižena, ovšem bezcilně bloudí po moři. Pevnou součástí L. b. je soubor 105 dřevorytů; v každé kapitole se přímo odkazuje na 1 obrázek (několik dřevorytů se v rámci díla opakuje). Více než dvě třetiny těchto dřevorytů jsou připisovány A. Dürerovi.

Bláznovství je v L. b. pojímáno velice široce — jako morální nedostatky a nenáležitě způsobné chování. Jednotl. typy bláznovství jsou předváděny — při prosté aditivní kompozici — bez jakékoliv hierarchizace, naroveň se dostávají měřítka duchovní a světská: na stejné úrovni se tak ocitá porušování božích příkázání a tzv. hl. hříchy (závist, pýcha, hněv atd.), nezpůsobnost při jídle a upovídanost, jakož i bibliomanie, módní oblékání, záliba v tanci, lovu či hře. Podstatnou složkou mnohých bláznovství je záměna zdání a skutečnosti, snaha stát se něčím, co neodpovídá postavení daného člověka. Fenomén bláznovství vlastně zasahuje celou sféru lidského bytí, dotýká se všech. Skladba však není projevem bezvýchodného pesimismu; naopak, zřetelná je didaktická tendence: konkrétní a podrobné, často humorné předvedení různých forem bláznovství má vést čtenáře k uvědomění si vlastních nedostatků a pošetilostí jako prvnímu předpokladu pro dosažení moudrosti. Celkové zaměření díla je ovšem konzervativní, je zakotveno v myšlenkovém světě konce středověku. Brant velmi ostře vidí negativní stránky soudobé společnosti, řešení ale spatřuje v návratu zpět. Odmítnuty jsou reformáčnické snahy v církvi (v kap. 98 se přímo hovoří o kacířské škole, která má v Praze bláznovskou katedru), za bláznovství je pokládáno úsilí o široké a mnohostranné poznání světa, neboť vnějšek zde zastihuje poznávání vlastního nitra. Proklamovaným ideálem se stává uměňnost a obrácení k věcem věčným. Ve výstavbě díla nacházíme pozoruhodné rozpětí, které umožňovalo přijetí u různých vrstev čtenářů: na

jedné straně stojí názorné ilustrace, lidový výraz a jednoduchá syntax, barvitě podané výjevy z každodenního života, na druhé straně využívání principů klasické rétoriky, teologické a filozof. úvahy, četné citáty a aluze (Bible, antičtí autoři).

Hned po vydání se L. b. setkala s velkým čtenářským úspěchem. 1497 vyšel latin. překlad, krátce nato se objevují překlady do různých evrop. jazyků. L. b. stojí na počátku proudu tzv. bláznovské literatury, velmi oblíbené v 16. stol. (Erasmus Rotterdamský: Chvála Bláznivosti, T. Murner, H. Sachs, J. Fischart) a sahající až k H. J. Ch. von Grimmelshausenovi a protireformačnímu kazateli Abrahamovi a Sancta Clara. V období baroka L. b. ztratila přitažlivost; v 19. stol., době silného zájmu o památky starší něm. literatury, byla znovu vydána, pohlíželo se na ni ovšem jako na liter. kuriozitu bez uměl. ceny. Nově se Brantovou satirou inspirovala amer. spisovatelka K. A. Porterová v r. Loď bláznů (1962). V čes. prostředí se výraznější vliv L. b. neprojevil.

Výpisky „*Jenom ten, kdo sám se blázněm prohlásí, / odznak moudrosti vbrzku získá si. / Kdo však za chytrého má se jediné, / ten dojísta patří k bláznů družině*“ (1973, 12) — „*Ach líp je žítí v pustině, / než připoután být k ženštině, / jež hašteřivá je a zlá / a z muže blázna udělá*“ (1973, 23).

Překlady 1972 (Josef Brukner, výbě.), 1973 (?= Rudolf Mertlík, výbě.).

Literatura R. Gruenter, *Die „Nartheit“ in Sebastian Brants Narrenschiff*, *Neophilologus* 1959. B. Köneker, *Eyn wis man sich do heym behalt, Zur Interpretation von Sebastian Brants „Narrenschiff“*, *Germanisch-romanische Monatsschrift* 1964. — J. Brukner (doslov k 1972). K. Krolp (doslov k 1973).

mš

BRECHT, Bertolt: DOMÁCÍ POSTILA

(Hauspostille) — 1926, 1927

Raný soubor veršů významného německého dramatika a básníka.

Sbírka, formálně a kompozičně odkazující k náboženské a liturgické literatuře, se skládá z 5 „lekci“ (I. *Modlitby prosebné*, II. *Exercicie*, III. *Letopisy*, IV. *Žalmy a zpěvy z Mahagony*, V. *Hodinky za zemřelých*), „závěrečné kapitoly“ *Proti svodům* a je uzavřena „dodatkem“ *O ubohém B. B.*, jenž je poněkud sebeironickým básnickovým portrétem. Mezi hl. témata D. p. patří parodie křesťanských modliteb, duchovních cvičení a žalmů (např. *Děkovný grandchorů*); perziflování ideálů asketice a zásvětného života bývá spojeno buď s cynickým velebením smyslově animálního života (žalmy ve IV. lekci), nebo s obrazy živelné síly přírody a lidské přirozenosti, případně i s drsně laděnou sociální obžalobou (*O Marii Farra-*

rově, vražedkyni novorozeněte). Časté jsou i motivy exoticky dobrodružné a historické (III. lekce — *Balada o Mazepovi, O lidech Cortezových*).

Na pozadí struktury tradičních duchovních básní — k nimž se D. p. hlásí svým názvem, uspořádáním, ironickým „návodem“ k použití a přednesu i řadou dílčích narážek — sbírka zesměšňuje a groteskně přehodnocuje křesťanskou morálku a celý z ní vyrůstající obraz světa založený na předem daných, abstraktních a zkonvencionalizovaných myšlenkových schématech. Provokativně se obrací k tělesnému a pudovému životu, k smyslovému bytí člověka, sexu, alkoholu, smrti, živelným stavům lidí i přírody pojímaným někdy až v katastrofické vizi zániku. Důsledně ironizaci a „zprizemnění“ jsou vystaveny nejen tradiční transcendentní hodnoty, ale také jejich okázalé nihilistické odmítnutí. Tomuto zákl. významovému gestu D. p. odpovídá i volba jazykových a stylových prostředků: řada básní svou stavbou připomíná jarmareční popěvky či morytáty, je pravidelně rýmována a psána v pětistopém jambu, v hovorové až písňové dikci, s mnohými neotřelými barvitými výrazy, vulgarismy atd. Za věcnou, zdánlivě chladnou nezúčastněností, s níž vypravěč podává své obvykle drastické a pochmurné příběhy, je jen zřídka patrná citová melancholie (*Vzpomínka na Marii A.*), klidné souznění s přírodou (*O šplhání na stromy*), mnohem častější je agresivní kritičnost a sebeironie.

D. p. vznikala 1917–27, z největší části však již byla napsána na počátku 20. let. 1926 vyšla jako soukromý tisk v nákladu 25 výtisků *Kapesní postila* (Bertolt Brechts Taschenpostille), až na jedinou báseň identická s vyd. 1927 pod titulem D. p. Bertolta Brechta (Bertolt Brechts Hauspostille). Sbírkou autor několikrát přepracovával, definitivní znění vyšlo až posmrtně 1960. Součástí sbírky byla původně i notová příloha s nápěvy básní. D. p. je dílem prvního autorova tvůrčího období, v mnohém souvisí s dram. prvotinou *Baal* (1922); projevují se v ní četné básnické vlivy, kupř. F. Villona, A. Rimbauda, něm. dadaismu a zvl. expresionismu (G. Trakl, G. Benn, G. Heym), ale zčásti i nové věcnosti, k níž Brecht inklinoval v pol. 20. let. Sociálně krit. motivy předznamenávají revol. a agitační zaměření autorovy poezie ve 30. letech — *Pisně, básně, chóry* (1934, *Lieder, Gedichte, Chöre*), *Svendborské básně* (1939, *Svendborger Gedichte*), sklon k věcné předmětnosti celou jeho básnickou tvorbu, včetně pozdních *Elegií z Buckowa* (*1953, 1964, *Buckower Elegien*). D. p. se dočkala velkého ohlasu, hlavně v době po 2. svět. válce.

Výpisky „*Lidi jsou zvířata, která podivně voní*“ (1963, 155).

Překlady 1959 (1962, 1963, 1967, 1978, 1979. *Ludvík Kundera*; pouze vyd. 1963 úplně, jinak jednotlivě. *bázně in: Sto básní, Výhradně proto, Zloděj třešni, Songy, chóry, básně, Básně*).

Literatura *W. Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt a. M. 1966. R. Hirschenauer — A. Weber (ed.), Interpretationen zur Lyrik Brechts, München 1971. K. Schuhmann, Der Lyriker Bertolt Brecht, Berlin 1964. P. P. Schwarz, Brechts frühe Lyrik, Bonn 1971. — L. Kundera (doslov k 1979).*

jh

BRECHT, Bertolt: KAVKAZSKÝ KŘÍDOVÝ KRUH

(Der kaukasische Kreidekreis) — * 1943 až 1945, insc. 1948, čas. 1949, 1954

Německá divadelní hra inspirovaná čínským divadlem, která epickou formou vytváří podobnoství o střetnutí člověka a dějin a zápasu dobra se zlem.

Představení staré hry o křídovém kruhu je rámcováno situací v sovět. gruzín. vesnici, kterou sice těžce postihla válka, ale nyní začíná opět žít v míru, v nové realitě kolchozní pospolitosti. Tvůrcem představení je zpěvák Arkadi Čcheidze, hra obsahuje vlastně 2 příběhy, které jsou vzájemně propojeny: první vypráví o Gruše Vachnadze, druhý o soudci Azdakovi. Guvernéř Abašvili byl krutým vládcem a ve svém slavomamu nepochopil, že se proti němu vzrývá odpor. Většina jeho přísluhovačů tiše zmizela a útěk čeká i guvernéřovu rodinu. Jeho žena tak překotně balí drahé oděvy, že ve vzniklém zmatku zapomene v paláci syna Micheila. Guvernéř byl mezitím zabit a nenávist se přenesla na dítě, proto s ním nechce mít v paláci nikdo nic společného. Slituje se nad ním pouze služka Gruša Vachnadze a utíká s ním na sever do hor. Na své pouti prožívá řadu těžkostí, neboť ji pronásledují obrnění jezdci knížete Kazbegiho. Dojde až do rodného kraje; aby dítě zachránila, vydává je za vlastní, dokonce se provdá za sedláka, přestože miluje vojáka Simona Chachavu, s nímž se v guvernéřově domě seznámila. Ve chvíli, kdy se znovu setkává se Simonem a ráda by mu svěřila pravdu o sobě i o domnělém synovi, odvedou jezdci Micheila, neboť se o svá práva přihlásila jeho pravá matka. Zde začíná zpěvák vyprávět příběh soudce Azdaka, který se začíná také v den vzpoury. Tehdy byl ještě vesnickým písařem a nevědomky poskytl guvernéřovi (v šatě žebráka) úkryt. Když svůj omyl zjistil, dožadoval se trestu. Ziskal tím důvěru a stal se soudcem. Se svou samostatnou chytrostí vyřešil řadu sporů a měl i rozhodnout, kdo je Micheilovou pravou matkou. Využil k tomu zkoušky křídového kruhu: obě ženy uchopí dítě za ruku a skutečná matka se má prozradit silou, již vytáhne dítě z kruhu. Zoufalá Gruša se bojí, že chlapec ublíží, a odmítne o něho takto bojovat, Azdak v tom vidí po právu skutečný projev mateřského citu a přikone dítě Gruše.

Hl. kompozičním principem *K. k. k.* je střídaní hry a vyprávění, které zde Brecht mnoho- vrstevně rozvinul. Klíčovou úlohu má v tomto smyslu zpěvák, jenž vytváří kompozici celku, tvořeného dvěma příběhy. Vnímatel sleduje tedy stejnou histor. událost perspektivou dvou různých postav, které mají odlišné životní postoje a procházejí jinými epizodami. Tento epický princip umožňuje volně nakládání s časem uvnitř děje, rychlé spojování děj. motivů i jejich vzájemné metaforické nebo alegorické zrcadlení (protiklad Gruši a guvernéřovy ženy jako matek, lidský princip Gruši, Azdakovo nasreddinství ve střetnutí s dobou atd.). Zpěvák je současně „vševědoucím“ epickým vypravěčem, který se stává mluvčím Gruši a Simona, když prostředkuje jejich vnitřní monology. Na druhé straně se zase Gruša a Azdak ve svých příbězích stávají sami subjekty epického vyprávění, děj dramaticky zpřítomňují, aby se vzápětí od něho distancovali minulým časem. Příběh je tak interpretován z několika hledisek, vše se v něm vyjevuje v proměnných vztazích. Přistupuje k tomu ještě princip divadla na divadle (v prologu je motivován kolchozním rámcem, sporem 2 kolchozů o údolí, později zdvojen zkouškou křídového kruhu). Uvedenou strukturální metodu Brecht podpořil také diferencovaným rozlišením jazykových prostředků: nadnesený orální sloh zpěváka osciluje mezi volným veršem a rytmizovanou prózou, projev Gruši a Simona je inspirován orientální obřadností, v milostných dialogích má jemnou neosobnost a čistotu prostotu, zatímco Azdakův projev těží z anekdotické a lapidární ironie lidového jazyka (výrazně individualizovány jsou i některé epizodní postavy, např. Sedlák, Tchyně, policajt Šalva aj.).

Brecht se v *K. k. k.* (napsaném ve spolupráci s Ruth Berlauovou) zjevně inspiroval formami orientálního, zvl. čín. divadla, z čín. tradice převzal ostatně i sám námět, který nedlouho před Brechtem v něm. divadle zpracoval Klubund (Křídový kruh, 1925). *K. k. k.* patří k hrám posledního autorova tvůrčího období, které akcentují a analyticky pojednávají otázky morálky a dobra — *Dobry člověk ze Sečuanu* (insc. 1943, 1953, *Der gute Mensch von Sechuan*), *Zadržitelný vzestup Artura Uie* (* 1941, 1957, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), *Pan Puntila a jeho sluha Matti* (* 1940, insc. 1948, 1950, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*; spolu s fin. dramatičkou H. Wuolijokiovou). Prostředky epického divadla jsou v nich současně vyostřeny k složitě hodnotové konfrontaci rozdílných perspektiv, z jejichž úhlu jsou často zcela protikladně, s využitím postupů parodie, travestie i satiry, jednotlivě.

úseky syžetu nahlíženy. K. k. k. vznikl už 1943—45, poprvé byl proveden anglicky v Northfieldu (1948), německy až v autorově režii v Berliner Ensemble (1954); poprvé vyšla hra ve zvláštním čísle čas. Sinn und Form.

Výpisky „Kdo štěstí s mocnými nesdílel, sdílí s nimi neštěstí. Vůz, jenž padá na dno srázu, strhuje s sebou i ušivané koně“ (1961, 253).

Překlady rozmn. 1959 (1961, 1961, 1962, 1964, rozmn. 1977. Rudolf Vápeník — verše Ludvík Kundera; vyd. 1961 b in.: Divadelní hry 3).

Inscenace 1957 (Oldřich Daněk, Severočeské divadlo, Liberec), 1961 (Evdžen Sokolovský, Státní divadlo, Brno), 1962 (Jan Kačer, Divadlo P. Bezruč, Ostrava), 1962 (Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha), 1965 (Milan Pásek, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové), 1978 (Alois Hajda, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1978 (Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava), 1982 (Zdeněk Staňkovský, DISK, Praha).

Literatura R. Grimm, Bertolt Brecht, Stuttgart 1961. A. Wirth, Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke, in: sb. Episches Theater, Köln 1966. — J. Grossman (doslov 1961).

vkn

BRECHT, Bertolt: MATKA KURÁŽ A JEJÍ DĚTI

(Mutter Courage und ihre Kinder) — * 1939, insc. 1941, 1949

Německé drama, dramatická kronika, základní dílo Brechtova epického divadla.

Příběh markytky Anny Fierlingové, zvané Matka Kuráž, a jejích dětí, němé Katrin, staršího syna Eilifa a mladšího Švejcara (Schweizerkas), se odehrává za třicetileté války. Tvoří jej 12 obrazů, fazevných s chronologickou následností za sebou (dějové čerpají z Grimmelshausenova díla Trutz Simplex, 1670). Příběh začíná na jaře 1624, kdy Oxenstjerna verboval v Dalarně vojáky a kdy se Kuráži nepodaří Eilifovi zabránit vstupu do vojska. Táhne pak za obchodem se švéd. vojskem do Polska a po dvou letech se setkává u pevnosti Wallhof s Eilifem, ověšeným už vojenskou slávou. Za další tři roky se Kuráž dostane s částmi fin. regimentu do zajetí. Podaří se jí sice zachránit dceru a vůz, a tedy obchod, ale nedokáže zabránit smrti Švejcara, který byl pro válku příliš poctivý. S oběma ženami zůstal Polní kazatel. Po dvou letech se Kuráž dostala opět do Bavorska a Tillyho vítězství u Magdeburku 1631 jí stálo čtyři důstojnické košile. Sotva jí začíná obchod vynášet, je ohrožena mírem. Setkává se však s Kuchařem, kterého miluje, a znovu vypuknuvší válka ji vrací chuť k životu, aniž tuší, že jí právě připravila o Eilifa. Na konci 1634 se Kuráž opět nachází v bídě, Kuchař sice dostane zprávu o zděděné hospodě v Utrechtu a nabídne jí přístřeší, ovšem s podmínkou, že s sebou vezme Katrin. Obě ženy zůstanou samy. O dva roky později ztrácí Kuráž i Katrin, která je zastřelena, když se snaží úderu do bubnu při-

volat pomoc pro ohrožené děti. Matka pak táhne — sama — dále.

V M. K. dospěl už Brecht do stadia, kdy příběh není zákl. prostředkem k sdělení významů. Naopak jeho kontinuita je záměrně narušována, přestože žánr „kroniky“ se s tím zdá být v rozporu. Široké epické plátno totiž Brechtovi umožňuje záměrně vybírat detaily a epicky je komentovat. Neděje se to pouze mezititulky, které oznamují časové okolnosti odehrávané scény a často už i její obsah, ale především pomocí songů (hudba: P. Dessau), které přinášejí i výklad situace, překračující většinou souvislosti odehrávané scény (Píseň o velké kapitulaci, Píseň o Šalamounovi); stojí jednou vedle děje a jejich adresátem je především divák, který má v tomto pojetí divadla sám dospět k odhalení smyslu hry. Navíc využil Brecht ve hře také epického motivu cesty; učinil to ve své tvorbě opakovaně a obvykle právě v souvislosti s tématem války: Galy Gay ve hře Muž jako muž (1927, Mann ist Mann) je do války vtažen, Gruša z → Kavkazského křídového kruhu před ní prchá atd. Epické je nakládání s časem (kronika), ale i samotné pojetí děje rozpadající se vlastně do epizod s řadou vedlejších postav. Jednotlivým elementem v takto pojaté hře je titulní postava, protože vše, co se tu odehrává, slouží především k odhalení jedinečné psychologie hrdinky a skrze ni — i k postižení obecnějšího společen. jevu, který Kuráž svým jednáním názorně odhaluje. Souvisí to opět s Brechtovou poetikou epického divadla, které popírá iluzivnost „přímé akce“ a ve vrcholných Brechtových hrách i přímoú didaktičností: autor těží zákl. účinek z faktu, že Kuráž vlastně až do samého konce hry, kdy táhne za zvuků vojenského pochodu vůz už zcela sama, nepochopí, že válka je jejím nepřítelem. Ve válku, která jí zabíjí jedno dítě po druhém, naopak s plebejským pragmatismem věří, protože jí živí — „dramatikovi nezáleží na tom, aby učinil Kuráž v závěru vidoucí; . . . záleží mu na tom, aby viděl divák“ (B. Brecht).

V Brechtových hrách z 30. let se ozval silný protiválečný aspekt bezprostředně reflektující konkrétní situaci v Německu, především v hrách Strach a bída Třetí říše (1938, Furcht und Elend des Dritten Reiches), Zadržitelný vzestup Artura Uie. Dílo M. K. nicméně podává v tomto smyslu obecnější a zásadnější výpověď. Z Grimmelshausenovy předlohy čerpal Brecht spíše vnější indicie, a pak je — i drastickou samozřejmostí soudobého vidění světa — zaměřil k výpovědi o destruktivní povaze daného životního postoje. Hra byla poprvé uvedena v Curychu 1941. Česky se hrála až 1957, v době, kdy do našeho kontextu začíná

Brecht vstupovat organičtěji. Filmová podoba 1960 (P. Palitzsch — M. Wekwerth).

Výpisky „*Kuráz: Když vojevůdce nebo král je hodně velký hlupák a když svý lidi vede do srabu, pak je potřeba, aby kašlali na smrt; to je taky ctnost. Když je velký skrblik a naverbuje málo soldátů, pak aby to byli sami Herkulové. A když je lajdák a o nic se nestará, pak aby byli mazaný jako lišky, jináč zhebnou. Navíc je třeba taky zvláštní věrnosti, když toho po nich stále moc chce. Samý ctnosti, které rádná země, dobrý král a vojevůdce nepotřebujou...*“ (1959, 169).

Překlady 1957 (1959, 1965, 1983, Rudolf Vápeník — verše Ludvík Kundera; vyd. 1959 in: *Divadelní hry 2*, vyd. 1983 in: *Tři z třiceti*).

Inscenace 1957 (Václav Lohniský, *Divadlo S. K. Neumann, Praha*), 1961 (Jan Kačer, *Divadlo P. Bezruč, Ostrava*), 1970 (Jan Kačer j. h., *Národní divadlo, Praha*), 1971 (Radim Koval, *Státní divadlo, Ostrava*), 1974 (Jan Grossman, *Západočeské divadlo, Cheb*), 1977 (Karel Kríž, *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1986 (Kristina Taberyová, *Jihočeské divadlo, České Budějovice*).

Literatura M. Voigts, *Brechts Theaterkonzeptionen, München 1977*. — J. Balvin, *Brecht včera a dnes, Divadlo 1957*, 6. J. Grossman (doslov k 1959). J. Pokorný (doslov k 1957).

vkn

BRECHT, Bertolt: TRÍGROSOVÁ OPERA

(Dreigroschenoper) — 1928

Divadelní hra, adaptace Žebrácké opery Johna Gaye, představující jeden z uměleckých vrcholů v Brechtově hledání stylu epického divadla.

T. o. v podstatě zachovává fabuli Gayovy hry. Stojí v ní proti sobě dva gangy londýnské čtvrti Soho, Peachumův, skrytý za firmou „Přítel žebráků“, a gang Macheatha, zvaného Mackie Kudla. Mackie se oženil s Peachumovou dcerou Polly; jejich svatby se účastnil i Mackieho přítel, vrchní šerif londýnské policie Tygr-Brown, tajný člen gangu. Polly tvořila v „rodinném rozpočtu“ natolik velký zdroj příjmů, že Peachum se se sňatkem nesmíří a rozhodne se zeťe udat. Mackie je nucen uprchnout a předá Polly vedení „podniku“. Matka Peachumová využije k intrice prostitutky Jenny, jedné z Mackieho milenek, a dosáhne tak, pfeš zásah další Mackieho milenký, šerifovy dcery Lucy, nakonec zeťova zatčení. Zatímco všichni, kteří se v této chvíli už svorně na jeho uvěznění podílejí, demonstují svůj žal nad jeho budoucí smrtí, zachrání Mackieho před šibenicí „deus ex machina“, posel přinášející zprávu, že královna ve svůj korunovační den poroučí, aby byl osvobozen.

Příběh je v T. o. zatím ještě hl. prostředkem, jímž se sděluje téma, jehož obsah tvoří napětí skryté v rozporu mezi „zdaním“ a „realitou“. Gayova předloha tu v tomto smyslu slouží jako vhodný model. Brechtovi ovšem nešlo o za-

chycení prostředí lumpenproletariátu, z látky naopak vytěžil obraz měšťácké společnosti (za jejímž životním stylem, „formou“, je skryta její podstata): „Praxe vládnoucí společnosti, převlečená do kostýmů gangsterského polosvěta, dostává... názornost: síla hry není v šoku a provokaci, ale v odhalení a poznávání procesů, které jsou teprve ‚převlekem‘ ozvláštněny a demonstrovány“ (J. Grossman). K demonstrování rozporu zdání a reality volí Brecht prostředky „zcizení“ (Verfremdungseffekt — zcizovací efekt tvoří v jeho koncepci epického divadla hl. konstitutivní prvek): Šerif Tygr-Brown v sobě skrývá dvě osobnosti, úřední a soukromou; z tohoto rozporu ovšem nemá trauma, spíše se z něho naučil bezostyšně těžit (tak jako celá společnost). Láska je v tomto světě prezentována jako předmět obchodu (Polly) nebo nátlaku (Jenny). Když se všichni pokrytecky „smíří“ s Mackieho smrtí (vždyť Brown se tak zbaví strachu z prozrazení, Peachum konkurence, Polly se zalíbilo být šefovou: tj. všichni vlastně likvidují obchodně nepohodlného partnera) a o to intenzivněji dávají pokrytecky najevo svou bolest (dílo vrcholí v operně parodickém finále!), je Mackie paradoxně omilostněn. Tak jako staví Brecht proti Gayovi svůj „protinávrh“ — interpretační akt byl u něho vždy hl. motivem k adaptaci cizí látky, např. *Svatá Johanka z jatek* (1932, Die Heilige Johanna der Schlachthöfe), *Život Eduarda II. Anglického* (1924, Leben Eduards des Zweiten von England) — je i hudba K. Weilla, jež se stala neodmyslitelnou složkou jevištní podoby díla, zcela osobitou a neilustrativní interpretací dram. textu.

T. o. je dílem, v němž se střetává výrazná expresivita Brechtovy dramatiky z let 1918—24, např. dr. *Baal*, s prostředky rodičího se stylu epického divadla: kromě songů (je v nich citován a parafrázován i F. Villon), specifických nároků na herce v souvislosti s koncepcí „zcizování“, to bylo mj. hojně užívání tabulí a titulků. Všechny tyto prostředky sloužily „zlietárnění divadla“, což v Brechtově koncepci znamenalo „ztvárnění“ prokládat „formulovaným“. Zfilmováno G. W. Pabstem (1931) a W. Staudtem (1963).

Překlady 1963 (1967, rozmn. 1978, Rudolf Vápeník — verše Ludvík Kundera, Šestáková opera; vyd. 1963 in: *Divadelní hry 1*, 1967 in: *Zloděj třetí, vyd. 1978 Krejcarová opera*).

Inscenace 1930 (František Salzer, *České divadlo, Olomouc*), 1930 (Emil František Burian, *Žebrácká opera, Zemské divadlo, Brno*), 1930 (Jan Bor, *Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1934 (Emil František Burian, *D 35, Praha*), 1961 (Jerzy Goliński j. h., *Opera za pár grošů, Divadlo bratři Mrštíků, Brno*), 1978 (Evžen Sokolovský, *Krejcarová opera, Činoherní klub, Praha*), 1986 (Petr Kracik, *Krejcarová ope-*

ra, DISK, Praha), 1987 (Ilja Racek ml., Žebrácká opera, Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1987 (Alois Hajda, Státní divadlo, Brno).

Literatura T. W. Adorno, Zur Dreigroschenoper, Die Musik 1929, 6. C. Telksdorf, John Gay's Beggar's Opera und B. Brechts Dreigroschenoper, Bonn 1934. — J. Grossman (doslov k 1963).

vkn

BRENTANO → ARNIM — BRENTANO

BRETON, André:

NADJA

1928

Próza francouzského spisovatele, v níž se mísí teoretické části, významně obohacující doktrínu francouzského surrealismu, s fabulační rovinou.

1. část N. tvoří úvahy ontologické (kniha začíná otázkou Kdo jsem?), noetické (objekt. náhoda a její interpretace), etické i sociální (vztah muže a ženy, vztah k práci atd.), které se prolínají s popisy skutečných událostí, v nichž vystupují Bretonovi druhové ze surreal. skupiny, L. Aragon, P. Eluard, R. Desnos, B. Péret. Estet. a umělecko-krit. úvahy připravují teoreticky 2. část, která má formálně tvar milostného románu, avšak bez vlastního mileneckého poměru mezi vypravěčem — Bretonem a Nadjou. Rituál sexuálně nenaplněného vztahu od náhodného setkání přes schůzky, vytváření společných komunikačních schémat, nepochopení až k rozchodu je zachycen zdánlivě autenticky formou deníku, počínaje 4. 10. a konče 17. 10. 1926. Po tomto datu se však časová linie — a s ní i rovina tematická — rozpadá ve volné úvahy a zlomky příběhů, jež vrcholí ve zcela odtažitě zpráve o letecké katastrofě. Součástí textu jsou četné fotografie a reprodukce Nadjinych kreseb, kterými mají být nahrazeny konvenční popisy.

N. je nejen „románem“, ale i zákl. teoretickým dílem surreal. výpravné prózy. Breton postupuje zcela ve smyslu své doktríny metodou věrné výpovědi významných událostí a osobní zповědi, která nemá temat. uspořádání. Psychoanalytická metoda vyprávění (blízká básnickému psychickému automatismu) tak vytváří vlastně surreal. protipól realist. románové fabulaci. Na pozadí vztahu Nadji a Andrého je vykládáno surreal. pojmání skutečnosti. Jsou to otázky filozofické — zvláště poměr subjektivního a objektivního, otázky lásky a vztahu k ženě jako bytosti nadané schopností zprostředkovat muži autentický, intuitivně založený vztah k světu — a otázky psychologické: próza je ilustrací rozpadu Nadjiny osobnosti. Vedle pasáží působivých surreal. „zázračnem“ (le merveilleux), svou „zvláštností“ (l'insolite) — ať jsou to vizionářské schopnosti Nadji, hra objekt. náhod

nebo snové vize, jež ukazují na význam obrazotvornosti v surreal. tvorbě — má kniha i slabiny vyplývající z podstaty surreal. doktríny. Místo aby svět vysvětlovala, převrací náhodné skutečnosti v symboly. Náhodně tak číni záhadným, svět nevysvětluje jako hieroglyf, ale v hieroglyf jej proměňuje.

N. je nejvýznamnější Bretonovo uměl. dílo a spolu s jeho manifesty surrealismu vytváří teoretickou základnu tohoto myšlenkového a uměl. hnutí. K nám bylo uvedeno 1935 průměrným překladem při pfléžitosti Bretonovy cesty do Prahy.

Výpisky „Budu o tom mluvit bez předem vyteného pořádku a podle rozmaru chvíl, které nechávají vynořit se to, co se vynořuje“ (1935, 19) — „Opakuji, že raději chodím ve tmě, než abych se považoval za člověka, který chodí ve světle“ (1935, 48) — „Je neodpuštělné, že se s ní stýkám, když ji nemiluji. A vskutku ji nemiluji?“ (1935, 80) — „Bud' bude krása KŘEČOVITÁ, nebo vůbec nebude“ (1935, 144).

Překlad 1935 (1984, Miloš Hlávka — Vítězslav Nezval — Bohuslav Vaníček; vyd. 1984 in: V. Nezval, Překlady II)

Literatura V. Crastre, in: André Breton, Trilogie surréaliste: Nadja, Les Vases communicantes, L'Amour fou, Paris 1971. X. Gauthier, Surréalisme et sexualité, Paris 1971.

nam

BRÉZAN, Jurij:

ČERNÝ MLÝN

(Čorný mlyn) — 1968

Pohádkový román představitele socialistického realismu v lužické literatuře (v rámci literatury NDR).

Jednou prý spadl kámen na vrchol Velké hory báji, roztrhl se a z úlomků vyskočil Krabat. Stal se učedníkem u Mlynáře z Černého mlýna na Černém potoce uprostřed bažin, u černokněžníka, který vysával celé okolí. Krabat se rozhodne, že Černého mlýnáře přemůže. Prostuduje tajně jeho 7 knih (Kdo zná, ten může) a jako spojence získá Marka, neboť ví, že nikdo sám nad zlým černokněžníkem nezvítězí. Oba odvážlivci museli podstoupit mnoho nebezpečí (Marko přišel o život), než se nakonec s pomocí Markovy matky a vesnického lidu, který vysušil bažiny, podařilo osvobodit zem od Černého mlýnáře.

V roce 1967 dochází v lužic. literatuře k zásadnímu přelomu, nastupuje nová generace, vychází Lorencova Struga a Dny v dálce od M. Mlynkové. J. Brézan reaguje na novou situaci v Č. m., v němž se snaží spojit folklórní prvky s novými liter. proudy. Opřel se o pověst o Krabatovi, o jakémsi lužic. Faustovi (jádreem je histor. postava Chorvata, jezdeckého důstojníka, kterého saský král usadil za jeho zásluhy koncem 17. stol. na Lužici). V první

polovině tu J. Brézan pouze volně doplňuje a pozměňuje lidové podání (srov. také M. Nowak-Njehorňski: *Mistr Krabat*, 1954), kdežto v druhé nechal Krabata, Marka i Mlynáře putovat časem (do doby markýze Géra a turec. válek). V rámci dobových intencí zdůrazňuje nejen sociální motivy, ale i sílu kolektivu, nesmířitelný postoj vůči nepříteli i sílu vědění. Využívá folklórní symboliky i fantastických prvků (např. celé série vynalézavých proměn hl. hrdinů ve dvou i více řadách zároveň) a začíná je rozvíjet směrem k science-fiction (motiv prstenu ukutého z času), o níž se pokusil později v rozsáhlém r. *Krabat* (1976). Typické pro Č. m. je i stylistické úsilí autora kondenzovat myšlenky i vyprávění do krátkých vět. Zde i jinde navazuje na odkaz něm. expresionismu a má blízko k postupům Brechtovým.

Překlady 1971 (*Květa Hálová, Čarodějný mlyn.*)

Literatura K. Lorenc (ed.), *Serbska čítanka — Sorbisches Lesebuch*, Leipzig 1981. M. Młynkowa — J. Młynk, *Serbska literatura kónc 50. a spočatk 60. lét, Budyšin 1963*. H. Žur, *Komuž muza pjero wodži, Budyšin 1977*.

jvl

BRIGITA (Brigitta, Birgitta), svatá: ZJEVENÍ A VIDĚNÍ

(Revelationes sanctae Brigittae)

*1344—1373

Do latiny přeložené záznamy vidění švédské šlechticny, pozoruhodný projev středověkého mysticismu.

Soubor tvoří 8 knih, v nichž Brigita popsala řadu zjevení, která měla během svého poměrně dlouhého života (první prý již jako sedmiletá dívka). V duchovním rozjímání se Brigitě zjevovali nejčastěji Kristus a Panna Maria, kteří k ní promlouvali o hl. zásadách způsobu života opravdového křesťana. Kromě individuálních problémů víry, z nichž se zvl. zdůrazňuje rozpor mezi rozumem a citem, se Z. zabývají uspořádáním křesťanské společnosti (tešit kupř. ideál spravedlivého panovníka), přičemž se vyjadřují i k palčivým otázkám své doby (požadavek přenesení papežského stolce z Avignonu zpět do Říma).

Z. vyrostla z duchovní atmosféry tehdejší Skandinávie, avšak svým mysticismem i liter. formou navazují na obecně evrop. tradice středověké literatury. Promluvy Krista i Panny Marie mají nejčastěji formu monologu, v některých případech však přecházejí v působivé dialogy. Charakter rozmluvy si udržují i zjevení, v nichž Brigita naslouchá rozhovorům jiných osob (např. zajímavý dialog mezi Kristem a kacířským mnichem v 5. knize). Určité výjevy, jež shodou okolností patří k nejpůsobivějším, využívají ve středověku oblíbené formy disputeace, sporu a soudního procesu,

z nichž čerpají i motivicky (např. ďábel vystupuje v roli žalobce a anděl jako obhájce před božím soudem zápasíce spolu o duši zesnulého). Příznačné je i pojetí mariánského kultu s důrazem kladeným na mateřství (Brigita byla matkou 8 dětí). Době vzniku díla odpovídá i vyostřený kontrast Kristova života a smrti ve srovnání s životem soudobé církve. Styl Z. je jasný, střízlivý, názorný, obraty si Brigita nezdíka vypůjčovala ze všedního života. Hl. cílem díla byla náprava společnosti v přísně křesťanském duchu. V tomto směru souzněla Brigita snaha s hnutím nové zbožnosti (devotio moderna) i s činností silicích reformních proudů.

Přesnou genezi díla nelze vysledovat. Brigita nechávala psát zjevení na „boží rozkaz“ ještě ze svého života švédsky, téměř současně byla ovšem překládána do latiny, což přispělo k jejich rozšíření v oblastech působnosti římské církve. Z původního starošvéd. originálu se dochovaly pouze zlomky. Zůstává otázkou, do jaké míry vtiskli Z. konečný tvar a stylistickou úroveň zpovědníci Petr z Alvastry a Mathias z Linköpingu, kteří mnohá vidění zaznamenávali. Tato okolnost i množství ne vždy shodných textů, pochopitelné při značné oblibě díla, vysvětlují, proč je možné považovat za oficiální znění až římské vyd. 1628. Jeho jádro tvoří 8 knih Z., doplněných ostatními díly Brigitinými, spolu s úvodem, komentáři, dokumenty a legendami (dopis kardinála Jana de Turcremata, bula papeže Bonifáce IX. o svatořečení Brigity z 1391, předmluva o nebeské knize, představující ve svém souhrnu soudobý oficiální výklad Z., řád kláštera Spasitele světa ve Vadsteně, který Brigita založila, aj.), jež byly k původnímu celku postupně přidávány. Velký ohlas, jehož Z. dosáhla mimo švéd. prostředí, pramenil z jejich aktuálnosti. Krize římské církve byla ve 14. stol. obecně pocítována ve všech evrop. státech i v rámci církve samé, a právě z tohoto důvodu byla Z. záhy překládána do národních jazyků. Bylo příznačné, že odezvy došla v Čechách, kde se krize společnosti i církve prudce vyhroutil na přelomu 14. a 15. stol. Tehdy také vznikl překlad Z. do staročestiny, snad zásluhou Tomáše Štítného. K mnoha myšlenkám Z. se později hlásila jak reformace, tak katolická protireformace. Spisy Brigitiny byly v Čechách známy i v 17. a 18. stol., neboť svým mysticismem a akcentem na Kristovo umučení vybovovaly atmosféře baroka.

Překlady * *přelom 14.—15. stol. (Tomáš Štítný a někdo z jeho okruhu), * 1. pol. 15. stol. (?), 1938 (Ludvík Vrána, výb. Tajemná slova).*

Literatura E. Fogelklou, *Birgitta, Stockholm 1913*. S. Kraft, *Textstudier till Birgittas revelationer, Uppsala*

la 1925. — J. Hanuš, *Zjevení sv. Brigitty v literatuře české, LF 1886.*

pč

BROCH, Hermann:

NÁMĚSÍČNÍCI

(Die Schlafwandler) — 1931 1931 1932

Románová trilogie rakouského spisovatele o krizi hodnot měšťanské společnosti.

Jednotl. díly trilogie jsou dějově uzavřené, společně ovšem vytvářejí organický celek. 1888. *Paselow neboli romantika* (1888. Pasenow oder die Romantik): Poručík Jáchym von Pasenow naváže v Berlíně milostný poměr s čes. animírkou Růženou, potom však uzavře konvenční manželství s Alžbětou, pocházející z rodiny stavovsky rovnocenné. 1903. *Esch neboli anarchie* (1903. Esch oder die Anarchie): Účetní Esch je propuštěn ze zaměstnání, brzy najde jiné místo, pak ovšem dá přednost „divadelnímu podnikání“ — organizuje zápasy žen. Ožení se s vdovou Hentjenovou, o několik let starší. V obou částech trilogie se objevuje postava podnikatele Eduarda von Bertranda. Je přítelem Jáchyma von Pasenowa a ředitelem podniku, v němž pracuje Esch. Esch podá na Bertranda udání pro homosexualitu, Bertrand však ještě předtím spáchá sebevraždu. 1918. *Huguenau neboli věcnost* (1918. Huguenau oder die Sachlichkeit): V něm. městečku zběh Huguenau rafinovaným způsobem ovládne Esche, který zde vydává noviny, i velitele města majora Pasenowa. Za listopadové revoluce je major zraněn; Huguenau zabije Esche, který Pasenowa vytáhl zpod hořícího auta, a sám vystupuje jako majorův zachránce. Vedle této zákl. děj. linie obsahuje III. díl i několik dalších víceméně samostatných souběžných dějů a teoretické pojednání *Rozpad hodnot*.

V pojednání, začleněném do díla, jsou na pojmové rovině probírány otázky hodnotových systémů: Rozpad hodnot je pojímán jako dlouhodobý proces, který má svůj počátek v renesanci. Tehdy bylo narušeno pevné zakotvení všech hodnot v hodnotovém středu, bohu; jednota byla nahrazena dílčími, navzájem izolovanými hodnotovými systémy. Příběhy jednotl. postav, bez svobodné vůle, „náměsíčné“ se potácejících v proudu dějin, představují modelové případy, na nichž jsou různé fáze procesu rozpadu hodnot demonstrovány. Pro Pasenowa se stává útočištěm proti zmatku a rozkladu přimknutí k uniformě, ke kodexu důstojnických ctností, který je ovšem jen ustrnulou formou, přežilým náhražkovým řádem neodpovídajícím skutečnosti. Dílčí hodnotová soustava je zde povýšena do roviny absolutního (to je romantika v brochovském smyslu). Pro Esche už neexistuje možnost opřít se o celistvý řád minulosti, má k dispozici jen složky zcela vnějškové: účetnický pořádek „má dáti — dal“. Ten je pak aplikován na celek světa

v pokusu o nastolení nového řádu, ústí ovšem jen do iracionalismu oběti a vykoupení, magických představ a mystiky. Jiný typ prožívání rozpadu hodnot představuje Bertrand: uzavření do čistě estet. oblasti, jež vede k úplnému odcizení světu a logicky až k smrti. Je příznačné, že ač je Bertrand jednou z ústředních postav II. dílu, nevystupuje zde nikdy jako reálná osoba. Esch může dosáhnout komunikace s ním pouze ve snu. Huguenau reprezentuje naprostý rozpad hodnot. Nic nadindividuálního pro něho neexistuje, chybí mu jakákoli transcendence, každou věc posuzuje jen na základě jí samé. Tento stav je ovšem současně nahlížen jako nulový bod, počátek obratu, jenž povede k vybudování nového řádu. — Proces rozpadu hodnot se promítá do různých složek románové struktury: I. díl využívá prostředků realist. románu; II. díl zhruba odpovídá románu naturalistickému, jednotnost syže se začíná narušovat; III. díl je tvořen směsí různorodých prvků (narace a reflexe; paralelní děje; er-forma a ich-forma; próza, verš, prvky dram. podání), jejichž jednota je dána tím, že svou nesourodostí vypovídají o světě, který svou jednotu ztratil.

Trilogii N., první svou obsáhlejší práci, zařadil se Broch rázem nejen do skupiny rakous. spisovatelů-diagnostiků krize měšťanské společnosti (K. Kraus, R. Musil, J. Roth aj.), ale i mezi nejvýznamnější prozaiky 20. stol. Svět. věhlas mu ovšem přinesl až pozdější, v amer. exilu vzniklý r. *Smrt Vergilova* (1945, Der Tod des Vergil), líčící — s využitím vnitřního monologu — posledních 18 hodin života antického básníka. V dnešním hodnocení je ale na první místo v Brochově tvorbě kladena „raná“ trilogie N.

Překlady 1966 (Rio Preisner — verše Josef Suchý).

Literatura G. Brude-Firna (ed.), *Materialien zu Hermann Brochs „Die Schlafwandler“*, Frankfurt a. M. 1972. L. Kreutzer, *Erkenntnistheorie und Prophetie, Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Tübingen 1966. — R. Preisner, *Marginalie k dílu Hermann Brocha*, SvLit 1965, 1. R. Preisner (doslov k 1966).

mš

BRONTĚOVÁ, Emily:

NA VĚTRNÉ HÚRCE

(Wuthering Heights) — 1847

Jediný román autorčin, jedno z vrcholných děl anglického románu viktoriánského období.

Příběh, vyprávěný nájemcem panství Drozdov (Thruscross Grange) panem Lockwoodem a jeho hospodyní Nelly Deanovou, je zařazen do doby na pomezí 18. a 19. stol. do západního Yorkshiru. V jeho středu stojí činy, jimiž nalezenec Heathcliff mstí své společen. i lidské ponižení: vyvržen po

smrti svého ochránce pana Earnshawa, majitele Větrné hůrky, ženou jeho syna Hindleyho mezi čeledě a zklamán ve své lásce k Earnshawové dceři Kateřině, která se vdává za Edgara Lintona, syna majitele Drozdova, Heathcliff z Větrné hůrky odchází. Po návratu zpět, bohatý a společensky povznesený, morálně i hospodářsky ničí ty, kteří jeho ponížení zavinili: Kateřinu (která ani po sňatku nedokáže potlačit svou náklonnost k němu) přivede k šílenství (umírá po porodu dcery Katky), Edgarovu sestru Isabelu, s níž se oženil, dožene k útěku, trýzní Hindleyova syna Haretona, který je na něm — poté, co Heathcliff získal podvodně Větrnou hůrku do svého vlastnictví — existenčně zcela závislý. Intrikami a násilím přinutí Katku, aby se provdala za jeho nemocného syna, po synově smrti získává do vlastnictví ještě Drozdov. Osvobození obou rodin přichází až po Heathcliffově smrti: Hareton se ožení s Katkou.

Tři jména, jež Lockwood čte vyrytá do stěny jedné z ložnic Větrné hůrky — Kateřina Earnshawová, Kateřina Lintonová, Kateřina Heathcliffová — jsou motivací Nellyina vypravování a zároveň jakýmsi stručným nástupem dram. zvrátí celého — kompozičně složitě budovaného — příběhu. Jejich hybnou složkou je postava Heathcliffa: přichází z „cizího“ světa, zvnějšku do harmonického světa Větrné hůrky a Drozdova (původní harmoničnost a proporčnost obou těchto světů je ztvárněna i proporční genealogií obou rodů) a rozbíjí je: Větrnou hůrku přizpůsobuje svému obrazu. Větrná hůrka a Drozdov jsou pak i prostřednictvím svých popisných a charakterizačních atributů kladený do výrazného protikladu: větry, bouře, déšť Větrné hůrky — útěsný klid do údolí situovaného Drozdova; vysoké plameny ohně v krbu Větrné hůrky — tlumený oheň Drozdova apod. Takový protiklad, vyjádřitelný v nejobecnější rovině protikladem bouře — klid (srov. i povahové rysy postav obývajících obě usedlosti), nabývá pak v románu výrazné symbol. funkce. Pomáhá vyhrotil konflikt hl. hrdiny s jeho okolím. Heathcliff zahrnuje společnost, která zahrhla jej, ale svou „nepřirozenou“ krutostí se vyděluje i ze světa přírodního, vyčleňuje se ze svého prostředí svým pokusem stát se novým „bohem“, pánem nad lidskými osudy. Ani v této roli však nedochází uspokojení: jeho krutost je provázena neštěstím člověka, jemuž bylo odepřeno to základní, po čem v životě touží: důstojná lidská existence a láska. Román je tak budován vlastně na typu postavy vyzdvíženém romantismem, démoničností a sociální nezařazeností hl. hrdiny je však již podrobena kritice z mravních perspektiv společen. norem: „titánská“ výlučnost jedince je nahlížena jako tragická a ve své podstatě destruktivní.

V. h. následuje po mladistvých prozaických pokusech autorčiných (spolu se sestrou Anne píše pověst o Gondalu, ostrovu v severním Pacifiku) vydaných F. E. Ratchfordovou jako *Přádenko dětství sester Brontëových* (1941, The Brontës' Web of Childhood). V době svého 1. vyd. (pod pseudonymem Ellis Bell) byl román — jak svým tématem, tak způsobem zpracování tehdy výjimečný — zcela zastiněn dobově přijatelnějším (a paralelně vydaným) r. Jana Eyrová spisovatelčiny sestry Charlotty. Až později — zhruba od vyd. 1900 s předmluvou H. Wardové — je hodnocen jako jedno z nej-cennějších děl angl. prozaické tvorby vůbec. Zfilmoval W. Wyler (USA 1938), L. Buñuel (Mexiko 1953), nověji R. Fuest (1970).

Překlady 1912 (1946, Božena Šimková, *Bouřlivé výšiny*), 1923 (1927, Máša Baklanová, *Démon—Bouřlivé výšiny*), 1958 (Jarmila Fastrová, *Vičrné návrší*), 1960 (1968, 1973, 1978, Květa Marysková).

Literatura D. Cecil, *Victorian Novelists, Essays in Reevaluation*, Chicago—London 1958. J. F. Goodridge, *Emily Brontë: Wuthering Heights*, London 1964. — K. Marysková (doslov k 1960).

am

BRONTËOVÁ, Charlotte: JANA EYROVÁ

(Janę Eyre) — 1847

Čtenářsky oblíbený román viktoriánské éry, který měl značný význam na cestě anglického románu k problémům individuální psychologie postav.

Vypravěčka příběhu s podtitulem *Autobiografie*, osiřelá Jana Eyrová, opouští citově neútešné prostředí domu své tety pani Reedové a je poslána do neméně neútešné lowoodské školy. Poměry v Lowoodu se pozvolna zlepšují, Jana tam po šestiletém studiu dva roky vyučuje. Prostřednictvím inzerátu získává v 18 letech místo vychovatelky v Thornfieldu, postupně se sblíží se majitelem domu Rochesterem. Před chystaným sňatkem se ukáže, že Rochester je již ženatý a že jeho šilená manželka, zavřená se svou ošetrovatelkou v podkrovi Thornfieldu, byla příčinou všech podivných událostí, které se v domě odehrály (pokus o upálení Rochesterem, roztrhání svatebního závoje Janina, šílený smích). Jana z Thornfieldu utíká, po několikadenních toulkách po střední Anglii jí — zcela vyčerpanou — přijmou ve svém domě sourozence Riversovi. Prostřednictvím faráře Johna Riverse dostává — už jako vesnická učitelka — zprávu o dědictví po strýci, málem podlehne Johnovu naléhání, aby se stala jeho manželkou a misionářkou, zdá se jí však, že slyší volání Rochesterovo, vrací se na Thornfield, jenž zatím vyhořel. Rochesterem, jehož manželka spáchala sebevraždu při požáru, nachází slepého a bezrukého v jeho druhém sídle. Sňatkem naplní oba svůj životní sen.

V romaneskním rámci příběhu velké osudové lásky podané s četnými motivickými názvuky romantismu a angl. gotického románu (postava Rochesterera, věznění manželky, šílená žena, tajemné volání) se již buduje postava v reálných společen. vztazích a v podstatě již s novou, realisticky podanou individuální psychologií. Autobiograficky zabarvený a v 1. osobě vyprávěný příběh chudé a nehezké ženy představuje vstup do nové soustavy hodnot, ostře konfrontující mocný a společensky prestižní svět bohatství se světem chudoby. Zatímco ve světě bohatých je všechno vznešené a ušlechtilé potlačeno (teta Reedová, ředitel Lowoodu Blockhurst), svět chudoby se tu již jeví pravým nositelem životního kladu. Následována dalšími r. *Shirley* (1849) a *Villette* (1853), s obdobnou ženskou tematikou, vychází J. E. (pod autorčiným pseudonymem Currer Bell — pod ním i české překlady, naposledy 1924) rok po zcela neúspěšných básních sester Brontëových (1846, Poems) a získává takový čtenářský ohlas, že ještě 1847 vychází 2. vyd. Realist. pojetím hl. postavy pokračuje J. E. meze romantismu a koresponduje s tvorbou velkých angl. realistů — zejména s díly W. Thackerayho, A. Trollopa, Ch. Dickens a G. Eliotové. Čtenářský zájem o autorčino dílo vede k pozdějšímu vydávání jejích juvenilií, např. polit. a kulturních dějin smyšleného národa *Pověsti angrijské* (1933, Legends of Angria, ed. F. E. Ratchfordová). Od 1910 byla J. E. mnohokrát zfilmována — zvl. R. Stevenson (1943) a D. Mann (1970). K popularitě J. E. u nás přispěl i Lomnického překlad volného dram. zpracování románu Ch. Birch-Pfeifferovou, pocházející z 80. let 19. stol.

Výpisky „Miliónům je souzen ještě tišší způsob života než můj, a milióny se mlčky bouří proti svému údělu . . . Všeobecně se předpokládá, že jsou ženy velice pokojní tvorové — ale ženy mají cit právě tak jako muži, potřebují nějaké pole činnosti, aby mohly uplatnit své schopnosti, stejně jako jejich bližní mužského rodu; když se jim ukládají příliš přísné meze a když jsou odsouzeny k úplné stagnaci, trpí právě tak, jako by trpěli muži“ (1968, 93).

Překlady 1875 (P. M. Chorušická, *Jane Eyre* — *sirotek lowoodský*), 1907 (Karel Funk, *Sirotek lowoodský* — *Johana Eyreová*), . . . 1930 (Zdeněk Franta), 1932 (Tereza Turnerová, *Sirotek lowoodský*), 1954 (1957, 1968, 1973, 1976, *Jarmila Fastrová*), 1959 (1970, *Jarmila Fastrová, Sirotek lowoodský, 1. část — pro děti*). U nás řada anonymních adaptací (1910, 1924, 1929, 1931 aj.).

Literatura K. M. Goad, *Charlotte Brontë: Jane Eyre, London 1955*. K. Tillotson, *Novels of the Eighteen — Forties, Oxford 1954*. — R. Nenadál (doslov k 1954). J. Emmerová (doslov k 1959).

am

BROWNING, Robert:

MUŽI A ŽENY

(Men and Women) — 1855

Sbírka poezie předního anglického básníka viktoriánské éry.

M. a ž. tvoří 2 sv. o 51 básních (13—1013 veršů) velice různorodých forem. Zákl. výrazovým prostředkem je tzv. „dram. monolog“ — většinou lyrická, často filozoficky zabarvená promluva charakterizující životní dilemata mluvčího a obracející se k fiktivnímu adresátu (hrdinovu současníkovi). Stěžejní monology jsou psány blankversem a naznačují zákl. rysy ideově temat. plánu sbírky: vztah umění a života, etických a estet. hodnot, tvůrčího či milostného konfliktu mluvčího a jeho společen. role, náboženství a vědy, umění a ideologie. Pokrývají důležité etapy vývoje evrop. kultury od pozdní antiky (*Kleon*) a raně křesťanské Palestiny (*List obsahující podivné poznatky arabského lékaře Karšiše*) přes renesanční Itálii (*Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto*) až po autorovu současnost (*Obrana biskupa Bloughrama*). Cyklus dram. monologů doplňuje reflexivně milostná lyrika (např. *Láska v životě a Život v lásce*), symbol. lyrika hudebních a životních rytmtů (*Galuppiho toccata, Mistr Hughes ze Saxe-Gothy, Poslední společná projížďka*), lyr. dr. *Na balkóně* aj. Většina básní má tradiční (tercijní až ottavní) či netradiční strofickou formu. M. a ž. uzavírá b. *Slovo navíc*, věnující sbírku autorově manželce, básnířce E. Barrettové. Zde poprvé vystupuje autorský subjekt jako mluvčí a snaží se stvrdit kompromis mezi způsobem vyjádření intimního života a vlastní společen. rolí básníka.

Dram. monolog je založen na vnitřním dialogu ve všech významových rovinách básní. Jeho smyslem obvykle bývá vytvoření psychologicky hluboké a společensky určené postavy jako herce na imaginárním jevišti dějin. Zobecňující tendence všech monologů je především etická, a to i v případech, kdy jsou jejich témata čistě estetická. Mezi histor. postavami mají nejdůležitější místo umělci, z jejichž vnitřního rozporu vyrůstá nový ideál tvůrčího a milostného života, obrozující renesanční ideál člověka. Umělec se stává „objekt. básníkem“ (proti „subjektivnímu“, romantickému, jehož prototyp, Shelley, je invokován v b. *Memorabilia*), schopným zobrazit svou dobu, minulost i vlastní nitro v konkrétních vztazích a vazbách, a tím obnovit její histor. návaznost. Z jedinečného, které dram. monology objevují v životě „padesáti mužů a žen“, se tak posléze skládá obecný dialog současnosti s historií, v němž se určuje nejen autorův subjekt, ale i rozpornost viktoriánské kultury v její etické a historizující orientaci.

M. a ž. vznikali zhruba od pol. 40. let, zvl. v době prvních let Browningova manželství (za ital. pobytu). Celý soubor byl vydán pouze

jednou, později byly básně rozděleny do jiných sbírek a oddílů — *Dramatické romance* (1868, *Dramatic Romances*), *Lyrika* (1863, *Lyrics*), *Dramatická lyrika* (1868, *Dramatic Lyrics*). Poezii obdobného typu obsahují také pozdější sb. *Dramatis Personae* (1864) nebo *Dramatické idyly* (1879—80, *Dramatic Idyls*). M. a ž. navazují jednak na starší vývojové fáze Browningova dram. monologu ve sb. *Dramatické romance a lyrika* (1845, *Dramatic Romances and Lyrics*), jednak na dlouhou tradici dram. lyriky v angl. romant. poezii (S. T. Coleridge, W. Wordsworth, G. G. Byron, P. B. Shelley, W. S. Landor). Požadavek „objekt.“ básníka (přímě vyslovený v eseji z 1850) staví Browning polemicky proti utilitaristické kritice (J. S. Mill a *Westminster Review*), prerafaelitům (D. G. Rossetti) i Carlylově koncepci „hrdinů“ — světodějních osobností.

Překlady 1911 (*Arnošt Procházka, jen Na balkóně*), 1977 (*Jana Kantorová, jednotlivé básně, in: sl. Čierny kvet*).

Literatura W. C. de Vane, *A Browning Handbook*, New York 1940. E. I. Klimčenko, *Tvorčestvo Roberta Brauninga*, Leningrad 1967. R. Langbaum, *The Dramatic Monologue*, New York 1954.

pr

BUDAI-DELEANU, Ion:

CIKANIÁDA

(*Tiganiada*) — * 1800—1812

Rumunský směšnohrdinský epos z doby národního obrození.

Obsáhlým titulem je skladba charakterizována jako *Cikaniáda aneb Cikánský tábor, hrdinsko-komicko-satirické poemation ve 12 zpěvech, které zbásnil Leonachi Dianeu* (kryptogram autorova jména). Po úvodním *Prologu*, v němž se Budai-Deleanu hlásí k Homérovi a Vergiliovi jako ke svým vzorům, a žertovně dedikační *Epistole* „věhlasnému pěvci Mitrovi Pereovi“ začíná vlastní epos tradiční antickou invokací Múzy. Epické jádro C. tvoří příběhy cikán. vojenského oddílu včleněného valaš. knížetem Vladem Ťepešem (pol. 15. stol.) do vojska, jež má čelit turec. vpádu. Boje s Turky a pátrání po Satanem unesené Romice, milence hrdiny Parpanghela, se střídají se závažnými diskusemi o svobodě a společen. zřízení. Když se zdá, že Cikánům chybí k vytvoření svobodného státu jen krok, dojde mezi předáky k rozepím. V nastalé řezi část Cikánů zahyne, zbytek se rozuteče do všech koutů světa. — Nedílnou součástí versované skladby jsou parodické komentáře připsané fiktivním autoritám, často označeným anagramy autorových přátel.

C. se opírala o bohatou tradici heroikomické poezie (antická *Válka žab a myši*, P. Scaron, A. Blumauer aj.), která karikovala klasicou hrdinskou epiku křížením vysokého i nízkého v tématu a stylu. Kromě *Iliady* a *Aenei-*

dy jako vzorových děl hrdinské epiky — k nimž se C. hlásí žertovně i svým titulem — vtahovala C. do hry i ital. romaneskní epos L. Ariosta a T. Tassa (motivy začarovaného zámku, epizoda o lásce Parpanghela a Romiky aj.); k této tradici odkazuje i užití šestiveršového ital. endekasylabu (sestina narrativa) místo klasického hexametru. Jinak jako celek na klasičtěm „vysokém“ eposu neparazituje. Ideově souvisí s josefínským osvícenstvím a obrací se vědomě k národním dějinám (satiricky vyhrocený protiklad slavné doby Ťepešovy a současnosti) a národní kultuře (odkazy k rumun. bájesloví, lidový jazyk C.). Se stavem národní kultury, kdy dosud nedošlo k plnému rozvojití spisovného jazyka a literatury, souvisela ostatně i volba heroikomiky: obrozená rumun. kultura dosud nedisponovala jazykovými prostředky pro tvorbu ve vysokém stylu. Příznačná pro počáteční stadium dosud nedostatečného fungování národní kultury byla konečně i sama skutečnost, že C. zůstala po desetiletí v rukopise (1. verze vyšla 1875—77, 2. až 1925).

Výpisky „Ó ty papíre, tak tichý, trpělivý, / který na svých zádech bez hněvu a zlosti / všecku moudrost světa, již se chytrí živí, / nosíš zároveň s veškerou pitomostí“ (1972, 31).

Překlady 1972 (*Eva Strebingerová — Josef Hiršal*).

Literatura P. Cornea, *I. Budai-Deleanu, un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întârziată, in: Studii de literatură română*, București 1962. I. E. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj-Napoca 1974. M. Vaida, *Ion Budai-Deleanu*, București 1977. — K. Krejčí (*předmluva k 1972*).

jn — red

BÜCHNER, Georg:

VOJCEK

(*Woyzeck*) — * 1836, 1879, insc. 1913

Dramatický fragment nejvýznamnějšího německého dramatika doby předbřeznové, dílo doceněné a silně působící až ve 20. stol.

Hra je sledem krátkých dram. scén, jejichž pořadí není zcela jednoznačné. Hl. postavou je Vojcek, materiálně i duševně zbídačelý pária, voják a holíč, kamarády málo chápaný, šikanovaný sebelibým nadřízeným Hejtmanem a brutálním Doktorem zneužívaný jako pokusný králík k experimentům. Jeho vnitřní svět je plný úzkostných vizí, nerozumí sám sobě a ani v okolí nenachází nic než cynickou lhostejnost či nechápavost. Jedinou nadějí a naplněním života je pro něj vztah k Marii, dívce stejně bídné jako on, s níž má dítě, kterou si však jako voják nesmí vzít. Marii imponuje vychloubačný Plukovní tambor (Tambourmajor), ztělesnění vnější důstojnosti a zajištěné existence, který zesměšňuje a uráží Vojcka. Když se uštváný Vojcek dozví, že mu s ním byla Marie nevěrná, ztrácí pro něj život smysl. Zabíjí Marii,

pronásledován horečnatými představami sám zežili a utopí se v rybníce. (Podle jiného náčrtu je Wojcek po vraždě zatčen a děj měl zřejmě pokračovat soudním přelíčením.)

Pro hru je příznačný deziluzivní, reálný pohled na skutečnost, předmětné vidění světa a lidí, protikladné obrazu člověka jako mravní a ideální bytosti, která si svobodně rozvrhuje svůj život. Wojcek, ubohá, osamělá a sebeodcizená bytost, zoufale hledá východisko ze své beznadějně hmotné situace, která svazuje a omezuje jeho bytí a posléze jej dožene k vraždě a šílenství. Není v lidských silách změnit okolnosti, jež člověka utvářejí, a stát se pánem svého osudu. Vykotlanými, vnitřně vyprázdněnými existencemi jsou Hejtman, zastírající vnitřní úzkost i nicotnost ješitností a drilem („morálkou“ a „pořádkem“), stejně jako Doktor, který je karikaturou něm. idealismu s jeho abstraktní nevšímavostí vůči životu, či provinční donchuán a „miles gloriosus“ Plukovní tambor. Nestylizovaná, věčná a epigramatická výstavba hry — krátké scény bez expozice a zdobných dialogů, použití hovorového jazyka i lidových písní — působí ve své řezavé lakoničnosti jako „klinická zpráva“ a vytváří kontrastní rámec pro otřesný příběh člověka nenávratně se propadajícího do prázdna a nicoty.

Inspirací Büchnerovy hry byl autentický případ lipského holiče a bývalého vojáka Woyzecka, který 1821 ze žárливosti probodl svou milenkou a 1824 byl veřejně popraven. Woyzeck byl tehdy soudem i lékařským posudkem označen jako morálně narušené individuum, které zcela zodpovídá za své jednání. Sama hra vznikala 1836, těsně před Büchnerovou předčasnou smrtí ve 23 letech. Problémem determinovanosti lidské povahy, „fatalismem dějin“ souvisí s jeho ostatním dílem, zejména s n. *Lenz* (* 1835, 1842) a dr. *Dantonova smrt* (1835, insc. 1902, Dantons Tod). Celé Büchnerovo dílo, využívající některé tendence psychol. realismu Sturm und Drangu, zůstalo ve své době naprosto nepochopeno a svým dram. tvarem i smyslem anticipovalo moderní postupy. Sám V. byl objeven a rekonstruován z autorových náčrtů téměř půlstoletí po Büchnerově smrti (původní chybné čtení Woyzeck místo Woyzeck zůstalo zachováno v názvu světoznámé opery A. Berga) a stal se svou sociální kritičností, svou názorností i životní přesvědčivostí aktuálním v éře jevištního realismu a naturalismu. Docenění Büchnerova díla dovršil něm. expresionismus, proslulé jsou zvl. inscenace V. od V. Barnowského (1913) a M. Reinhardta (1921), jež sehrály významnou úlohu ve formování nového dramaturgického a jevištního stylu. Büchner svým pohledem „zezdola“,

deheroizací světa i pochybností o svobodě lidského jednání a vůle, stejně jako náhledem do nerozřešitelné propasti lidské existence, působil i po 2. svět. válce na existencialisticky orientované autory. V. byl zfilmován 1947 G. C. Klarenem, 1978 W. Herzogem a v aktualizované podobě O. Herbrichem (1958).

Výpisky „Kdo nemá peníze — ať si takovej vsadí jednou na morálku ve světě!“ (1963, 4) — „Člověk je propast. Jak do ní koukneš, zamotá se ti hlava“ (1963, 27).

Překlady 1947 (1950, Rudolf Vápeník — *pisně Eduard Petiška*: vyd. 1950 in: *Mír chýším, válku palácům!*), rozmn. 1963 (rozmn. 1986, Ludvík Kundera).

Inscenace 1920 (Emil Artur Longen, *Revoluční scéna, Praha*, přel. Staša Jilovská), 1938 (J. Milén—*Ota Růžička, Divadelní kolektiv mladých, Praha*), 1962 (Alois Hajda, *Státní divadlo, Brno*), 1969 (Jiří Menzel, *DISK, Praha*), 1985 (Josef Janík, *Státní divadlo, Brno*).

Literatura W. Jens, Euripides, Büchner, Pfullingen 1964. W. Martens (ed.), Georg Büchner, Darmstadt 1965. H. Mayer, Georg Büchner: *Woyzeck, Frankfurt a. M.* — Berlin 1963. B. Ullman, *Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im „Woyzeck“*, Stockholm 1972. — R. Vápeník (předmluva k 1947, 1950). J. Zikmund, G. Büchner, *Program D 38, sv. 5, Praha 1938.*

jh

BULATOVIĆ, Miodrag:

ČERVENÝ KOHOUT LETÍ K NEBI

(Crveni petao leti prema nebu) — 1959

Baladický román současného černohorského prozaika.

Děj románu, rozčleněného do 28 krátkých kapitol, se odehrává v černohor. vesničce na fece Lješici; do úseku necelého jednoho dne jsou včleněny retrospektivní pasáže (nemanželský původ Muharema; jeho útěk od starce Iliji). Nádeník Muharem se cestou do Bijelého Pole, kde hodlá prodat svůj jediný majetek — červeného kohouta — a za utřené peníze pohostit sousedy, staví na svatbě tlusté Ivanky (do níž je zamilován) a Iljiova synovce, nezuživého a dětinského Kajjici. Opili svatebčané Muharemovi kohouta vezmou, opijí a nakonec zabijí. Muharem, sám vesničany zmlácený, se pokouší nalézt porozumění u hrobařů: pokofen od nich utíká, utíká i od bláznivé žebračky Mary a dvou tuláků. Vrací se zpět ke svatebčanům odhodlán udělat všechno, aby se stal jedním z nich.

Postavy příběhu, ztvárněné jako aktéři v jakémsi divadle světa (srov. vnější hledisko obou tuláků, sociálně nezařazených a v prostoru umístěných na vršek nad vesnicí), zdaleka nebojují jen o bytí či nebytí jednoho kohouta: v stále připomínaném ovzduší životního plynutí (symbol řeky) i konečnosti lidské existence (hrobaři a jejich břemeno), v níž je jisté jen to, že nic jisté není, se hraje hra o lid-

jisté jen to, že nic jisté není, se hraje hra o lidskou důstojnost. Muharemovo pokorné odezdání se hanbě a pokořování, pozorované jeho nemohoucím otcem Ilijou (viz zřetelný odkaz ke křesťanskému mýtu), je Muharemovým vykoupením z tíživé samoty i vykoupením všech, kteří jej ponižují. Křečovitě hyperboly, kontrast mezi velikostí gesta a jeho groteskním významem jsou v úzkém vztahu s bohatou metaforikou díla; určující metafora (červený kohout — lidské srdce) pak opakovaně podtrhuje zákl. významový rozměr díla — rozpor mezi touhou stát se člověkem a bolestí, již člověku jeho lidství přináší, ale i náznak smíření tohoto rozporu: hledání smyslu lidského utrpení.

Román, údajně inspirovaný Chagallovým obrazem, využívá v stylizaci jazyka i v oblasti kompoziční tradici lidového vyprávěctví; tematicky se liší od provokativních povídek *Ďáblové přicházejí* (1956, Djavoli dolaze) a navazuje na druhou sb. p. *Vlk a zvon* (1958, Vuk i zvono). Absurditou nadsázek a využitím groteskních symbolů pak předjíhá další prozaickou tvorbu autorovu, mezinárodně úspěšný r. *Hrdina na oslu* (1967, Heroj na magarcu), a zvl. jeho volné pokračování *Válka byla lepší* (1977, Rat je bio bolji). Tendenci vyvážit krutost světa kladem nitra pokofovaného člověka poukazuje i k dr. *Godot přišel* (1965, Godo je došao). Baladické splývání skutečna s neskutečným, reality s iracionálními subjekt. vizemi je v ustrojení celku motivováno noeticky — takto aktualizovaným způsobem zobrazení skutečnosti a aktualizací jejího výkladu se pak Č. k. řadí k objevným dílům svět. literatury.

Výpisky „*Chci dýchat, a třeba i zasviněný prach z téhle cesty*“ (1972, 105).

Překlady 1972 (*Dušan Karpatský*).

Literatura D. M. Jeremić in: M. Bulatović, *Crveni petao leti prema nebu*. Beograd 1963. Týž, in: P. Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945—1970*. Beograd 1972. — D. Karpatský (*doslov k 1972*).

am

BULGAKOV, Michail: MISTR A MARKĚTKA

(Master i Margarita) — *1928—1940, 1967
Románové podobenství propojující fantastní grotesku s ďábelské motivy s travestii faustovského a biblického tématu; dílo ruské sovětské literatury.

Děj M. a M. je členěn do 2. části a proložen epizodami z románu (román v románu) o Pilátu Pontském, jehož autorem je jedna z postav: oficiálními liter. kruhy zdiskreditovaný a umlčený profesor historie — Mistr. Nepochopitelné, fantastické i hrůzostrašné události, jejichž obětí se stanou obyvatelé letními vedry neurotizované Moskvy, se dávají do

pohybu současně s nenadálým zjevením záhadné svity profesora černé magie Wolanda: tlumočník a asistent Korovjev alias Fagot, mluvící kocour Kňour (Kot Begemot), zohavený tlouštík Azazelo a nahá ryšavá dívka. Spády temných sil vyvolají zmatek a zděšení především v jedné z největších liter. organizací (MASOLIT) a destruktivně zasáhnou do provozu Varieté. Podivné a podezřelé věci se odehrají také v bytě č. 50 v Sadové ulici, kde se Wolandova svita ubytovala (záhadná úmrtí, zmizení a proměny). Někteří z těch, kdo se s bizarními bytostmi setkali, se ocitají v psychiatrickém ústavu. Tam také dojde k setkání básníka Ivana Bezprizorného s Mistrem a je vyprávěn smutný příběh odmítnutého románu o lásce k Markětce. V 2. díle vstupuje do předního plánu postava Markětky, která se spojí s vyslanci pekla, aby svého Mistra opět získala. Vlivem zázračné masti se stane vědmou divoženkou, volně se pohybující prostorem. Nejprve se pomstí zdemolováním Domova literátů nepřátelům Mistra díla a pak se jako královna Margot podrobí ceremonii pekelného gala-plesu. Milenci se setkávají, ale chybí jim síla k dalšímu životu. Jsou proto Wolandem a jeho pomocníky, kteří nakonec přijímají důstojnou démonickou podobu, vyprovázení k tiché věčnosti nebytí. Setkají se ještě s hrdinou Mistra románu Pilátem, aby Wolandovým prostřednictvím zrušili staleté prokletí muže, který odsoudil k smrti Ješuu Ha-Nocriho, neboť ohrožoval moc císaře myšlenkou, že každý člověk je v jádru dobrý. Próza je uvedena motem z Goethova Fausta.

Román je z rodu podobenství, která chtějí hovořit o obecných a věčných pravdách. Jeho umělý svět je sestrojen syntézou rozmanitého liter. materiálu. Rámec tvoří diaboliáda v podobě frašky s fantaskním syžetem — zásahem nadpřirozených sil se spouští „kolotoč“ podivuhodných událostí lícených v komediální až groteskní poloze (srov. užití situačních klaunád). Ve spojitosti s Markětkinou proměnou se prosazuje fantastičnost pohádková. Fantaskno však není účelem samo sobě. Směřuje jednak k demaskující satíře, jednak k filozof. tezi. Neskutečné se dotýká skutečného — současníci jsou vyprovokováni k reakcím usvědčujícím přizemnost, pokrytectví, zbabělost, samolibost, hrabivost... Satir. ostří nejhloběji proniká do poměrů liter. organizace, zabezpečující svým členům pohodlné parazitování. Filozof. jádro románu pak souvisí s příběhem Mistra a jeho díla. V něm vyslovené téma myšlenky věčně křížované mocí je povzneseno k obecnosti mýtů prostřednictvím vloženého románu s biblickým dějem, kde se těžiště přesouvá z Krista na správce Judeje Piláta Pontského, který dal usmrtit nevinného ze strachu před vyšší autoritou. Volná paralela obou děj. pásem, kontrapunktických tematicky i slohově (komediální žánrovitost a pohádková teatralnost proti vznosné výpravnosti), se naplňuje

ve významovém plánu a je navozena i zdvojením tématu Mistra v postavách jeho díla — jako Ješua Ha-Nocri chtěl dát lidem svou pravdu a byl zničen, ale zároveň jako Pilát podlehl „největší lidské chybě“ — strachu, který odníma sílu k tvorbě, lásce i životu. Z řady liter. asociací je významově nejzatiženější faustovské téma, důsledně přehodnocené — Mistr není veden individualistickou touhou obsáhnout všechno vědění, peklem není sváděn, ale zachraňován před životem. Woland postrádá mefistofelskou aktivitu, neboť svět, který zapomněl na boj dobra a zla, ho nudí. Jen Markétka vzbudí jeho zájem, protože je schopna lásky a svobodného sebezničujícího činu. Jen v jejím objetí mohl vzniknout román psaný bez strachu.

Román vznikl 1928—1940, tedy průběžně s autorovou divadelní prací a až do posledních dnů života. Byl vydán z pozůstalosti nejprve v čas. Moskva (1966—67), 1967 knižně ve Francii a 1968 v SSSR. Souvisí především s těmi pracemi, kde Bulgakov vyslovil téma marného zápasu umělce s byrokracií, nesmrtelného s dočasným: dr. *Poslední dny* (1940, *Poslední dny*), volně autobiogr. *Divadelní román* (*1936—40, 1965, *Teatral'nyj roman*). Stylem fantaskní grotesknosti navázal Bulgakov na své povídky z 20. let. Na motivy *M. a M.* vytvořil 1984 E. Lazarev balet.

Překlady 1968 (1980, 1987, *Alena Morávková*).

Literatura *M. Čudakova*, *Tvorčeskaja istorija romana M. Bulgakova „Master i Margarita“*, *VopLit* 1976, 1. L. Kleberg, *Roman Mastera i roman Bulgakova*, in: *Slavica Lundensia* 5, *Litteraria*, Lund 1977. *V. Lakšin*, *Roman M. Bulgakova „Master i Margarita“*, *Novyj mir* 1968, 8. — *M. Očadliková* (*doslov k 1968*).

mm

BUNIN, Ivan:

MÍTOVA LÁSKA

(*Mitina ljubov'*) — 1925

Psychologická novela významného ruského spisovatele, líčící tragickou lásku studenta Miti, její průběh, peripetie, křiklavé rozpory a propasti.

Děj novely probíhá ve velkoměstské atmosféře poč. 20. stol., prosycené opojnou vůní východních kultur, v bezstarostném, ale rozvráceném světě rus. inteligence, která marně hledá rozřešení závažných společen. otázek v bludném kruhu, izolovaném od drsných doteků reality carského Ruska. Student Míša a jeho přítelkyně Káča, frekventantka soukromé divadelní školy, prožívají v jiskřivých zimních měsících první, bláznivou lásku. Sledujeme chlapcovo prudké citové vzplanutí a vývoj lásky, oscilující mezi přitahováním a odpuzováním, něhou a žárlivostí. V létě Míša odjíždí na venkov a prožívá mučivé dny

v očekávání Kátina psaní. Když pozná deziluzi z první tělesné lásky s mladou vesničankou a od Káti dostane zprávu o rozchodu, podlehne palčivému rozporu ideálna a skutečnosti a zastřelí se.

Kronikářsky věcná faktografie lásky se tu prostupuje s kompozičně vyhocovanou kontrastností, která je odrazem reálných filozoficko-spočten. problémů, zejména otázky vztahů přírodně biologických a kulturně sociálních stránek lidského života. Láska staví mladého hrdinu do nového světa, počáteční opojení je však vystřídáno mučivým nazíráním, pochybnostmi. Prohlubuje se rozpor mezi ideálem a skutečností, dosud uznávané hodnoty se rozdvíhají. Proto se Míšovi zdá, že jsou dvě Káti: jedna chtěná, slavnostní, druhá všední. Dialektika lásky ho vede k žárlivosti, k bedlivému sledování Kátina chování, přilivů a odlivů vášně. Zákl. rozpor přírodních a společen. činitelů štěpí Míšův svět, který je předveden jako věčné střídání protikladů: láska — nenávisť, ideál — skutečnost, osamění — komunikace, venkov — město. Míšovo vzdálení je jen dalším uviznutím v protikladech, jež připravuje trag. vyvrcholení. Odtrženost od rodiny, daná citovými zmatky, je násobena odcizením vesnickému prostředí, vytržeností z pevného sociálního, psychol. a mravního zázemí. Chlapcův konec současně pevně tkví v hodnotové krizi počátku století, v bouřlivé době, do jejíhož těsného prostoru se promítají křiklavé společen. protiklady. V M. I. dosáhlo Buninovo stylistické mistrovství jednoho z vrcholů, zejména v návaznosti smyslových vjemů na přírodní proměny (jiskřivá zima, jaro plné očekávání a dusné léto), v jemném líčení milostného zmatku a složitosti chlapeckého nitra. V M. I. je zmíněna důležitá okolnost, která tak či onak zasahuje každého člověka: dvojdomost lásky (přírodně biologický a kulturně společen. pól), její přesahování, nespoutanost, mnohotvárnost a nespočítatelnost jejich podob.

M. I. byla napsána již v emigraci, ale je toliko novým pojetím starého buninovského problému lásky a smrti, tělesna a duševna, který ostatně vzrušoval rus. literaturu odedávna. V souvislostech Buninova díla představuje M. I. syntézu vidění světa, které je charakterizováno rozměňováním velkých hodnot; nezvratný zánik světa rus. šlechty je ztotožňován se zánikem společnosti. V anatomii lásky a v rozboru jejích různých podob se blíží Goethovu *Utrpení mladého Werthera* a vychází z melancholických studií I. S. Turgeněva, v nichž je analyzována vnitřní rozdvoujenost milostného citu, lyrizovaným psychologismem se dotýká tvůrčí metody A. P. Čechova. Hlubkou filozof. záběru je svébytnou reakci

na Kreutzerovu sonátu (1891) L. N. Tolstého. Autor nositelem Nobelovy ceny (1933).

Překlady 1926 (*Stanislav Minařík*), 1958 (1975, *Jan Zábřana*).

Literatura A. K. Baboreko, I. A. Bunin, Moskva 1967. O. N. Michajlov, *Strogij talant — Ivan Bunin — Zizn' — Sudba — Tvorčestvo*, Moskva 1976. I. P. Vantenkov, *Bunin — povestvovatel'*, Minsk 1974. A. A. Volkov, *Proza Ivana Bunina*, Moskva 1969.

ip

BUNYAN, John:

POUTNÍKOVA CESTA

(*The Pilgrim's Progress*) — 1678 1684

Náboženský alegorický román anglického puritánského spisovatele.

1. díl P. c. popisuje formou vypravěčova snu cestu Křesťana (Christian) z Města zkázy do Nebeského města po přímé a úzké Královské silnici, na níž podstoupí řadu zkoušek (svody, vězení, mučení, boj aj.) vrcholících překročením Řeky smrti a získá nerozlučné přátele — Věfícího (Faithful), v němž pozná svého bratra, a Doufajícího (Hopeful). Na Jarmarku v městě Marnosti (Vanity Fair), jež je alegorií souč. společnosti, jsou Křesťan a Věfící zatčeni a odsouzeni. Zatímco Věfícího potká mučednická smrt, Křesťan se „božím řízením“ dostává z vězení a putuje dál s mladým a nezkušeným Doufajícím, jež se mu na další cestě (zvl. v Zámku pochyb a u Řeky smrti) stane velkou oporou. 2. díl líčí (opět formou snu) pouť Křesťanovy manželky Christiany a jeho synů po stejné cestě za otcem. Tentokrát překonává hrdinka překážky hladce, neboť jejím průvodcem je Velké srdce (Great-heart), alegorie křesťanské lásky, aristotelské velkodušnosti (jako hl. ctnosti) a snad i ideálního pastora. Alegorie 2. dílu se soustřeďuje spíše na problémy domácího života (sousedské vztahy, sňatky aj.), na kritiku dílčích společen. nedostatků a na vyjádření praktických ctností (postavy dalších poutníků). Próza P. c. je formálně členěna vypisováním jmen jednotliv. mluvčích (aniž je vyprávění důsledně dialogizováno) a přerušována lyr. písněmi, epigramy, veršovanými hádankami apod. Poznámky na okraji buď shrnují děj, nebo zaměřují pozornost na určitým, zvl. didaktickým pasážím. Oba díly jsou uvedeny veršovanými předmluvami a motem ze Starého zákona (Ozeáš, 12.10): „a skrze proroky podobenství předkládal.“

P. c. v sobě spojuje abstrahující a zobecňující postupy starších alegorických románů (tvářnost krajiny, idea zkoušky, hl. postava vyjadřující statický, univerzální typ, význam motivu cesty) s konkretizující tendencí k postižení smyslových kvalit obrazů a reálných souvislostí motivů. Zatímco některé alegorické pasáže (např. boj Velkého srdce s obry) zjevně směřují k pojetí díla jako souboru podobenství se zákl. funkcí jakéhosi praktického „životního rádce“, jiné (např. soud na Jarmarku v Mar-

nosti) překonávají úzce didaktické zaměření a předjímají prvotní typizaci angl. realist. románu 18. stol. Také většina alegorických postav má dvojitý význam: jednak vyjadřují proces utváření a upevňování univerzálních ctností, jednak jsou do určité míry individualizujícími portréty Bunyanových současníků. S tím souvisí i napětí mezi jednotliv. styly (hovorovou mluvou angl. řemeslníka či venkovana a biblickým jazykem podobenství a pouček), mezi formální dialogičností promluv postav a vnitřním dialogem autorského vypravěče. Alegorie tak ztrácí úlohu hl. stavebního principu a jednotliví složky obraznosti, což dává tvaru P. c. rysy románového mýtu, mj. vyjadřujícího iluzi společensko-histor. nepodmíněnosti, hloubky a vnitřní svobody individuálního vědomí.

P. c. vznikla po dlouholetém pobytu autora v okresním vězení (jako puritánský kazatel byl na samém počátku restaurace 1660 odsouzen pro nezákonné kázání). Předchází jí duchovní autobiografie *Úplné milosrdenství k arcibřhišníkovi* (1669, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*), jež v mnohém předjíhá její psychologicko-introspektivní techniku, typickou pro puritánskou tvorbu. V dalších dílech — *Život a smrt pana Špatného* (1680, *The Life and Death of Mr. Badman*) a *Svatá válka* (1682, *The Holy War*) — se posilují jednak realist. prvky příznačné pro pozdější angl. prózu (D. Defoe), jednak i alegorické principy, které Bunyanovu tvorbu spojují se starším románem a eposem (např. *Petrem Oráčem* W. Langlanda, *Královnou víl E. Spensera* aj.). Od barokního „románu idejí“ se P. c. liší pojetím hl. postavy, pro niž není charakteristická vrozená a neměnná dokonalost, nýbrž patos téměř až do konce nerozhodnutého vnitřního zápasu. P. c. se brzy po svém vzniku stala jednou z nejčtenějších knih v angličtině, a to jak v Británii a v puritánské Nové Anglii (dnes USA), tak i v zemích s odlišným náboženstvím (např. v islámském prostředí). Nejvíce působil na N. Hawthorna, H. Melvilla, v novější době např. na T. F. Powyse.

Překlady 1816 (1864, *Jozef Nedoma*, *Cesta Křesťana z města zkázy do blahoslavené věčnosti*), 1871 (*Leopold Abaffy*, *Cesta Poutníků na horu Sion, I–II*), 1903 (1922, *Alois Adlof*, *Cesta křesťana z města zkázy na horu Sion, I*), 1910 (1931, *Alois Adlof*, *Cesta poutníků z města zkázy na horu Sion, II*).

Literatura R. Sharrock, *Introduction*, in: *The Pilgrim's Progress*, Harmondsworth 1965. A. West, *John Bunyan*, in: *Culture and Crisis*, London 1975. — F. Chudoba, *Pod listnatým stromem*, Praha 1932.

pr

**BUONARROTI → MICHELANGELO
BUONARROTI**

**BÜRGER, Gottfried August:
BALADY**

(in: Gedichte) — 1789

Balady největšího německého tvůrce tohoto žánru.

Temat. záběr B. je rozsáhlý. Pohybuje se od ponurých líčení s trag. vyzněním (*Lenora, Lenardo a Blandina, Dcera faráře z Holoubí*) k veselým až kratochvilným historkám, které bychom dnes nazvali spíše romancemi (*Ženy z Weinsbergu, Pani Katka, Cisař a opat*). Nejznámější Bürgerovou baladou je *Lenora* (Lenore, psána 1773, vyšla v Göttingkém almanachu na rok 1774 a vzbudila doslova senzaci v liter. světě): Lenora marně čeká svého milého Viléma, který se nevrací z bitvy domů. Domnívá se, že zemřel, přeje si proto sama smrt, zaklíná nebeské mocnosti, aby jí buď vrátily milého, nebo aby ji nechaly zemřít. Jedné noci se její milý vrací a odváží ji pryč. Lenora poznává po strašlivé cestě, že její milý je nebožtik, ale na vlastní záchranu ze spárů smrti je už pozdě. Její zánik dotvrzuje ponurý tanec mrtvých závěrečným čtyřverším: „Svou strast nes, myslí ubohá, / vždy bez reptání na boha! / Duši, jež z mrtvých vstane, / rač pokoj přát, ó Pane!“ Lenora je psána pro dram. přednes, i když postava vyprávěče není zdůrazněna. Přísně dodržovaný rozměr, občasné nečisté rýmy, refrénovitě opakování slov, někdy i celých slovních spojení či rýmů stylizují básně do tónu lidové písně.

Bürgerova baladická tvorba spadá časově do období, kdy mladí němečtí básníci programově odmítali sevržené a neživé kánony racionalismu, které představovala poetika Gottschedova, a otevírali se směrům preferujícím vlastní básnickou osobnost, písňovou tradici lidu, směrům, kterým nebyl cizí morální patos, vnitřní individuální prožitek a směřování k absolutnu. Je to ona vývojová linie, kterou v něm. literatuře zahajuje F. G. Klopstock a která pokračuje přes Göttingký kruh, mladého F. Schillera a J. W. Goetha k F. Hölderlinovi. Zákl. krédem liter. mládeže byla geniální uměl. individualita, dokonalými výtvoři lidského ducha jim byly lidové písně stejně jako Shakespearova tvorba. Mluvicím a teoretikem tohoto hnutí vzešlého z Rousseauových podnětů byl v Německu J. G. Herder, s jehož pojetím se Bürger ztotožnil, neboť mu dotvrzoval tušený předpoklad, že bez lidových vlivů by oživení baladické formy v literatuře nebylo úplné. Rozhodující vliv na Bürgerovu tvorbu měla balada lidová a Shakespearova dramatická a jasnost.

Lidová něm. balada, jejíž původ sahá do středověku k lidovým vyprávěním o Tannhäuserovi, se v 15. stol. obohacuje tzv. „novino-

vou písní“ (Zeitungslied), která drsně a názorně líčí zajímavé události tehdejšího života. Z tohoto útvaru se pozvolna vyvinula jarmareční píseň (Bänkelsang), v Bürgerově době ještě živá a oblíbená, na jejíž přednášeče Bürger spolu s L. Gleimem navazuje (*Pan hrabě lapka, Nová světská píseň z Horních Němec*) a dále v nich pokračují H. Heine, A. H. Hoffmann von Fallersleben, ve 20. stol. pak F. Wedekind a B. Brecht. Bürger však rozvíjí i baladu umělou (Gleim, H. Ch. Hölty) a přivádí ji do podoby klasické. Z mimobaladické Bürgerovy poezie nezůstalo po naši dobu mnoho živého. Rozháráný soukromý život, nesnadné existenční podmínky i nespravedlivá kritika jeho tvorby z pera významných literátů (F. Schiller) zabraňovaly Bürgerovi v pravém uměl. rozletu. Pro čes. literaturu má Bürgerova baladická tvorba obrovský význam. První generace obrozeneckých básníků se inspirovala jeho tvorbou, Š. Hněvkovský se pokouší o první překlady a nápodoby, Jungmann zřejmě překládá jeho sonety i Lenoru. Rovnocenně se svému vzoru postavila až Erbenova b. Svatební košile, která už byla schopna prohloubit i pochopení obsahu Bürgerovy poezie, nejen její formy.

Překlady čas. 1806 (1823, 1841, 1873... 1958, Josef Jungmann, jen: *Lenka, tj. Lenora*, 1. vyd. Hlasatel český, 2. vyd. Krasořečník, dále in: *Spisy, Překlady II aj.*)... 1964 (Jindřich Pokorný).

Literatura F. Leschenitzer, *Bürger — ein plebejischer Dichter, Neue Deutsche Literatur* 2, 1954. — V. Kafka (předmluva k 1964).

mt

**BÜRGER, Gottfried August:
PODIVUHODNÉ CESTY BARONA
PRÁŠILA**

(Wunderbare Reisen des Freiherrn von Münchhausen) — 1786, rozšířeno 1788

Populární próza německého spisovatele preromantického období, soubor fantastických příběhů okouzlujícího vyprávěče a lháře.

Próza byla publikována anonymně pod dlouhým názvem *Podivuhodné cesty po vodě i po souši, polní tažení a veselá dobrodružství barona Prášila, jak je vypravuje při víně v kruhu přátel*. Po 2 předmluvách následuje vlastní text, stylizovaný jako hrdinovo vyprávění a podávaný jako zcela volný sled epizod kladených asociačně vedle sebe. V I. části líčí Prášil (Münchhausen) svou zimní cestu do Ruska, podrobně probírá neuvěřitelné lovecké zážitky (představuje se jako znamenitý lovec, který si dovede poradit v každé situaci) a zmiňuje se o svých zásluhách v bojích proti Turkům. V II. části se Prášil soustřeďuje na svá dobrodružství v dalekých zemích, na mořích a při obležení Gibraltaru (např. byl spolknut rybou a po několika hodinách osvobozen z jejich

útrob rybáři, vyhrál sázku s turec. sultánem, že během hodiny opatří vino od rakous. císařovny, vlastními silami zničil celé franc. dělostřelectvo u Gibraltaru) a v jejím závěru popisuje svou cestu na Měsíc a cestu do nitra Země.

Postava barona Prášila, která stojí jednoznačně v centru významové stavby díla, je vybavena poměrně obecnými a statickými rysy (byl svým okruhem zájmů v zásadě reprezentuje příznačné vlastnosti venkovské šlechty). Je charakterizována především horečnou aktivitou, jež ji žene z dobrodružství do dobrodružství, ale reálnost všech jejích činů stojí a padá se skutečností vyprávěcího aktu, jež je uvádí v život. Hrdina prózy je v první řadě vyprávějším subjektem, jeho aktivita je aktivitou jazykovou. Do popředí se tak dostává sám průběh jednotl. příběhů, jejichž vrcholné momenty jsou většinou založeny na bezstarostném porušování biologických a fyzikálních zákonů, na logickém rozvíjení absurdního nápadu nebo hře s velikostí a vzájemnými proporcemi předmětů, některé epizody vycházejí dokonce přímo z doslovného chápání obrazných rčení (dostat ránu, až se zajiskří v očích, vyskočit z kůže). V II. části B. P. se setkáváme i s proudem ničím nevázaných fantastických smyšlenek (popis života na Měsíci). Podle předmluvy spočívá smysl Prášilova vyprávění v tom, že působí jako odstrašující příklad pro chluluby a lháře, že převádí obvyklé lhaní do monstrózních rozměrů, a tím je odhaluje. Dosaž B. P. je ovšem obecnější. Na jedné straně tu hraje závažnou roli komika, jež vyrůstá z balancování mezi prvky reality a nehoráznými výmysly a z kontrastu mezi zjevně lživými tvrzeními a ujišťováním o jejich pravdivosti, na druhé straně se Prášilovy příhody stávají vhodným podkladem pro satir. narážky na polit. a kulturní situaci tehdejšího Německa.

Hrdina prózy má svůj životní předobraz v něm. šlechtici téhož jména (K. F. H. von Münchhausen, 1720—1797), který svým přátelům s oblibou vyprávěl vymyšlené příběhy. V liter. stylizaci Münchhausen poprvé vystoupil 1781 ve sb. *Vademecum für lustige Leute*, kde se objevuje několik epizod, 1785 pak anglicky vyšla kniha Němce R. E. Raspeho *Vyprávění barona Münchhausena o jeho podivuhodných cestách*. Bürger převedl Raspeho verzi zpět do němčiny, přepracoval ji a rozšířil, a vytvořil tak zákl. prášilovský text. Uváděné příhody vycházejí z dlouhé tradice zpráv o neuvěřitelných válečných a loveckých dobrodružstvích a o fantastických cestách; zřetelný je vztah k Lukianovým *Pravdivým příběhům*, ke knížkám lidového čtení, k drobným lidovým vyprávěním apod. (dlouhou liter. tradici má rovněž sama postava chlulubivě-

ho lháře). Bürgerova próza brzy získala velkou popularitu. Byla nově vydávána, překládána a upravována: prostá kompozice, založená na volném sledu, umožňovala přeskupování, vypouštění a připojování epizod; hojně jsou různé adaptace pro mládež. Značná část čes. překladů se ve větší nebo menší míře odchyluje od původního textu; jméno Prášil se ustálilo jako označení hrdiny od pol. 19. stol. Výrazná postava chvástavého šlechtice inspirovala řadu pozdějších uměl. děl. První vina ohlásil vrcholil r. Münchhausen (1838—39) K. L. Immermanna, jež látku přetvořil ve velkou společen. a liter. satiru a zároveň hrdinu psychologizoval. Četná další díla se objevují kolem přelomu století (P. Scheerbarth, E. G. Kolbenheyer aj.), později vzniklo např. drama W. Hasenclevera (1934). Z čes. literatury je třeba zmínit především hl. postavu Vančurova r. *Konec starých časů* (1934). Ve filmu zpracoval prášilovské příhody mj. K. Zeman (*Baron Prášil*, 1961).

Překlady 1824 (*Jan Josef Charvát, Příhody pana Žamputáře*), 1844 (*Podivné příhody pana Prášila, před 1865 (Václav Rodomil Kramerius, Znamenité a podivné příhody pana Prášilka)*), 1895 (*Ludmila Grossmannová-Brodská, Dobrodružství barona Prášila*), 1897 (1912, *Ignác Hofírek, Baron Prášil*), 1906 (*Jaromír Hvězda = Tobiáš Eliáš, Baron Prášil*), 1911 (*Václav Patejdl, Povídky z cest barona Prášila*), 1911 (1924, *Zdeňka Zásnecká = Ludmila Grossmannová-Brodská, adapt. pro mládež, Pan baron Prášil*), 1924 (*Bedřich Beneš-Buchlovan, adapt. pro mládež, Příhody barona Prášila*), 1935 (*Zdeněk Gintl*), 1935 (*T. E. Tisovský = Tobiáš Eliáš, adapt., Baron Prášil*), 1939 (*Josef Ročák, Baron Prášil*), 1941 (1942, *Arnošt Ondrůj, adapt. pro mládež*), 1958 (*Jiří Kolář*), 1965 (*Jiří Kolář—Josef Hirsál, adapt. pro mládež, Baron Prášil*) aj.

Literatura W. R. Schweizer, *Münchhausen und Münchhausiaden*, Bern 1969. — B. Grögerová (doslov k 1958, 1965). A. Ondrůj (doslov k 1941, 1942).

mš

BURNS, Robert: TAM O'SHANTER

1793

Básnická povídka skotského raného romantika, vrcholné dílo svého žánru v britské literatuře.

Na poměrně malé ploše (224 sduženě rýmovaných osmlabiálních jambických veršů) je vyprávěn příběh prostého venkovana Tama O'Shantera — „darmošlapa a blábolivého, zpitého chlapa“, který, jak měl ve zvyku, zůstal po skončení jarmarku v městě Ayru v hospodě. Doinů se vracel podnapilý na své kobyle Maggie a pranic si nedělal z bouře ani ze strašidelnými povídačkami opedeného allowayského kostela, který žáfil do noci a z něhož se rozlé-

hal ryk pekelných orgii. Naopak, ve své kuráži zajeł přímo tam a stal se svědkem půlnočního reje čarodějnic, k němuž vyhrával sám ďábel na dudy. Jedna „hezoučká kůstka“, právě přijatá do pekelného sesterstva, jej natolik vzrušila svými kejky a půvaby, které nestačila halit krátká košílka z dětských let, že „ztratil rozum jednou ranou“ a výkřikem „Výborně, Košílko!“ přerušil pekelný rej. Pak jen o vlásek (přesněji o ocas své kobyly) unikl rozlíceným čarodějnicím, které jej nemohly pronásledovat dále než do prostředí allowayského mostu. T. O'S. uzavírá parodie mravního ponaučení. V textu lze rozlišit 3 prolínající se stylové a jazykové vrstvy a jim zhruba odpovídající vypravěčská hlediska: 1. vlastní vyprávění (er-forma) v obecné skotštině, 2. ironické poznámky Tamova kumpána v obecné skotštině, 3. komentář a reflexe autorského vypravěče ve spisovně angličtině se skot. výslovností, misty spontánně přecházející do obecné skotštiny. T. O'S. předchází moto ze skot. „chaucerovce“, renesančního básníka G. Douglase: „Tato kniha je plná strašidel a čertů.“

Syntézou folklórních motivů, banálních reflexí z čítankové četby, barvitých a bystrých postřehů ze známého prostředí a symboliky satansko-dionýsovského mýtu, začleňujícího básníka mezi tvůrce a vyznavče Umění, Energie a Hudby, vzniká neobvyklý příběh, jehož faktický děj je potlačen a nahrazen bouřlivě bakchickým imaginativním aparátem (který však nevybočuje z hranic lidové tradice) a jenom občas připomínán vstupy autorského vypravěče. Avšak i ten odmítá hrát vcelku nezúčastněnou úlohu laskavého ironika, typickou pro klasicistickou a sentimentalistickou literaturu, nýbrž od počátku se netají jednak sympatiemi ke svému rodnému kraji a porozuměním pro prosté venkovany, z nichž ostatně vzešel a mezi nimiž prožil téměř celý život. Jeho účast na příběhu se projevuje jednak ve stylizovaném humorném hlase Tamova kumpána i v občasném spontánním přecházení ze skot. angličtiny do obecné skotštiny, jednak v úsilí po jakési spontánní stylizaci subjektu v Satana, který jekotem pekelných dud roztáčí kolo čarodějnic a otfásá stfechou chrámu Páně. Ironie je však přece jen nadřazena nevážanosti opilecké vize, brilantní kadenci hospodského příběhu, který ji ztvárňuje, i symbolickým implikacím sabatu čarodějnic; neprohlubuje ale vypravěčův odstup od příběhu, nýbrž zahrnuje příběh jako celek včetně různých autorových stylizací (občan města Ayru, sedící v krémě, Tamův kumpán, sentimentalistický básník, Satan a moralista), kterým dává charakter pokusu o mnohostranný pohled na vznik a vývoj jedné folklórní báchorky i na prostředí, z něhož vzešla.

T. O'S. vznikl 1790 v době Burnsova hospo-

daření na statku v Ellislandu v jižním Skotsku, poblíže jeho rodiště Alloway a města Ayru. Burns, tehdy již proslulý ve skot. společenských a liter. kruzích, se konečně oženil s jednou ze svých četných milenek, negramotnou měšťanskou dcerkou Jean Armourovou, stal se výběřčím daní v dumfrieském hrabství a snažil se vést spořádaný rodinný život. V této situaci však začíná stále silněji pociťovat tvrdost a omezenost venkovského prostředí a intelektuální nedostatky své ženy v kontrastu ke svým intelektuálním a liter. zájmům i vztahům, které měl k vzdělanějším lidem v liter. kruzích. Předlohou k T. O'S. jsou 3 lidové báchorky z blízkého okolí Burnsova rodiště, které Burns zapsal a poslal 1790 F. Groseovi, vydavateli Skotských starožitností. Pro toto dílo, „jehož účelem bylo především podat popis a ilustrace starobylých zámků a klášterů ve Skotsku“, byl také napsán T. O'S. a otištěn spolu s obrázkem allowayského kostela. Knižnímu vydání však předcházely ještě dvě publikace ve skot. periodikách (Edinburgh Magazine, Edinburgh Herald). T. O'S. byl zahrnut do vydání Burnsovy poezie 1793, kde z něho byly vybrány satir. narážky na právníky a kněze. Inspiraci k T. O'S. mohl Burns, kromě z folklórních zdrojů, čerpat ještě z Lafontainových bajek (záměr napsat krátkou epickou báseň s mravním naučením) a snad i z b. W. Cowpera John Gilpin. Motivicky patří T. O'S. také ke kratšímu epickému žánru tzv. „divoké jízdy“ (wild ride), dovedenému k dokonalosti např. v Byronově lyrickoepické p. Mazepa. Hlubší temat. motivické podobnosti (setkání podnapilého s nadpřirozenou postavou) spojují T. O'S. s ranější b. *Smrt a doktor Slabikář* (Death and Doctor Hornbook), satirou na vesnického učitele. U nás působil T. O'S. (spolu s dalšími Burnsovými básněmi a písněmi) na pozdější tvorbu J. V. Sládka (Starosvětské písničky, Směska), který je také autorem nejzdařilejšího čes. překladu.

Překlady čas. 1869 (Edmund Břetislav Kaizl, in: *Světlozor*), 1892 (1959, Josef Václav Sládek, *Výbor z písní a balad*; 2. vyd. in: *Písně a balady*).

Literatura I. Campbell, Burns' Poems and their Audience, in: D. A. Low (ed.), *Critical Essays on Robert Burns*, London — Boston 1975. T. Crawford, Burns, A Study of the Poems and Songs, Stanford 1960. D. Daiches, Robert Burns, London 1966. — J. Polák (dolož k 1959).

pr

BUTOR, Michel:

PROMĚNA

(La Modification) — 1957

Nejúspěšnější román francouzského spisovatele a teoretika tzv. „nového románu“.

Vyprávění ve 2. osobě ličí myšlenkový přerod hrdiny během cesty vlakem z Paříže do Říma. Hrdina, unaven stereotypním životem v Paříži, kde má ženu a děti, odjíždí za římskou milenkou, aby ji převezl do Paříže a začal s ní nový život. Během cesty si však uvědomí, že vysněný „římský svět“ by byl uprostřed reálné všednosti Paříže zákonitě odsouzen k zániku. Proto od původního plánu upustí a dospěje k rozhodnutí nic na své životní situaci neměnit.

Technika vyprávění je vedena snahou — pro „nový román“ typickou — potlačit funkci zdánlivě neomylného vypravěče, který v tradičním románu stál jako prostředník mezi čtenářem a dějem. Proti tomuto pojetí, jehož výsledkem je podle teoretiků „nového románu“ liter. dogma deformující realitu, je zde postavena složitá struktura různých hledisek vyprávění vrstvených časově (minulost, přítomnost, budoucnost) a prostorově (Paříž, Řím). Banální příběh manželského trojúhelníku slouží jako východisko k výzkumu vědomí a jeho vztahu ke skutečnosti, která je pojata jako šifra ukryvající pravý význam za svou vnější podobou. Hrdina odjíždí z Paříže s pevným rozhodnutím, postupně však ve svých úvahách odhaluje doposud skryté významy dvou odlišných světů (světa iluzí a světa reálného) ztělesněných Paříží a Římem a uvědomuje si jejich místo ve svém životě. Neobyklé užití 2. osoby ve vyprávění (jedete . . . , byl jste . . . , vystoupíte . . .) na jedné straně evokuje proces sebeuvědomování a zároveň nutí čtenáře, aby se s hrdinovým vědomím ztotožnil. Postupu záměrně sugerujícímu objekt. platnost konstatovaného odpovídá i přístup k vnitřnímu hrdinovu světu, který je ztvárněn důsledně jen v rovině logické úvahy, doplněné detailním záznamem všech vjemů (krajiny, společenstev apod.). Výsledné korigující rozuzlení, do něhož ústí fakta a události při konfrontaci obou měst, tak vyplývá výhradně z hrdinovy analýzy vlastního vědomí a formálně tak navozuje dokonale iluzi vypravěčské nezaújatosti.

R. patří do prvního autorova tvůrčího období, v němž přistupoval k románu vypravěčskopopisnou metodou spojující jednotl. aspekty reality pevnou děj. linií. Počinaje r. *Stupně* (1960, Degrés) upouští od této metody, v které vidí narušení objektivitu, a ve svých dalších dílech, označovaných jako „studie“ (études), dále omezuje roli autora na mechanického registrátora nejrůznějších informací o skutečnosti (sloganů, citátů, odposlechnutých vět, výpisků z kronik apod.). P., jež se dočkala i filmového zpracování, otevřela nový pohled na proces vnímání a z tohoto hlediska se řadí k těm dílům „nového románu“ (N. Sarrautová, A. Robbe-Grillet, C. Simon, R. Pinget aj.), která

do jisté míry prokázala oprávněnost formálního experimentu.

Výpisky „*Má-li se vám vše zdařit, je nezbytné, abyste si plně uvědomil rozsah své slabosti . . .*“ (1959, 4, 40).

Překlady čas. 1959 (Josef Pospíšil, in: *SvLit* 1959).
Literatura R.-M. Albérés, M. Butor, *Editions Universitaires, Paris* 1964. P. Delbouille, *Le „vous“ de La Modification, Cahiers d'analyse textuelle*, 1963. M. Leiris, in: M. Butor, *La Modification, Paris* 1957. M. Naumann, in: M. Butor, *Die Modifikation, Berlin – Weimar* 1967. — A. Wurmser, *Butor obnovuje realismus, SvLit* 1959,3.

nam

BUZZATI, Dino: TATARSKÁ POUŠŤ

(Il Deserto dei Tartari) — 1940

Italský román — podobenství lidského života, reflektující zároveň symbolickou formou atmosféru válečné psychózy.

S předtuchou něčeho osudového opouští poručík Giovanni Drogo otcovský dům a nastupuje službu v Pevnosti Bastiani. Pevnost, ležící ve vysokohorské krajině, odříznutá od okolního světa, tvoří součást „mrtvé hranice“: za ní se rozkládá tzv. Tatar. poušť, opředená mýtem o barbarských nepřátelích. Původní Drogovo rozhodnutí opustit po vypršení lhůty Pevnost — tuto „ztracenou vartu“ připomínající vězení — postupně ochabuje. Drogo je stále víc vtahován do sugestivního stereotypního chodu rozpadající se Pevnosti, ovíjen jejími vlákny, lapen do sítě jejich odvěkých zvyků, „obřadů“, podivně kruté tehole, tak jako jeho předchůdci podléhá svodu příslibů bližícího se střetnutí s Tatary, očekávaného životního dobrodružství, hrdinského osudu (v historii Pevnosti se však nevyskytují žádní hrdinové, pouze oběti — např. marná smrt důstojníka Angustiny). V očekávání události, čas od času se ohlašující tajemnými známkami, miji Droguův život, jehož směr nezvratí ani dovolená v rodném městečku a setkání s milou dívkou, přichází státi a nemoc. Ve chvíli, kdy se zdá, že událost je na dosah ruky, probíhají přípravy k střetnutí, je Drogo nucen Pevnost opustit. Událost skutečně přichází — je jí smrt, s kterou svede osamělý zápas v hospodském pokoji na cestě domů.

T. p. je podobenstvím o osudu člověka. Život je tu pojat jako odříkání, jako věčné očekávání válečné slávy, jež má životu dát smysl. S tématem marného očekávání, živeného planými iluzemi, se v T. p. pojí téma úzkosti z nezadržitelně plynoucího času, odměřovaného střídaním stráží, každodenními úkony, ročními dobami. Hl. hrdina, jehož dvojníky jsou všichni, kteří stejně jako on, s obdobnými pocity a nadějami v Pevnosti setrvávají, je typem nikdy nezmoudřelého blouda. Čeká na své dobrodružství, jež nikdy nepřijde, ale stále ja-

koby visí ve vzduchu. Román jakoby čeká na svůj příběh — jeho příběhem je právě očekávání příběhu (tím je v jistém smyslu dobrodružným románem naruby). Ten, který při svém příchodu ještě je s to prohlédnout marnost Pevnosti a marnost iluze jejich strážců, se posléze stává jedním z nich. Tak jako se stereotypní život v Pevnosti v určitých okamžicích nakrátko horečně zrychlí oživenou nadějí, tak se i styl T. p., suše věcný, popisný, do krajnosti oprostěný, místy vzpíná k lyr., metaforickým popisům (sen-věštba o Angustinově smrti).

Buzzati bývá uváděn do souvislosti s E. A. Poem, E. T. A. Hoffmannem, F. Kafkou. Zatímco v ital. próze je poetika jeho románu zjevem ojedinělým, ve Francii a v Německu, kde si získal mnohem větší uznání, se k jeho stylu najde řada analogií — v próze surrealistické a existencialistické z doby válečné a těsně poválečné, uchylující se k symbolismu a alegorisimu (romány A. Camuse, J. Gracqa, k jehož románu *Pobřeží Syrt* má T. p. nejbliže). Ačkoliv je Buzzati autorem dalších děl — např. *Barnabáš z hor* (1935, *Barnabò delle montagne*), *Láska* (1963, *Amore*), *Šedesát povídek* (1958, *Sessanta racconti*) aj., zůstává jeho stěžejním dílem T. p., kterou sám nazývá „knihou svého života“: „... když jsem ji psal, měl jsem pocit, že bych ji měl psát po celý život a dokončit ji teprve v předvečer své smrti.“ Zfilmováno 1976 (V. Zurlini).

Výpisky „Ze všeho tady uvnitř číslo odříkání, ale kvůli komu, ve jménu jakého tajemného dobra?“ (1968, 3, 44).

Překlady čas. 1968 (Eva Hepnerová, in: *SvLit*), 1977 (Michaela Jurovská, sl. *Tatárská púšť*).

Literatura N. Bonifazi, *Il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati*, Urbino 1971. F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Torino 1967. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano 1973. A. A. Veronese, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano 1974.

dh

BYKAV, Vasil: SOTNIKOV

(Sotnikaŭ) — čas. 1970, 1972

Novela jednoho z nejvýznamnějších autorů současné běloruské literatury.

Děj se odehrává v období Velké vlastenecké války. Dva členové partyzánského oddílu, který se za těžkých podmínek skrývá v bělorus. lesích a bažinách, jsou vysláni, aby obstarali potraviny. Sotnikov a Rybak však samotou, kde čekali pomoc, nacházejí vypálenou. Poustějí se tedy do blízké vesnice, kde u starosty Petra, naoko spolupracujícího s Němci, dostávají ovci. Při návratu je zpozoruje policejní hlídka. Sotnikov je těžce raněn, ale s pomocí Rybka oba vyvážnou. Chtějí si odpočinout v chalupě u Děmčichy. Tam je však díky Sotnikovovu kašli

objevi policie. Oba partyzány i Děmčichu odvádějí. Ve vězení, kde již na smrt čeká židov. holčička, se setkávají i s Petrem. Všem hrozí smrt. Jediný Rybak podléhá živočišné touze po životě a zradí. Pomáhá dokonce při popravě ostatních. Teprve potom si plně uvědomuje dosah svého činu.

Už soustředění děje ke komornímu příběhu, rezignace na panoramatické záběry dalekosáhlých válečných dějů připravuje půdu pro soustředění pozornosti k mravní problematice, jejímiž nositeli se stávají zvl. obě ústřední postavy. Pojetí Sotnikova a Rybka až provokativně překračuje hranice tradičních liter. prototypů „hrdiny“ a „zrádce“, Rybak je zpočátku — na rozdíl od Sotnikova — opatřován přímo výraznými atributy kladného hrdiny a teprve v mezí situaci, do níž jsou obě postavy vehnány nečekaným zvratem syžetu, se pod skořepinou vnějších rysů odhaluje skutečná podstata charakteru. Sama válka tak v S. není pojímána ve své historicitě, je především prostředkem konfrontace člověka s otázkami života a smrti, umožňuje vytvořit téměř modelové prostředí, v němž se příběh přibližuje podobnosti.

Přehodnocením válečné tematiky stojí Bykav v jedné řadě s dalšími sovět. autory 60.—70. let. (G. Baklanov, J. Bondarev, V. Astafjev aj.), svým vyostřením morálních otázek a jejich obrácením k současníkovi i v tomto širším kontextu soustředily na sebe jeho prózy značnou pozornost čtenářů i kritiky. Za S. a n. *Obelisk*, která s ním vyšla v jedné knize, obdržel Bykav státní cenu SSSR. S. byl přeložen do řady jazyků a také zfilmován (L. Sepičková, *Vzestup*, 1974).

Překlady 1974 (1979, Jaroslav Hulák; 1. vyd. in: *Obelisk*, 2. vyd. in: *Obelisky*).

Literatura A. Adamovič, *Gorizonty beloruskoj prozy*, Moskva 1974. V. Buran, *Vasil Bykaŭ, Narys tvorčasci*, Minsk 1976.

sl—red

BYLINY

*10.—16. stol

Hrdinské lidové epické ruské písně cyklicky řazené kolem postav několika bohatýrů.

Termín bylina byl zaveden uměle (I. Sacharov) v 40. letech 19. stol. (z rus. „byť“ minulý, skutečný příběh), původní lidový název byl „starina“, „starinka“ (vyprávění o dávné minulosti). Do dnešní doby bylo sebráno asi 400 syžetů a 2 000 variant B. Na základě tohoto materiálu byly činěny četné pokusy o jejich třídění (na byliny o starších a mladších bohatýrech — O. Müller, představitel rus. mytol. školy; na byliny heroické a sociální aj.), což se obráží i v uspořádání hl. edic. Souč. sovět. věda se přiklání k dělení V. G. Bělinského na 2 hl. cykly, kyjevský a novgorodský; vedlejší jsou drobnější cykly volyň-

ský, rostovsko-suzdalský a nepatrná skupina bylin mimocyklických. Uvnitř těchto cyklů probíhá ještě další cyklizace kolem postav hl. bohatýrů. Pro cyklus kyjevský jsou to z bohatýrů domácích zvl. Ilja Muromec, drakobijce Dobryňa Nikitič a popův syn Aljoša Popovič, dále Potyk Ivanovič, Ivan Godinovič, Stavr Godinovič, Danilo Lovčanin, Suchman. Z bohatýrů přichozích ku kyjevskému dvoru pak Čurila Plenkovič, Ďuk Štěpanovič, Solověj Budimirovič, Michajlo Kozarjanin. Hl. bohatýry méně významného a na syžety méně bohatého cyklu novgorodského jsou kupec Sadko a Vasilij Buslajevič. Mimo tyto dva zákl. cykly jsou bohatýři tzv. starší, mytičtí: Svjatogor, Volga Buslajevič, Mikula Seljaninovič, Saul Levanovič, Vaňka Udovkin aj. — O Iljovi Muromci se zachoval největší počet syžetů, z kterých se dá sestavit jeho úplný básnický životopis od narození až do smrti. Do 30 let je mrzákem, potom získal neobyčejnou sílu, buď od bohatýra Svjatogora, nebo od poutníků. Vychoval si koně, ukul bohatýrskou zbraň a vydal se na cestu do Kyjeva. Na cestě rozpráší četnu loupežníků, osvobodil Černigov od Tatarů, porazil Slavika loupežníka. Velké množství syžetů pojednává o jednotliv. událostech, které Ilja zažil ve službách knížete Vladimíra. Syžetem o jeho konfliktu s Vladimírem a uvěznění, který má nejvíce verzí a variant, téma o Iljovi Muromci vrcholí.

Z žánrového hlediska jsou B. hrdinskými zpěvy, typologicky jsou jim blízké zvl. jihoslovan. junácké písně. Jádro B. pravděpodobně vznikalo jako produkt raně feudálního státu, histor. existence knížectví kyjevského a knížectví novgorodského byla totiž nepochybným stimulem k vytvoření hrdinského eposu, ve kterém našly poetické vyjádření centralizační snahy a přechod od rodového zřízení ke státu. Od 19. stol. byly souvisle vykládány — mytol. škola v nich viděla bezprostřední, byl obrazný odraz starého mýtu, historická škola v B. hledala doklad hist. událostí. V obou případech ustavování krátkých spojení mezi B. na jedné straně a mýtem a historií na straně druhé (navíc komplikované zřejmým faktem proměn B. po dlouhá staletí od prvních zápisů) odsouvalo do pozadí zvl. reálné studium B. jako typu hrdinského eposu, pevně zakotveného ve folklórní tradici a spatého zvl. s pohádkou (ustálené pohádkové motivy podléhají v syžetu B. ovšem značným proměnám). Svět B. je epický svět s vyhraněnou poetikou, je to výrazně emblematický prostor, budovaný konvenčním uspořádáním více či méně závazných motivů (v topografii B. vedle sebe stojí reálná zeměpisná jména s fiktivními). Je to prostor umělé, bezprostředně navíc vytvářený přímo potřebami syžetu, obdobně jako čas, který se v B. plně podrobuje zákonitostem příběhu a jeho folklórní ornamentalizaci (oblíbené děj. antiteze, trojí opakování). Prostor ani čas nejsou vnímány individuálně, ve vztahu

k vědomí; ostatně ani samo lidské vědomí pro B. neexistuje. Duševní život hrdinů v B. — jako v hrdinském eposu vůbec — zůstává neobjeven, člověk zde existuje pouze jako člověk fyzický. Skutečnost v B. obsažená je skutečností hrdinského, bohatýrského činu.

První zmínky o B. obsahuje již Slovo o pluku Igorově a Zádonština. Ojedinelé zápisy pocházejí ze 17. stol., hojnější z 18. stol. Obširný sborník byl sestaven v 60. letech 18. stol. a přispívá se Kiršovi Danilovu, zapsán byl podle sibiřské ústní tradice. Několik bylin ze sborníku bylo vytištěno v Moskvě 1804, celá sbírka 1818. Teprve v pol. 19. stol. byly sebrány byliny rus. oblastí: např. J. V. Barsovem, P. V. Kirejevským, P. I. Jakuškinem (1860, 1865), P. N. Rybnikovem, který vydal 1861—67 sbírku o 4 sv.; 1871 sebral A. F. Gilferding 318 bylin za 2 měsíce. Pěvci bylin byli nazýváni skazitelé. Do Čech byly uvedeny B. poprvé F. L. Čelakovským, který je současně adaptoval v epických básních Ohlasu písní ruských; z překladatelů vynikli E. z Lešhradu a P. Křička. Podle vzoru bylin byly ve 30. letech 20. stol. skládány tzv. novyny, epické písně, jejichž hrdiny se stávali např. V. I. Lenin, J. V. Stalin, V. P. Ckalov.

Překlady 1825—27 (František Ladislav Čelakovský, *jednotl. básně in: Týž, Slovanské národní písně II—III*), čas. 1834 (Jaroslav Langer, *jednotl. básně in: ČČM*), 1867 a 1868 (Jan Gebauer, *in: Květy*, 1867 č. 15, 16; 1868 č. 1—5), 1874 (František Vymazal, *výb. in sb. Slovanská poezie I*), 1909 (1911, 1914, 1920, 1923, 1925, 1927, 1930, 1933, Bronislava Herbenová, *Ruské byliny; prózou*), 1912 (Josef V. Kořán — Emanuel z Lešhradu, *Ruské byliny*), 1925 (Antonín Kurz), 1934 (1945, Emanuel z Lešhradu, *Ruské byliny*), 1934 (?), *Pohádky Erbenovy a B. Němcové, Ruské byliny*), *1940 (1956, Josef Hora; *vyd. 1956 in: Kniha slovanské poezie*), 1946 (1947, Petr Křička; *vyd. 1946. dosud nejrozsáhlejší, uspořádal Jiří Horák*), 1964 (Jan Vladislav, *Ruské byliny*), 1965 (Helena Křížanová-Brindzová).

Literatura V. J. Propp, *Russkij geroičeskij epos. Leningrad 1955*, V. J. Propp — B. N. Putilov, *Epické-kaja poezija russkogo naroda*, *in: Byliny I—II, Moskva 1958*, B. A. Rybakov, *Drevnjaja Rus': Skazanija, byliny, letopisy, Moskva 1963*. — B. Dohnal *in: sb. Ruské byliny, Praha 1967*.

ben

BYRON, George Gordon: DŽAUR (The Giaour) — 1813

Lyrickoepická básnická povídka anglického autora, jeden z prototypů rozšířeného romantického žánru.

Jednoduchá fabule — *Zlomek turecké pověsti* —, kterou lze zhruba charakterizovat slovy Byronovy úvodní poznámky jako „příběh otrokyně, jež byla podle muslimanského zvyku uvržena do moře pro

nevěru a pomstěna svým milencem, mladým Benátčanem“, je ztvárněna složitým, ve své době originálním syžetovým postupem, jehož hl. cílem je zdůraznit nejen reflexivně lyr. pasáže a líčení, ale i lyr. nebo dram. náboj jednotliv. děj. momentů. D. se skládá z 26 fragmentů lyr. i epického charakteru, obsahujících 6–172 osmislabičných sruženě rýmovaných jambických veršů. Fragmentárnost navozuje dojem porušeného rukopisu či útržkovitého vyprávění a vyhrocuje kontrast mezi čtyřmi vypravěčskými hlasy: 1. lyr. vypravěč (hlas autora), evokující postavy „mladého Benátčana“ a vůdce loupežníků Džaura, jeho milou, otrokyni Leilu, a jeho soka, emíra Hasana, prostředí („Sedm ostrovů“ fec. archipelagu) a jednotliv. lyr. nebo dram. okamžiky děje (boj Hasana s loupežníky, Leilina smrt, Džaurovo dožívání v klášteře); 2. „domorodý“ vypravěč, jehož výpověď vyvolává atmosféru Orientu a posléze ústí v kletbu pověřivého muslima (obraz Džaura jako upíra); 3. františkánský mnich, vypovídající o podivném Džaurově chování v klášteře a 4. v závěru básně sám Džaur, rekapitulující v útržkovité zpovědi svůj život.

Fragmentarizace, typická nejen pro syžetovou výstavbu, ale i pro ideové temat. základnu (protiklad orientálního koloritu a myšlenek romant. helénismu), je vyvažována reflexivně lyr. syntézou, realizovanou v postavě byronovského hrdiny, jehož postoj je svébytným ztvárněním životního postoje autora. Postavu Džaura charakterizují, podobně jako hrdiny jiných lyrickoepických povídek, dva zákl. rysy. Prvním je „temnost“, neurčitost (nejasný původ, nejasná minulost, ponurý vzhled a zvláštní chování), která se zároveň stává vyjádřením Byronova postoje k okolí i k sobě samému. Druhým rysem je hrdinovo vyčlenění ze společnosti, zahrnující v tomto raném stadiu především její odmítavé morální hodnocení a na ně navazující gesto odboje. V D. dochází k záměrnému transponování konfliktu do Byronovi důvěrně známého exotického prostředí turec. Orientu, vzniklého na troskách fec. civilizace, jehož evokace vyznívá ve smyslu romanticky pojeté možnosti lásky a svobody a v němž existuje napětí mezi slavnou minulostí a úpadkem v přítomnosti. Toto napětí je pak zdrojem velkých konfliktů a činů, pro něž by nebylo místa v soudobé angl. společnosti, sešněrované konvencemi a strachem z Napoleona.

D. je první v řadě Byronových lyrickoepických básnických povídek (epic-tales) — např. *Nevěsta z Abydu* (1813, *The Bride of Abydos*), *Korzár* (1814, *The Corsair*), *Lara* (1814), *Parisina* (1816), *Vězeň chillonský* (1816, *The Prisoner of Chillon*). Zákl. temat. prvkem je hrdina, který je nejen produktem autostylizace, ale i svébytnou metamorfózou typu odbojného hrdiny miltonovského (*Satan* ve Ztra-

ceném ráji) a schillerovského (Karel Moor v *Loupežnicích*) a rovněž i temné postavy tyranu v gotickém románu (A. Radcliffová, *Záhady Udolfa*; M. G. Lewis, *Mnich*). V D. (i dalších veršovaných povídkách) dochází jednak k větší lyrizaci a subjektivizaci hrdinova postoje, jeho milostného vztahu ke snové a ideální hrdince a jeho konfliktu se sokem, jednak k jeho specifickému zdůvodnění směřujícím naopak k objektivizaci (téma „vyčlenění ze společnosti“, jež je předobrazem titanství u byronovských hrdinů ve vrcholném údobí Byronovy tvorby — Manfred, Kain). Touto ideově temat. charakteristikou se byronovská veršovaná povídka odlišuje od veršované povídky Scottovy (*Marmion* aj.), která směřuje spíše k evokaci národní historie. V D. i jiných Byronových povídkách se prolíná snová vize Orientu jedinečným způsobem s konkrétními autorovými zážitky a jejich spojení je umocněno reflexivními pasážemi, odkazujícími k dávné a slavné historii. Touto temat. mnohostranností se D. liší od ve své době běžného „únikového“ žánru veršované orientální povídky (R. Southey, *Thalaba*; T. Moore, *Lalla Rookh* aj.) a od staršího gotického románu s orientální tematikou (W. Beckford, *Vathek*). Na rozdíl od ostatních Byronových povídek je D. daleko více závislý na autorových zážitcích z cesty do Středomoří, což ho tematicky přibližuje 2. zpěvu → *Childe Haroldovy pouti*. V jedné z poznámek Byron uvádí, že D. je pouze zpracováním příběhu, který slyšel od turec. vypravěče. V jeho korespondenci je však i odkaz na skutečný zážitek z aténské pobyty (1811), kdy se střetl s několika ozbrojenými muslimy, kteří měli na jistě dříve vykonat obdobný rozsudek jako Hasan na Leile. Zatímco v Anglii byl D. nejpobulárnější těsně po svém vydání a jeho ohlas souzněl s módou „únikové“ literatury s exotickou tematikou, při jeho recepci v rus. (A. S. Puškin), pols., čes. (K. H. Mácha, K. Sabina, V. Hálek) a jiných literaturách byl kladen důraz buď na hrdinův odbojný postoj, nebo na oslavu romant. lásky.

Překlady 1912 (*Jan Hart*).

Literatura A. A. *Jelistratova, Bajron, Moskva 1956*. V. M. *Žirmunskij, Bajron i Puškin, Moskva 1978*. — M. *Zdziechowski, K. H. Mácha a byronism český, Praha 1895*.

pr

BYRON, George Gordon:

CHILDE HAROLDOVA POUŤ

(*Childe Harold's Pilgrimage*) — 1812 (I, II) 1816 1818

Rozsáhlá lyrickoepická básnická skladba, základní dílo anglického a světového romantismu.

Pestré pásmo popisů dalekých krajů, jejich obyvatel, přírodních scenérií, měst, památných míst, uměl. děl, architektonických památek aj., reflexi o historii i současnosti, lyr. básní a písní, spojené motivem pouti lyr. hrdiny, potomka starého šlechtického rodu Childe Harolda, do kolébek antické a moderní kultury — Řecka a Itálie — v pohnuté době napoleonských a osvobozenecých válek. **Ch. H. p.** je uvozena motem ze Světoobčana L. Ch. Fougere de Monbrona — „Nenáviděl jsem svou vlast. Avšak strasti, jež jsem zakusil u různých národů, kde jsem žil, mě s ní smířily . . .“ V I. zpěvu opouští Childe Harold dobrovolně vlast, utikaje před prázdňným životem, a cestuje do Portugalska, tehdy obsazeného angl. armádou, a do Španělska, zmitaného válkou proti Napoleonovi a partyzánským bojem. Ve II. zpěvu začíná jeho putování v Albánii, známé tehdy „méně než americké vnitrozemí“, pokračuje přes Řecko, jehož antická minulost a turec. poroba v současnosti jsou hl. námětem zpěvu, a končí v Istanbulu. Ve III. zpěvu prochází hrdina Brusellem, bojištěm u Waterloo a údolím Rýna do Alp. Tzv. „alpská část“ zpěvu, obsahující sloky nadšeného obdivu k J.-J. Rousseauovi, vrcholí v glorifikaci divoké přírody a Ženevského jezera („jezero Leman“). Ve III. a IV. zpěvu se **Ch. H. p.** mění v tok básnických reflexí. Ty pak tvoří ve IV. zpěvu důležité spojnice mezi antickou a renesanční minulostí Itálie a Byronovou dobou. Zpěv začíná symbolicky na mostě Vzdechů v Benátkách („na jedné straně palác, na druhé vězení“), přenáší nás do Ferrary a Florencie a poté Umbrii a Apeninami do Říma. Končí na pustém pobřeží. **Ch. H. p.** rozšiřují obsažené poznámky, jejichž délka, např. ve II. zpěvu, přesahuje délku vlastního textu. Udávají množství fakt zeměpisného, národopisného, histor. a polit. charakteru. Jednotl. zpěvy **Ch. H. p.** tvoří 93 (I. zpěv) až 186 (IV. zpěv) devitiveršových „spenserovských strof“ (ababbcbcc, v angl. literatuře poprvé použita renesančním básníkem E. Spenserem, varianta ital. stance — ottavy rimy). Funkce spenserovské strofy se v **Ch. H. p.** mění z prostředku archaizace na přiměřený výrazový prostředek reflexivních pasáží.

Ch. H. p. se z vývojového a temat. hlediska dělí zhruba na 2 části. I. a II. zpěv mají formu jakéhosi cestovního deníku, plného záznamů fakt a přírodních líčení, spjatých nanejvýš tématem úniku lyr. hrdiny z „prozaické reality“ do prostředí, které jej, spíše než svou exotikou, přitahuje iluzí individuální svobody, jež je však neustále korigována v konfrontaci s realitou společen. bezprávi a útlaku. Na rozdíl od I. a II. zpěvu jsou mladší zpěvy spíše fetišizující reflexí, pevněji skloubených z temat. hlediska. Lyr. hrdina se sice ještě objevuje na poč. III. zpěvu, posléze však ztrácí svou funkci a mizí — sám Byron se v předmluvě ke IV. zpěvu zmiňuje o jeho zbytečnosti. Reflexe III. zpěvu jsou výrazem úniku subjektu „ze světa

žalu“ do světa lásky a svobody, který je tentokrát nalezen v poetizované alpské přírodě. Rozpory subjektu, předznamenávající v mnohem již titánský konflikt v dr. → *Manfréd*, jsou však harmonizovány ukvapeně, subjekt se „rozplývá“ v panteisticky pojeté přírodě, která je zároveň prodchnuta poetizujícím principem „kosmické“ lásky. Ve IV. zpěvu je na hrobě antické a v kolébce moderní civilizace lyr. subjekt konfrontován s historií, symbolizovanou především ruinami antických památek. Histor. perspektiva je vytvářena usouvzažením minulých mýtů a souč. situace (nebo i ideálů budoucnosti: „Columbia z Pallady zrozená“). Společen. rozpory i vnitřní konflikt subjektu nejsou však harmonizovány ani pomocí motivů Času — mstitele, ani sošné krásy antického umění, nýbrž mohutností přírody (divokých lesů, pustého pobřeží, oceánu), v jejímž procítění nalézá subjekt iluzi svobody, jež mu byla upřena ve světě lidí.

I. a II. zpěv byly napsány na Byronově cestě po Iberském poloostrově a Středomoří a vydány společně v březnu 1812. Jejich vydání znamenalo počátek tzv. „byronovské módy“, vyznačující se mj. oblibou „temných“ postav společen. vyděděnců a sentimentálně pojeté orientální exotiky a navazující v mnohém na módu tzv. gotického románu, vyvrcholivší v literatuře 90. let 18. stol. Tato receptce téměř úplně pomijela satir. a polit. orientaci díla. Sám Byron se v dodatku k *Předmluvě* (1813) ironicky distancoval od souč. tendencí považovat **Ch. H. p.** za dílo přibližně gotickým románům a hledat v ní sentimentalistický ideál rytířství, ježž tolik vyzdvihoval reakční politik E. Burke. III. zpěv byl napsán během Byronova švýcar. pobytu (1816) a vydán téhož roku. Vychází jednak z pohnuté situace ponapoleonské Evropy, jednak z básnickovy hluboké citové krize po rozvratu manželství. Byronův panteismus ve III. zpěvu se blíží pojetí W. Wordswortha a P. B. Shelleyho, vzápětí je však překonán „kosmickým“ skepticismem ztrátou iluzí o možnosti antropomorfního zobrazení přírody i teleologického řádu vesmíru. IV. zpěv byl dokončen v Benátkách, na poč. 1818. Je na něm patrný myšlenkový vliv díla angl. historika E. Gibbona Úpadek a pád římské říše. Vytváří se v něm nový přístup ke skutečnosti jako konfrontaci historie, mýtu a současnosti, charakteristický pro další Byronovu tvorbu vrcholící v dr. *Kain* (1821, Cain). **Ch. H. p.** měla velký vliv nejen v západoevrop. literaturách a umění (H. Berlioz, Harold v Itálii, 1834), ale především v rus. romant. literatuře (A. S. Puškin) a v pols. a čes. literatuře v souvislosti s lyrickoepickou byronovskou povídkou.

Překlady 1890 (Eliška Krásnohorská).

Literatura N. D'jakonova, *Liričeskaja poezija Bajrona*, Moskva 1975. *Táž, Bajron v gody izgnanija*, Leningrad 1974. J. Jump (ed.), *Childe Harold* — Don Juan, London 1970. — J. Durdík, *O poezii a povaze Lorda Byrona*, Praha 1890.

pr

BYRON, George Gordon:

MANFRÉD

(Manfred) — 1817

Anglické romantické básnicko-filozofické drama.

Manfréd, vládce na osamělém hradě v Bernských Alpách, provádí černokněžnická a astrologická studia, aby dosáhl „zapomnění, sebezapomnění“ a zprostil se pocitu tajemné viny za smrt milované bytosti, krásné Astarté, pravděpodobně vlastní sestry. Po dlouholetém hledání v magických knihách vyvolává duchy kosmických prvků, hvězdy svého osudu a žádá od nich lék na své utrpení. Nenacházejí jiné možnosti osvobodit se od tlaku svědomí, pokouší se Manfréd o sebevraždu, v níž mu zabrání prostý lovec. Jeho péči a nabádání, aby trpně nesl svůj osud, však Manfréd odmítá. Z vodní třiště vodopádu vyvolává Alpskou vilu (symbol smyslové krásy přírody). Odmítá však i její návrh, aby se zbavil morální odpovědnosti splnutím s „vyšším řádem“ bytostí zosobňujících krásu a mohutnost přírody. Vystupuje na vrchol Jungfrau, kde jsou v paláci démona Arimána shromážděni duchové kosmických a společen. sil. S pomocí Nemesis vyvolává přízrak Astarté, který mu v odpověď na jeho vyznáni lásky pouze oznámí, že má následujícího dne zemřít. Tehdy si Manfréd uvědomuje, že není schopen zbavit se odpovědnosti za svůj čin vlastní silou. Teprve ve 3. jedn. vstupuje do děje další výraznější postava — opat kláštera sv. Mořice, který navozuje téma Manfrédovy odpovědnosti již ne v abstrakt. podobě, ani ve vztahu k romanticky poetizované přírodě či intimním milostným prožitkům hrdiny, nýbrž vzhledem ke společen. dosahu jeho jednání. Manfrédův postoj je zde sice narušen uvědoměním jeho destruktivnosti ve společen. měřítku, ale na druhé straně je utvrzen hned trojím způsobem. Jednak ve svém zařazení mezi osudy ostatních romant. hrdinů, trpících „nemocí doby“, jednak v niterném odporu vůči společnosti a jejím stávajícímu řádu a také v důrazu na svobodu a „nesmrtelnost“ individuální ideje, jejíž mohutností vítězí Manfréd v symbol. zápase s démony zosobňujícími nejen kosmické zlo v mytol., náboženském hávu, nýbrž i strach ze smrti a konečně také „slepou“, nepoznanou nutnost. Manfrédova smrt přetřhne vývoj konfliktu tak, že nechává otevřenou jak otázku etické odpovědnosti, tak i otázku svobody individua ve vztahu k absolutnu i ve společen. měřítku.

Zákl. téma M. — konflikt hl. postavy s kosmickým a společen. řádem, pojatým ovšem ve

vrcholně obecné a statické podobě — lze nazvat konfliktem titánským. Hodnota M. nepočívá tedy jen v působivé autostylizaci, zahrnující Byronovy citové prožitky, vztahy k přírodě a postoje ke společnosti, ale především v dynamické formulaci zákl. lidských otázek — časovosti existence individua v kontrastu s jeho poznávací a etickou svobodou a odpovědností jedince vůči etickým normám společnosti. Starší vykladače M. zajímala především Byronova autostylizace v titulní postavě. Lyr. narážky na poměr Manfréda k Astarté byly vysvětlovány biograficky, jako odraz Byronových vztahů k Annabelle Milbankové, pozdější Lady Byron, a trag. rozpadu jejich manželství nebo až neúměrně zveličovaného Byronova poměru s nevlastní sestrou Augustou Leighovou, příp. zážitků jeho první lásky k Marii Chaworthové. Na druhé straně byl M. vykládán jako subjekt. odraz básníkova rozchodu s vládnoucí třídou a její pokryteckou morálkou, o němž mj. svědčily Byronovy opoziční a krit. postoje vůči brit. politice a jeho roztržka s londýnskou smetánkou (1816), způsobená skandálem kolem Byronova rozvodu, po níž byl prakticky nucen Británii opustit. Jednostrannosti se nevyvaroval ani výklad poukazující na Byronova dočasné sblížení s přírodním panteismem W. Wordswortha a P. B. Shelleyho, patrným ve 3. zpěvu → *Childe Haroldovy pouti*. Novější interpretace zaměřené na text zdůrazňovaly formální rigidnost, prázdnou rétoričnost a dokonce i myšlenkový chaos, což bylo způsobeno ukvapeným srovnáním obraznosti v M. s díly ostatních angl. romantiků vzhledem k normativně pojaté angl. liter. tradici.

K problémům, které navozuje M., se Byron znovu vrací v knižním dr., „mystériu“ *Kain* (1821), kde je řeší ve vztahu k biblickému mytu, který zároveň přehodnocuje po noetické i etické stránce. Podobné otázky se objevují v 1. dílu Goethova *Fausta* (1808), s nímž byl také Byron seznámen, avšak v M. nabývají vyhraněnější podoby, projevující se ve stylizaci Manfrédova obcování s fantastickými bytostmi ve vášnivý spor, při němž ustupuje do pozadí jejich původně antropomorfní charakter a naopak se odkrývá iluzornost víry v teleologický řád vesmíru. Z tohoto hlediska je zásadní rozdíl mezi titanismem v M. a např. v Shelleyově *Odpoutaném Prométheovi*. M. vznikl během Byronova pobytu ve Švýcarsku u Ženevského jezera v říjnu 1816 a byl dokončen v Benátkách v květnu 1817. Bezprostřední inspirací se staly mj. Byronovy dojmy z výletu do Bernských Alp v září 1816. Za Byronova života nebyl M. inscenován, později se stal předlohou pro libreto hudebního dramatu R.

Schumanna Manfred (1849) a symfonii P. I. Čajkovského. V literatuře působil Byron na tvorbu 2. generace franc. romantiků, a to především v souvislosti s *Kainem*. V pols., čes. a rus. literatuře období romantismu pak spíše svou lyrickoepickou povídkou. V něm. literatuře M. pochvalně hodnotil Goethe a přeložil některé pasáže.

Překlady 1882 (*Josef Václav Frič*), 1901 (*Jaroslav Vrchlický*).

Literatura J. Jump, *Byron, London 1972*. M. Praz, *The Romantic Agony, London, 1933*. P. Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes, Minneapolis 1962*.

pr

CAESAR, Gaius Iulius: ZÁPISKY O VÁLCE GALSKÉ

(Commentarii de bello Gallico) — * 52—51
př. n. l.

Válečné paměti latinsky pišícího římského státníka, apologeticky a propagačně zaměřené vylíčení vlastních činů.

Chronologicky zaznamenaná tažení na území někdejší Gallie v letech 58—52 př. n. l. (podle jednotl. let je dílo analisticky rozvrženo do 7 knih; z hlediska histor. událostí zůstalo vlastně nedokončeno, 8. knihu, popisující završení říms. expanze, proto připojil Caesarův důvěrník Aulus Hirtius). Z. líčí průběh jednotl. bojů s nejrůznějšími galskými kmeny i s Germány, kteří podnikali vpády do Gallie (Ariovistus), vrcholí pak historií potlačeného povstání, jehož se 52 př. n. l. zúčastnila valná většina galských kmenů pod vedením Arverňů (Vercingetorix). Zachycují i Caesarovo dvojí manifestační vylodění v Británii (55 a 54 př. n. l.) a krátkodobá proniknutí na území Germánů za Rýn (55 a 53 př. n. l.), prováděná „jak ke slávě, tak ku prospěchu národa římského“. Veškeré Caesarovy akce jsou prezentovány jako udržování stávající polit. situace v územní sféře říms. zájmů (vojenská pomoc spojencům apod.) a jako zajištění bezpečnosti přilehlé říms. provincie. Mimoto se v díle popisují tamější odlehle kraje, Římanům dosud málo známé, společen. a vojenská organizace jednotl. kmenů a zvyky obyvatel, to vše nahlíženo očima vojevůdce.

V podstatě politicky zaměřený spis při zdánlivém zachování nestrannosti (hl. postava díla, autor sám, vystupuje ve 3. osobě) a histor. objektivitě (do textu jsou zařazeny i stylizace skutečných, popř. předpokládaných projevů jednotlivých histor. postav) ospravedlňuje Caesarovo počínání a nenásilně vyzdvihuje a oslavuje jeho osobu (po způsobu životopisů se zde nezdůrazňuje aktivita vedlejších postav — chybějí např. hojnější příklady osobní statečnosti jednotl. vojáků, oblíbené téma epizod v dějepisných pracích; také celková perspektiva časoprostoru fakticky ztotožňuje vypravěče

s hl. postavou). Nad pouhý dokument reportážního charakteru (značná část textu psána histor. přítomností) se dílo povyšuje díky vytištěnému slohu, těžcímu z prostoty atticismu, který sice vycházel především z autorových potřeb řečnických (předpoklady k získání popularity v nejširších lidových vrstvách), ale zde je navíc v souladu s vojákovo rázností, věcností a rozhodností Caesarova počínání, a dále díky monumentálnosti, která povstává ze slohově uměřeného a oproštěného pojmání emočně a eticky výrazných obsahů a která tento „deník“ přesouvá do obecné polohy ideálů a potvrzuje tak proklamovanou ušlechtilost Caesarových záměrů.

Z. jsou do jisté míry výsledkem toho, jak se autor musel i v liter. tvorbě, pojaté původně samostatně, vyrovnávat s rostoucím polit. významem své osobnosti. Od námětů z mytologie (b. *Chvála Herkula*, tr. *Oidipus* — obě nedochovány), chápané jako první fáze dějin, přechází k monografickým zpracováním souč. látky, jednak v polemickém spisu *Protikatské řeči* (* 45 př. n. l., *Anticatores*), jednak v jednoznačně polit. dokumentu, jakým se teprve vlastně v jeho pojetí stává memoárová literatura (commentarii); Caesarovi předchůdci (např. L. Cornelius Sulla) ji totiž vesměs psali až po odchodu z veřejného života. Ta umožňovala tematizaci individua, u Caesara místy dovedenou (leckdy metodou zamlčování nepříznivých skutečností) takřka k mytologizaci, jež ovšem podle dobového pojetí příslušela histor. látce. Její hl. funkce, podat příznivou bilanci pisatelovy veřejné činnosti (patrná, avšak nikoli nejdůležitější již v Xenofontově Anabázi), vystupuje ještě výrazněji v Caesarově druhém stěžejním díle, *Zápisích o válce občanské* (* 2. pol. 40. let př. n. l., *Commentarii de bello civili*). Subjektivitu memoárů a jistou neliterárnost, danou strohou analistickou faktografičností, pak obě Caesarova díla vyrovnávala objektivizací formy a slohovou propracovaností, čímž rovněž navazovala spíše na Xenofonta a řeč. historiografy (Polybios) než na říms. tvůrce tradičních memoárů. Rovněž zřetel ke čtenáři (výběr a způsob podání faktů, zejména galských reálií) je doporučoval naléhavé potřebě aktuálního zhodnocení proběhnuvšího období. Z těchto důvodů byla obě díla záhy přijata jako směrdatný histor. pramen (tak byla hodnocena až do novověku) a navázaly na ně další anonymní spisy (Zápisky o válce alexandrijské — dílo snad Hirtiovo, Zápisky o válce africké, Zápisky o válce hispánské), které společně vytvořily tzv. caesarovský soubor (*Corpus Caesarianum*), sledující Caesarovu dráhu do bitvy u Mundy 45 př. n. l. Na liter. popularitu Z. měla vliv jed-

nak příkladná čistota klasického slohu (proto se staly kanonickým textem školní četby), jednak autorův věhlas, jenž byl také ve většině případů skutečnou příčinou jejich působivosti.

Překlady 1872 (*Simeon Karel Macháček, Paměti o válce gallské*), 1882 (*P. Slaviček = Josef V. Zita*), 1888–89 (1903, 1915, *Alois Breindl*; 1. vyd. *Paměti o válce gallské*), 1917 (1938, 1941, *Jindřich Wallenfels a A. K. = Antonín Kvapil*), 1940 (1964, 1972, *Ivan Bureš, Paměti o válce gallské*; vyd. 1964 zrevidoval *Karel Fink*, vyd. 1972 in: *Válečné paměti*), 1985 (*Jan Kalivoda*).

Literatura *F. E. Adcock, Caesar als Schriftsteller, Göttingen 1969*. — *J. Burian, G. J. Caesar, Praha 1963. Týž (předmluva k 1972). J. Dobiáš, Dějepisectví starověké, Praha 1948.*

pn

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: VELKÉ DIVADLO SVĚTA

(*El gran teatro del mundo*) — * kolem 1635, insc. 1649, 1675

Filozoficko-teologická hra (tzv. auto) španělského dramatika ze sklonku „zlatého věku“ španělské literatury.

Veršovaná jednoaktová hra je alegorii. *Mistr* (El Autor), zosobnění Tvůrce, Boha-Stvořitele, po vstupním alegorickém monologu (I. část) přiděluje postavám role, které mají sehrát na jevišti světa, v čase mezi zrozením a smrtí (II). Na cestě od kolébky k hrobu je v moci jejich svobodné vůle, jak se propůjčených úloh v komedii života (III) zhostí. Postavy symbolizující moc (Král), práci (Sedlák), bohatství (Boháč), chudobu (Žebrák), duchovnost (Moudrost) a tělesnost (Krása) tvoří protikladné dvojice. Vedle nich vystupuje ještě Svět a Zákon milosti. Na konci životní pouti ve scéně stylizované do podoby blízké středověkým tancům smrti (IV) odezdávají postavy své role Světu a předstupují, zbaveny pozemských, tělesných atributů před soud Mistra. Ti, kdož přijali role s pokorou, neprotivili se přikázanému osudu a činili dobro, smějí přistoupit k boží tabuli (V). Druzí, kteří své úlohy v divadle světa pochopili jako pravou skutečnost bytí, podleli světské marnosti, pozemským rozkoším a své pýše, jsou odsouzeni k pokání nebo k věčnému zatracení v plamenech pekla.

Hra je dokonalým výrazem katolické filozofie špan. baroka. Vyjadřuje její hodnotovou orientaci, pro niž pravá podstata bytí spočívá v transcendentnu, ve věčném Bohu, v hodnotách duchovních. Pozemský svět je jen divadelní scénou, jejímž autorem je Bůh, život je ztotožněn s divadelní úlohou, člověku je však přiznána svoboda v rozhodnutí mezi dobrem a zlem, mezi cestou ke spáse či k zatracení. Určujícím kritériem je kodex křesťanských ctností, pokora a víra v moc a milost boží, pozemský život vyznávající jeho slávu. V. d. s. se vy-

značuje typickými barokními rysy; náboženská tematika, personifikace abstraktních idejí, alegorická symbolika, princip absolutních protikladů, antagonismus duše a těla, zdívaldelnění obrazu světa, které vychází z myšlenek řec. stoiků, Seneky a Epikteta a obráží se pak přímo v tvarovém principu „divadla na divadle“. V. d. s. představuje vrchol vývoje auta, svěbytného útvaru špan. dramatiky, jemuž Calderón věnoval ve své tvorbě značnou pozornost.

H. von Hofmannsthal vytvořil 1922 adaptaci V. d. s. pod názvem Salcburské velké divadlo světa, 1941 je přepracoval W. von Scholz jako Velké německé divadlo světa. Motivicky ovlivnilo L. Pirandella v dr. Šest postav hledá autora, kde režisér usiluje vnutit vzpouzejícím se postavám, hercům, své vidění jejich životních obsahů a forem. Živě inspirativní zůstává odkaz V. d. s. zejména ve využití principu divadla na divadle, ve způsobu demonstrace dram. dění a postav a v chápání divadla jako metafory světa.

Výpisky „*Mistr: S každou rolí vítěziti / Ize, když celé lidské žiti / za divadlo pokládáte*“ (1903, 23).

Překlady 1868 (*Karel B. Císař, Veliké divadlo světa, in: Dvě nábožné hry*), 1903 (*Jaroslav Vrchlický*).

Literatura *E. Frutos, La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales, Zaragoza 1952. A. Valbuena Prat in: Calderón de la Barca, Autos sacramentales I, Madrid 1942.*

šrm

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: ŽIVOT JE SEN

(*La vida es sueño*) — * 1631–1632, 1636

Stěžejní drama španělského baroka, nastolující základní otázky smyslu a obsahu života, lidské existence a svobody člověka.

Hrdinou tříaktového veršovaného dramatu je syn pols. krále Basilia princ Segismundo. Od narození žije ukován ve věži jako zločinec, po celá léta jen ve společnosti Clotalda, který o něho pečuje a vychovává ho. Motivem uvěznění byl králův strach z věštb, prorokujících Segismundovu zločinnou budoucnost a krutou tyranii. Na cestě z Moskvy k pols. dvoru objeví vězení tajemná krásná Rosaura a Clotaldo nedokáže zabránit jejímu setkání se Segismundem. Rosaura přichází pomstít pohaněnou čest, neboť králův synovec Astolfo ji po slibech lásky opustil a nyní u Basiliova dvora usiluje o přízeň infantky Estrelly. Stárnoucí Basilio zamýšlí vzdát se vlády a rozhodne se poskytnout synovi možnost předurčený osud překonat. Pokud princ, kterého nechá ve spánku přenést na zámek, projeví šlechtetnost a moudrost, stane se králem, neobstojí-li ve zkoušce, bude uvržen zpět. Segismundo se teprve nyní dovídá pravdu o svém původu a uvěznění; běsní a zuřivě spílá otci za nelitostnou krutost a zmarnění svého života. Je opět uvězněn, avšak po svém návratu do-

spěje k přesvědčení, že vše, co člověk prožívá, je jenom prchavé zdání. Potlačí v sobě zlo a zvítězí nad temnými stránkami své povahy. Na jeho stranu se staví vzbouřené vojsko, odmítající přijmout cizozemce Astolfa jako nového vládce. V čele vojska se princ opět setkává s otcem, a byť by mohl silou zvítězit, odvdává se pokorně do králových rukou s prosbou o odpuštění. Král mu předává vládu a Segismundo vybízí Astolfa k sňatku s Rosaurou; ten přijímá poté, co je odhaleno tajemství jejího původu — jejím otcem je vznešený Clotaldo. Segismundo nabízí ruku infantce.

Ž. j. s. obrází barokně katolickou, idealistickou koncepcí bytí, která pojímá reálný pozemský život jako pouhé snění a odlesk věčné, metafyzické existence. Abstraktním idejím, které vymezují temat. rozpětí díla, je podřízen jak zákl. konflikt, tak výstavba postav. Rozpor skutečnosti a zdání se však stává osobním konfliktem v nitru hl. hrdiny a zároveň je jím filozoficky reflektován. Opíraje se o ideu cti, víry, pokory a poslušnosti dospívá individuum k vyšším duchovním hodnotám (dobro, ušlechtilost, velkorysost, nesobeckost, schopnost odpouštět), které jsou totožné s křesťanskými ctnostmi. Střemhlavé proměny v postavení člověka, vrtkavost pozemského štěstí, nejistota jistot (představa „kola štěstěny“) vedou hl. hrdinu k odpovědi na zákl. otázku o životě: Život je neskutečný a nepoznatelný. Zároveň se však Segismundo překonáním sebe sama vymaňuje z osudového či božského předurčení a stává se aktivním tvůrcem svého osudu; dílo je tak výrazem přesvědčení o svobodné možnosti volby pro lidskou existenci, byť v hranicích křesťansko-barokního názoru.

Ž. j. s. představuje další vývojovou dram. formu, která vystřídala dramaturgii tzv. zlatého věku, reprezentovanou dílem Lopeho de Vegy. Na rozdíl od ní se těžiště dramatu přesouvá od konkrétního k abstraktnímu, ke spekulativnímu, od života k ideji, postavy nejsou vyvíjející se charaktery, ale spíše exemplární důkazy pro autorův ideový záměr. Dílo je soustředěno do jedné, ústřední postavy. V jejím nitru se uskutečňuje veškeré rozpětí hry — odtud i silný podíl monologických pasáží. Při výběru námětu byl dramatik inspirován několika zdroji — pohádkami Tisíce a jedné noci, Biblií, řec. tragédií (především Sofoklovým Králem Oidipem, ovšem svár člověka s osudem se v Calderónově pojetí mění ve střet člověka se světem Boha a pozbývá fatální předurčenosti a nevyhnutelnosti). Calderónův křesťanský hrdina se dobrovolně podrobuje hodnotové orientaci panujícího svetonázoru, nedostává se s ním do konfliktu, jako se s ním dostával do konfliktu Oidipus nebo Orestes. Konkrétní látka byla již dříve zpracována jeho krajanem Agustínem

de Rojas Villandrando a rovněž později četní autoři přepracovali tento námět; nikdo z nich však nepřekonal Calderónův přínos, který spočívá v postizení zákl. otázek života, jeho smyslu, lidské svobody a činu podobně klíčovým způsobem jako Sofoklův Král Oidipus či Antigona, Shakespearův Král Lear nebo Hamlet.

Výpisky „Co je život? Šilení! / Co je život? Preludien, / bajka, stín a hříčka pěn, / málo váží vrchol štěstí, / neb smem celý život jesti / a sny samy též jsou sen!“ (1900, 104).

Překlady 1870 (Josef Jiří Stankovský, *Život pouhý sen*), 1900 (Jaroslav Vrchlický, *Život jest sen*), 1981 (Vladimír Mikeš).

Inscenace 1869 (Josef Jiří Kolár, *Prozatímní divadlo, Praha*), 1923 (1939, Karel Dostál, *Národní divadlo, Praha*, přel. Jindřich Hořejší), 1944 (Antonín Kurš, *Městské divadlo, Plzeň*), 1947 (Karel Novák, *Státní divadlo, Brno*; překlad J. Hořejšího upravil Václav Renč), 1970 (Evžen Sokolovský, *Divadlo E. F. Buriana, Praha*; přel. Vladimír Mikeš), 1986 (Luboš Pištorius, *Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*).

Literatura V. M. Depta, *Pedro Calderón de la Barca, Leipzig 1925*. M. F. Sciacca, *Verità e sogno*, in: *Humanitas (Brescia) VI*, 1951. A. E. Sloman, *The Dramatic Craftmanship of Calderón*, Oxford 1958. A. Valbuena Briones, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid 1965.

šrm

CALDWELL, Erskine:

TABÁKOVÁ CESTA (Tobacco Road) — 1932

Román amerického prozaika a publicisty, spisovatele amerického Jihu, příslušníka průbojně literární generace 30. let.

Děj, situovaný do Georgie, se odvíjí od okamžiku, kdy si Lov Bensey, železniční dělník, přichází stěžovat Jeeterovi Lesterovi na jeho dvanáctiletou dceru, s níž se oženil a která s ním odmítá manželství žít. Jeeter je však zcela zaujat existenčními problémy svými a své rodiny (manželka Ada, syn Dude, dcera Ellie May, znetvořená zaječím pyskem, staříká babička). Neuvěřitelná bída (Jeeter se ani v ní nevdá snu obdělávat půdu a pěstovat bavlnu) proměňuje postoj Lesterových ke všem tradičním lidským hodnotám i k normám lidského kontaktu — odráží se to v jejich postoji k soužití šestnáctiletého Duda s podstatně starší vdovou, kazatelkou Bessii (podnětem k němu je Bessiino nové auto), a zvl. v postoji ke smrti babičky (tu Dude, jenž odjíždí s Bessii vykázanou z Jeeterovy chatrče, přejede autem za naprosté lhovestnosti všech). Lovova manželka utíká do Augusty, Jeeter posílá k Lovovi Ellie May. V noci Jeeterova chýše chytne při vypalování pozemků, Jeeter i s manželkou uhoří.

Účinnost jednoduše pojatého příběhu je umocněna jeho zakotvením do konkrétní soci-

ální reality, drastické naturalistické detaily jsou důležitými prostředky výstavby textu. Ten je jako celek budován na sérii výjevů svou podstatou vlastně statických, ztvárněných rozsáhlými pasážemi popisnými, dynamizovanými umělecky funkčním využitím přímé řeči (s hojnými charakterizačními prostředky nespisovnými). Opakovanost motivů, zdůrazněná nápadným návratem ucelených neměnných bloků přímé řeči, pak koresponduje s tragickou neměnností osudu lidí, kteří zbaveni možnosti pracovat pozbývají postupně všech lidských rysů a obnažují tvář v tvář světu, jenž je příčinou jejich degenerace, jen holé, nepokryté živočišné jádro své existence.

Novost námětu i novost jeho zpracování opeňá o aktualizaci starší naturalistické a regionální tradice vyvolala krit. polemiky a spory o estet., etickou i ideovou hodnotu díla, ty ovšem neovlivnily jeho značnou dobovou popularitu, podpořenou i úspěšnou dramaturgií (J. Kirkland). Vedle života bělošské chudiny, srov. též v r. *Boží poličko* (1933, God's Little Acre), je v druhé linii Caldwellovy rané beletristické tvorby ztvárnována problematika černého obyvatelstva Ameriky, např. v r. *Trápení v červenci* (1940, Trouble in July). Pro většinu pozdějších prací Caldwellových, např. r. *Tragická země* (1944, Tragic Ground) nebo sb. p. *Georgijský chlapec* (1943, Georgia Boy), je sice charakteristické svěbytné vypravěčské umění autorovo, do značné míry však tato další tvorba těží z děl dřívějších, aniž přináší průraznější uměl. hodnoty. Význam Caldwellův (jeho obsáhlé dílo zahrnuje na 30 sv. románů a povídek; publikuje ještě v 70. letech) tak spočívá zvl. v tvorbě 30. let. S autorovou beletristikou je svým zaměřením na sociální problematiku úzce spjata jeho tvorba esejistická a žurnalistická, např. sb. reportáží (s M. Bourke-Whiteovou) *Viděli jste jejich tváře* (1937, You Have Seen Their Faces) nebo *Jsou snad tohle Spojené státy?* (1941, Say! Is this the U. S. A.?).

Překlady 1946 (1966, A. J. Šťastný; vyd. 1966 spolu s *Božím poličkem a Trápením v červenci*).

Literatura K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, University of California Press, Berkeley—Los Angeles—London 1973. — J. Hornát (doslov k 1966). V. Pelišková, *The Literary Development of Erskine Caldwell*, FFUK, Praha 1949 (dis.).

am

CALVINO, Italo: NAŠI PŘEDKOVÉ

(I nostri antenati) — 1961

Soubor tří fantastických alegorií poválečného italského prozaika.

N. p. vznikli spojením 3 původně samostatných próz: *Neexistující rytíř* (1959, Il cavaliere inesisten-

te): *Historie Agilufta*, paladina vojska Karla Velikého a muže tak dokonalého, že je pouze prázdným brněním bez těla, obsahujícím jen soustředěnou vůli a vědomí své existence, jeho zbrojnoše mnoha jmen, který sice tělo má, ale neví o tom, a Rambouda, mládka hledajícího důkazy své jsočnosti. *Rozpůlený vikomt* (1952, Il visconte dimezzato): Vyprávění o vikomtovi Medardovi, o sváru jeho dvou polovin, které od sebe podle vodorovné osy oddělila turec. dělová koule; o pravé polovině nesmírně zlé a levé nesmírně dobré a obou dokonale nelidských. *Baron na stromě* (1957, Il barone rampante): Příběh Cosima — šlechtice, který prožil svůj plodný a zájmem o problémy souč. společnosti (konec 18. stol.) naplněný život v korunách stromů, kam v mládí ze vzdoru vylezl a odkud již nikdy neslehl.

Přes dílčí rozmanitost jsou jednotl. prózy N. p. spojeny jednotným způsobem vidění a výkladu světa. Jsou vystavěny vždy na fantaskním pohádkovém námětu nesoucím určitou filozof. tezi, kterou pak rozehrávají nejen postavy titulní, ale i řada dalších, čímž se utváří zákl. složitě prokomponovaná myšlenková konstrukce. Všechny tři příběhy se tak stávají alegorickými obrazem vyhraněné situace, již autor poukazuje k jednomu ze stupňů na cestě hledání svobody člověka v dnešním světě: první z nich je alegorií o dobývání podstaty lidské existence, druhá demaskuje nepřirozenou neúplnost bytí člověka zmrzačeného nepřátelskou společností, třetí vypráví o možnosti nalezení autenticity života individua důsledným sebeomezením. N. p. však nejsou suchým filozof. traktátem. Autor v nich využívá napětí mezi rovinou filozofickou a živým vypravováním v I. osobě, které ji subjektivizuje (vypravěčem je vždy některá z vedlejších postav děje), otevírá a zmnohovýznamňuje za pomoci více než častých liter. inspirací, reminiscencí, výpůjček a parafrází. Kombinace pohádkové nadsázky a ironického využívání hotových liter. postupů a postav (např. v závěru *Barona na stromě*, který je celý pastišem „klasického románu“, se mihne motiv z Tolstého Vojny a míru — Cosimo se za napoleonských válek setkává s trudnomyslným rus. hrabětem Andrejem) pomohla autorovi získat si odstup nutný k uchopení podstaty reality (viz výklad významové výstavby jednotl. próz a vnitřních příčin jejich vzniku z hlediska autora v Calvinově předmluvě k souboru).

N. p. jsou, dle vyhlášení autora, důsledkem problematizace společen. vědomí v 50. letech, reakcí na skutečnost studené války. Představují jednu linii tvorby I. Calvina, autora vstupujícího po 2. svět. válce do literatury ve znamení neorealismu — r. *Cestička pavoučích hníz* (1947, Il sentiero dei nidi di ragno), p. *Naposled přilétá havran* (1949, Ultimo viene il cor-

vo), linii koexistující s linií druhou, prózami osobní výpovědi — např. r. *Vstup do války* (1954, *L'entrata in guerra*). Využíváním fantastických prvků, jež nepochybně úzce souvisí s Calvinovým zájmem o ital. lidovou pohádku (1956, *Fiabe italiane*), na N. p. navazují v 60. letech *Kosmické grotesky* (1965, *Le cosmico-miche*), inspirované mýty, vědeckými definicemi a hypotézami o původu světa.

Výpisky „*Bud'te shovívavi: jsou venkovské dívky, třebaže urozené, které prožily svůj život v ústraní na zapadlých zámcích a později v kláštrech; krom náboženských obřadů, třídních a devítidenních pobožností, polních prací, mlácení, vinobraní, mrskání služebnicva, krvemilstev, požárů, poprav, vojenských přepadů, drancování, prznění a morů jsme vůbec nic nezažily*“ (1970, 41).

Překlady 1962 (Vladimír Mikeš, *jen Baron na strohmě*), 1970 (1971, *Zdeněk Digrin—Vladimír Mikeš*).

Literatura J. Baudrillard, *Les romans d'I. Calvino*. *Temps Modernes* 1962. N. Cardussi, *Calvino tra la natura e la storia*, Campo 1960, 1.

pj

CAMÕES, Luís de: LUSOVCI

(Os Lusíadas) — 1572

Epos, stěžejní dílo portugalské renesance.

Epická skladba o 10 zpěvech, čítající téměř 9 000 jedenáctislabičných veršů, oslavuje námořní expanzi a hrdinství portug. národa, jeho historii. Děj. osu eposu tvoří Gamova objevná cesta do Indie kolem mysu Dobré naděje 1498—99. Pod záštitou Venuše překonávají potomci praotce Portugalců Lusa četná nebezpečí a léčky nastrojené jejich nepřítelem Bakchem. Po přistání v Melinde mořeplavce vládně přijme místní vládce, jemuž Vasco da Gama líčí slavnou minulost i přítomnost své vlasti a dobrodružství prožitá během plavby. Nejvýraznějšími epizodami Gamova vyprávění je příběh trag. lásky Inés de Castro a setkání mořeplavců s titánem Adamastorem. Poté Vasco da Gama pokračuje v cestě a připlouvá do Kalikatu (Kalkaty). Při návratu, když přestojí poslední Bakchovy nástrahy, se Portugalcům dostává odměny v náruči božských nymf na Venušíně ostrově lásky. Závěrečný zpěv předpovídá slavnou budoucnost Portugalska.

L. splnili představy portug. humanistů o vlastenecké epeji. Námořní cesta přibližuje je L. Odysseji a Aeneidě i básním o Argonautech Apollonia Rhodského a Valeria Flacca (srov. A. J. Saraiva, O. Lopes). L. propustuje tehdejší oficiální ideologie o předurčenosti Portugalců šířit křesťanství; dějiny Portugalska pak pojímají jako křížácké tažení zahájené Afonsem Henriquesem. Přestože jde o oslavnou báseň, téměř neobsahuje fantastní nadřazenost, je zdrojem pravdivých informací o přírodních jevech, náboženských a sociálních po-

měrech ve vlasti a objevených oblastech, prozrazujícím Camõesovy zkušenosti z pobytu v Asii a faktografické údaje načerpané v deníku A. Velha, Castanhedových Dějinách dobývání a objevení Indie Portugalci a Barrosových Dekádách. L. nemají ústředního hrdinu, jsou přehlídkou vynikajících vůdců portug. národa, přirovnávaných k antickým hrdinům a osobnostem svět. historie. Pozemšťané, až na výjimky, postrádají hlubší psychol. prokreslení, lidské vášně, jimiž jsou nadáni Olympané. Dynamismus a sevřenost děje L. spočívá ve sváru bohů, soupeření Venuše a Bakcha — naplnění ideálu homérského eposu. Mytol. plán, vždy odlišený od plánu lidí, vedle funkce dekorativní zvyšuje účinnou skladbu tím, že pojí její jednotlivé složky: svár bohů, líčení portug. dějin, vyprávění o plavbě do Indie, encyklopedický, ptolemaiovsky pojatý popis tehdy známého světa, epizody z rytířských románů a životopisů svatých, moralistní úvahy obsahující sociální kritiku z hlediska vzdělané válečné šlechty. Vira v sílu lidského ducha odpovídá renesančnímu ideálu člověka; ostrov lásky, vrchol pohanského panerotismu, je výrazem renesančního optimismu L. Současně se však v L. objevuje nostalgický tón, smutek nad počínajícím úpadkem Portugalska, jeden z příznačných motivů Camõesovy lyriky.

Na rozdíl od tvorby lyrické vyšli L. již za básníka života. Z roku 1572 pocházejí 2 varianty vydání, které se liší nepatrnými jazykovými rozdíly. Další vyd. 1584, 1586, 1609 byla neúplná, okleštěná inkviziční cenzurou. L. záhy pronikli — ať již v celku nebo jednotlivě — za hranice Portugalska. 1580 existují již 2 špan. překlady. V 17. stol. jsou přeloženi do franc., ital. a angl. (údajně se jimi inspiroval J. Milton). V 18. stol. vzniká franc. prozaický překlad Duperrona Castery a angl. Mickleova parafráze. Dále se epos dostává do Německa, Holandska, Ruska a Polska. Nejširšího ohlasu se však L. dostalo v romant. 19. stol., kdy se poprvé objevují v Dánsku, Švédsku, Uhrách a Čechách. Rozsáhlejší než epická a dram. tvorba je Camõesova lyrika, harmonická syntéza portug. básnické tradice, antické kultury a petrarkovské poezie ovlivněné platonickým myšlením. Camõesovo dílo výrazně ovlivnilo vývoj portug. básnictví, objevili se i četní epigoni, napodobitelé L.

Překlady 1902 (Jaroslav Vrchlický), 1958 (Kamil Bednář).

Literatura A. J. da Costa Pimpão, *Luís de Camões: Os Lusíadas*, Lisboa 1972. — Z. Hampejs, *Luís de Camões a jeho Lusovci (doslov k 1958)*. A. J. Saraiva — O. Lopes, *Dějiny portugalské literatury*, Praha 1972.

jk

CAMUS Albert: CIZINEC

(L'Étranger) — 1942

Francouzský román, jedno ze stěžejních děl olivněných existencialismem.

Román, vyprávěný v 1. osobě a odehrávající se v Alžírsku, připomíná rozsahem i tvarem novelu. Je rozdělen na 2 části. V 1. části — dějové — je zachycen krátký úsek ze života úředníka Meursaulta, počínající pohřbem jeho matky. Brzy po pohřbu Meursault navazuje povrchní známost s bývalou kolegyní Marií a seznamuje se s pochybným sousedem Raymondem Sintěsem, který jej zasněží do svého sporu s místní partou Arabů. Na pozvání Raymondova přítele odjíždí s Marií a Raymondem na chatu k moři, kde se náhle vynoří Raymondovi nepřátelé a oči vidně touží vyvolat konflikt. Meursault, oslněn a omámen sluncem, podléhá panice a pěti ranami z revolveru jednoho z Arabů zastřelí. 2. část (výsledky, věznění, proces, odsouzení k trestu smrti) vymaňuje hrdinův příběh — a vlastně hrdinu jako takového — z úzce individualistického rámce a konfrontuje jej s obecně platnými společens. konvencemi. Tato část zároveň představuje prostřednictvím sebereflexe filozof. zhodnocení hrdinovy životní situace.

Kompozice díla je podřízena záměru literárně ztvárnit existencialistické pojetí člověka, chápaného jako osamělé individuum, jehož existence bez Boha a víry ve spasení se jeví jako nesmyslná. Toto pojetí, v jehož jádru stojí antropologizující úvahy o člověku a smyslu jeho života uprostřed „nesmyslného“ světa, se promítá zvl. do výstavby hl. postavy, jejíž konkrétní lidské rysy jsou potlačeny v zájmu filozof. abstrakce, kterou ztělesňuje. Hrdina se vyčleňuje z obecného hodnotového řádu, který považuje za pokrytecký, bloudí a ztrácí schopnost orientace. Je cizincem v lidském kolektivu, jehož konvencím se nechce přizpůsobit, ale je cizincem i ve svém bezobsažném životě, který je mu víceméně lhostejný. Nedokáže hodnotit svět rozumově, jen se mu pudově přizpůsobuje a pasivně ho registruje. Bloudění kolem zákl. životních hodnot symbolizují v různých rovinách i vedlejší postavy (starý soused Salamano, usilovně hledající nenáviděného ztraceného psa; žena automat, řídící svůj týdenní režim podle rozhlasového programu apod.). Hybatelem děje je nahodilost pojatá jako osudová zákonitost ochromující lidskou vůli a zbavující člověka zodpovědnosti za vlastní činy (z této perspektivy se i sama vražda jeví jako nesmyslná hříčka náhody). Hrdina, beznadějně usmýkán řetězcem náhod a odsouzen společností ve jménu jejich pseudohodnot, zůstává osamocen se svým lidstvem, které se tváří v tvář smrti pokouší osmyslit uvědomělým a vzdorným přijetím absurdit

ty jako věčného prokletí stíhajícího lidský úděl.

C. dokládá rozpornost autorovy filozof. koncepce tzv. „absurdního“ období — v duchu eseje *Mýtus o Sisyfovi* (1942, Le Mythe de Sisyphe) — pokoušející se diagnostikovat člověka mimo společen. a histor. souvislosti. Člověk „o sobě“, vypojený z reálných vazeb a obdařený jen svým metafyzickým „lidstvím“, tak ztrácí možnost seberealizace a jeho existence se nutně jeví jako absurdní. V průběhu své prozaické, dram. a esejistické tvorby — r. *Mor* (1947, La Peste), sb. p. *Exil a království* (1957, L'Exil et le royaume) aj. — autor usiloval vymanit se ze slepé uličky tohoto spekulativního přístupu a pokoušel se nalézt nové životní kvality včleněním hrdinů do lidského kolektivu a jejich aktivním, byť stále ještě anarchisticky pojatým bojem proti všemu „absurdnímu“, plodícímu společen. zlo a utrpení. Nobelova cena 1957. Zfilmováno L. Viscontim (1967, Itálie).

Výpisky „Žil jsem určitým způsobem a byl bych mohl žít jinak. Dělal jsem tohle a nedělal jsem ono. Neudělal jsem to nebo ono, ale udělal jsem zas něco jiného. A nakonec co?“ (1969, 77).

Překlady 1947 (Svatopluk Kadlec), 1966 (1969, Miroslav Žilina; vyd. 1969 in: *Romány a povídky*).

Literatura M. J. Barrier, *L'art du récit dans l'Étranger d'Albert Camus*, Paris 1966. P. G. Castex, *Albert Camus et l'Étranger*, Paris 1965. B. T. Fitch, *L'Étranger d'Albert Camus*, Paris 1972. R. de Luppé, *Albert Camus*, Paris 1958.

nam

CANETTI, Elias: ZASLEPENÍ

(Die Blendung) — 1935

Román německy píšícího spisovatele žijícího v Anglii líčí ztrátu identity a sebezničení typu „knižního člověka“ pod tlakem sil zvnějšku.

Román je rozdělen do 3 dílů, jejichž tituly označují jednotl. fáze zkázy sinologa Petra Kiena, způsobené slepotou vůči reálnému světu. V I. *Hlava bez světa* je Kien představen jako asketický vědec uzavřený před světem ve čtyřech místnostech své knihovny s okny pouze ve stropě, rozmlouvající s oblíbenými filozofy a pohrdající světem a nevzdělanci. V osobě chamtivé a chlípné hospodyně Terezy, s kterou se Kien ožení v domnění, že bude pečovat o jeho knihovnu, však začne do vědcovy „hlavy“ a knihovny pronikat agresivní svět. Tereza omezí Kienovi prostor na jedinou místnost, bije jej a posléze vyžene na ulici. V II. *Bezhlavý svět* Kien ve svých představách skupuje svou knihovnu a nosí ji s sebou po městě. Jeho „pomocníkem“ se stane velkášský hrbatý trpaslík Fischerle, pasák vlastní ženy, který hýčká sen o cestě do Ameriky a zneužívá Kienovy zaslepenosti (je zavražděn slepцем, milencem

své manželky). Díl vrcholí scénou v zastavárně Terezianum, kde Kien vystupuje jako spasitel duší lidí prodávajících knihy; je natčen z krádeže, zbit davem, vyslečen a vyslýchán na strážnici. V III. *Svět v hlavě* si Kien vyměňuje roli s brutálním domovníkem Pfaffem, bývalým policistou, hlídá u jeho špehárky, zatímco Pfaff bydlí v knihovně s Terezou. I když přijíždí Kienův bratr Georges, psychiatr (s ním se v Z. objevuje téma masy a „divocha“, gorilího muže a jeho umělého jazyka), a pokusí se bratrovy záležitosti urovnat, Kienovy bludy a masochismus se stupňují. V poslední kapitole Kien zakládá požár, v románu už dříve předjímáný, a upálí se v knihovně.

Canetti v Z. podrobuje zkoušce iluzi, že člověk může žít mimo opovrhovaný materiální svět, ve světě své hlavy, svého humanistického vzdělání, a neztratit totožnost v boji se silami, které v románu ztělesňují Tereza, Fischerle a Pfaff. V úvahách psychiatra Kiena a později v eseji *Masa a moc* (1960, Masse und Macht) pojmenuje Canetti „masou“ iracionální mentální stav, destruktivně zaměřenou energii, součást lidské danosti, jež působí zrušení individuality. Kien se svou pseudokulturností (vzdělání pro něj znamená potlačení lidskosti) se marně pokouší vzdorovat „mase“, která se postupně zmocňuje jeho vědomí (analogické síly, Canettim chápáné jako „masa v nás“, vtěluje K. Čapek do „jiných“ bytostí — mloků, robotů) a nakonec je totálně likviduje. Pojetím postav, redukovaných na stálé atributy (Kien — kniha, Tereza — modrá naškrobená sukně, Fischerle — hrb, Pfaff — pěst) či jediný extrémní rys, polemizuje Canetti s tzv. věrohodnými postavami v tradičním realist. románu a navazuje na tradici karnevalové literatury (s ní souvisí v románu celá řada postupů a motivů: ponižování všeho druhu, výsměch všemu, co potlačuje a zdůrazňuje tělesnost, výměny rolí apod.). Kien, extrémně hubený, bitý, svlékaný, je svého druhu klaunem — knižním klaunem, kterému knihy tak jako Quijotovi zatekly mozek; jeho zmoudření však nespočívá v návratu ze světa domů a poklidné smrti, ale v sebezničujícím ztotožnění s chaosem.

Z. bylo autorovou prvotinou, ve své době oceněnou nemnohými (v čes. překladu však vyšel hned vzápětí); teprve 1963 se dílo, vnímané nyní v souvislosti s fenoménem fašismu, stalo liter. událostí a 1981, padesát let po jeho napsání, byla za ně autorovi udělena Nobelova cena. Bylo zamýšleno jako součást cyklu 8 románů, jejichž hrdina měla být různá „extrémní individua“; napsán byl pouze román o „knižním člověku“. Některé postupy spojují Z. s Canettiho dram. tvorbou, v níž předjímal absurdní drama (např. dialogy a vnitřní řeč postav sestávající z floskulí a průpovědek —

postup nazvaný Canettim „akustická maska“). Z., které z 19. stol. navázalo především na tvorbu F. M. Dostojevského (na jeho člověka „z podzemí“), bylo nehledě na pozdní ocenění součástí dobového liter. kontextu; obraz rozpadajícího se světa, v němž individuum ztrácí svou jedinečnost, má mnoho společného se světem vídeňské grotesky, s prózami Kafkovými, Musilovým Mužem bez vlastností, v rus. literatuře s romány A. Bělého.

Překlady 1937 (Zdena Münzrová), 1984 (Jiří Stromšík).

Literatura H. Daiber, Elias Canetti, Wort in der Zeit 3, 1957. J. Schickel, Canettis Verwandlungen, Der Monat 16, 1964, 188. — J. Stromšík (doslov k 1984). dh

CANKAR, Ivan:

ČELEDÍN JERNEJ A JEHO PRÁVO

(Hlapec Jernej in njegova pravica) — 1907
Klasické prozaické dílo představitele slovinšské moderny, sociálním patosem prodchnuté podobenství o marném hledání spravedlnosti.

Svou „křížovou cestu“ podstupuje čeledín Jernej na sklonku života poté, co mu syn zemřelého hospodáře Sitar na Betajnově odepře odpočinek v domě, který vlastněma rukama stavěl. Jernej se dovolává božího zákona, ale vesničané ho mají za blázna. Neuposlechnou poučení zběhlého studenta, že jediným právem čeledína je snášet křivdu, a odchází „hledat spravedlnost, kterou Bůh seslal na svět a kterou lidská moc nemůže zničit“. Po devíti dnech smýkáni od soudce k soudci se vyčerpaný vydává do Vidné. Velkoměstský Babilón ho pohltí, je zadržen policií, tři dny stráví mezi zločinci a nakonec je deportován zpět. Když se mu nedostane skrze kněze odpovědi ani od Boha, vezme spravedlnost do vlastních rukou a dům Sitarova syna zapálí. „Jernej se pomalu otočil a šel; šel pevným krokem, už nebyl shrbený, už nebyl nemocný, v jeho srdci už nebyla hořkost, ale ani žádná naděje.“ Vesničané ho ubijí a vhodí do ohně.

Próza novelistického rozsahu je vystavena převážně na dialogickém principu — prožitek křivdy vyburcuje Jerneje k tomu, aby poprvé ve svém životě opustil úzce vymezený svět křesťansko-patriarchální tradice a začal klást světu současněmu otázku, na čí straně je pravda a právo. Funkci 25 dialogů, v nichž je hrdinova replika jen obměňována, zatímco jeho partneři reprezentují různé postoje, je vytvoření modelového obrazu společnosti. Pro některé je zákon ochraňující pouze vlastníky jediným možným zákonem, jiní prohlédli jeho nemorálnost, ale přesvědčili se o nemožnosti ho změnit. Absolutismus Jernejovy víry v boží spravedlnost, chápanou jako spravedlnost nepřirozenější a nejpůvodnější („Tys pracoval, tvé je dílo“), prověřuje pokrytectví světa, který

se hlásí ke „Kristovu odkazu“, ale ve skutečnosti se mu zpronevěřil. V tématu hl. postavy je pak aktualizován sociální aspekt křesťanství, jenž nabývá revol. smyslu, blízkého marxistickému pojetí. Symbol. význam, čitelný zvl. v rámci slovin. tradice, má i samo čeledinství, neboť poměr čeledín — hospodář tu ztělesňuje zákł. sociální i právní vztah. Jernejovo jednání je proto pobuřující již tím, že se zakládá na přesvědčení o vlastnickém právu. Uvědomělou vzpourou se však stává až ve chvíli, kdy se zbavuje pokory před Bohem — není-li spravedlnosti, není také Boha, a cesta k násilné revoltě je otevřena. Liter. předhodnocení biblických podnětů přispělo k posunu děje do nadčasového myt. rozměru. Mytičnost se projevuje jak v celkovém pojetí — analogie k osudu Krista a apoštolů, tak v rovině motivické a stylové jazykové, kde se biblismy snoubí s prvky slovesnosti folklórní a přispívají rovněž k příznakovosti intonační linie výpovědi.

Č. J. náleží k té části Cankarovy prozaické a dram. tvorby, v níž překonával zákł. skeptický životní pocit, individualismus, a angažoval se v polit. a sociálních problémech země („Pohleďte na jejich dějiny — tisíc let čeledinství. Tisíc let strašné námahy a ničeho nedosáhli“). Sociální motiv se objevuje poprvé v selském dram. *Král na Betajnové* (1902, *Kralj na Betajnovi*), ale v nejostřejším krit. světle představil společensko-polit. situaci předválečného Slovinska a svůj program vrátit „čeledinům“ lidskou důstojnost v dr. *Čeládka* (1910, *Hlapci*). Vznik Č. J. je úzce spjat s autorovou životní situací v roce 1907, kdy byl vyzván ke kandidatuře v parlamentních volbách. Vrací se z Vídně, kde žil od 1896, do Lublaně a aktivně se zapojuje do předvolební kampaně. Uveřejňuje řadu programových polit. projevů, mimo jiné i aktualizovanou legendu na motivy Kristova života (Kristusovega procesija). Součástí volebního boje se stal i Č. J., který mu přinesl ve světě největší ohlas.

Překlady 1912 (*Joža Toucová-Mettlerová*, in: *Tulák Marko a král Matyáš*), 1924 (1929, *Vojtěch Měrka*), 1976 (*Viktor Kudělka*, in: *Vidiny*).

Literatura B. Kreft, in: *Ivan Cankar, Hlapec Jernej in njegova pravica*, Maribor 1967. *Simpozij o Ivanu Cankarju* 1976, *Ljubljana* 1977.

mm

CANTEMIR, Dimitrie:

DĚJE HIEROGLYFICKÉ

(Istoria ieroglicică) — *1705

Politická satira moldavského knížete, klasické dílo rumunské a moldavské literatury.

Roku 1703 je do blízkosti Adrianopolu svoláno shromáždění valašských a moldav. bojarů (alegoric-

ky označených jmény ptáků a zvířat), aby rozhodlo, kdo nastoupí na moldav. knížecí stolec. Po sáhodlouhých disputacích je nakonec přijata kandidatura M. Racovici (Pštrosovelblouda), podporovaného valašským knížetem C. Brâncoveanem (Havran). Panovník je uveden do funkce (příležitost k odhalení hamiznosti vysokých hodnostářů turec. Porty — obě knížectví byla tehdy turec. vazaly), odjíždí do Moldavska a tam bezostyšně kořistí. Triumfu bojarů, kteří uzavřeli dohodu proti oprávněným pretendům na trůn, Antiochu (Slon) a Dimitriji (Jednorožec) Cantemirovým, učiní přítrž povstání středních stavů, nespokojených s valašským vměšováním do moldav. záležitostí. D. Cantemir má být vládním na schůzku s T. Cantacuzinem (Sokol) a tam zajat. Nakonec je skutečně uvězněn díky intrikám Scarlata Ruseta (Chameleón), podává se mu však prchnout a uchýlit se na franc. velvyslanectví v Cañihradě. S nástupem nového vezíra, který je mu příznivě nakloněn, se Cantemir—Jednorožec může vrátit do svého domu. C. Brâncoveanu—Havran je tak nucen vyjednávat a uzavřít smír. Přislíbí, že se dál nebude vměšovat do moldav. záležitostí, a přistoupí i na částečné Cantemirovo odškodnění. Touto dohodou — považovanou Cantemirem za vítězství — se D. h. uzavírají.

Přestože Cantemir v předmluvě prohlašuje, že jeho cílem je pouhá nápodoba Heliodorových Příběhů aithiopských, vytvořil dílo naprosto svébytné, poplatné antickému vzoru nanejvýš hrubým tvarem. Je-li leitmotivem Heliodorova románu láska překonávající rozličná protivensví, Jednorožcovo hledání pravdy není o nic méně strastiplné. Cantemirův autobiogr. hrdina je vržen do světa ovládaného chamtivostí. Skrze něj se autor vysmívá nabubřelosti krátkozrakých despotů, hře mrzkých zájmů těch, které strhl magický vír moci a dal jim zapomenout, co je to důstojnost a pravda, ale konečně i strnulému školskému myšlení v sylogismech. D. h. zčásti připomínají Gulliverovy cesty J. Swifta, jsou však mnohem méně syžetové, postavy jsou v nich zatlačovány do pozadí obecnými politickofilozof. rozpravami. D. h., barokní výstavbou a bujnou metaforičností, renesanční duchem a výrazovou plnokrevností (antickému předobrazu je podřizena syntax — sloveso bývá kladeno na konec věty, z básnických figur převládá hyperbaton), jako by okázale ohlašovalo zrod osvíceného věku svým opožením z pohybu a změn, touhou po lepším životě zosobněnou v postavě Jednorožce. D. h. současně doplňuje soupis Cantemirem navrhovaných neologismů (většina z nich se později ujala, byl pro pozdní vydání rukopisu — 1883 — pronikly do spisovného jazyka jinou cestou), který dokládá mimořádnou všestrannost Cantemirovy osobnosti (byl autorem spisů dějepisných, filozofických, muzikologických, etnografických aj.).

Literatura C. Măciucă, Dimitrie Cantemir, București 1972. P. P. Panaitescu, Dimitrie Cantemir, București 1958.
jn

CAPOTE, Truman: CHLADNOKREVNĚ

(In Cold Blood) — 1965

Severoamerická poválečná próza dosahující umělecké pravdivosti dokumentaristickými postupy; sugestivní vyličení událostí zločinu a trestu.

Děj románu, nesoucího podtitul *Pravdivé vyličení čtyřnásobné vraždy a jejich důsledků*, je osnován na fakticitě úředních dokumentů, informací právních orgánů, zprávách o výsledcích policejního pátrání, vyšetřování, soudního jednání a rozhovorů se svědky, reálných událostí, vraždy farmářské rodiny v zapadlém městečku západního Kansasu v USA na konci 50. let. V první z 4 kap. *Kdo je naposledy viděl živé* vyprávěč opakovaně exponuje kontrast poklidné atmosféry spořádané rodiny na amer. venkově s fakty o připravovaném a také uskutečněném zločinu, který měl dvěma jeho pachatelům — právě z vězení propuštěným podvodníkům — umožnit konečně „se chytit“. Očima nic nechápajících sousedů, přátel a známých jsou představovány oběti vraždy (farmář Clutter, všemi vážený občan a uznávaný odborník, jeho žena a dvě dospívající děti). Ostrými filmovými střihy se střídají záběry jednání Perryho a Dicka, kteří posléze chladnokrevně vykonají úděsnou vraždu. Ve 2. kap. *Neznámí pachatelé* je líčen útěk obou vrahů před spravedlností a paralelně s tím postup jejich pronásledovatelů. Pro uměl. metodu je příznačné, jaká role je přisouzena např. kufru s rodinnými dokumenty: jeden z vrahů ho má neustále při sobě, neschopen oddělit se od kterékoli z okolností, jež určovaly jeho dosavadní život. Na počátku 3. kap. *Odpověď* dochází ke zlomu, je zjištěna totožnost zločinců, oba jsou poprvé pojmenováni i příjmením (Smith a Hickock) a zároveň i charakterizováni policejním posudkem, konečně pak i zatčeni a vyslýcháni. Otrfensná událost, permanentně přítomná, znovu vystupuje v celé své hrůze do popředí, doplněna dalšími detaily a skládána do nového úplnějšího celku při bezostyšně přímém líčení samotnými vrahy. V závěrečné kap. *V koutě* se děj v omezeném prostoru soudní síně a vězeňských cel v krátkých intervalech navrácí k vycházejícím situacím, a to prostřednictvím rozsáhlých citací soudních výpovědí. Román se uzavírá stroze věcným líčením poprav v kafkovském prostředí temného skladiště. Naznačuje se, že odsouzcenci tváří v tvář své vlastní smrti snad pochopili, proč musel jejich život zcela zkrachovat.

Román Ch. charakterizoval sám autor jako „román-dokument“ (non-fiction novel). Jeho tematika je zpracována dokumentaristickými postupy, často až ortodoxně uplatňovanými. Technikou montáže faktů — na první pohled

nahodile, ve skutečnosti však velmi promyšleně fazených do rámce celkové kompozice — proměňují se publicistické stylové prostředky ve svrchované umělecké. V románu chybí kladný hrdina, žádné z postav, ani těch, které představují spravedlnost, právo, kladné morální hodnoty, není věnována větší charakteristice ústředních postav obou vrahů na základě údajů z dopisů, deníků, výstřižků aj. nepodřizuje se Capote obvyklým kompozičním klíše detektivního žánru. K dosažení co největší intenzity působení řadí jakoby v nevyčerpatelném sledu další a další fakta o životě zločinců, jejich blízkých, o rozvrácených rodinných poměrech, stresových situacích, sebevraždách, o relativizaci těch nejcnějších hodnot lidského života ve světě, kde měřítkem všeho jsou peníze. Vše je neustále podřizováno jedinému požadavku postupného odhalení skutečných příčin a motivů zločinu jen zdánlivě nemotivovaně — detailní faktografie zločinu míří k postižení jeho společen. souvislosti. Capote s vystupňovanou sugestivitou zainteresovává čtenáře na spolurozhodování o uměl., ale i obecně lidském smyslu, dále podněcuje k úvaze o příčinách násilí, příčinách, jež sotva mohou být ze světa odstraněny jen ve jménu všeobecné morálky.

Ch. vzniklo několik let po skutečných událostech, k nimž došlo 1959. Bylo napsáno po zevrubném seznámení s realitami a v návaznosti na průběh a ukončení vyšetřování vraždy. Je do té doby nejvýznamnějším dílem Capotovým, který již 1948 vydal svůj první r. *Jiné hlasy, jiné pokoje* (Other Voices, Other Rooms), brzy poté menší r. *Luční harfa* (1951, The Grass Harp), n. *Snídaně u Tiffanyho* (1958, Breakfast at Tiffany's). Jako novinář Capote popsal mj. cestu s černošským souborem Gershwinovy opery Porgy a Bess po SSSR v knize *Je slyšet zpívat múzy* (1956, The Muses Are Heard). V 70. letech navazují na postupy v Ch. (syntéza dokumentárního materiálu a fikce), např. W. Styron (Sophiina volba) nebo N. Mailer (Katova píseň). Ch. bylo 1967 zfilmováno (R. Brooks).

Překlady 1968 (1969, Stanislav Mareš).

Literatura H. S. Garson, Truman Capote, New York 1980. — Z. Vančura (doslov k 1969).
mz

CARAGIALE, Ion Luca: ZTRACENÝ DOPIS

(O scrisoare pierdută) — insc. 1884
Satirická komedie, nejslavnější rumunské drama.

Uprostřed předvolebního ruchu v rumun. maloměstě nalezne Podroušený občan milostný dopis

okresního hejtmana Krucipiska (Tipătescu), významného činitele konzervativní strany, adresovaný pani Žofi Podšivkové (Zoe Trahanache), choti předsedy místní organizace téže strany, a odevzdá jej advokátu Štirkovi (Cațavencu), předáku opozice, který se listu snaží využít k vydírání svých polit. odpůrců a prosadit vlastní kandidaturu. V závěru se sice list dostává prostřednictvím téhož Podroušeného občana k pravé adresátce a Žofi zůstává i nadále milenkou hejtmánovou, ve volbách však vítězí třetí osoba, vládou dosazený kandidát Agamemnon Nádivka (A. Dandanache), v kterém se vzácně snoubí nectnosti obou protikandidátů. — 4 jedn.

Vycházejíc z naturalistického dramatu, Caragialova tvorba ve svém celku, a Z. d. obzvlášť, vykazuje smysl pro realist. drobnokresbu, děj. sevřenost, pevně vymezené charaktery a odpor k lyr. prvku na divadle. Ačkoli je děj hry zasazen do přesné dobové i místně stanoveného kontextu, svým ústředním tématem, kterým je vztah politiky a morálky, přesahuje rámec, jež jí Caragiale vyhradil. Smysl pro společen. realitu umožňuje autorovi přenést se přes obecné morální schéma komedie mravů či komedie charakterové. 11 postav, které komedii zalidňují, vypovídá o rumun. společnosti na poč. 80. let 19. stol. více než obsáhla sociologická studie. Téměř u každé z nich převládá určitý záporný povahový rys, zdůrazněný i jejím jménem. Domýšlivý a lehkověrný hejtman Krucipisek je mužem pevného řádu a tvrdé ruky, ve které třímá oteže místní policie. Advokát Žváček (Farfuridi) a jeho nerozlučný přítel Sejrovec (Brinzovenescu) vytvářejí model horlivého blbství, kterému pocit sounáležitosti k mocné straně dodává na agresivitě. Pankrác Drábek (Ghița Pristanda), „feditel“ místní policie, profesionální utvrzovatel a přítakávač, trousí rozkošné slovní automatismy vrchnosti pro potěchu atd. Podroušený občan, symbolizující masy voličů, které na výsledcích volební frašky nemají stejně žádný vliv, vlivný a žoviální, zašmodrchává a rozplétá nitky děje jako groteskní deus ex machina. Caragialova sžfravá satira tepe nedovzdělanost a nevychovanost, nemorálnost v manželství, partajničeni, klikafeni a polit. demagogii ve všech jejich projevech.

Caragialovy stěžejní hry, kom. *Bouřlivá noc* (insc. 1879, O noapte frumoasă), *Pan Leonida a reakce* (čas. 1880, Conul Leonida față cu reacțiunea), *Když se slaví karneval* (insc. 1885, D-ale carnavalului) tvoří spolu se Z. d. jednolitý cyklus, jenž postihuje svět rumun. měšťáka, který se od svého západoevrop. kolegy liší jen krajní mírou přizemnosti. Dějinným paradoxem byly totiž do pozdně feudálního Rumunska přesazeny buržoazně liberální instituce dřív, než vznikla v pravém slova smyslu ná-

rodní buržoazie. Odtud ona mentalita spodiny, povýšená na společen. normu u třídy, která si své postavení nemusela těžce vydobýt, nýbrž — řečeno s nadsázkou — vznikla administrativně přes noc. „Hlavní Caragialova působivost tkví v tom, že všechny jeho postavy jsou pitomci,“ praví znalec a přímý dědic Caragialova dram. odkazu E. Ionesco. Z. d. a další autorovy hry skutečně zrevolucionizovaly rumun. scénu, kde přežívalo pokleslé romant. drama i pozdní ohlasy klasicismu, a Caragiale je po právu považován za zakladatele rumun. moderního divadla.

Výpisky „*Štírek: Rumunský průmysl je skvělý, ba možno říci nádherný, ale bohužel — vůbec neexistuje. A co tedy bouřlivě vítáme my, naše společnost? Vítáme bouřlivě práci, pořádnou práci, která se u nás vůbec nedělá. Skupina: Výborné! (nadašený potlesk)*“ (1953, 91).

Překlady 1930 (Jiří Staca — Otakar Hink), 1953 (1953, Otakar Jirouš).

Inscenace 1937 (Vojta Novák, Národní divadlo, Praha), 1953 (Jan Fišer, Komorní divadlo, Praha), 1953 (Karel Hlušíčka, Krajské oblastní divadlo, České Budějovice), 1954 (Roman Kratochvíl, Severočeské divadlo, Liberec), 1969 (Jiří Holeček, Západočeské divadlo, Cheb), 1970 (Peter Scherhauser, Satirické divadlo Večerní Brno, Brno).

Literatura Š. Cazimir, *Caragiale, București* 1967. B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale, București* 1967. I. Konstantinovskij, *Karadžale, Moskva* 1970. E. D. Tappe, I. L. Caragiale, *New York* 1974. — Č. Šofferle (předmluva k 1930). J. Š. Kvapil (předmluva k 1953 a). M. Kavková (předmluva k 1953 b).

jn

CARDUCCI, Giosuè:

ÓDY BARBARSKÉ

(Odi barbare) — 1877 1882 1889

Stěžejní dílo italské poezie 2. pol. 19. stol., v němž formální a myšlenková návaznost na klasicistickou tradici koresponduje s vyjádřením myšlení a životního pocitu současného člověka.

Sbirka, tvořená 3 knihami: *Ódy barbarské* (1877, Odi barbare), *Nové ódy barbarské* (1882, Nuove odi barbare), *Třetí ódy barbarské* (1889, Terze odi barbare), obsahuje nejrozmanitější formy antické poezie. Carducci v Ó. b. napodobil přízvuknou formou složitá antická metra féc. a fim. básníků (sapfická, asklepiadská, alkajská, elegický distich, jamby, hexametry). Napětí mezi tradičním a moderním se projevuje i v rovině obsahové. Ó. b. jsou uvedeny předzpěvem, který je oslavou antických forem poezie, ideálu harmonie a plnosti života, ztělesněného v antice. K antickému ideálu se obrací tři velké b. *U pramenů Klitumna, Ve výročí založení Říma, U lázní Caracallových*, evokující představu klasicistického světa v pozoruhodné bohatosti a celistvosti. Některé

básně s histor. tematikou a silným vlasteneckým akcentem jsou inspirovány nedávnými událostmi (*G. Garibaldi, Útes di Quarto*). Národní citění je patrné v b. *Na láhev z Valteliny, Courmayer, Flétna a lyra* vyjadřujících prožitky spjaté s vnímáním krásy krajiny a vztahem k domovu. Počinaje 2. knihou tihne autor více k osobnímu, niternějšímu prožitku. Milostné motivy jsou někdy ztvárněny s hravostí, v níž je zachyceno bezprostřední okouzlení (*Vere novo, primo vere*), jindy se reflektuje v lásce i vědomí prchavosti okamžiku, přítomnost bolesti ve štěstí (*Ruit hora, Na nádraží*). Mezi myšlenkově nejhlubší a obsahově nejmodernější Carducciho básně patří *Na Monte Maria a Nad urnou P. B. Shelleyho*, odrážející vědomí bezbřehého tajemství lidské existence i vesmíru, života i smrti.

Přes všechny souvislosti s klasiky není Carducciho inspirace odvozená. Antická myšlenka a pohanský mýtus se ztotožňují s přírodní formou básníkovy imaginace. Obraz antiky a duch antiky jsou tak přivolaný jako souč. ideál, často v opozici proti dobové společnosti spoutávající lidský život a myšlení. Vlastním smyslem Carducciho poezie není pouhá evokace obrazů a událostí, ale jejich zobecnění, vyjádření jejich hlubšího, stále platného významu z hlediska vývoje dějin a kultury a úlohy lidské osobnosti v nich. Obraz plného a harmonicky rozvinutého lidského života vidí Carducci v souladu jeho tělesného a duchovního principu, za nejvyšší kvality pokládá statečnost a moudrost projevující se ve vztahu k realitě osobní i společenské. Ideál harmonie tu přitom ztělesňuje příroda, která je silou tvořivou a vlastním zdrojem života. Lidský život je součástí přírodního dění, jeho těžiště a vlastní smysl počívá v bytí pozemském. Vědomí pomíjivosti a krátkosti života nevede ke skepsi, ale k přesvědčení o nutnosti prožít ho co nejplněji. Carducci vytváří ve své poezii klasicky jednotný a celistvý svět, jenž je zároveň bohatý a dynamický, s různými aspekty pohledu na skutečnost danými perspektivou okamžiku i dějin. Ve spojení a prolnutí sféry intimní a společenské, minulého a současného, vztahu k pozemskému životu a jeho zduchovnění je možno spatřovat hl. významový rys a uměl. přínos Carducciho tvorby.

Hodnocení Carducciho liter. odkazu prošlo během doby značnými výkyvy, od nekrit. oslavy až k nařčení z eklekticismu a národního šovinismu. Ō. b. však i v rámci těchto protikladných soudů byly uznávány jako sbírka nesporných liter. kvalit. Carducciho dílo stojí v popředí ital. literatury 19. stol. (Nobelova cena 1906) a ztělesňuje kontinuitu a v jistém smyslu završení liter. tradic od klasické doby až po současnost. Navazuje nejen na antické básníky (Homér, Horatius, Propertius, Catullus

aj.), ale i na odkaz velkých básníků italských od Danta k Ariostovi a G. Parinimu. V kontextu ital. literatury 2. pol. 19. stol. tvoří Carducciho tvorba do značné míry protipól romantismu, odmítá pojetí světa v duchu křesťanství i formální volnost postulovanou romantiky.

Překlady 1904 (*Jaroslav Vrchlický*), 1937 (1967, *Zdeněk Kalista*, výb. in: *Od pramenů Klitumna*, vyd. 1967 in: *Hrozny v sloupovi*), 1986 (*Zdeněk Frýbort*, výb. in: *Hnězy a smutky*).

Literatura B. Bini, *Odi barbare, Pola Rocca* 1934. M. Petrini, *Lecture delle Prime odi barbare 1877, Pisa* 1962. G. B. Salinari, *Metri barbari del Carducci, Convivium* 16, 1948. — J. Vrchlický, G. Carducci, *Praha* 1906.

jc

CARMINA BURANA (dosl. Písňe beurenské)

* 13. stol.

Největší a nejdůležitější sbírka anonymních skladeb středověké žákovské poezie, psaná latinsky.

Anonymní básně se dochovaly v rukopisu z konce 13. stol. Lze je rozdělit zhruba na 4 skupiny: první obsahuje skladby moralistické a satirické, nářky nad úpadkem mravů, zejména v církvi, druhá písňe milostné a podobného rázu, třetí písňe označované jako vagantské (píjácké, hráčské, žebravé atd.) a závěr tvoří dvě duchovní dramata. V popředí pozornosti satir. skladeb stojí mniši, preláti a řím. kurie. Tematika se pohybuje hlavně v kruhu úplatnosti církevních institucí. Ještě účinněji stupňovaly kritiku církve parodie. Za podklad k nim sloužily výroky církevních Otců, kuriální dekrety, papežské buly, kostelní písňe, obfady atd., ba dokonce Pismo a mše. V milostné poezii převládá líčení citů k milé nebo vypravování o milostných dobrodružstvích. Písňe vagantské zpracovávají veselý život studentský v žertovně a rozpuštělé tematice (*Zpověď Archipoetova, Zasedání kněžů, Rozhovor matky s dcerou* atd.), odrážejí však také neutěšené sociální poměry žáků (žebrácké náměty).

Žákovská poezie, jak ji představují C. b., není — obdobně jako celá středověká poezie — výrazem skutečných citů a prožitků, ale tradičním a silně konvenčním liter. útvarem. Podřizuje se obecnému požadavku středověké liter. tvorby, jimž je nápodoba autorit a soupeření s nimi. Konvenční je také autostylizace do pózy šprýmařů, špatných studentů, píjáků, hazardních hráčů, milovníků žen, stejně jako satir. a parodické momenty. Tzv. Codex Buranus, obsahující C. b. a nalezený 1803 v benediktském klášteře v Benediktbeuren v Horním Bavorsku, má pro poznání středověké žákovské poezie zákl. význam, jakkoliv byly obdobné svody písni nalezeny i v jiných zemích,

u nás srov. např. rukopis Oldřicha Kříže z Telče z 15. stol., uložený ve státním archivu v Třeboni. Do kontextu novodobé literatury C. b. z různých pramenů začleňovala řada překladů (V. Thám, J. Vrchlický, R. Mertlík). C. b. inspirovaly stejnojmenné hudební dílo C. Orffa, které se stalo podkladem i filmové verze (1976, ČSSR—NSR).

Překlady 1948 (*Rudolf Mertlík — Radovan Krátký, zčásti in: Carmina scholarium vagorum — Písňě žáků darebáků*), 1948 (*Tiž, zčásti in: Sebrání písni potulného cechu studentského*), 1951 (*Rudolf Mertlík, zčásti in: Písňě žáků darebáků*), 1958 (*Radovan Krátký, zčásti in: Středověké písňě cechu studentského*), 1970 (*Anežka Vidmanová, zčásti in: Písňě žáků darebáků*).

Literatura M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters — III, München 1931.* — J. Vilikovský, *Latinská poesie žakovská v Čechách, Bratislava 1932.*

hoš

CARPENTIER, Alejo:

ZTRACENÉ KROKY

(Los pasos perdidos) — 1953

Stěžejní román kubánského prozaika, významného představitele soudobé hispanoamerické prózy.

Protagonista příběhu, jihoamer. hudební skladatel, žijící ve velkém, blíže neurčeném evrop. nebo severoamer. městě, je místní univerzitou vyslán do amazonských pralesů, aby získal původní hudební nástroje domorodých Indiánů. Na své cestě s výpravou novoosidlců je stržen čistotou a celistvostí lidí, jež dosud nezasáhla moderní civilizace, a zatouží po obrodě vlastního života. Když na své pouti proti proudu Orinoka potká Rosarii, která pro něj ztělesňuje pravé, životodárné ženství, rozhodne se zůstat v právě objeveném světě. Je však vypátrán průzkumným letadlem, vyslaným z podnětu univerzity a jeho manželky Ruth. Hrdina se rozhodne na čas vrátit do starého domova, aby se zákonně rozešel se svou ženou a přivezl si věci potřebné k tvůrčí práci. Při zpáteční cestě nenajde znamení — tři „V“ vyrytá v kůře stromu na břehu řeky — označující vstup do pralesa. Celý příběh je vyprávěn v 1. osobě a má formu deníkových záznamů, které si skladatel (jeho jméno se nedozvíme) vede v časovém úseku asi 6 měsíců. Román má 6 kap., rozčleněných do dílčích úseků číslovaných průběžně I—XXXIX. Každé kapitole je předesláno motto (2 citáty z Bible, 2 z povsátných knih Mayů, další ze Shelleyho Prométhea a z Quevedových Sntů).

Cesta skladatele do Jižní Ameriky a zvláště putování proti toku řeky do nitra amazonských pralesů je vlastně cestou proti proudu času. Hrdina se vrací nejen do kraje svého dětství, ale také do doby „dětství“ lidské společnosti, do doby prvotního objevování a pojme-

novávání věcí, do doby zakládání. Rozhodne se zůstat v „údolí zastaveného času“, opustit svůj dosavadní život, který mu připadá vyprázdněný, odcizený, zbavený vši autenticity, a začít nový, v němž by mohl být sám sebou. Pokusí se utéci otupujícímu shonu velkoměsta, bezduché technické civilizaci, tyranství časoměřičů. Tento pokus zákonitě ztroskotá. Tři „V“, označující vstup do pralesa a skrytá pod vzedmutou hladinou řeky, jsou vlastně symbolem marnosti všech kroků, které by člověk chtěl podniknout proti běhu dějin. Hrdina se vrací do starého světa ke svému údělu Sisyfa s vědomím, že člověk nemůže uniknout své době, ale že se může pokusit vtisknout jí svou pečeť, zanechat v ní svou stopu.

Podnětem k napsání Z. k. byla cesta k pramenům Orinoku, kterou A. Carpentier podnikl s venezuel. přáteli 1949. Román je založený na estetice „zázračného reálna“ amer. kontinentu, jejíž principy autor formuloval v předmluvě k r. *Království z tohoto světa* (1949, El reino de este mundo). Pronikl rychle ke čtenářům celého světa a Carpentierovi získal pověst předního souč. prozaika. Ve Francii mu byla 1956 udělena cena za nejlepší zahraniční knihu roku. Řadu motivů a problémů v něm obsažených — vztah starého a nového světa, člověka a historie, otázku smyslu lidských činů a vzpoury proti času — najdeme i v dalších prózách — *Válka s časem* (1958, Guerra del tiempo), r. *Osvícené století* (1962, El siglo de las luces, čes. Výbuch v katedrále), n. *Barokní koncert* (1974, Concierto barroco), r. *Náprava dle metody* (1974, El recurso del método), *Harfa a stín* (1978, El arpa y la sombra), *Svěcení jara* (1978, La consagración de la primavera).

Výpisky „... na pouť po výjimečných cestách se člověk vydává neuvědoměle a nevnímá zázračnost v té chvíli, kdy ji prožívá ... Jednoho dne se dopustí té neopravitelné chyby, že se vrátí zpět v domnění, že výjimečnost se může opakovat, a když pak koná tuto cestu podruhé, najde krajinu změněnou, orientační body zastuté a informátory se zcela jinou podobou ...“ (1963, 234) — „Sisyfovi dnes skončila dovolená“ (1963, 240).

Překlady 1963 (1979, Eduard Hodoušek).

Literatura *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier, La Habana 1977.* — E. Hodoušek (doslov k 1963).

hv

CARROLL, Lewis:

ALENKA V KRAJI DIVŮ. ZA ZRCADLEM A S ČÍM SE TAM ALENKA SETKALA (Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass and What Alice Found There) — 1865 1871

Klasická díla anglické literatury pro děti.

2 samostatné prózy spojené hl. postavou malé Alenky, do nichž jsou zapojeny angl. dětské říkačky (Nursery Rhymes), parodie známých básní (např. W. Wordswortha) i původní básně autorovy. V 1. příběhu Alenka, unavená výletem, vidí spěchajícího králíka (White Rabbit); jeho norou proniká do kouzelného podzemí: setkává se s Myší, ještětkem Viliem (Bill), vyslechne radu od Houseňáka (Caterpillar), v pepřovém domku se setkává s Vévodkyní, jejíž dítě se proměňuje v prasátko; účastní se svačiny se Zajícem Břežňákem (March-Hare), Ševcem (Hatter) a Pchem (Dormouse), hraje podivuhodný kriket bez pravidel, vyslechne Paželvův (Mock-Turtle) příběh. Je svědkyní u soudu ve věci krádeže vdolků; náhle se probouzí na břehu řeky s hlavou v sestřině klině. V 2. příběhu proniká Alenka do obráceného světa za zrcadlem. V pokoji s procházejícími se šachovými figurkami (celý příběh je konstruován jako šachová partie) si přečte zrcadlovou báseň Tlachapoud (Jabberwocky); v zahradě živých květin hovoří a běhá s Černou královnou (Red Queen, dosl. Červená královna), která jí určí způsob a směr další cesty: cestu vlakem, návštěvu Tydlitáka a Tydlitka (Tweedledum and Tweedledee). Setkává se s Bílou královnou (White Queen), Valihrachem (Humpty-Dumpty); je svědkem boje Lva a Jednorozce o korunu, cestuje s Bílým Jezdcem (White Knight) a stává se sama královnou; pobouřena neobvyklým průběhem hostiny třeše Černou královnou a probouzí se s kotětem, s nímž před usnutím rozprávěla, v ruce.

Děj. návaznost epizod (jejichž řazení navozuje dojem chaotického střídání snových obrazů — k poetice A. se přihlásil mj. surrealismus) spojených motivem Alenčina putování je pro utváření smyslu děl vlastně nepodstatná; také jednotl. epizody samy nejsou postaveny na ději (tj. na proměně vztahů postav), ale na komunikaci, jež se mezi postavami uskutečňuje. Právě jejím prostřednictvím (tj. zobrazením aktuálního užití jazyka v situačním kontextu) se formuje postava Alenky jako racionálního prvku v bláznivém světě (v němž všechno nemožné je možné — ožívají v něm např. postavy tradičních dětských angl. říkaček jako Lev, Jednorozec, Valihrach aj.); míra její imaginace (nikdy nepokládá to, co prožívá, za nepřijatelné) a schopnost samozřejmě přijímat světy ozvláštňené ve všech zákl. charakteristikách (hmota, pohyb, prostor, čas) se pak přímo odráží v jazykové stavbě děl: předmětem četných dialogů jsou úvahy o jazyce jako prostředku myšlení a dorozumívání (a také o překážkách dorozumění, které jsou často zdrojem humoru), jazyk je užíván jako prostředek hry. Jakkoli jsou výklady A. jako náboženské, polit. či matematické alegorie časté (vykládána bývá i aparát psychoanalytickým, a také jako román hrůzy), je významovým jádrem obou příběhů (vedle odkrývání

poetičnosti všedních věcí) právě ona víra v možnost dorozumění mezi světy dorozumění neschopnými, podmíněná tolerancí, imaginací a fantazií.

1. část (kterou Charles Lutwidge Dodgson publikoval pod pseudonymem užitým poprvé 1856 a vzniklým zpětným převerdemíním latin. překladu svých jmen, tj. Carolus Ludovicus, do angličtiny) vznikla na základě Dodgsonových příběhů vyprávěných dcerám kolegy H. G. Liddella — Lorině, Alici a Edith (pravděpodobně na piknicích 17. 6. a 4. 7. 1862). Původní rkp. *Alenčina dobrodružství pod zemí* (*1862—1863, Alice's Adventures Under Ground) byl pak na nátlak přátel upraven k vydání (původní autorovy ilustrace překreslil J. Tenniel). Po vydání 2. části (1871, titulní datace 1872) s Aliciným dospíváním síla její inspirace slábne. *Příběhy o Sylvii a Brunovi* (1889, Sylvie and Bruno; 1893, Sylvie and Bruno Concluded), jejichž vznik se váže na autorovo přátelství s jinými dětmi (dokumentované v zachovaných dopisech dětským přátelům i jeho autorstvím dívčích fotografických portrétů), bývají označovány za nejzajímavější neúspěch angl. literatury. Z pozdější uměl. tvorby jsou ceněny především verše (blízké, též využitím hry s jazykem, poezii nonsensu autorova současníka E. Leara). Jako celek souvisí Carrollova uměl. tvorba (A. je jejím vrcholem a zcela se vymyká souč. viktoriánskému úzu) s autorovou profesí (30 let přednášel matematiku na oxfordské Christ Church) a s jeho tvorbou odbornou, zvl. s pracemi z logiky, např. *Logika hry* (1887, *The Game of Logic*). A. zfilmoval 1951 W. Disney, 1966 J. Miller (TV) aj.

Výpisky „Záleží na tom, kam se chceš dostat,“ řekla kočka. „To je mi jedno kam —“ řekla Alenka. „Pak je jedno, kudy půjdeš,“ řekla kočka. „— jen když se někam dostanu,“ vykládala Alenka. „To se jistě dostaneš,“ řekla kočka, „jen když půjdeš dost dlouho“ (1970, 60) — „Dnes aspoň marmeládu nechci.“ „Však ji taky nedostaneš, i kdybys chtěla,“ řekla Královna. „Tady platí: marmeláda zítra a marmeláda večera — ale žádná marmeláda dnes“ (1970, 178).

Překlady b. d. (Jan Váňa, *Malé Elišky země divů a příhod*, I, 1903 (Jaroslav Houdek, *Kouzelný kraj*, I), 1931 (Jaroslav Císař, *Alenčina dobrodružství v podzemní říši*, I), 1948 (Jaroslav Císař, *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*), 1961 (1970, 1983, 1985, *Aloys a Hana Skoumalovi*, *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*), 1981 (Juraj a Viera Vojtekovi, sl. Alíca v krajine zázrakov).

Literatura D. Hudson, Lewis Carroll, London 1966. K. Lines (ed.), *Three Bodley Head Monographs*, London—Sydney—Toronto 1968. — A. Skoumal (doslov k 1970).

am

CASANOVA, Giacomo Girolamo de Seingalt: PRÍBĚH MÉHO ŽIVOTA

(Histoire de ma vie) — *po 1790, upravené německé vyd. 1822—1828, úplné vyd. 1960—1962

Francouzsky psané paměti italského dobrodruha, pozoruhodný projev literárního roka.

Na 4 000 stránkách líčí Casanova svůj život, vyplněný nejrozmanitějšími příhodami a nečekanými zvraty. Začíná v tradici ital. memoárové literatury stručnou historií rodu, sahající údajně až do 20. let 15. stol., a teprve po stručném přehledu osudů svých předků popisuje své dětství a mládí. Po letech studií a po vyloučení z kněžského semináře vystupuje spisovatel v mnoha povoláních a rolích. Představuje se jako sekretář kardinála Acquavivy, z jehož služeb je propuštěn pro krádež, jako galantní důstojník benátského oddílu v Levantě, jako oblíbenec vlivného senátora Bragadina, který jej přijal za syna, i jako libertín, hudebník a herec. Je obviněn z propagace zednářství a uvězněn v Piombi, proslulých „olověných komorách“ benátské inkvizice, odkud se mu podaří utéci. Za svého pobytu v Paříži se stává lvem salónů a Francie mu svěřuje úlohu vyjednavče při finančních transakcích v Nizozemí. Na dalších evrop. cestách se žije nejrůznějším způsobem, aby nakonec vstoupil jako tajný agent do služeb státní inkvizice benátské. Při svých toulkách poznává slavné osobnosti své doby: papeže Benedikta XIV. a Klementa XIII., císařovnu Marii Terezii, krále Ludvíka XV., Bedřicha Velikého a Jiřího III., carevnu Kateřinu II., Mme Pompadour, Voltaira, J. d' Alemberta, J.-J. Rousseaua i J. J. Winckelmana. Obsáhlé pasáže věnuje Casanova svým milostným dobrodružstvím (zvl. vztahy k Římance Lukrécii, herečce Tereze, jistě C. C., jeptišce M. M., dceři holandského bankéře Esther aj.).

P. je po obsahové i formální stránce typickým výrazem evrop. rokoka. Osobní prožitky, milostná dobrodružství i události v různých prostředích kreslí autor s neskryvaným ital. temperamentem, přičemž prezentuje dění kolem sebe jako neutuchající karneval, jako divadelní hru s rychle se střídajícími obrazy na proměnlivé scéně života, v které jemu samotnému připadá hl. úloha. Casanova, sám syn herečky, nepodává svůj věrný realist. portrét, nýbrž záměrně i bezděčně se stylizuje do rolí, o kterých se domnívá, že je v životě hrál (zvl. patrná je tato autostylizace ve vztahu k ženám). Pojetím světa jako „divadla veškerenstva“ se P. přibližuje pikareskní literatuře a zároveň se stává satir. zrcadlem, v němž se odráží celá epocha. Z kulturněhistor. hlediska představuje P. kolosální a neobyčejně cennou fresku polit. a společen. života Evropy v období před Velkou franc. revolucí a jedinečný pramen pro poznání tehdejších zvyklostí a sociální mentality.

Casanova psal P. 1790 na zámku v Duchcově v Čechách, kde působil jako knihovník hraběte Valdštejna. Rukopis P. se po autorově smrti dostal do majetku nakl. Brockhaus a byl vydán v neúplném a přepracovaném něm. překladu 1822—28. V původním franc. znění, avšak opět neúplně a s četnými zásahy do textu, je 1826—38 zveřejnil v Paříži J. Laforgue, který z osvícenského hlediska potlačil Casanovu pověřivost a konzervativní polit. názory. Autentický P. vyšel ve 12 sv. až 1960—62 pod titulem *Histoire de ma vie*. Barvitost v líčení milostných vztahů lákaly čtenáře i přitažovaly filmové režiséry. P. byl několikrát zfilmován 1918—54, největšího ohlasu dosáhl Casanova F. Felliniho (1977).

Překlady 1898—1900 (1924—26, P. F. Livchotark, *Memoiry I—X*), 1910 (?), *Paměti a dobrodružství*), 1911 (?), *epizoda Milování s Lucií*), 1911 (*S. M. Lidov*), 1912 (*J. V. Sg.*, *výb. Milostná dobrodružství*), 1924 (*F. Vavřín*, *epizoda Můj útek z olověných komor benátských*), 1929—30 (*J. Soukup*, *Paměti I—XII*), 1929—31 (*M. L. Kühnlová*, *Memoiry*), 1969—71 (*J. Bžoch* — *E. Rozenbaumová* — *I. Bročeková* — *G. Vigašová* — *V. Žabkay* — *I. Krčméry* — *K. Veselský* — *A. Bertová*, *sl. Paměti I—X*).

Literatura *T. Koch*, *Casanova, ein Versuch*, München 1958. *J. Rives-Childs*, *Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1960. — *F. Kohl*, *Benátčana J. Casanovy život a dílo*, Praha 1911.

pč

CASONA, Alejandro: DŮM SE SEDMI BALKÓNY

(La casa de los siete balcones) — 1957

Divadelní hra španělského autora otevírající v lyrickém podtextu dramatického střetnutí otázku smyslu života a smrti.

Děj se odehrává v domě se sedmi balkóny, sídle dědičných svobodných pánů v malém městečku na severu Španělska. Jeho majiteli jsou dosud neprodvaná Genoveva Altamira a muž po její zemřelé sestře Ramón s nýmým synem Urielem. Mezi Genovevou, pro většinu lidí pomatenou staropanenskou ženou, a Urielem se vytvořila silná vazba vnitřního srozumění, umožňující oběma dorozumívat se i beze slov. Ramón, který výnosy z hospodářství prohýtil, se snaží násilím od Genovevy získat rodinné šperky, které po sestřině smrti ukryla. Přistoupí na plán služky Amandy s fingovaným dopisem od dávného milence, na jehož návrat Genoveva stále čeká, přestože se ví, že se v Americe oženil. V dopise je Genoveva vyzvána, aby odjela do Madridu, kde se skuteční svatba v zastoupení, po níž se má vydat na cestu přes moře. Vnitřní sebeobranu a nedůvěru k Ramónovi zlomí touha, aby se sen stal skutečností, Genoveva prozradí skryš netušíc, že její cesta do Madridu povede do ústavu pro choromyslné. Mladá

služka Roseta, která jediná má v domě ke Genovevě a Urielovi vztah, vyzve chlapce, aby dojel pro doktora Germana, který by mohl intrice zabránit. Uriel zvolí rychlou, ale nebezpečnou cestu a zřítí se s koněm do propasti. Ramón tedy získá Genovevin majetek za nejdražší cenu, jakou si mohl představit, zatímco Uriel našel cestu k smrti a skrze ni i k těm „na druhé straně“.

Casona rozevírá vnější i vnitřní problematiku dramatu ve 2 zákł. rovinách: první je tvořena reálným dram. konfliktem postaveným na zápletku a psychol. protikladnosti postav, v druhé rovině je s lyrizující silou a bez mysticizujícího patosu do životní skutečnosti vtahován přímočaře ireálný svět. Soukromý rodinný konflikt týkající se majetkového sporu je tak převeden do zcela odlišné hodnotové perspektivy a aktualizuje se v něm zásadní protiklad různých životních stanovisek. Oba hodnotové póly však nejsou stavěny proti sobě schematicky, trag. důsledky má jak slepá závislost na materiálním světě (Ramónova touha po majetku a konečně i po pudové a zákeřné Amandě), tak nepřírozený únik z něho (tento způsob sebeobranu před zklamáním a každodenní realitou zákonitě vyvolává u Genovevy ztrátu smyslu pro přirozené proporce života). Teprve v harmonické rovnováze obou „světů“ může člověk podle Casony nalézt přirozený hodnotový řád. Psychologicky motivovaný dram. konflikt má tedy v Casonově hře vedle reálných souvislostí obrazný smysl, vyjevující autorův postoj k světu i životu. Podobně i dialog nese na jedné straně stopy realist. uchopení situace, aby současně v proměnách kontextu (především ve scénách Uriela a Genovevy) získával na básněv lehkosti i osobitěm, hravě křehkém humoru.

Casona patří generačně k F. Garcíu Lorkovi a E. Jardielu Poncelovi, tito autoři posunuli temat. i tvarové ladění špan. dramatu od všední, povrchové reality k uchopení hlubší skutečnosti lidského života. Casona byl nucen po fašistickém puči opustit Španělsko (1937) a usadil se v Buenos Aires, kde vznikl i D. Svou poetikou úzce souvisí zvl. s *Jitřní paní* (1944, *La dama del alba*), v níž autorův sklon k symboličnosti vyvrcholil.

Výpisky „*Já tě naučím mluvit nahlas. Všecko záleží na prvním slově. Dobře se na mne dívej; nemyšl na nic jiného a řekni tak hlasitě jako já: „Ne!“ . . . To slovo je ze všech nejdůležitější . . . Ty ostatní stačí, když si budeš myslet, jako to děláš teď; ale tohle slovo musíš umět vykřiknout z plných plic a se vzpěnou krví . . .“* (1972, 31).

Překlady rozmn. 1972 (Hana Posseltová).

Inscenace 1972 (Ladislav Panovec, *Horácké divadlo, Jihlava*), 1977 (Ladislav Vymětal, *Městská divadla pražská*).

Literatura J. Rodríguez Richart, *Vida y teatro de Alejandro Casona, Oviedo 1963*. F. C. Sainz de Robles, in: *A. Casona, Obras completas, Madrid 1969*. vkn

CASTELO BRANCO, Camilo: ZHOUBNÁ LÁSKA

(Amor de perdição) — 1863

Románový příběh tragické lásky, nejlepší dílo hlavního představitele portugalského pozdního romantismu.

Tento nevelký román o 20 kap. s autorovým úvodem, závěrem, motem a věnováním líčí nejdříve vzplanutí prudké lásky mezi šestnáctiletým studentem Simãem Botelhem a patnáctiletou Teresou de Albuquerque, jejichž rodiny bydlí sice v téže ulici, ale jsou odedávna znepráteleeny. Teresu otec nutí, aby si vzala svého příbuzného Baltasara Coutinha, a když vytrvale odmítá, pošle ji do kláštera. Oba milenci si tajně dopisují, takže Simão ví o záměrech Baltasarových; dokonce se s ním před klášterem střetne, a poněvadž se jim cítí urazen na cti, před Teresinínými očima jej zastřelí. Má za to být odsouzen k smrti, ale jeho vlivný otec dosáhne aspoň toho, že je mu trest snižen na desetileté vyhnanství. O Simãa obětavě pečuje i ve vězení venkovská dívka Mariana, která se do něho beznadějně zamilovala a je rozhodnuta jít s ním i do vyhnanství. Utrpením nešťastné lásky oba milenci chřadnou a Teresa umírá v klášteře právě ve chvíli, kdy kolem pluje loď odvázející Simãa. Ten ji ještě z lodi naposledy zahledne, ale sám zemře krátce po vyplutí a jeho tělo je svrženo do moře, kam za ním, aniž jí v tom může někdo zabránit, skočí i věrná Mariana.

Z. I. je předkládána jako skutečný příběh sepsaný na základě soudních spisů, jež objevil autor u kasačního soudu v Portu, a jeho trag. hrdinou je údajně autorův strýc z matčiny strany. Proto také je děj časově i místně přesně situován: odehrává se 1805—07 hlavně v provinčním městě Viseu, kde žily obě rodiny, a pak v Portu, kde byla Teresa v klášteře a Simão ve vězení. Sugestivně je zachyceno prostředí provinční nižší šlechty a úřednictva, ženských klášterů i žalářů a v souvislosti s Marianou a jejím otcem kovářem je zde líčen i život prostého lidu. Román má i řadu rysů autobiografických, neboť autor sám velice podléhal milostným vášním a pro únos byl také vězněn v portském žaláři, kde za pouhých čtrnáct dní právě Z. I. napsal. Po jejím úspěchu vydal její jakousi námětově protikladnou obdobu pod názvem *Spásná láska* (1864, *Amor de salvação*), ale toto druhé dílo zdaleka nedosahuje uměl. působivosti prvního.

Z. I., přirovnávaná k *Romeu a Julii*, Manon Lescautové i Utrpení mladého Werthera, představuje úhelny kámen ve vývoji portugal. románu od romantismu k realismu. V Portu-

galsku se dodnes těší značné oblíbě, protože velmi působivě vyjadřuje velké vášně a city, nejen milostné, ale i osobní a rodinnou čest, přátelství, obětavost, vytrvalost, jimž dal vyniknout dram. děj, to vše ve velmi věrohodném, výrazně portugal. prostředí. V překladech není příliš rozšířeno, poněvadž mimo svůj národní a dobový kontext působí na cizího čtenáře poněkud pateticky a sentimentálně. Zfilmováno 1976 (M. De Oliveira).

Překlady 1979 (Marie Adámková).

Literatura H. Lacape, *Camilo Castelo Branco, l'homme, l'historien, l'artiste, Paris 1941. J. do Prado Coelho, Introdução ao estudo da novela camiliana, Coimbra 1946. A. Ribeiro, O romance de Camilo I—III, Lisboa 1961.* — M. Adámková (předmluva k 1979).

eh

CASTIGLIONE, Baldassare: DVOŘAN

(Il Cortegiano) — *1508—1518, 1528

Významné dílo italské renesanční literatury, podávající kodex vlastností a společenského chování příslušníků dvorských kruhů.

Castiglione zvolil formu fiktivních rozhovorů, které 1506 vedou na urbínském dvoře vévody Guidibalda di Montefeltro skutečné histor. osobnosti, autorovi známi a přátelé (vévodkyně Elisabetta Gonzagová, hraběnka Emilia Pia, arcibiskup Federico Fregoso, vévoda Cesare Gonzaga, diplomaté Ottaviano Fregoso a Ludovico z Canosy, kondotier Morello z Ortony, básníci a literáti P. Bembo, G. Pallavicino, B. Accolti, B. Dovizi, výtvarník Giovanni Cristoforo Romano, Giuliano de' Medici, syn Lorenza Nádherného, Roberto Massimi, mnich Serafino aj.). Čtyřem besedním večerům odpovídají 4 knihy díla. Z diskusí obsažených v I. knize krystalizuje povolna vzor ideálního dvořana obdařeného urozeným původem, krásou, fyzickou zdatností a pronikavostí ducha. Přední povinností dvořana je služba ve zbrani, k jejímž zvládnutí směřují tělesná cvičení (plavání, běh, skok, hod kamenem, šerm); avšak nesmí pro ně zapomínat na elegantní vystupování. K dosažení dokonalosti přispívají osobní vlastnosti (vlídnost, umírněnost, skromnost a sebevědomí) stejně jako vzdělání (zvláštní důraz kladen na dokonalost formy psaného a mluveného slova, četbu antické literatury i na pozitivní vztah k výtvarnému umění a hudbě). II. kniha soustřeďuje pozornost na přiležitosti, při nichž má dvořan dokázat, že zvládl pravidla společen. chování (rozdíly ve stycích s vladařem, lidmi stejného postavení, s přáteli, s ženami i správný způsob života). III. kniha je věnována ideálu dokonalé dvorní dámy. Ta podle diskutujících vyniká nejen urozeným původem a vrozeným půvabem, ale má být i krásná, moudrá, vtipná, roztomilá a dobře oblíbená. K jejím přednostem patří rovněž

praktické ovládnutí tance, hudby a počestných společen. her. IV. kniha objasňuje smysl snažení ideálního dvořana, který shledává v jeho kladném ovlivňování vladaře, avšak toto téma záhy přerůstá a směřuje k zásadním úvahám o formě státního zřízení (přednosti a zápory monarchie i republiky) i o vztazích mezi mužem a ženou aj.

D. shrnul zásady dvorského společen. chování, které zrodilo vrcholné období ital. renesance. Autor proto netlumočil věrně postoje svých přátel, nýbrž přizpůsoboval je potřebě díla a mnohdy nahrazoval ozvěnou antických spisovatelů. Právě antické vzory pokládal Castiglione za závazné i pro ital. dvorskou společnost poč. 16. stol., a z tohoto důvodu na ně velmi často odkazoval. Antické ideály ovšem podřizoval soudobým výchovným cílům, čímž původní názory starověku do značné míry modifikoval. Nicméně i přesto poskytuje D. důkaz, jak dalece se ital. renesance rozešla se středověkým pohledem na člověka (odkazy na Bibli, nejvyšší středověkou autoritu, jsou fídké a citace církevních Otců vůbec chybějí) a jak silně podtrhla nutnost spojení mravnosti s vrozenou inteligencí, vzděláním a kulturou těla. Tento nový názor se však neocital v protikladu s křesťanskou vírou (výklady o lásce a kráse, prozrazující ohlas myšlenek Marsilia Ficina, florentského novoplatonika, i středověkých traktátů). Ale i v těchto úvahách se hlásí nová doba, neboť Castiglione požadoval korekci božích idejí smyslovým světem a zdůrazňoval, že čistá krása bez smyslového těla je pouhý sen. Hodnota D. spočívá i v jazykovém ztvárnění, které je zřejmou reakcí na dominantní postavení toskáňštiny v soudobé ital. literatuře. Záměrně proto autor toskáňštinu nahradil tzv. volgare colto. Tento krok byl výrazem snahy zbavit jazyk vyumělkovanosti a přizpůsobit ho reálným potřebám komunikace.

V rukopisné podobě autor D. původně věnoval L. Ariostovi. Úspěch této verze, která se šířila v množství opisů, jej vedl k rozhodnutí vydat práci v dílně známého benátského tiskaře A. Manuzia (tištěné publikaci předdesal Castiglione dodatečně *Věnování*, určené portugal. prelátovi Miguelovi da Sylva, v němž vysvětlil cíl díla). D. svým významem záhy přerostl rámec ital. dvorského prostředí a jeho rozšíření přispělo k vytvoření novověké představy ideálního muže a ideální ženy. 1531 byl přeložen do francouzštiny (1580 podruhé), 1534 následoval vynikající špan. překlad J. Boscana, něm. překlad vyšel 1560 a anglický 1561. Ve slovan. oblasti znamenala adaptace L. Górnického, Polský dvořan (1566), jeden z vrcholných činů pols. renesanční literatury. Ve Francii a Anglii byly překlady D. vydávány jako závazná příručka ještě v 17. stol.

Překlady 1978 (Adolf Felix).

Literatura E. Loos, B. Castigliones „*Libro del cor-tegiano*“, Frankfurt a. M. 1955. — J. Kudrna (před-mluva k 1978).

pč

CATHEROVÁ, Willa:

MOJE ANTONIE

(My Antonia) — 1918

Realistický román americké spisovatelky poč. 20. stol., tematicky zaměřený na osudy českých přistěhovalců v USA.

Životní osudy hl. hrdinky románu, Antonie Šimerdové, jsou vyprávěny Jimem Burdenem, jenž jako desetiletý chlapec přijíždí po smrti svých rodičů na dědečkovu farmu do Nebrasky, Sousedící šesti-členná rodina čes. přistěhovalce Šimerdy (Shimerda) je podvedena krajanem, který podnitil jejich odjezd z Čech, a vydána napospas svízelné zimě v primitivním obydlí. Po sebevraždě otce, neschopného smířit se s těžkými životními podmínkami tolik odlišnými od jeho postavení v Čechách, pracuje čtrnáctiletá Antonie několik let na rodinném hospodářství, pak odchází sloužit do blízkého městečka Černé Jestřábi (Black Hawk), kam se zároveň stěhuje i rodina Burdenových. Antoniiiny představy o novém životě plném příslibů vrcholí jejím odjezdem s Larrym Donovanem do města. Když ji milenec opustí, vrací se Antonie na rodinnou farmu, kde žije a pracuje pro své nemanželské dítě. Později se pro-vádá za chudého Čecha Kuzáka (Cuzak); po 20 letech odloučení nachází vypravěč Antonii jako matku jedenácti dětí, ženu plnou životní síly a optimismu.

Technika románu — do epizod rozložený příběh vyprávěný zdánlivě nikoli z hlediska autorky — umožňuje zdůraznit obecnost hodnotících soudů o Antonii a zprostředkované i soudů o postoji k životu a způsobu jeho prožívání (optimismus, vitalita). Postava Antonie přitom nedomnuje jen těm částem románu, v jejichž centru stojí její vlastní životní osudy (Šimerdovi, V cizích službách, Kuzákoví hoši), ale rýsuje se — jako měřítko hodnot životních — i za částmi románu soustředěnými k jiným postavám (Lena Lingardová). Právě v konfrontaci s osudy přistěhovalců jiných národností (především mladých Švédů) vyvstává výrazně obraz Antonie jako obraz velké ženy, nepokofené a nepokofitelné, jež dokáže živelnou citovostí ozvlášťňovat každodenní život, dodat vznešenosti všedním věcem i nejprostším úko-nům životním.

Catherová začala psát M. A. 1916 při návštěvě svých rodičů v nebraském Red Cloudu (v jeho okolí žila rodina předlohy románové Antonie, Češky Anny Sadílkové). Mezi tzv. emigrantskými romány W. Catherové, zaměřenými povětšinou na osudy přistěhovalců ze se-

verní Evropy, např. *Ó, průkopníci* (1913, O, Pi-oneers), *Skřivánci píseň* (1915, The Song of Lark), dominuje M. A. svou epickou prostotou, jemným humorem i poetizovaným realist. podáním (ovlivněným Turgeněvem). Prohloubená psychol. analýza postav (stejně jako románová technika zdánlivě zprostředkované-ho podání neautorského vykazuje silné vlivy H. Jamese) rozvíjená na úkor pouhé napína-vosti děje a dobově neobvyklá záliba autorči-na v neokázalých lidových postavách a prost-ém prostředí Nebrasky nevyvolala zpočátku zvláštní čtenářský zájem; plného uznání se ro-mánové tvorbě Catherové dostává až na sklon-ku 20. let (S. Lewis při přejímání Nobelovy ce-ny 1930 prohlašuje, že cena patří jí); u nás se tematika M. A. aktualizovala v souvislosti se získáním státní samostatnosti a román se hoj-ně četl už od poč. 20. let.

Překlady 1922 (Karel Pelant, *Naše Tonička*), 1966 (1975, Olga Fialová — Emanuela Tilschová).

Literatura L. Edel, Willa Cather, *The Paradox of Success*, Washington 1960. D. van Ghent, Willa Cather, Minneapolis, University of Minnesota Press 1964. — O. Vočadlo (doslov k 1966).

am

CATULLUS, Gaius Valerius:

BÁSNĚ

— *před 54 př. n. l.

Soubor dochovaných básní největšího římské-ho lyrika, příslušníka skupiny neoteriků (oz-načovaných též jako mladořímská moderna).

Celek, obsahující 116 básní, se zřetelně rozpadá do 3 oddílů. I. (1–60) tvoří drobná lyrika psaná převážně hendekasylabem. II. obsahuje rozměrnější básně (61–68) — epyllion (malý, pečlivě kompono-vaný epos) o svatbě Pelea a Thetidy, říms. svatební píseň, elegii věnovanou příteli, paraklausythyron (píseň přede dveřmi), báseň o Attidovi a překlady z řečtiny (Bereničina kašeň helénistického básníka Kallimacha). III. část (69–116) tvoří básně psané v elegickém distichu, mající většinou ráz invektivní. Určitá mechanická uspořádání, spojení lyriky a epiky v jednom celku, stejně jako na antické po-měry neobvyklá rozsáhlost (2 250 veršů) svědčí pro domněnku, že uspořádání souboru nepochází z ruky autora, ale vzniklo později, snad dokonce až při opi-sování antických děl ve středověku.

Lyr. hrdinou Catullovy poezie je člověk po-jatý nikoli jako občan, člen kolektivu, ale jako soukromé individuum stojící v prudké opozici proti společnosti, pohrdající autoritami, tradi-cí a dobou zdůrazňovanými etickými hodnotami. Uzavřen do kroužku stejně smýšlejících přátel, s nimiž vede hravé dialogy, deklaruje nesmlouvavé své právo neúčastnit se polit. zá-pasů, jejichž protagonisty stihá ostrým výsmě-chem blízkým folklórní pohaně. Stylizuje se

do podoby básníka, který považuje svou tvorbu za životní poslání (třebaže své básně předstíraně skromně označuje za hříčky, bláhovosti) a otevírá ji do té doby tabuizovanému tématu citového života. V okruhu písní věnovaných milence Lesbii obnažuje pro současníky šokujícím způsobem všechny zvraty milostného citu (což svádí k rekonstrukci jakéhosi románu lásky mezi mladým mužem a starší, vdanou ženou od ostýchavých začátků přes vášeň, rozmršky a usmiřování až k zoufalství nad zradou) s důrazem na jeho rozpornost. Krajně subjekt. tón, podporovaný živostí Catullova jazyka, ve zvýšené míře obsahujícího hyperboly a vulgarismy, vytváří iluzi, že jeho lyrika je upřímnou zpovědí dítěte svého věku i tam, kde pouze suverénně přetvořil loci communes antické poezie (básně na smrt milenčina vrabce). Na rozdíl od lyriky ponechává Catullus epice její tradiční mytol. roucho, ale i zde nastoluje téma lásky (na rozdíl od „nemorální“ lyriky zde uvádí téma manželské lásky a věrnosti a zcela netradičně hlásá právo na uzavření manželského svazku na základě lásky a oboustranné svobodné volby).

Za zdánlivou prostotou a spontánností Catullovy lyriky a učeností jeho epiky se tají pečlivé studium řec. vzorů (Sapfo, Archilochos, helénistická poezie) i odvážný experiment (uvedení nových typů verše, ovládnutí složitých strofických útvarů, snaha o symetrickou kompozici), které způsobily revol. přeměnu v řím. pojetí básnické tvorby (do té doby považované za činnost nedůstojnou řím. občana) a jejich úkolů a položily základy řím. poezii tzv. klasického období (Vergilius, Horatius, Ovidius). V čes. národním obrození nepatřily nicméně Catullovy básně k nejpečlivěji studovaným z antického odkazu (jednotlivě J. H. Kavka, J. H. A. Gallaš, A. Marek), souborně bylo Catullovo dílo přeloženo do češtiny až 1973. K skladbě Catulli carmina inspirovalo C. Orffa.

Výpisky „*Nenávídím a miluji*“ (1959, 38).

Překlady 1911 (*Cumulus* = František Kubka, *výb. Básně*), 1928 (Vladimír Klepl, *výb. Lásky a svět*), 1929 (Rudolf Kuthan, *výb. Znáám jen lásku a zášť*), 1940 (Otakar Smrčka, *výb. Kniha veršů*), 1948 (Zdeněk K. Vysoký, *Svatba Pélea a Thetidy*), 1959 (Josef Stáhlík, *výb. Básně*), 1973 (Otakar Smrčka—Radislav Hošek, *souborně in: sb. Pěvci lásky*), 1980 (Zdeněk Hron—Eva Stehliková—Dana Svobodová—Jiří Žáček, *výb. Zhořklé polibky*).

Literatura K. Quinn, *The Catullan Revolution, Melbourne 1959, I. V. Štal, Poezija Gaja Valerija Kattulla, Moskva 1977. A. L. Wheeler, Catullus and the Traditions of Ancient Poetry, Berkeley—London 1974.*

es

CELA, Camilo José:

RODINA PASCUALA DUARTA

(La familia de Pascual Duarte) — 1942

Významné dílo španělské prózy po občanské válce 1936—1939.

Roman je připsán autorovu příteli V. Ruizovi Iriartovi. K pozdějším vydáním je připojeno věnování „nepřátelům, kteří mi tolik pomohli v literární dráze“. Hl. část textu má formu paměti sepsaných na poč. 1937 pětapadesátiletým Pascuaelem Duarteem, čekajícím na popravu. Hrdina rekapitujuje svůj život poznamenaný neštěstím a zlem (dětství, sváry mezi popudlivou nevzdělanou matkou a otcem pijanem, smrt otce pokousaného vzteklým psem, smrt slabomyslného bratra Maria v kádi s olejem, potrat Pascualovy ženy Loly a úmrtí dalšího dítěte atd.) až k vraždě, trestu a po jeho odpýkání k vraždě vlastní matky. Zápisy doprovází Pascualův dopis, poznámky vydavatele, jenž je „náhodně nalezl“ a doplnil výňatkem závěti jejich zemřelého majitele, a dopisy vězeňského kaplana a správce, podávajícími svědectví o posledních dnech hrdinova života. Forma předstíraného nálezu cizího textu (vydatelská fikce) a spojení několika různorodých svědectví není sice nová, ale v R. P. D. je důmyslně využito všech jejich možností.

Pod povrchem hromadících se hrůz (mnohdy bizarních) a neštěstí se skrývá odvěká otázka po možnosti člověka být dobrým a vzdorovat zlu a s ní spojené otázky odpovědnosti, viny a trestu. Příběh Duartův na ně nedává jednoznačnou odpověď. Jeho mnohovýznamnost netkví pouze v mnohosti zorných úhlů, z nichž je posuzován. I ve vyprávění samého Pascuala je skryta oscilace mezi obžalobou a obhajobou, na níž je založeno celé dílo. Zdánlivě hl. pohnutkou zpovědi je pokání, tedy sebeobžaloba. Ale Pascual líčí svůj život jako řetěz zlých činů, ke kterým byl dohnán neúprosným osudem, a tak se ve skutečnosti hájí. Nicméně za slovy o osudovosti často problemskne vědomí volby, které nebylo využito, a tak se obhajoba znovu mění v obžalobu. Naproti tomu mravní rozhodnutí majitele či vydavatele paměti Pascualovu vinu zpochybňuje, protože jeho individuálnímu osudu dává obecnější společen. rozměr a umožňuje spojit hrůznost Pascualových činů s krutostí zaostalého špan. venkova, Pascualovu ubohost s hmotnou a duchovní bídou celé země. Složitá hra posunů mezi lhostejnou objektivitou a osobní zaujatostí, mravokárným zápalem a morální necitlivostí, ironií a tragikou se promítá i do jemného přediva jazykové výstavby.

R. P. D. měla mimořádný ohlas. Byla první prózou, která se ve stagnující liter. produkci po porážce republiky mohla svou uměl. hodnotou měřit s nejlepšími díly předválečnými. Krutou ironií a trag. sarkasmem navázala na

Valle-Inclánovu esperpentickou tvorbu i na starší tradici Quevedových Snů a Goyových Caprichos. V její bezvýhodnosti, vymykající se oficiálnímu optimismu, bylo možné hledat výraz rozčarování ze společen. vývoje, jemuž nedlouho po vítězství „národních“ sil podlehl i někdejší Frankovi stoupenci. I když je s R. P. D. někdy spojován vznik tzv. tremendismu (špan. tremendo = strašný, hrozný), nelze ji ještě pokládat — stejně jako ani následující autorovy prózy *Pavilón odpočinku* (1943, Pabellón de reposo) a *Nové příběhy a nehody Lazarilla z Tormesu* (1946, Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes) — za mezník ve vývoji soudobé špan. prózy. Tuto roli sehrál až Celúv r. *Úl* (1951, La colmena), který krit. pohledem na tehdejší špan. skutečnost a novými výrazovými prostředky silně ovlivnil mladou generaci prozaiků a podílel se na zrodu sociálně krit. románu 50. a 60. let.

Překlady 1960 (1977, Jarmila Kvapilová; 2. vyd. in: *Větrný mlýn*).

Literatura P. Ilie, *La novelística de C. J. Cela, Madrid 1963*. R. Kirsner, *The Novels and Travels of C. J. Cela, University of North Carolina 1964*. E. G. de Nora, *La novela española contemporánea (1939—1967), Madrid 1970*.

hv

CELLINI, Benvenuto: VLASTNÍ ŽIVOTOPIS

(La vita scritta da lui medesimo; Vita)

*1558—1566, 1728

Autobiografický spis významného pozdně renesančního kovolítce, klenotníka a sochaře; důležité dílo italské literatury 16. stol.

V. ž. — členěný do 2 dílů — objímá v podstatě celý časový úsek, v němž proslulý výtvarník žil. Po krátkém úvodu, ve kterém stručně charakterizoval své vzdálenější předky i rodiče, líčí tvůrce poměrně podrobně dětství prožité ve Florencii, tehdy stále ještě nejslavnějším centru ital. umění. Autorův otec Giovanni, nadaný stavitel a kreslič, chtěl mít ze syna profesionálního hudebníka a nutil jej ke hře na flétnu. Přestože malý Cellini projevil značný hudební talent, srdce jej táhlo k výtvarné práci. Přes otcův odpor prosadil svou a získal si brzy jméno jako kvalifikovaný klenotník. Jeho temperament i vnitřní neklid jej vedly, ačkoliv dostával dobře placené zakázky od bohatých Florentanů, k útěkům z domova, za nichž poznal Sienu, Bolognu a Řím. Právě Řím, kde se těšil přízni papeže Klementa VII., původem Florentana, se stal na dlouhá léta umělcovým osudem. Papeži pomáhal při obraně Říma proti vojskům císaře Karla V., přičemž prokázal schopnosti jako vojenský teoretik i praktik (obsluha palných zbraní). Po smrti Klementa VII. (1534) tvořil sice i nadále pro římskou kurii, ale nový papež Pavel III. nehodlal krýt sérii jeho výtržností (již dříve zabil Cellini

vraha svého bratra, dostával se do rvaček a konfliktů, při nichž neváhal protivníka usmrtit) a nechal jej uvěznit. Odvážným útekem z žaláře si Cellini získal obdiv některých kardinálů, nicméně byl znovu zatčen. Údajně měl být popraven, ale na poslední chvíli jej zachránila přímluva vlivných zastánců. V žaláři vážně onemocněl. Po propuštění vstoupil v Paříži na delší čas do služeb franc. krále Františka I., pro něhož vytvořil svá nejslavnější díla (kupř. zlatou slánku s podobami Země a Oceánu). Ani ve Francii však nesetřval a 1545 se vrátil do Florencie, kde pracoval pro velkovévodu Cosima I. Medici (proslulá socha Persea). Vypsáním tohoto období vzpomínky končí.

V. ž. v úvodu navazuje na tradici rodinných kronik, které byly ve Florencii oblíbené ve 14. a 15. stol. Tento přístup však po prvních stránkách přerůstá a stává se vyprávěním člověka-umělce, vědomého si vlastní ceny, který svět pojímá téměř výhradně na základě své individuální zkušenosti. Ve středu autorova zájmu nestojí rušná doba, nýbrž vlastní prožitek, jehož prostřednictvím hledá porozumění pro dění kolem sebe. Autoportrét, který Cellini na stránkách díla kreslí s neskrývaným potěšením, není reálným a střízlivým obrazem, ale spíše umělcovou představou o sobě samém a o roli, již podle svého mínění v životě hraje nebo by rád hrál. Proto nejsou vzpomínky hodnověrným vyličením událostí, nýbrž jejich přibarvenou osobní interpretací. Právě vypjatá a neskrývaná subjektivita se V. ž. řadí k významným projevům renesančního životního názoru a představuje jednu z prvních prací novověké memoárové literatury. Pocity individua a jeho nový vztah ke skutečnosti se kupř. uplatňují v přezíravém postoji k špičkám soudobé společnosti, reprezentované církevní a světskou aristokracií, i v oceňování opravdových autorit, které Cellini spatřuje ve svých uměl. vzorech. Přesto však pouta spojující renesančního člověka se starší histor. etapou nezpřetrhal zcela. Autorovo myšlení zůstalo, stejně jako myšlení renesanční doby, formováno určujícím vlivem křesťanské víry, v ital. prostředí zvláště silným, a tudíž i přesvědčením o existenci nadpřirozena, jemuž se lze přiblížit revelací (zjevení Ježíše a Panny Marie ve žaláři). Typickou součástí renesanční mentality, stojící na pomezí středověku a novověku, byla též důvěra v astrologii a magii, jejíž pomocí se může přivolat i d'ábel (noční scéna s knězem-mágem v troskách římského Kolosea). Individuální hledisko, které Cellini prosazoval někdy až bezohledně, bylo omezeno i tradičně pevnými svazky k vlastní rodině (finanční podpora otce, pomsta za bratrovu smrt, starost o sestru a její děti). Subjekt. vyznění memoárů podtrhl i způsob ztvárnění.

V podstatě chronologický sled dram. událostí, prokládaný popisy autorových uměl. výtvorů, umocňuje živý jazyk, přidrží se toskánského nářečí.

V. Ž., ačkoliv jde o dílo čtenářsky vděčné, upadl během 17. stol. v zapomenutí. Teprve změněný vkus 18. stol., kdy se pronikavě zvýšil zájem o autobiogr. dokumenty, jej opět objevil. Dílo poprvé vyšlo tiskem 1728 v Neapoli, popularitu mu však přinesl až poč. 19. stol. V souvislosti se silicím zájmem o renesanci přeložil práci z angl. převodu (Th. Nugent, 1771) do němčiny J. W. Goethe a vydal ji 1803 s úvodním komentářem, věnovaným umění i polit. a společen. situaci 16. stol. Goethův překlad dílo v pravém slova smyslu rehabilitoval. Jeho význam ještě zvýšil zájem historiků umění a dějepisců vůbec, pro něž V. Ž. nepředstavuje pouze významný liter. spis, nýbrž i jedinečný pramen pro poznání uměl. tvorby a myšlení doznávající ital. renesance a rodícího se manýrismu.

Překlady 1909 (*Adolf Gottwald, Vlastní životopis Benvenuto Celliniho, florentského zlatníka a sochaře*), 1930 (1936, 1939, 1960, 1976, *Josef Mach — Adolf Felix, Vlastní životopis*).

Literatura P. Marletta, *Unità e limite nella Vita di Benvenuto Cellini*, Torino 1940. B. Maier, *Umanità e stile di Benvenuto Cellini*, Milano 1952. — V. V. Štech (*předmluva k 1960, 1976*).

pč

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: DŮMYSLNÝ RYTÍŘ DON QUIJOTE DE LA MANCHA

(El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha) — 1605 1615

Světověznámý španělský renesanční román, jenž uvedl do literatury typ postavy komicky vyjadřující rozpor mezi skutečností a iluzí.

Hrdinou románu je šlechtic (hidalgo, zeman), poblázněný četbou rytířských románů, který se vydá na pouť za ideálem svého srdce, vysněnou Dulcineou. S románem, ideálem však kontrastuje vzhled vytáhlého stárnoucího rytíře i jeho ubohá herka Rocinante. Na cestě se rytíř setká s množstvím překážek a protivenství, které zdůrazňují rozchod zvetšělých iluzí s realitou. Děj dvojdílného románu se člení v mnohá komická dobrodružství, která zažije šlechtný don Quijote se svým „přizemním“ sluhou, sedlákem Sanchem Panzou: boj s větrnými mlýny, setkání s mezkari, příhoda s kupci, zápas s měchy vína aj. Některé příběhy odhalují pravou tvář špan. společnosti (příhoda s galejníky); jiné jsou liter. parodiemi na rytířské a pastýřské romány. Děj prokládá autor množstvím epizodických vyprávění, jež jsou spojena motivem cesty, pouti, poznání. Vzájemné sblížení postojů obou protagonistů vrcholí ve 2. díle v epizodě Sanchovy vlády nad „ostrovem“.

v níž se odráží tradiční motiv utopický. D. Q. byl opatřen dedikací vévodovi de Béjar (I) a hraběti de Lemos (II), předmluvami ke čtenářům (I, II) a úvodní parodickou kratičkou básnickou antologií ke slávě knihy a jeho hrdiny.

Cervantes zachytil celý žánrový rejstřík dosavadního románu: boří „babylónskou věž rytířských románů“, paroduje román a novelu pastýřskou, román utopický a dobrodružný, vstřebává podněty románu pikareskního. Struktura díla je určena principem deheroizace a komické konfrontace. Hrdina příběhu, „rytíř smutné postavy“, je typem dvojstranným: paroduje rytířské „ctnosti“, ale současně vzbuzuje úctu svou nezlomnou touhou po ideálech lidskosti. Působivost tohoto typu tak spočívá v heroikomickém paradoxu: v nepoměru mezi šaškovským zevnějškem postavy a jejím ušlechtilým chováním a mravní opravdovostí. Komika zobrazení přesahuje původní temat. záměr a dotýká se obecně rozporu mezi mravním svědomím člověka a egoistickou, hrabivou společností. Don Quijote je tedy komický i tragický zároveň. V blouznivém nadšení ubohého rytíře a v jeho klaunské pošetilosti je skryt dar svěžího nazírání na skutečnost. Komický typ je zde zrcadlem, odrážejícím v hyperbolickém osvětlení rozporu doby. Cervantesův obraz tak mívá hlouběji, než sám autor předpokládal. Nikoliv pošetilost a zmarněná touha hrdiny je směšná, ale kupčící, hamižná společnost, opírající se o panství majetku a neprávem přisvojených privilegií. Svět je uspořádaný a pravý jen v očích blázna; v protikladu k zvrácenému, nepravému světu se jeví don Quijote jako dobrý a ušlechtilý člověk, neochvějný zastánce renesanční humanity. Humor D. Q. je tak naplněn „plodnou ironií“, v níž se skutečnost jeví v nadskutečném, moudrost v bláznovství, v níž jsou obvyklé hodnoty a proporce převráceny. Součástí vypravěčské hry je selský plebejec Sancho Panza, jenž rytířovu ideální touhu uzemňuje reálným, věcným pohledem.

I. díl D. Q. měl velký úspěch u čtenářů, kteří jej četli jako humor. román; téhož roku (1605) vyšlo dalších 6 vyd. a brzy byl přeložen do angl. a franc. Pod jménem A. Fernández de Avellaneda vydal dosud nezjištěný autor 1614 „pokračování“ D. Q., v jehož předmluvě Cervantes napadl. Tento útok přiměl Cervantes k urychlenému dopsání II. dílu, v němž postavy odsuzují své falzifikáty v nové hře fikce a skutečnosti. Zároveň s D. Q. psal Cervantes → *Příkladné novely*, které se od nevázaných ital. renesančních povídek liší hlubokým mravním obsahem, a komedie i mistrné mezihry. Proslulost D. Q. v průběhu staletí nepoklesla; je jednou z nejvydávanějších knih na

světě. Mezi mysliteli, kteří vykládali D. Q., zaujímají významné místo něm. romantikové (bratři Schlegelové, F. W. J. Schelling, H. Heine), z pozdějších mj. I. S. Turgeněv (esej Hamlet a Don Quijote, 1860), ve Španělsku příslušníci „generace 1898“ (M. Unamuno aj.), z mladších A. Castro. Stopy D. Q. jsou patrné v řadě evrop. liter. děl (Sternův Tristram Shandy, Fieldingova Shamela a Tom Jones, Smollettův Lancelot Greaves, Flaubertův Bouvard a Pécuchet, Dostojevského Idiot aj.); v naší literatuře u V. Dyka (dr. Zmoudření Dona Quijota). D. Q. se stal inspirací řady děl hudebních (R. Strauss, J. Massenet, M. Ravel) i podkladem divadelních a filmových zpracování (G. W. Pabst, G. M. Kozincev aj.).

Překlady 1864 (Josef Pečírka, adapt. *Bláznivý rytíř*), 1866 (Josef Bojišlav Pichl, I), 1868 (Kristian Stefan, II), 1897 (1908, 1926, adapt. pro děti, J. V. Kabelík, *Don Quijote de la Mancha*), 1899–1900 (1926, Antonín Pikhart), 1902 (Ludmila Grossmannová-Brodská, adapt. *Don Quijote z la Manchy*), 1910 (A. B. Šťastný, adapt. *Bláznivý rytíř don Quijote*), 1914 (Eduard Drobílek), 1924 (1931, Hugo Kosterka, *Duchaplný rytíř don Quijote*), 1926 (1928, Marie Kühnlová), 1931 (1947, 1966, Václav Černý), 1937 (J. V. Flos, adapt. *Rytíř smutné postavy don Quijote*), 1940 (1978, Jaromír John, adapt. překladu H. Kosterky, *Příběhy dona Quijota*), 1952 (1955, 1982, Zdeněk Šmíd).

Literatura J. Casaldüero, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid 1966. A. Navarro, *El Quijote español del siglo XVII*, Madrid 1964. — E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. O. Bělič (předmluva k 1955). V. Šklovskij, *Teorie prózy*, Praha 1933. J. Vrchlický (předmluva k 1899).

rp—ah

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: PŘÍKLADNÉ NOVELY

(Novelas ejemplares) — 1613

Soubor španělských renesančních povídek.

Obsahuje 12 próz. Jejich nejčastějším námětem jsou strasti lásky se šťastným koncem. Dívky žijící v prostředí, jež neodpovídá jejich původu, nakonec odhali svou totožnost a mohou dojít štěstí ve sňatku s urozenými jinochy (*Cikánečka*, *Španělka ze země anglické*, *Vznešená služka*). Svůdci napraví své prohřešky a ožení se s ženami, jež kdysi zneuctili (*Hlas krve*, *Dvě dívky*, *Krásná Cornelia*). Sicilským milencům se podaří překonat všechny nástrahy a uprchnout z turec. zajetí (*Velkodušný mileneček*). O vztazích mezi mužem a ženou ve věkové nerovném manželství vypráví *Žárlivý Extremaduřan*. Manželství uzavřené z vypočítavosti zesměšňuje *Podvodný sňatek*. Do pitoreskního světa sevillského podsvětí zavede čtenáře *Rohánek a Strihálek*. V *Rozhovoru psů* si Berganza a Scipión, dva psi obdařeni pro jedinou noc řečí, sdělují své pohnuté osudy. Příběh salamanského studenta práv, který se těší vše-

bočné úctě, dokud je pomatřený, a jehož vichřici opustí, když se uzdraví, je námětem v. *Licenciara Španělska*.

V P. n. se sváří 2 tendence příznačné pro celé Cervantesovo dílo: tíhnutí k ideálu v duchu ital. renesančního platonismu a ostré vidění skutečnosti. Idealizace některých, zvl. ženských postav, v nichž se snoubí dokonalá krása s vtipem, inteligencí a mravní vznešeností (*Preciosa* v *Cikánečce*, *Constanza* ve *Vznešené služce*), a idylicky smírné vyznění příběhu na jedné straně se spojuje s realist. obrazem společen. mravů a bohatě odstiňovanými lidskými povahami na straně druhé. Cervantesovy povídky jsou podobné jako jejich ital. model, zvl. Boccacciova „novella“, založeny na poměrně jednoduchém příběhu s malým počtem postav. Odlišují se však od něho svým zdůrazněným mravním obsahem (srov. označení „příkladné“). Nelze je přesto pokládat za literaturu didaktickou. Naopak, jejich nejvýraznějším rysem je výpravnost, oprostěná však od fantaskních prvků. V nejlepších z nich je mistrně skloubena děj. osnova s povahokresbou postav a obrazem prostředí. I tím se vzdalují svému vzoru. Rozvinutá vyprávěcí technika (umná kompoziční stavba, využití dialogu) dokládá vyspělost špan. výpravné prózy na poč. 17. stol.

Přesnou dobu vzniku jednotliv. novel není možné určit. Nejranější z nich vznikaly pravděpodobně souběžně s 1. dílem → *Dona Quijota*, celý soubor vyšel dva roky před vydáním 2. dílu a tři roky před autorovou smrtí. P. n. patří tedy do vrcholného období Cervantesovy tvorby. Spojily ital. podněty s domácí tradicí mravoučné povídky a pikareskní realist. prózy a vytvořily novou osobitou formu evrop. renesanční povídky. Čes. výběr 5 povídek 1838 je prvním čes. překladem ze špan. literatury vůbec. 1. úplné vyd. je až z 1957.

Překlady 1838 (Josef Bojišlav Pichl, *výb. Novel*), 1903 (Antonín Pikhart, *výb. Poučné povídky*), 1912 (Antonín Křečan, *jen Hlas krve*), 1934 (Rudolf J. Slabý, *jen Rohánek a Strihálek*), 1942 (1944, 1950, Pavel Eisner; vyd. 1942 *jen O žárlivém Extremaduřci*, vyd. 1944 *jen Cikánečka* — oboji pod pseudonymem Emil Janovský, vyd. 1950 *výb. Cikánečka*), 1957 (1977, Zdeněk Šmíd).

Literatura J. Casaldüero, *Sentido y forma de las „Novelas ejemplares“*, Buenos Aires 1962. A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid 1956–58. — O. Bělič (doslov k 1977).

hv

CCHAO SÜE-ČCHIN: SEN V ČERVENÉM DOMĚ

(Chung lou meng) — 1791

Nejslavnější čínský román všech dob.

Částečně autobiogr. román byl vytištěn v rozsahu 120 kap., později spisovatel Kao O doplnil dalších 40 kap. V této podobě byl román obecně přijímán přes výtky kritiků, které se týkaly nevalného talentu Kao Oa. Zákl. děj. linii tvoří osudy Pao-jüho (Vzácného Nefritu), mladého syna bohaté rodiny Tia, a několika dívek, které s ním žily ve stejném domě. Středem děje je trag. příběh nenaplněné lásky Pao-jüho a Taj-jü, osiřelé dívky spřízněné s rodinou Tia. Tradiční velká čín. rodina, přísně spjatá konfuciánskými zásadami, nedovoluje mladým únik. Životy 421 postav se v románě splétají v pestrou mozaiku života staré Číny; okouzující lyrismus a romant. nostalgie se spojují s naprostou deziluzí a odsouzením nelidské morálky společnosti.

Na pozadí hospodářského poklesu a celkové degenerace sledujeme v románě osud tří generací čín. aristokratické rodiny od jejího vrcholu až po trag. úpadek. Stejně jako i v jiných dílech tohoto žánru prolíná se zde dvojitý ideový přístup: osudy hrdinů se naplňují v souladu s panující konfuciánskou morálkou, avšak na druhé straně je děj nesen fantastickými, ba pohádkovými buddhisticko- taoistickými motivy a prostoupen propracovanou psychologií lásky. V této druhé stránce tkví tajemství jeho přitažlivosti pro všechny následující generace. Tvrdý realismus je tak vyrovnáván měkkým lyrismem a romant. únikem z nelibostné skutečnosti. S. je vyvrcholením klasické epochy čín. literatury, její poetické i prozaické tradice. Vyšel z lidových románů, a to jak po formální stránce (míšení verše a prózy, prolog, vypravěčské dělení na kapitoly — odtud označení „kapitolový román“ — kdy každý název kapitoly je již stručným obsahem), tak po stránce jazykové. Je psán spisovným hovorovým jazykem paj-chua (v jeho vrcholné podobě), který čerpal ze souč. hovorového jazyka a lidové tvořivosti, zatímco celá oficiální literatura byla psána umělým jazykem wen-jen, nesrozumitelným bez dlouhého studia; z toho plyne význam těchto populárních žánrů pro příjemce mimo vrstvu vzdělanců a zároveň jejich žárlivé vylučování z vysoké literatury. Román vyvolal v nové době řadu polemik v Číně i v zahraničí, avšak jeho obliba v Číně nebyla dosud překonána jiným dílem. Předcházely mu jiné a podobně populární romány, jako Dějiny Tří říší Luo Kuan-čungovy, Š'Naj-anovy Příběhy od jezerního břehu, Wu Čcheng-enovo Vyprávění o cestě na západ, Tin Pching Mej; je jich celá řada a jsou dodnes zdrojem zábavy a poučení o staré čín. společnosti. Epizody z těchto románů bývaly hojně zpracovávány v divadelní i jiné podobě.

Překlady 1986 (Oldřich Král, I).

Literatura J. Průšek, *Neues Material zum „Hung-Lou-Meng“ — Problem*, Archiv orientální 1942. Wen-

-wei Pao, „*Le rêve de la chambre rouge*“, *Etudes Françaises* 1943. Wu Shih-ch'ang, On „*The Red Chamber Dream*“, Oxford 1961. — O. Král (doslov k 1986). ms

CICERO, Marcus Tullius: ŘEČI PROTI CATILINOVĚ

(In Catilinam orationes) — *asi 60 př. n. l. Nejslavnější politická řeč římského státníka, filozofa a řečníka, v jehož díle byla dovršena syntéza řecké a římské kultury.

Čtyři Ciceronovy řeči tematicky spiná postava Lucia Sergia Catiliny, Ciceronova polit. odpůrce, který se pokusil zorganizovat spiknutí a násilím uchopit moc. V 1. řeči odhalil Cicero před senátem jeho záměry a vyzval jej, aby opustil Řím. V 2. a 3. řeči, informující shromážděný lid o situaci po Catilinově odchodu, vysvětlil svá opatření a předložil usvědčující důkazy proti spiklencům, kteří byli zatčeni. 4. řeči zasáhl v senátě do diskuse o trestu pro spiklence.

Rámcové zachování tradičních zásad výstavby polit. řeči a současně pragmatické podřízení bohatých prostředků antické rétoriky sledovanému záměru, jímž je naprosté potření protivníka, umožnilo přizpůsobit styl řeči okolnostem a posluchačstvu bez ohledu na vžitá pravidla (dokonce i bez ohledu na pravidla teoreticky proklamovaná autorem samým). Dvě řeči (I a IV) adresované vzdělanému publiku v Řím. senátě jsou stylisticky propracovány do nejmenších odstinů. Jejich hl. rysem je patetický tón a invektivní nadsázka vyvažovaná demonstrováním údajné vlastní objektivity. V dalších dvou řečech, pronesených před širším plénum (shromážděním lidu), převládá naproti tomu styl hovorový — v sebevědomé druhé řeči je rozvinuta celá škála ironizace protivníka, strohá a klidnější třetí řeč, předkládající důkazy, se snaží zapůsobit pouhou věcností. Působivá rytmizace věty, podtrhovaná užitím nejrůznějších rétorických figur, jako je anafora, aliterace, homoioteleuton, chiasmus aj., suverénní vládnutí bohatým slovníkem a přesné využívání synonymiky slov k ulehčení orientace v řeči a k sledování argumentace, účinná gradace menších i větších celků a sugestivní řečnické otázky mají samozřejmě funkci výrazné estetickou. Nikdy však neklesají na úroveň ornamentální výzdoby. Jsou přísně podřízeny (stejně jako argumentace a psychol. atakování publika působením na city) persuasivnímu, tj. přesvědčovacímu charakteru řeči.

Text vydaných řečí není patrně zcela totožný s řečmi skutečně pronesenými v rozmezí od 8. 11. do 5. 12. roku 63 př. n. l. Autor při jejich pozdější redakci dbal na zachování iluze autentičnosti, musel však stylisticky dotvořit ty

z nich, které byly původně pouze improvizovány, a nevyhnul se ani určitým úpravám, vyvolaným novým vývojem situace. Shrnutím všech 4 řečí do jednoho celku vytvořil modelovou polit. řeč, v níž je logicko-argumentační stránka v souladu se stránkou stylisticko-poetickou a občanský patos řečnického vystoupení prostoupen důrazem na mravní profil řečníka, jeho všestrannou vzdělanost a schopnost aktivního zasahování do společen. dění. Účelové navázání na apelativnost klasické řeč. rétoriky (Demosthenes) spolu s eklektickým smířováním různých soudobých rétorických stylů (prostého a střízlivého atického stylu a patetického, až bombastického asijského stylu, jehož mírnější varianty byl Cicero stoupencem) se projevilo v životnosti formy schopné aktualizace nejen v pozdním starověku a středověku, kdy společen. funkce řečnictví klesla, ale i v nové době (rétorické projevy Velké franc. revoluce — G. J. Danton, M. Robespierre, J. B. Louvet de Couvray, C. Desmoulins).

Výpisky „Jaká je to doba, jaké mravy!“ (1974, 190).

Překlady 1834 (Simeon Karel Macháček, *Čvero řeči proti L. Katilinovi*), 1874 (Jan Pavel Tomášek, *Řeči proti Katilinovi*), 1885 (Robert Novák, *Řeči proti Katilinovi*), 1893 (H. Nohl, *Řeči proti Katilinovi a jeho soudruhům*), 1919 (Viktor O. J. Seifert, *Řeči proti Katilinovi*), 1922 (Jiří Pelikán, *Překlad I. řeči M. Tullia Cicerona*), 1927 (1929, 1931, Jaroslav Ludvíkovský, *Řeči proti Katilinovi*), 1974 (Václav Bahnik, *První řeč proti Catilinovi*, in: sb. *Tribuni výmluvnosti*).

Literatura K. Barwick, *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*, Berlin 1963. A. Michel, *Les rapports de la rhétorique et de la philosophie dans l'oeuvre de Cicéron*, Paris 1962. *Cicéron, Sborník statej*, Moskva 1957.

es

CID → PÍSEŇ O CIDOVI

CLAUDEL, Paul:

ZVĚSTOVÁNÍ PANNĚ MARIÍ

(L'Annonce faite à Marie) — 1912, přepr. 1948

Symbolické mystérium významného francouzského dramatika 20. stol.

Čtyřaktové drama s prologem se odehrává na sklonku středověku ve Francii, na usedlosti Anne Vercorse. Vercorsova starší dcera Violená, zaslíbená Jakobovi Hurymu, vykoupí svým polibkem Petra z Craonu, stavitele chrámů, který je stížen malomocensstvím. Její tělo podlehne nákaze, Violená ztrácí své mládí, krásu, ženicha, otcovskou střechu. Uchyluje se do útulku malomocných. Po několika letech za ní přichází její sestra Mara, temná a zlá, se svým mrtvým dítětem. O vánoční noci se stane zázrak; v náručí slepé, zaživa uhnívající Violeny vypučí ži-

vot — Mařino dítě obživne. Mocná Violenina víra a láska se zhmotní v životodárnou sílu: dítě získává od své druhé, duchovní matky blankytnou modř očí. Mara se s dítětem vrací na rodnou usedlost, kde hospodáři se svým mužem, někdejšími Violeninými snoubenci Jakubem. Z pouti do Jeruzaléma se navrací Anne Vercors a přináší do domu bezvládné tělo Violeny, kterou se Mara pokusila zabít. Umírající Violená Maře odpuští a odkazuje všem lásku a dobro. Nad mrtvou Violenou nastává smíření.

V jazykové výstavbě dramatu převažuje rytmizovaná próza — volný, široký verset, přimírající verset biblický. Verset Claudelův je odvozen z rytmu mluvy a lidského dechu. Rytmiizovaný a patetický jazyk příměrů a podobností souznívá se symbolikou dramatu, které se přes hranice věků inspiruje středověkými miráky a mystérii i liturgickými obřady. Z. P. M. stejně jako ostatní Claudelova dramata, z nichž za nejvýznamnější dovršení poetiky „kosmického dramatu“ je považován *Saténový střevíček* (1924, přepr. 1944, Le Soulier de satin), prolíná autorova křesťanská koncepce. Konflikt probíhá mezi člověkem a Bohem, individuálním a nadosobním; zákl. situací dramatu je situace člověka v univerzu. Individuální já se vyvíjí ve sváru mezi sebeomezením a překračováním vlastních hranic k přijetí vyšších zákonů. Dobrovolná trojí oběť, již podstupuje Violená z lásky k bližním, láska odkvírající se sebe sama a láska naplňující, plyne z duchovního přesvědčení a víry ve smysl oběti. Jejím cílem je dobro, odplatou štěstí, jež dává pokora a splynutí s nadosobním řádem. Symbolicky formované postavy mystéria mají takřka zemitou životnost, neboť účast na ideji vyššího řádu se stává vnitřně osudovou nutností. Drama vychází z Claudelových maxim: zapomeň sám sebe a odvaž se, kolik můžeš. V prvotně křesťanský obětavém otevření člověka vůči bližnímu a výzvou k aktivnímu činu je Z. P. M. výrazem víry v lidské možnosti, v níž se — ač tolik protikladný — stýká křesťan a idealista Claudel s materialistou a marxistou B. Brechtem a je spolu s T. S. Eliotem (*Vražda v katedrále*) jedním z posledních velkých dramatiků, v jejichž díle je otázka smyslu lidského bytí zodpovězena vírou v milost a slitovnost božského řádu.

První Claudelovo zpracování látky starých mýtů a legend pochází již z 1892 (*Dívka Violená, La jeune fille Violaine*); krátce poté Claudel hru přepracoval a během let 1910—11 se k tomuto námětu znovu vrátil a přepracoval ho do Z. P. M. Tato varianta vznikla zčásti v Praze, kde básník působil ve funkci franc. konzula. Vliv čes. prostředí, mocný ohlas baroka a zážitek z liturgických oficií v Emauzích autorův zájem o tento námět oživil. Konečná

verze dramatu je datována 1948 a liší se od předchozí varianty dram. hutností závěru, který byl vyhocen a radikálně zkrácen.

Výpisky „*Anne Vercors: ... Cílem není žít, ale zemřít! A nikoli tesat kříž, ale vystoupit na něj, dát to, co máme, s úsměvem! / V tom je radost, v tom je svoboda, milost i věčné mládí*“ (1968, 79).

Překlady 1913 (Miloš Marten), 1968 (Jiří Konůpek, in: *Sáténový střeviček*).

Inscenace 1914 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1927 (Josef Schettina, Dramatická konzervatoř, Praha), 1969 (Evžen Sokolovský, Divadlo E. F. Buriana, Praha).

Literatura J. Andrieu, *La Foi dans l'œuvre de P. Claudel*, Paris 1955. T. Hirschberger, *Die drei Fassungen von Claudels Annonce faite à Marie*, Breslau 1933. J. Madaule, *Paul Claudel, dramaturge*, Paris 1956. I. Sławińska, *Siedem demonów Claudela*, *Dia-log* 1963, 8. — J. Konůpek, *Dramatická setba Paula Claudela*, *Divadlo* 1968, 4.

šrm

COCTEAU, Jean: ORFEUS

(Orphée) — insc. 1926, 1927

Tragédie francouzského básníka, dramatika, malíře a filmaře, příslušníka meziválečné avantgardy, moderní obměna antického orfeového mýtu.

Hra o l jedn., komponovaná do 13 scén, přenáší známý mytol. příběh do fantaskně poetické a bizarní současnosti. Odehrává se v pokoji, kde žije básník Orfeus s chotí Eurydikou. Nad jejich fantastickou domácností bdí Anděl Křehomráz (Heurtebise), známý i ze sb. b. *Anděl Heurtebise* (1925, *L'Ange Heurtebise*). Láska Orfea a Eurydiky nedochází v pozemské každodennosti hádek a svárů ideálu, po němž oba touží. Poté, co Eurydika, otrávena bakchantkou Aglaoniké, umírá a ocitá se v zásvětí za zrcadlem, Křehomráz umožňuje Orfeovi získat milovanou ženu zpět. Klíčem, který otevírá cestu do zásvětne říše, jsou rukavice Smrti, jichž se Křehomráz zmocnil. Smrt za ně Orfeovi Eurydiku vrací. Avšak ani po návratu nejsou manželé s to uskutečnit svou představu velké romant. lásky. Po malicherném konfliktu se Eurydika stává obětí Smrti, která přestihuje nit jejího života definitivně, Orfeus dobrovolně volí smrt, aby mohl svou družku následovat. Do zásvětí, jež je tímž pokojem, v němž žili svůj pozemský život, za nimi přiletá Křehomráz, který unikl policejnímu stíhání. Teprve za prahem smrti, obětující svůj život, mohou Orfeus a Eurydika dosáhnout ráje věčné, harmonické a ideální lásky.

V O. nastoluje Cocteau několik klíčových témat, která se vzájemně prostupují: téma lidského spění k absolutnu, které je konkretizováno jednak láskou a jednak uměl. tvorbou; téma života a smrti, téma ztracené jednoty člověka se sebou samým a s ostatními lidmi, téma

krásy a poezie. Titulní postava je autorovou sebestylizací. Cocteau shodně jako jeho dram. hrdina rovněž hledal a ve svém díle vytvářel krásu a poezii života. Propojení antického a křesťanského mýtu umožňuje postihnout trag. pocit moderního člověka, pramenící z věčné touhy po uskutečnění nemožného. O. je však dílem mýtotvorným, rozpor neřešitelný v hranicích skutečnosti převádí Cocteau za hranice pozemského života. Proti Smrti, představující negaci a zmar, stojí v O. jednak Křehomráz, nositel tajemství lidského bytí, strážný anděl a ochránce, jednak Orfeus, který je nadán darem tvorby, již člověk překonává nicotu a ohraničenost existence.

O. je hrou básnivě divadelnosti, v níž se sdružují prvky kouzelné s bizarními, reálné s nereálnými, komické s lyricky emotivními. Cocteau uplatňuje překvapivá, fantazijská spojení, výrazné detaily (ať jde o motiv zrcadla či niti, i později se v jeho díle objevující, nebo o zobrazení Smrti v podobě elegantní krásné ženy), často s ironickokomickým vtípem (mluvící Orfeova bysta, moderní chirurgové jako asistenti Smrti, kuň jako zvěstovatel záhadného básnického poselství, s nímž se Orfeus účastní soutěže poetů atd.). Touto svéráznou poetizací, jakož i uplatněním objektů, jimž propůjčuje nadreálnou, magicky zázračnou funkci, se blíží O. surrealismu, byť autor nebyl jeho ortodoxním vyznavačem a zásadně odmítal jeho tvůrčí postupy, zvl. diktát automatismu tvorby, úlohu podvědomí aj. O., jako ostatně veškerá Cocteauova tvorba, je svébytnou syntézou moderních stylových proudů, zejména dadaismu, surrealismu, ale i fantazijské literatury. Antický námět O. není v autorově díle ojedinělý, kromě této hry se inspiroval antickými látkami i v *Antigoné* (1928, *Antigone*), v *Pekelném stroji* (1934, *La Machine infernale*) a v *Králi Oidipovi* (1928, *Oedipe-roi*), což souviselo obecně s aktualizací antiky ve franc. meziválečné dramatice (J. Giraudoux, J. Anouilh, A. Gide aj.).

Temat. základna spolu s jedinečnou formální stavbou činí z O. jedno ze stěžejních děl meziválečné franc., ale i svět. avantgardy, jeho magická poezie umožňovala na jevišti programově uplatnit postupy oživující moc fantazie, stvořit novou, umělou skutečnost (théâtre pur, tzv. „čisté divadlo“). Orfeovská látka autora hluboce vzrušovala, promítal sám sebe do ústřední postavy milovaného a nenáviděného básníka a několikrát se k ní vracel. Svě dram. ztvárnění posléze použil jako námět pro vlastní stejnojmenný film (1950). Fascinace tímto tématem se projevila i v jeho scénáři a filmu *Orfeova závěť* (1960, *Le Testament d'Orphée*).

Překlady *rozmn. 1931 (Jiří Voskovec), 1977 (Jiří Konůpek, scény 11–13, in: Orfeova závět).*

Inscenace 1928 (*Jindřich Honzl, Osvobozené divadlo, Praha*), 1931 (*Jindřich Honzl, Národní divadlo, Brno*), 1932 (*Jarmil Škrdlant, Městské divadlo, Plzeň*).

Literatura *P. Dubourg, Dramaturgie de Jean Cocteau, Paris 1954. J.—J. Kihm — E. Sprigge, Jean Cocteau, The Man and the Mirror, London—New York 1968. — J. Konůpek (doslov k 1977). Týž, Cocteauova vzkríšená antika, Divadlo 1967, 10. šrm*

COLERIDGE → WORDSWORTH — COLERIDGE

COLETTOVÁ, Sidonie-Gabrielle: OSENÍ

(*Le Blé en herbe*) — 1923

Román z období tvůrčí zralosti francouzské prozaičky, jejíž čtenářsky oblíbená tvorba se soustřeďuje na problematiku lidského nitra viděného skrze přirozenou determinaci smyslu a instinktů.

Komorně laděný příběh, rámovaný časově obdobím prázdnin a místně určený bretaňským pobřežím, zachycuje krizi vztahu mladistvé dvojice Filipa a Vinky (Phil, Vinca), stojící na rozhraní dětství a dospělosti, kdy pouta starého přátelství jsou přetřhána a na troskách dětských iluzí se rodí vztah nový — milostný.

Jednoduchý syžet (chronologické řazení událostí, jednota místa a děje) je vyvážen bohatostí jazyka (metafory, přirovnání, četná emocionálně zabarvená adjektiva apod.), zaměřeného na vykreslení jemné strukturované psychiky hl. postav. Ústřední motiv (tělesné a duševní dozrávání Filipa a Vinky) je rozvíjen v řadě drobných scén, které — viděny přes filtr vnímání obou protagonistů — představují barevnou skicu nálad, dojmů a emocí. Vyprávěcí minulý čas je prokládán časem přítomným, vyčleňujícím z proudu vyprávění přírodní vjemy, též myšlenky hrdinů apod., což na jedné straně vede k zdůraznění impresí, zároveň však přispívá k aktualizaci a plastičnosti děje. Zvláštní roli ve výstavbě postav přejímá přírodní rámeček (moře, květena, vítr, déšť), který působí nejen jako lyrizující prvek („... nepřeborná bouře barev, vůní a světél...“), ale svými prchavými proměnami (od raného léta do podzimu) současně představuje metaforický obraz vztahu dospívající dvojice. Ztotožnění přírodního živlu s iracionálními složkami lidské psychiky určuje hl. charakteristiku postav, jejichž konflikt je tak zbaven společen. pozadí a odehrává se na nadčasové úrovni střetu dvou opačných pohlaví.

O. začalo vycházet v deníku *Le Matin* 1923

členěné do jednotlivých povídek, z nichž každá měla vlastní název a tvořila uzavřený celek. Povídky vzbudily veřejné pohoršení a jejich vydávání v *Le Matin* muselo být pro „amorálnost“ zastaveno. Také knižní vydání (stejně jako i filmové zpracování 1954) vyvolalo neobvyklou námětu (zejména pro nízký věk eroticky probuzené dvojice) četné krit. výhrady. Autorka sama považovala O. za jedno ze svých nejlepších děl. V její tvorbě, hledající motivaci chování člověka v dosud neprobádaných, biologicky podmíněných hloubkách jeho osobnosti, jsou spatřovány společné rysy s intropektivní metodou M. Prousta. Film 1953.

Výpisky „... v životě je málo okamžiků, kdy uspokojené tělo, naplněné oči a lehké, zvučící, téměř prázdné srdce pojmu v jediné chvíli všechno, co mohou obáhnout...“ (1976, 21).

Překlady 1931 (*Karel Toman*), 1961 (1976, *Eva Musilová*).

Literatura *N. Houssa, Le Souci de l'expression chez Colette, Bruxelles 1958. M. Raaphorst-Rousseau, Colette, sa vie et son art, Paris 1964. — M. Majerová, Osení, Čin, 1932–33. H. Vondrášková, Colettin román Osení jako zrcadlo jejího pohledu na svět, Románistika Pragensia 1959. Táž (předmluva k 1961).*

nam

CONGREVE, William: TAK TO NA TOM SVĚTĚ CHODÍ

(*The Way of the World*) — 1700

Hra anglického dramatika doby restaurace, představující vrcholný typ komedie mravů.

V pětiaktové komedii, která se odehrává v prostředí soudobé aristokratické smetánky, se rozvíjí zápletka okolo vtipné kokety Millamantové, obklopené houfem ctitelů, mezi nimiž dává přednost Mirabellovi, který pod maskou dokonalého šviháka a důvtipného intelektuála (wit) skrývá lidské jádro zdravého rozumu, soudnosti a citu. Obapolná snaha po sňatku však narazí na překážky ze strany její tety lady Wishfortové, která se chce pomstít Mirabellovi za předstíranou lásku. Na tetin souhlas je navíc vázáno věno Millamantové, což hraje důležitou roli. Mirabell, který se rozešel se svou předchozí milenkou, paní Fainallovou, zosnuje intriku, jejímž cílem je donutit vdavekchtivou tetu, aby svolila ke sňatku neteře. Mirabellův sluha Waitwel se vydává za bohatého nápadníka, Sira Rowlanda. Lady Wishfortová se nechá napálit, pravda však vyjde najevo a po mnoha nedorozuměních, úskocích, obviněních a opuštění dává konečně souhlas k sňatku Millamantové s Mirabellem. — Knižní vydání T. je opatřeno moty z Horatiových Satir a věnováním hraběti R. Montagueovi.

Komedie se vyznačuje složitými vztahy postav, které jsou vzájemně spojeny manželskými a mileneckými poměry; veškeré jednání postav je určeno jediným zájmem, který směřuje

tuje k novým a novým milostným dobrodružstvím. Congreve obráží atmosféru společnosti, v níž patří k bontonu cynické pojetí mravů a jejíž libertinství je krajní reakcí na puritanismus předchozího období cromwellovské Anglie. Předstíraná otevřenost spolu s vnitřní citovou lhostejností postav, krutosti jejich vztahů i spletitostí intrik určují zobrazení společnosti jako světa masek, v němž se zásadně přehodnocují dobové ideály důvtipu a elegance v brilantním, jiskřivém dialogu, který paradoxním způsobem vyjevuje jejich prázdnotu.

T. je poslední Congrevovou hrou a zároveň i určitým uměl. vrcholem čtyřicetiletého vývoje dramatu Stuartovské restaurace, jehož nejsilnějším žánrem byla právě komedie mravů. Od drsného zobrazení typů soudobé společnosti, charakteristického pro hry W. Wycherleyho a G. Etherge, od zábavných komedií J. Drydena i od her např. J. Vanbrughy se liší větší propracovaností kompozice (patrný vliv vrcholných komedií B. Jonsona, klasicistické teorie dram. jednot i Molièra), jemností dialogu (význam podtextů vystupuje často do popředí) a potlačením „karnevalových“ prvků typických ještě pro ranou Congrevovu kom. *Starý mládenec* (1693, *The Old Bachelor*). V Congrevově dram. tvorbě je T. vyvrcholením dvou zákł. tendencí: jednak ostré kritiky morálky nejvyšších společen. vrstev — *Dvoji hra* (1693, *The Double Dealer*) —, jednak formování charakteru hl. hrdiny, pravdivě odrážejícího klamný mumraj masek, pronikajícího s racionálním úsudkem a citlivostí k jeho lidské podstatě — *Láska za lásku* (1695, *Love for Love*). Vyústění T. je také ovlivněno Congrevovými úvahami o poetice jonsonovské komedie „humorů“ (letor) a ohlasem pamfletu duchovního J. Colliera *Stručný názor na nemravnost a profánnost anglického divadla* (1698), který vyvolal diskusi o hodnotách a cílech soudobé dramatiky a předznamenal změnu vývoje angl. komedie od mravoličného společenskokrit. typu k měšťanskému, sentimentálnímu dramatu 18. stol. Přes vcelku chladné přijetí současníků se T. později stalo divácky vděčnou komedií. Na její epigramatickou ironii, břitkou satiru a elegantní vtip i snahu po estet. harmonii a vyváženosti uměl. tvaru navazují zvl. konverzační komedie O. Wilda.

Překlady rozmn. 1967 (Karel Michal, adapt.).

Inscenace 1967 (Miroslav Macháček, *Národní divadlo, Praha*).

Literatura N. Holland, *The First Modern Comedies: The Significance of Etherge, Wycherley and Congreve*, Cambridge, Massachusetts 1959. J. Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, California 1959. P. and M. Mueschke, *A New*

View on Congreve's „Way of the World“, Ann Arbor 1958.

šrm—pr

CONRAD, Joseph:

LORD JIM

1900

Psychologicko-symbolický román s dobrodružným dějem, vytvořený anglickým spisovatelem polského původu.

Retězec vyprávění nejrůznějších postav (od důstojníka franc. dělového člunu přes hl. hrdinu až po vyvrhele „gentlemana Browna“) je věleňen do projevu ústředního vypravěče Marlowa, který zprostředkovává, třídí a hodnotí jejich „vnější významy“. Rámčován je promluvy vypravěče autorského, v úvodu neosobního a nezučastněného, v závěru však identifikovaného jako jediného posluchače Marlowova příběhu, jenž o něj projevil trvalý zájem, a jako vydavatele Marlowovy písemné zprávy. Vypravěči se snaží postihnout dva zákł. okamžiky osudu námořního důstojníka a později obchodního agenta Jima. Při nečekaném poškození zchátralé lodi Patna, přetížené indic. poutníky do Mekky, podlehe Jim panice a se zlotřilou evrop. posádkou opouští loď; ta se však přesto zachrání. Jako jediný z velitelů je volán k odpovědnosti, souzen, ztrácí čest i důstojnický diplom. Poté přijímá nabídku, aby obnovil provoz obchodní stanice v zapomenutém indonés. státečku Patusan. Zde si získává úctu a důvěru domorodého kmene (Tuan Jim — Lord Jim) i obětavou lásku dívky. Když však při náhodném vpádu zločinecké tlupy přes jeho záruku hyne jeho přítel, syn kmenového náčelníka, přijímá z náčelníkových rukou smrt. Vyd. 1917 předchází autorská poznámka, osvětlující některé okolnosti vzniku L. J. a polemizující s kritikou vypravěčské metody. L. J. je věnován autorovým přátelům, manželům Hopeovým.

Vztah mezi hierarchií promluv jednotl. vypravěčů a jejich předmětem — získává v průběhu děje symbol. charakter. Děje se tak nejen díky tematice a metaforice jednotl. vyprávění, která přestávají zachycovat jevovou stránku Jimova jednání a vytvářejí posléze jakousi „symbol. krajinu“ (např. místopis Patusanu), ale především ze samé povahy Jimových činů, jež se vypravěčům jeví jako nevysvětlitelné. Jejich určujícím rysem je zřejmě „následování vlastního snu“, chápané mnohoznačně: jako napravení či opakování životního omylu z Patny, jako spoléhání na subjekt. vzhled do mezních situací, objevující možnost volby, nebo naopak jako zastření hranic mezi nahodilým a nutným, dobrem a zlem. Ve střetu hodnotících hledisek vypravěčů získává Jimova postava (zvl. ve 2. části děje, uvozené vyprávěním podnikatele Steina) zvláštní symbol. funkci tím, že ve

svých postojích a činech relativizuje nebo úplně zpochybňuje platnost zvykových vazeb imaginárních či skutečných lidských společenství (dobrodruzi, domorodý kmen). Motiv nevyšlovitelného „poznání nemožujícího běžný lidský život“, předznamenávající katastrofu Jimova osudu, pak dovršuje přeměnu hl. hrdiny v metafyzický symbol, který se mj. stává výrazem naprosté rozluky dvou světů a kultur a nemožnosti pojímat a hodnotit orientální skutečnost zjednodušeně jako „exotiku“.

L. J. napsal Conrad (vl. jm. Józef Teodor Konrad Nałęcz-Korzeniowski) v těsném sousedství p. *Mládí* (1902, Youth) a n. *Srdce temnoty* (1902, Heart of Darkness). Spolu s těmito aj. díly patří L. J. k tzv. „Marlowovým příběhům“. Je do značné míry rozvinutým protějškem *Srdce temnoty*, jehož hl. hrdina Kurtz se v hlubinách konžských pralesů stává polobohem černošskému kmeni a manipuluje jím pomocí kanibalských rituálů, jichž se sám účastní. Osudy obou symbol. hrdinů (Kurtze a Jima) charakterizují Conradovo pojetí zhoubných rysů souč. kolonialismu — bezostyšnou manipulaci s domorodci, umožňující rozsáhlé vykofisování, způsobující však zároveň nezadržitelný úpadek manipulujícího, a na druhé straně neúčinnost „jednoduchých jistin“, morálních axiomů tzv. „evrop. kultury“ ve styku s „exotickým“ světem a domorodým obyvatelstvem. Skupina děl kolem L. J. má také určité autobiogr. rysy (Conradova námořnická dráha). Conradův styl vyrůstá z pracného hledání významů postupně osvojovaného cizího jazyka a ve své složitosti, psychol. hloubce i symbol. mnohoznačnosti bývá — spolu s promyšleným pojetím funkce vypravěčských hledisek při zobrazování postav — srovnáván s technikou románů H. Jamese. L. J. vychází i z tradice romant. symboliky a romant. hrdiny, jehož konflikt v hl. postavě přetváří a svébytným způsobem zobecňuje. Zfilmoval V. Fleming (USA 1925), R. Brooks (1964).

Výpisky „Existujeme, jen pokud držíme pohromadě. On do jisté míry vybočil, neudržel se v řadě, ale byl si toho vědom tak intenzivně, že byl až dojemný, podobně jako smrt člověka je vzhledem k větší intenzitě lidského života dojemnější než smrt stromu“ (1974, 161).

Překlady 1933 (Ceněk Syrový), 1959 (1974, Magda Hájková).

Literatura M. Murdrick (ed.), *Conrad, Englewood Cliffs* 1966. Z. Najder, *Conrad w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1974. J. A. Palmer, *Joseph Conrad's Fiction*, Ithaca 1968. N. Sherry, *Conrad's Eastern World*, Cambridge 1976. *Studia Conradowskie*, Katowice 1976.

pr

CONSCIENCE, Hendrik: FLANDERSKÝ LEV

(De Leeuw van Vlaanderen) — 1838

Historický román vlámského spisovatele 19. stol., přední dílo vlámského národního obrození.

Děj prózy se odehrává na přelomu 13. a 14. stol., v době boje Flander proti franc. králi Filipu IV. Sličnému. Král, ponoukán marnotratnou manželkou Johanou Navarrskou a zlotřilým rádcem Enguerrandem de Marigny, usiluje o podrobení bohatých flanderských měst. Odnímá je proto svému leníku, starému flanderskému hraběti Gwijdovi, a dosazuje místo něho franc. šlechtice. Vlám. šlechtici, mezi nimi Gwijd i jeho statečný syn Robrecht van Bethune, zvaný „flanderský lev“ (podle rodového znaku černého lva ve zlatém poli), jsou na královském dvoře věrolomně zajati. Proti uchvatitelům však vystupují města, zejména „flanderská perla“ Bruggy, v nichž lid, vedený prozřivým cechmistrem tkalců Coninckem a ohnivým cechmistrem fezníků Breydelem, povstává proti Francouzům i vlám. odrodilcům. Během těchto bouřlivých událostí se odehrává idylický milostný příběh Matyldy (Machteld), dcery Robrechta van Bethune, a mladého vlám. šlechtice Adolfa van Nieuwland. Po krvavé porážce Francouzů v Bruggách a dalších úspěších povstalců vysílá král do Flander velké vojsko, které má zemi pokofit. V bitvě u Kortrijku však flanderská armáda, v níž se v rozhodném okamžiku objeví i Robrecht, slavně vítězí; na bojišti zůstane sedm set zlatých ostruh franc. velmožů. V boji je také těžce raněn Adolf, je však zachráněn a uzavírá sňatek s Matyldou.

Zákl. děj. napětí F. I., popisujícího reálné histor. události (povstání v Bruggách, tzv. brugská jítň mše v květnu 1302, porážka franc. vojska u Kortrijku v srpnu 1302, která byla prvním významným vítězstvím měšťanů nad feudálním rytířstvem), vyrůstá z neustálého střetávání vyhocených protikladů: na jedné straně zpupnost, zlíštnost a krutost franc. dobyvatelů i zrádců z vlám. řad, na straně druhé spravedlivý hněv a ušlechtilost „Vlámů ryzího jádra“ a hrstky čestných Francouzů. Toto napětí je ještě zesilováno dramaticností, misty i efektní melodramatičností vypravěčova podání a některými tradičními rekvizitami dobrodružného románu (přestrojení, záhady a úklady, majestátní slova, gesta i skutky). Určité nedokonalosti kompozice, stylu a děj. nepravděpodobnosti autor vynahrazuje poutavým dějem, líčením vzrušujících vášní i konfliktů, které mají jednoznačnou patriotickou tendenci: oslavují statečný a nezlomný vlám. lid.

F. I. je jedním z prvních významných děl novovlám. literatury, kterou začalo připravovat od počátku 19. stol. tzv. „Vlaamse beweging“ (vlám. hnutí). Po belgic. revoluci 1830,

již se Conscience jako dobrovolník účastnil, a po vyhlášení samostatnosti Belgie došlo k rozvoji samostatné vlám. literatury. F. I., navazující na walterscottovský a ještě spíše na hugovský model histor. románu a vycházející vstříc dobové zálibě v patosu a sentimentalitě, dosáhl obrovského ohlasu v nejšířších vrstvách a znamenal — i přes své některé liter. nedostatky a zjevnou idealizaci — kulturní a polit. čin prvního řádu. Poukazem na hrdinnou minulost Flander, svým demokratismem a patriotismem, podobně jako četné následující Conscienceovy romány, kterých bylo více než sto, probouzel národní sebevědomění a sebevědomí a svým symbolem „flanderského lva“ vytvořil topos novodobé vlám. kultury i života. Podle F. I. vznikl i u nás známý televizní film H. Clause (1983).

Výpisky „Co z toho, má-li někdo zákony rytířskosti jen na jazyku, nejsou-li napsány také v jeho srdci? Kdo si nepočíná šlechtně vůči nižším, neučiní toho ani vůči sobě rovným“ (1936, 13).

Překlady 1936 (Antonín Čihal, Zlaté ostruhy).

Literatura G. Degroote — J. de Schuyter, Hendrik Conscience en zijn uitgevers, 1953. A. van Hageland, H. Conscience en het volksleven, 1953. G. Schmook, De Genesis van Conscience's „Leeuw van Vlaanderen“, Verslagen en Mededelingen van de Koninklijk Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1952—1953.

jh

CONSTANT, Benjamin:

ADOLF

(Adolphe) — 1816

Nevelký román francouzského prozaika, publicisty a politika, v němž jsou psychologickou introspekci a analýzou zobrazeny v osobě hlavního hrdiny příznaky romantické „nemoci století“.

A., plným titulem *Příběh nalezený v papírech nezámého a vydaný panem Benjaminem de Constantem*, je předkládán ve fingované podobě nalezeného rukopisu (tzv. vydavatelská fikce), ke kterému „vydavatel“ (viz *Slovo vydavatelovo*) přišel náhodou na cestách po Itálii (patřil „zamlklému, smutnému cizinci“). Příběh je vyprávěn v I. osobě. Mladý šlechtic Adolf, nevyrovnaný a skeptický, ukončil studia v Göttingen a na otcovo přání cestuje Evropou. Seznamuje se s pols. šlechtickou Eleonorou, o deset let starší, která kvůli němu opustí milence i děti. Odjíždějí spolu do Čech (Kadaň) a později do Polska, kde má Eleonora převzít dědictví. Jakmile hrdina milovanou ženu získá, vztah se mu stává trýznivým poutem. Život dvojice se ještě více komplikuje po zásahu Adolfova otce, který na synovi vymůže slib, že milenku opustí a bude se věnovat kariéře. Když se o tom Eleonora doví, těžce onemocní a umírá. Adolf sice získává svobodu, ale i ta se mu vzápětí je-

vi jako přítěž, protože mu chybějí právě ony citové svazky, které se mu předtím protivily.

Prostý příběh A. se soustřeďuje na vykreslení duševních pochodů a vášní dvou osob; jiné postavy vystupují povětšinou anonymně nebo nepřímou (otcovy dopisy) a reprezentují společnost nepřátelskou nelegitimní a skandálními svazkům. City hrdinů se pod tímto tlakem vyvíjejí opačným směrem: u Eleonory ke stále pevnější a tragičtější vazbě (okolím nahlížené jako uhranutí), u Adolfa k rozkolísanosti, podmíněné pocity viny, rezignací, soucitem, úvahami o lásce, kterou dříve pociťoval k Eleonore (stává se pro slabostského hrdinu paradoxní „femme fatale“). Odlíšné povahových rysů (Eleonora — rozhodnost a stálost, Adolf — nerozhodnost a nestálost aj.) zesiluje v A. bolestnost stětí, při nichž vidina stálého pouta k milence představuje pro hrdinu neštěstí, konec životní dráhy, fatálnost. Roztržka, již by mohl, jak se domnívá, projevit svou vůli a odlišné představy o budoucnosti, vzkřísit naději na otevření „širších obzorů“ (tj. vyšší společen. uplatnění), se mu pak jeví jako osvobození, vstup do blíže nevymezené a rozlehlé (oproti omezenému okruhu Eleonofiny společenosti) oblasti žití. Nepodařené rozchody (vlastně temat. jádro románu), motivované Adolfovou snahou vzít svůj osud do vlastních rukou, ustupují však nakonec vždy dvěma křížicím se způsobům myšlení, z nichž vyplývají potenciální podoby hrdinova vztahu k milence: pasivní podřízení se (projev náhlých rozhodnutí) a aktivní sebeobětování (důsledek kontemplace), které se však „uskutečňuje“ jen v rovině snění (nahrazuje důsledně rovinu činu), projevujícího se navenek jako věčná nerozhodnost, jako kruh odkladů a kompromisů.

A. vznikl již od 1806. Nemohl však být dříve vydán (byl čten přátelům) zřejmě proto, aby nedošlo ke zhoršení již tak napjatých autorových vztahů k Madame de Staël (její autoritativní chování bývá shledáváno ve vykreslení Eleonofina charakteru). A. vyšel téměř současně v Londýně a v Paříži (autor se v *Předmluvě* k tzv. „druhému vydání“ bránil ztotožňování reálných osob s postavami románu); původně měl příběh Adolfa a Eleonory tvořit jen jednu epizodu širše koncipovaného románu (rukopis se nedochoval), na němž autor přerušil práci. A. pro autora představoval jen okrajový úspěch; větší význam přikládal svým polit. a filozof. spisům. A., jehož styl je spíše klasicky vytříbený a racionalisticky jasný (bývá srovnáván se stylem Kněžny de Clèves Mme de La Fayette) než „romanticky“ exaltovaný (F.-R. de Chateaubriand), představuje v rámci franc. raného romantismu pronikavou sondu do rozporného a pasivního subjektu, trpícího

vlastní nemohoucnosti i tlakem ze strany společnosti. K jeho docenění jako jednoho z nejvýznamnějších děl franc. literatury však došlo až mnohem později (P. Bourget, E. Faguet, M. Barrès). Film B. T. Michela (1968).

Výpisky „*J sme tvorové nestáli do té míry, že city, které předstíráme, začneme nakonec zakoušet*“ (1957, 82).

Překlady 1903 (Rudolf Traub), 1957 (Josef Pospíšil).

Literatura Benjamin Constant, *Europe, mars* 1968. P. Delbouille, *Genèse, structure et destin d'Adolphe*, Paris 1971. G. Poulet, *Benjamin Constant par lui-même*, Paris 1968. — J. Pospíšil (předmluva k 1957).

zh

COOPER, James Fenimore:

LOVEC JELENŮ

(The Deerslayer) — 1841

První svazek známého pětidílného cyklu spjatého ústřední postavou Nattyho Bumppoa, jeden z prvních dobrodružných zálesáckých románů, který položil základy dalšího vývoje románu v USA.

Děj L. j. — časově situovaný do pol. 18. stol. — je soustředěn na střetnutí hrstky bělochů s indián. kmenem Huronů na jezeře Ottsega. Tom Hutter, zálesák žijící s dcerami Juditou a Hétty v plovoucím jezerním domě, upadne spolu se ctitelem Juditiným, hraničátem Harry Marchem, do indián. zajetí. Po jejich vykoupení šachovou figurkou z tajemné truhly Hutterovy (v ní je uloženo i tajemství Hutterova života) vyhlásí Indiáni bělochům válku ve snaze získat další válečnou kořist a pomstít smrt Harrym zastřelené indián. dívky. Po zajetí Jelenobijce Nattyho Bumppoa a po noční šarvátce na jezeře, v níž je Hutter skalpován (později umírá) a v níž po boku bělochů bojuje i potomek delawarského náčelníka Čingašgúk, je March vyslán pro posilu k angl. vojenské posádce. Ta vpadá do indián. tábora právě včas, aby zachránila Jelenobijce před smrtí (Hetty Hutterová však v bitce umírá) a nastolila pořádek.

Dram. prvky příběhu (boje bělochů s Indiány) jsou zasazeny do rozsáhlých popisů nedotčené severoamer. přírody a ústrojně skloubený s poměrně široce rozvíjenými motivy druhotnými, jež prozrazují (stejně jako mota jednotl. kapitol, vybraná z přírodní či reflexivní romant. lyriky) romant. ladění románu: tajemství Hutterovy truhly, tajemství jeho předchozího života, tajemství původu jeho dcer. Demonstrativně se hlásí k poetice romantismu i popisné pasáže, v nichž je patrna romant. záliba v otevřeně přírodní krajině, v krajně nekultivované, divoké (oblíba scénérie noční, obraz jezera). S romantismem je spojeno i zdůraznění lidské prostoty (slabomyslná Hetty), korespondující v rovině „nedotčenosti“ ducha s nedotčeností přírodní, i četné úvahy

reflexivní (morálka, spravedlnost, čest). Nositel těchto hodnot je ústřední romant. postava zálesáka Nattyho Bumppoa, jež je jakousi morální transformací evrop. křesťanského rytíře (srov. jeho vztah k čes. bratřím). Jeho ztvárnění v sobě — navzdory všem romanticky zaměřeným postupům — zahrnuje i silné prvky realistické (zvl. histor. realita války mezi Francouzi a Angličany o nadvládu v Americe v pol. 18. stol.).

Už prvními úspěšnými povídkami z cyklu *Kožená punčocha* (1823, Leather Stocking Tales), a i díky dalším, v nichž je patrný vliv W. Scotta a F. Marryata, se stal Cooper známým nejen v Americe, ale i v Evropě; u nás se jeho indián. příběhy četly (v neumělejších překladech) již od 70.—80. let 19. stol.

Výpisky „*Zřidkaky procházel lesy, aniž se zastavil a pozdržel u něčeho zvlášť krásného . . . A nikdy neminul den, aby nepovznesl mysl k nekonečnému zdroji všeho, co viděl, cítil a spatřoval, a to rovněž bez pomoci vnější forem či slov*“ (1960, 248).

Překlady 1909 (Rudolf Krystinec), 1928 (Stanislav Václav Klíma), 1960 (Jan Caha).

Literatura R. E. Spiller, J. F. Cooper, *Minneapolis, University of Minnesota Press* 1965. — J. Polišenský (doslov k 1960).

am

CORBIÈRE, Tristan:

ŽLUTÉ LÁSKY

(Les Amours jaunes) — 1873

Básnická sbírka jednoho z francouzských „prokletých básníků“, v níž dochází k programovému obratu od parnasismu a romantických tradic.

Ž. I. tvoří 7 skupin básní (mj. sonety a rondely), umístěných mezi jakýmsi prologem a epilogem, shodně věnovanými „Marcele“ (*Cikáda a básník. Básník a cikáda*). Básně sbírky lze rozdělit zhruba do 2 okruhů: 1. citově, výsměšné, pařížským pobyttem ovlivněné básně (oddíl *Tohle. Žluté lásky, Rondely pro potom*), básně s exotickými náměty (*Serenáda serenád*) a budované na principu náhody, slovní provokace atd. (*Náhodou*). 2. básně inspirované Bretani, mořem a námořní tematikou (*Armorika, Moře*). Přiznačná pro poetiku Ž. I. je nadměrná interpunkce (nejčastěji pomlčky), eliptické věty, pauzy, kalambúry, antiteze, neologismy, cizí slova, užívání námořnické terminologie, lidového jazyka a argotu. Některé básně jsou datovány s uvedením míst vzniku, jež jsou zčásti mystifikacemi (Jeruzalém, Janovské vězení, Baleáry). Části básní předcházejí mota (např. z A. de Lamartina a V. Huga), sloužící mnohdy k ironicko-polemickým výpadům. Ž. I. jsou věnovány „autorovi Otrokáře“ (tj. otci, úspěšnému autorovi románů z námořního prostředí).

Ž. I. stavějí do středu autorský subjekt, konfrontující sebe sama s realitou, milostnými ilu-

zemi, okolím a přírodou prostřednictvím nej-
různějších výrazových rovin paradoxně se
protínajících (ležerní dandysmus a sebeironie
— věcné konstatování kruté pravdy o sobě
a o světě). Realist. zpověď, pohybující se na
hranici sarkasmů, je spojena s bouřliváckými
až divadelními gesty, sbíhajícími se v řadu
póz, jimiž si subjekt vyhrazuje místo „věčného
páří“ ve světě literatury a distancuje se od
okolí, jehož banalitou sice pohrdá, ale z něhož
současně nechce být zcela vyřazen. Zámě-
kovitě a fragmentární verše, odhalující tragič-
nost citového života subjektu, se poji bezprostřed-
ně s agresivitou ve výrazu — lyr. a ironické
polohy vystupují v neustálém prolínání, zabra-
ňujícím převládnutí jednoho z obou pólů
(srov. i míšení stylů a nejrůznějších slovníko-
vých vrstev). Disharmonická osnova *Ž. I.* po-
znamenává i „portréty“ autora (ropucha, ba-
henní slavík, renegát života aj.), v nichž do-
chází k zákl. posunu v chápání básníka, neusi-
lujícího již o harmonické formování materiálu
poezie, chladnou odosobněnost (parnasismus)
a o jednostranně lyr. výlevy či přenášení roz-
porných pocitů do „vyššího“ světa poezie (ro-
mantismus), ale o ztotožnění poezie s lidským
osudem v jeho každodenním dialogu s objekt.
světem.

V době, kdy *Ž. I.* vyšly, byl jejich autor zcela
neznámý v liter. světě a zřejmě ani nepočítal
s velkým úspěchem jediné sbírky svého života,
vydané vlastním nákladem. Verše mladého
básníka, žijícího převážně v Bretani, stíhaného
všemi možnými ranami (nemoc, fyzická oškli-
lost, rozháraný milostný život) a předčasně
zemřelého v necelých 30 letech, se nesetkaly
se sebemenším ohlasem. Objevení *Ž. I.* je dato-
váno okamžikem, kdy autorův bratranec Pol
Kalig (pseudonym J. Chenantaise) s nimi se-
znamuje (1880) symbolistu G. Kahna, jehož
prostřednictvím se dostaly až k P. Verlainovi,
který autora, jednostranně vyloženého, zařadil
do své galerie portrétů Prokletí básníci. K do-
cenění díla docházelo postupně až od 1. svět.
vátky. Ve vývoji svět. poezie použití každoden-
ního jazyka v *Ž. I.* působilo mj. na moderní
anglo-amer. poezii, zejména na T. S. Eliota
a E. Pounda.

Překlady 1893 (*Jaroslav Vrchlický, b. Serenáda, in:*
sb. Moderní básníci francouzští), 1922 (*Bohuslav Rey-*
nek, jen oddíl Armor), 1930 (*Jindřich Hořejší, b. Jar-*
mareční zpěvačka), 1934 (*Jindřich Hořejší—Viktor*
Dyk—Jan Zahradníček, výb.), 1959 (*Jindřich Hořej-*
ší—Viktor Dyk—Karel Čapek, výb.), 1975 (*Vladimír*
Mikes a titíž, téměř úplný text).

Literatura F. F. Burch, *Sur Tristan Corbière, Paris*
1975. M. Lindsay, The Poetry of Tristan Corbière, Co-
lumbia 1959. — J. Hájek (doslov k 1959). V. Mikes
(doslov k 1975).

zh

CORNEILLE, Pierre:

CID

(Le Cid) — 1637

Veršovaná tragikomedie tvořící přechod mezi
francouzským barokem a klasicismem; námě-
tové čerpá ze španělského rytířského tematic-
kého okruhu.

Láska Ximény a dona Rodriga spěje ke šťastné-
mu završení ve sňatku. Ximénin otec však urazí otce
Rodrigova a Rodrigo mstí otcovu pohaněnou čest.
V souboji hraběte zabije. Xiména žádá Rodrigovu
hlavu, podřizující lásku vůli a požadavku rodové cti.
Rodrigo vybojuje Španělsku důležité vítězství nad
Maury a získává čestný přídomek Cid (pán), jakož
i panovníkovu přízeň za své zásluhy o stát. Xiména
trvá na potrestání. Rozhodne souboj, v němž její zá-
jmy hájí don Sanchez. Vítěz souboje získá podle
králova rozhodnutí Ximénu. Don Sanchez přichází
Ximéně oznámit Rodrigovu vítězství. Xiména, myl-
ně předpokládajíc Rodrigovu smrt, se vyznává ze
své lásky. Král rozhodne, že po ročním odkladu,
kdy bude Xiména oplakávat otcovu smrt a Rodrigo
vytáhne do boje za zájmy Španělska, budou sezdá-
ni.

Corneille převzal námět ze hry špan. autora
G. de Castro Cidovo mládí. Vypustil z předlo-
hy řadu epizod a soustředil se na konflikt me-
zi láskou a ctí. Požadavky dram. jednot (jed-
nota místa, času a děje) Corneille plní se znač-
nou volností. Rozšiřuje jednotu místa (děj se
odehrává na různých místech v městě) i jedno-
tu času (reálný čas trvání děje je dva dny, ni-
koli pouze 24 hodin). V C. se uplatnilo také
míšení žánrů, což vyvolalo značnou kritiku po
premiéře hry. Pojetí postav a pojetí ctnosti by-
lo odvozeno z renesančního ideálu, Corneille
však proměnil postavy z typů v charaktery.
Dram. účín scén, oplývajících velkolepým pa-
tosem, jenž našel odpovídající výraz v alexan-
drinu, roste z mistrovské výstavby děje v sou-
vislosti s postupným vyjevováním charakterů.
V C. se obráží dobový kult vůle a kult hrdin-
ství; špan. prostředí a morální kodex souvisí
s tehdejší orientací franc. „romantizujícího“
baroka. Dobové příznačné je i vedení konflik-
tu, v němž se střetá lidská vůle, určující jedná-
ní postav, a cit. Povinnost, rodová a osobní
čest, ale i vyšší, nadosobní zájmy (např. státní)
vítězí nad individuálně citovým, reprezentova-
ným láskou.

Po uvedení hry rozpoutali Corneillovi pro-
tivníci, především G. de Scudéry, spor o kvali-
tu díla; spor, do něhož zasáhl i kardinál Ri-
chelieu. Věc byla předložena k posouzení ne-
dávno založené Akademii, která se pokusila
překonat subjekt. zaměření sporu obecnějším
stanovením druhových a žánrových kritérií
uměl. díla, avšak pro dílo se jednoznačně ne-
vyslovila. V různých přepracováních se látka

C. stala námětem četných operních děl. Jako jedno z vrcholných dram. děl své doby ovlivnilo další vývoj, ať již se pak na Corneillův odkaz navazovalo pozitivně či polemicky. Výraznou podobnost nacházíme ve Filipovi V. Alfieriho (1793).

Překlady 1882 (*Václav Kalbáč; volný překlad*), 1899 (*Jaroslav Vrchlický*), 1956 (*Svatopluk Kadlec*), *rozmn.* 1975 (*Tadeáš Šerinský*).

Inszenace 1893 (*František Kolár, Národní divadlo, Praha*), 1919 (*Karel Hugo Hilar, Městské divadlo na Královských Vinohradech*), 1960 (*Jaroslav Dudek, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*).

Literatura *W. Deierkauf-Holsboer, Le Théâtre du Marais, Paris 1954. L. Lettelier, À Propos du troisième centenaire de «L'illusion comique» et du «Cid», in: Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen, 1936.*

šrm

CORTÁZAR, Julio: NEBE, PEKLO, RÁJ

(Rayuela) — 1963

Román argentinského prozaika, jedné z velkých postav soudobé hispanoamerické literatury.

Román N. p. r. představuje složitý, mnohovýznamově strukturovaný celek. Zákl. děj. linii tvoří příběh jihoamer. intelektuála Horacia Oliveiry, historie jeho pobytu v Paříži, vyprávění o jeho nevědních láskách, o návratu do Buenos Aires, o jeho cestě, která končí — či začíná — v ústavu pro choromyslné. Vyprávění, složené ze zdánlivě nestejných, jen slabě spojených částí, je provázeno obrovským počtem autentických i apokryfních citací, liter., maličkých a hudebních filiací a parafrází, rozsáhlým filozof. aparátem, což značně zvyšuje čtenářskou náročnost textu. Symbol. platnost většiny prvků románu (podvojných až potrojných postav, vzájemně nespojivých dějů) osmysluje na první pohled bezvýznamný a nelogický sled „scén ze života“. Román je rozdělen do 3 částí (*Odtamtud, Odtud, Odjinud*) a opatřen několika moty a předmluvou, v níž se čtenáři předkládá možnost dvojí volby: buď může číst román klasickým způsobem (tj. obracet postupně jednu stránku za druhou), nebo po kapitolách na přeskáčku v pořadí daném úvodním *Návodem k četbě*. Obě varianty se od sebe příliš neliší v tom směru, že každá nabízí problematické hledání uvnitř textu s nejistým koncem. Ať zvolí čtenář kteroukoliv z nich, zjišťuje, že dočíst knihu se mu nepodaří: poslední 2 kap., odkazující vzájemně jedna na druhou, naznačují, že kniha nekončí.

Cortázarův nadobytě složitý román je polemikou s dosavadním pojetím nejen románu, ale liter. díla vůbec jako hotového, uzavřeného tvaru. Promyšlené rozbití zavedených románových kategorií (postavy, prostoru, času, děje, kompozice i jazyka) však neústí ve for-

mální a myšlenkovou bezmocnost. Odmítaná románová podoba je nahrazena svéráznou syntézou výpravného díla a eseje, založenou na strukturálním vzájemném ovlivňování obou složek. V N. p. r. jsou vědomě porušovány všechny zákony žánru, experimentuje se zde s jazykem (partie psané „vymyšleným“ jazykem, a tedy nesrozumitelné), jsou tu zesměšněny přijaté obsahové formální konvence. Na pozadí toho všeho vyvstává problém filozof. a životní orientace člověka v atmosféře deziluze a všeobecné krize souč. západního světa. Zobrazený úsek ze života hl. hrdiny se pokouší shrnout intelektuální a citovou zkušenost moderního člověka, jeho bezradnost nad dědictvím minulosti i nad hrozbou přítomnosti a zároveň jeho touhu obojí vítězně překonat.

N. p. r. je v pořadí druhým autorovým románem, prvním světově proslulým. Tematicky i způsobem zpracování souvisí s převážně povídkovým dílem, které mu předcházelo, a rovněž s prvním r. *Výherci* (1960, Los Premios). S předcházejícími díly jej spojuje společná atmosféra tajemnosti a fantastiky sousedící s nejvšednější banalitou, směrsměs tragična a černého humoru, sugestivnost obrazu, filozof. závažnost námětů a novátorství, ústící v někdy až šokující experimenty. Román bezprostředně po svém vydání vyvolal a dosud vyvolává velký ohlas a zájem. Je shodně považován za jedno z nejvýznamnějších děl tzv. nového hispanoamer. románu.

Výpisky „*Potíž je v tom, že se jako divák pokouším vmístit do děje*“ (1972, 440).

Překlady 1972 (? = *Vladimír Medek*).

Literatura *L. Harss, Los nuestros, Buenos Aires 1969. E. Gonzáles Bermejo, Conversaciones con Cortázar, Barcelona 1978. P. Ramirez Molas, Tiempo y narración, Madrid 1978. Julio Cortázar, L'Arc, 1980. — (doslov k 1972).*

kl

COSTER → DE COSTER

CRANE, Stephen: RUDÝ ODZNAK ODVAHY

(The Red Badge of Courage) — 1895

Americký román zakládající tradici moderního válečného románu.

Hrdina románu, opatřeného podtitulem *Epizoda z americké občanské války*, Henry Fleming odchází do války s romant. představami. V prvním bojovém střetnutí s nepřítelem však utíká. Na útěku pozoruje hrůzy bitevního pole, připojuje se k průvodu raněných (a zároveň se z něho cítí být svou zbabělostí vyloučen), vidí umírat přítele Jima Conklina zoufale, že mu nemůže pomoci, od jiného umírajícího vojáka v hrůze přehá, aniž by mu pomoci chtěl. Po

návratu k pluku je zahrnut péčí svých spolubojovníků, další den s nimi v útoku obstojí. Je pobouřen pohrdlivým míněním důstojníků o jejich způsobu boje. V novém útoku pluk — také v odpověď na toto mínění — dokáže nemožné a vítězí. Po vítězství jinoch sni — zbaven už svých romant. představ — o miru.

Děj románu, který je spíše než sřetením příčinně spjatých epizod řadou statických obrazů, zachycuje ve svém druhém významovém plánu na vítězné kalvárii Henryho Fleminga růst pocitu společen. odpovědnosti jedince ke kolektivu, tedy pocitu, který umožňuje, aby si člověk uprostřed surovosti války zachoval alespoň zbytek lidské důstojnosti. Při ztvárnění statických scén válečných, v jejichž rámci se tento druhý významový plán utváří především, má značnou funkci barva. Je využívána v souvislosti s autorovým krajně výtvarným vnímáním až malířsky impresionistickým způsobem. Její funkci v díle napovídá i symbol obsažený v titulu — krvavá rána: rudý odznak odvahy. Lyrizované statické scény kontrastují s hrubě nespisovným jazykem dialogů (pouze v nich je hrdina označován vlastním jménem, v autorské řeči je pojmenováván jako „jinoch“), jejichž obsah vyjadřující soucítění člověka s člověkem je v jistém rozporu s krutostí a lhostejností světa zobrazeného v scénách z bojiště. R. o. o. tak v jistém smyslu koresponduje s životním pocitem vysloveným v jedné z autorových básní: „Jeden člověk řekl vesmíru: / Pane, já existuji. / Jenže, odpověď vesmír, / tato skutečnost ve mně neprobudila / pocit odpovědnosti.“

R. o. o. byl inspirován vypravováním válečných veteránů, válečnými fotografiemi M. Bradyho, bitevními obrazy Winslowa Homera a Sevastopolskými povídkami L. N. Tolstého. Vznikl už před autorovým pobytem v amer. Západě (1894). Vydán byl však až v říjnu 1895, kdy nakladatel Hamlin Garland zapůjčil autorovi po přečtení první poloviny rukopisu potřebný obnos na zaplacení zbytku honoráře pisáře. Jako jediný z Craneových děl nenaplnuje R. o. o. autorskou teorii osobní zkušenosti, která ho vedla při poznávání života vyřičené newyorské čtvrti Bowery a ústila vesměs v uměl. prohry. Stejně jako sociální r. *Maggie, dítě ulice* (1893, *Maggie: A Girl of the Streets*) nebyl ani R. o. o. přijat jednoznačně příznivě: část konzervativní kritiky označila R. o. o. za prózu „nevlasteneckou“, nežádoucím způsobem blízkou tomu vidění světa (označovanému jako realismus, popř. veritismus), který prosazoval H. Garland a W. D. Howells. Jiná část kritiky (C. Van Doren) vidí v R. o. o. zákl. dílo amer. moderní literatury, jeho autora, který zemřel ve 29 letech, pak považuje,

přes řadu povídek a básní, které napsal, vlastně za autora jediné knihy. Film 1951.

Překlady 1958 (*Jiří Valja*).

Literatura T. Beer, *Stephen Crane, A Study in American Letters, New York 1927. A. W. Litz (ed.), Modern American Fiction, New York 1963. O. V. Vasilevskaia, Tvorčestvo Stivena Krejna, Moskva 1967.*

am

CRNJANSKI, Miloš:

DENÍK O ČARNOJEVIČOVI

(Dnevník o Čarnojeviču) — 1921

Lyrická próza srbského expresionismu.

Téma nesouvislého lyr. subjekt. záznamu je dáno traumatickým prožitkem 1. svět. války. Zápis má autobiogr. ráz: je dán pohledem příslušníka generace, která byla v mládí povolána do frontových zákopů rakous. armády. Vypravěč je přecitlivělý, až neurotický mladík, který od dětství žil bez sourozenců s ovdovělou matkou, krásnou ženou, v materiálním dostatku, avšak v bolestné citové neuspokojenosti (matčiny milostné avantýry, společen. radovánky). Válečná skutečnost je zachycena pouze jako náznak krutého pozadí intenzivních citových epizod, motivujícího hrdinovo tihnutí k přírodní harmonii, k intuitivnímu porozumění, jež hledá mimo svět lidí a jejich utrpení. Chronologie dění je prokládána retrospektivními záběry do dětství v zaostalém městečku ve Vojvodině, do dob studií ve Vídni. Aktivní účast ve válce je přerušena onemocněním tuberkulózou, pobytem v nemocnici v Krakově, v sanatoriu v Zakopaném, návštěvou domova na pohřbu matčiny. Uzavírá se návratem morálně a citově rozjiffěného intelektuála do prostředí maloměstského nacionálního optimismu. Rozvedeny jsou především milostné epizody — se smyslnou ženou, s níž se oženil, a s vdanou, v manželství nešťastnou, jennou, vášnivě oddanou Polkou v Krakově. První ho přesytila tělesnou náruživostí, od druhé odešel ze strachu před tíží závazku. Konec deníkového zápisu nechává vypravěčův příběh otevřený s dvojím naznačeným východiskem — buď smrt, nebo život někde v ústraní. Vypravěč má své „alter ego“ v bizarním příteli — námořním důstojníkovi, ztracené existenci, podivnovi, jehož exaltace ho stále vysouvají mimo běžné lidské společenství. Je hlasatelem zvláštního životního postoje — sumatraismu, jehož kořeny směřují k indic. a antické filozofii a jenž vznikl jako sebeobránná reakce na válku. Je to mladicky naivní projev iracionální touhy po univerzální, vše propojující kosmické harmonii všeho živého i neživého.

Tento postoj je zdrojem lyrismu D. „Naučili jsme se pít život hlouběji než kdykoli, co svět světem stojí. Nic nemá smysl, všechno propadlo zkáze v těchhle třech letech. Se strachem, bázlivě, pozorně se dívám na život v nich a držím ho v rukou, které se chvějí, dívám se kolem sebe na lesy a cesty a nebe.“ D. nemá zákl. znaky žánru, kompozice je záměrně frag-

mentární, neuspořádaná, hranice minulého a přítomného se prolínají, jednotlivé úseky jsou uzavírány refrény („Ach, byl jsem mlád a měl jsem tak krásná, štíhlá, bílá křídla a záda“). V předrážděné citovosti, v metafyzické touze po harmonii bytí, v zasvěcení smrti, pocitu únavy a vykořeněnosti doznívá aristokraticismus a dekadentní estétství (příznakový charakterizační prvek hrdiny jsou bílé rukavice, záliba probírat se ve špercích aj.), v ironizující stylizaci přežívá anarchoindividualismus konce století, v erotismu a nenasyčené smyslnoti bizarních lásek secesní atmosféra, v lomivé křehkosti a přelévavé pastelovosti přírodních obrazů symbolismus a impresionismus.

D. je reprezentativním dílem srb. liter. expresionismu, který je určujícím směrem poválečné jugosláv. liter. avantgardy. Crnjanského „sumatraismus“ je jeho zvláštní obměnou (vedle zenitismu, hypnismu, dynamismu, aktivismu). D. rozvádí programové formulace manifestu sumatraismu *Objasnění Sumatry* (1920, *Objasnjenje Sumatre*). Melancholická lyrčnost, pocit deziluze a věčného psanectví, stojící v opozici proti dobové tradičně patriotické poezii a nacionálním mýtům, je vyslovena také ve sb. b. *Lyrika Ithaky* (1920, *Lirika Itake*) i v r. *Stěhování I—II* (1929, 1962, Seobe).

Překlady 1982 (*František Lipka, sl. Denník o Čar-nojevičovi*).

Literatura Miloš Crnjanski, *Zbornik radova, Beograd 1972.*
mč

CROMMELYNCK, Fernand: VELKOLEPÝ PAROHÁČ

(*Le Cocu magnifique*) — insc. 1920, 1921
Groteskní fraška francouzsky píšícího belgického dramatika meziválečného období.

Prozaická tříaktová hra se odvíjí ve flanderské vesnici za autorovy současnosti. Destructivní síla patologické vášně ničí šťastnou harmonii manželského soužití vesnického písaře Bruna a Stelly. Bruno okouzlení Stelinými půvaby vystydí prudká žárlivost. Bruno se stává obětí neopodstatněných, chorobně narůstajících dohadů, které se mu proměňují ve skutečnost. Posedlý myšlenkou najít předpokládaného milence nutí Stellu, aby se oddávala všem mužům z vesnice. Stella, která se podrobuje manželovým zvráceným zkouškám, toužíc vrátit mu někdejší klid, se po potupné očištění, které jí vystaví rozdušené vesničanky, poprvé vzepře. Bruno spatřuje v jejím odmítnutí potvrzení svých dohadů, v muži — posledním vesničanovi, jemuž dosud nepatřila — hledaného Stellina milence a chce jej zabít. Stella zachraňuje mladíka svým objetím; přijímá jeho nabídku společného života a manžela opouští. Zaslepený Bruno setrvává ve svých klamných představách.

Na rozdíl od Shakespearova trag. pojetí obdobného tématu v dr. *Othello* je ve V. P. námět zpracován směsí trag. a komických, bufozních a patetických prvků. Vnitřní drama Brunovo nepostrádá patos skutečného utrpení; jeho směšnost je dána neexistujícími příčinami trýzně. Neschopnost rozpoznat pravdu a fikci, skutečnost a představu je svou podstatou tragikomická. Svár tělesného a duchovního se projevuje porušením jejich vzájemné rovnováhy: tělesné se zmocňuje duchovního, napájí smyslnou živostí a materiálností představu vznícené obraznosti. Tyto představy se odtrhávají od reality a vytvářejí svět druhé skutečnosti, která je skutečnější (v očích postižených postavy) než skutečnost sama. Zaznívá zde moderní problematika ztráty bezprostředního a přirozeného vztahu člověka a jím vnímaného světa. Realita je zaměněna fiktivním obrazem a sama zůstává nepoznána — toto téma zpracoval Crommelynck ještě výstižněji ve svém dalším dr. *Vášeň jako led* (1934, *Chaud et froid* ou *l'Idée de Monsieur Dom*). V. P., jenž je kriticky výsměšným obrazem působení náruživosti, zbavující člověka zdravého rozumu, sleduje vývoj hl. postavy, která se stala objektem své posedlosti, s téměř odborným smyslem pro psychickou patologii. V Brunovi autor zachytil střídání, výbuchy a zvraty psychol. stavů, horečnatou obsesi, která ho žene k dalším paradoxním činům, a pozvolnou ztrátu kontaktu s okolním světem, ústící v Brunovu naprostou uzavřenost vůči jakýmkoli podnětům zvenčí. Drastická tragikomičnost tělesného, barvitost, robustnost a sytost místního koloritu ve scénách venkovánů a dalších epizodických postav mají své zázemí ve vlámských zdrojích, životních i uměleckých (především ve výtvarném umění). Bizarní tragikomika tělesného účinně kontrastuje s imaginativním, básnivým jazykem.

V. P. přinesl autorovi široké mezinárodní uznání. Byl napsán — jako ostatně řada výjimečně významných děl posledního století — jako záměrná polemika s převažující plytce zábavnou a povrchní dramatikou konverzační. S provokativní otevřeností postavil Crommelynck na jeviště lidskou tělesnost, nikoli jako předmět lascivního zájmu, ale jako ambivalentní zdroj lidského štěstí i trýznivého utrpení. Uvedení V. P. ve 20. letech patřilo k událostem franc., ale i sovět. divadelní avantgardy (konstruktivistická inscenace V. Mejercholda v Moskvě, 1922). Tragikomické pojetí lidských vztahů ořtesených ztrátou kontaktu člověka se skutečností sblížuje V. P. s moderními divadelními proudy 20. stol. od L. Pirandella až po absurdní grotesky E. Ionesca. Groteskní vidění lidských charakterů, zbavených svobody

a podřízených nadvládě iracionálních vášní, redukce obrazu člověka na jediný určující rys řadí V. P. do jednoho z významných proudů moderního divadla. Film 1946, 1964.

Překlady rozmn. 1971 (Jan Tomek, Žárlivost).

Inscenace 1923 (Václav Vydra, Národní divadlo, Praha, přel. Petr Kříčka), 1929 (Otto Čermák, Národní divadlo, Brno), 1975 (Jan Zajíc, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové), 1985 (Vladimír Kelbl, Činoherní studio, Ústí n. L.).

Literatura M. Arland, *À la rencontre de Fernand Crommelynck, Liège 1947*. D. I. Grossvogel, *Crommelynck, The Selfconscious Stage in Modern French Drama, New York 1958*. C. Hanlet, *Ecrivains de Belgique, Liège 1946*.

štm

CRUZ, Juan de la → JAN Z KŘÍŽE

CRUZ, Juana Inés de la → JUANA INÉS DE LA CRUZ

CVETAJEVOVÁ, Marina:
POÉMA KONCE

(Poema konca) — 1926

Lyrickoepická skladba představující jedno z vrcholných děl ruské sovětské milostné poezie.

Dílo tematicky navazuje na *Poému hory* (1926, Poema gory), líčí historii poslední schůzky a rozchodu hrdinů. P. k. je situována do Prahy, kde autorka žila 1922—25. Městská scénérie se však v díle objevuje pouze náznakově. Ve 14 kap. poémy se obrazy ulice, kavárny, mostu, řeky, hory a periferie prolínají s dialogem a s úvahami lyr. hrdinky. Rozchod, který signalizuje již setkání obou hrdinů, je bolestně prožíván během poslední společné cesty městem, putování po známých místech, blízkých společnými zážitky, jež se nyní začínají jevit jako vzdálená a cizí, a vrcholí v očistném pláči. Slzy rozloučení spojují hrdiny víc než sama láska.

Ve volně plynoucím proudu vědomí tvoří lehce nastíněný syžet pouze základnu pro psychol. analýzu činů, slov i gest a obraz zraněné a trpící lidské duše je dán s výjimečnou otevřeností. P. k. je budována na kontrastech, projevujících se ve všech složkách díla. Zdůrazňování duchovna se střetává s tíhnutím ke konkrétnímu, fyzickému. Obraz města, vystavený na reálném základě, dostává snovou, imaginární podobu, reálná řeka se proměňuje v myt. Léthé a most jakoby směřoval do nekončena. Tento postup je v souladu se zákl. motivem Cvetajevové, s motivem věčného míjení a neuskutečnitelnosti lásky v reálném světě. Současně je však autorka příliš spjata s životem, s jeho konkrétními projevy a její láska i utrpení jsou ryze pozemské, zaznamenávané s věcností místy až naturalistickou: „Ne víc,

jen živočích, už bezživotný, / jsem, kýmsi raněný do břicha.“ Protikladnost milostného citu a vnějšího světa je nejvýraznější v zobrazení banálního prostředí měšťácké kavárny, kde se odehrává ústřední dialog hrdinů. Intimní motiv zde přerůstá v protest proti světu, v němž básníci jsou vydědenci, a v odmítnutí života, který se podobá židov. ghettu. Osobní prožitky a subjekt. drama přerůstá v objekt. tragiku osamělého bytí. Naléhavost a působivost výpovědi se promítá v nervózní atmosféře poémy, podtrhující silný emocionální náboj a bezprostřednost prožitku. Tato „nervozita“ se formálně projevuje v úryvkovitě dialogu, častých elipsách, pauzách, ve složité větě stavbě, v užívání inverze, přesahů, někdy dokonce strofických aj. Tíhnutí ke kontrastům je vyjádřeno též v častém střídání metra (jamb, trochej, amfibrach, dolnik), po stránce jazykové ve spojování archaismů s hovorovým jazykem. „Slovo“ vůbec hraje v P. k. důležitou úlohu: autorka tvoří četné neologismy, užívá paronomázie, spojuje zvukově podobná slova a v jejich spojení hledá i vnitřní významové vztahy (luk — rozluka). Dynamičnost a nervnost veršů Cvetajevové spočívá i v tom, že jejich složitost plyne z autorčiny snahy po maximální stručnosti a zhušťovací výrazu.

P. k. tvoří vrchol autorčina pražského období. Je nejen uměl. ztvárněním skutečného prožitku, ale vyjadřuje i motiv celé její tvorby, motiv věčného loučení, míjení a osamělosti. Autorka nepatřila k žádnému uměl. směru, přesto však je její formální novátorství blízké futuristům a navazuje svébytně na Majakovského tradici v rus. sovět. poezii. P. k. byla poprvé publikována v Praze v rus. almanachu Kovčeg; v SSSR až 1961.

Překlady 1967 (1971, Jana Štroblová, in: *Černé slunce*, vyd. 1971 in: *Hodina duše*), 1969 (Hana Vrbová, in: *Pražské vigilie*), 1982 (Otto Libertin).

Literatura P. Antokol'skij, *Kniga Mariny Cvetajevoj, Novyj mir 1966*, 4. S. Karlinsky, *Marina Cvetajeva, Berkeley and Los Angeles 1966*. O. G. Revzina, *Iz nabljudenij nad semantičeskoj strukturoj „Poemy konca“ M. Cvetajevoj, TRŮT TZS 9, Tartu 1977*. — Z. Mathauser (doslov k 1969). J. Štroblová, *Marina Cvetajevová, SvLit 1966*, 4.

tk

ČARENC, Jeghiše:

ZEMĚ NAIRI

(Jerkir Nairi) — 1925

Klasický román moderní arménské prózy, který se formou mýtu vyrovnává s koncem jedné kulturní epochy země po roce 1920.

Děj Z. N. je poměrně jednoduchý: ve třech panoramatických, chronologicky řazených záběrech defiluje před čtenáři starobylé maloasij. armén. město

Kars (Čarencovo rodiště) v letech 1913—19. V posledním roce před 1. svět. válkou jako by se v městečku zastavil čas (*I. Město a jeho obyvatelé*), 1914 se všichni hlásí k myšlence samostatné Arménie (*II. Vzhůru k Nairi*) a veřejným tajemstvím celého městského mikrosvěta se stane sen o Zemi Nairi (Nairi je legendární název starověké vlasti Arménů); posléze 1919 je město dobyto a masakrováno turec. vojáky (*III. Země Nairi*) — Kars je dnes součástí turec. území. Tato tři vývojová období líčí autor se značnou dávkou ironie z hlediska patriarchální morálky, zejména očima místní maloburžoazie: nacionalistické kruhy jsou zahleděny do sebe a výsledkem jejich krátkozraké politiky (jež se promítla do polit. hnutí tzv. dašnaků) se stane národní tragédie, ztráta Karsu, zkáza snu i vzfkříšeného mýtu o Zemi Nairi.

Z. N. je syntézou některých avantgardních postupů, blízkých zejména rus. sovět. próze, a tradičního, realist. vyprávění, příznačného pro klasickou armén. literaturu 19. stol.; zároveň představuje symbiózu histor. příběhu a filozof. románu. Proměnu epochy v letech před 1920 postihl autor formou myt. zpracování aktuálních dějinných momentů: doba „antihrdinů“ nemůže vyústit v uskutečnění dávné legendy, úvodní mistrovská drobnokresba jednotliv. obyvatel provinciálního Karsu je koncipována v opačné tónině než konečný obraz, v němž je imaginární mýtus definitivně nahrazen neúprosnou histor. realitou. Tuto symbol. konfrontaci dvou epoch lze sledovat nejen ve struktuře hl. a vedlejších motivů, neustále se štepících do nových významů, ale i v proměnlivém osvitu charakteristických detailů a dobových reálií.

Z. N. vznikla v původní podobě už 1921 a od následujícího roku ji Čarenc — dosud známý především jako talentovaný symbolistický básník — začal uveřejňovat na pokračování v čas. Norkh (Nová doba). Již tehdy byla Z. N. uvítána jako arcidílo armén. liter. současnosti a přijímána jako román historický, ačkoli vznikla jenom dva roky po ustavení sovět. Arménie. Tento společenskokrit. obraz úpadku a pádu armén. diaspory v letech 1. svět. války patří v kontextu evrop. literatur ke knihám zachycujícím agónii jedné epochy, již historie odsoudila k zániku. V rus. překladu vyšla Z. N. již 1933.

Překlady 1985 (Václav A. Černý).

Literatura L. Arutjunov, *Čarenc, Evolucija tvorčestva, Jerevan 1967.* — V. Novotný (doslov k 1985).
vene

ČECHOV, Anton Pavlovič:

DÁMA S PSÍČKEM

(Dama s sobačkou) — čas. 1899

Psychologická povídka ruského prozaika a dramatika, líčící setkání a lásku stárnoucího

čtyřicátníka a mladé provdané ženy na pozadí duchovní krize tehdejší společnosti.

Dmitrij Gurov, vzděláním filolog, dobře postavený bankovní úředník, pobývá na Jaltě, aby se alespoň načas vzdálil nudné ženě a rodině. Všimá si tu drobné blondýnky s bílým špicem, „dámy s psičkem“. Gurov je své ženě pravidelně nevěrný a „slabě pohlaví“ pokládá za „nižší rasu“. Jeho krátké romány obvykle rychle odplývají v navyklém automatismu vzájemné povrchnosti. Ani teď se neváhá hbitě seznámit a s ženou se intimně sblíží. Další průběh jejich známosti však ani zdaleka neodpovídá Gurovovu stereotypu. „Dáma s psičkem“, Anna Sergejevna von Diederitz, rozehvělá a smutná bytost, která svého muže pokládá za lokaje a vnitřně se s ním rozešla, se nechová jako jiné ženy: Gurov začíná věřit, že jde o silnější náklonnost a snad i lásku. Po návratu do Moskvy na ni, proti svému očekávání, nezapomene. Navštěvuje ji a jejich vztah znovu ožívá. Nejsložitější období vzájemného hlubokého citového spojení však teprve začíná.

Povídka je ukázkou mistrovství zvl. v budování systému uměl. detailů a náznaků, které vytvářejí její příznačnou „významovou atmosféru“ (Gurov si v pokoji Anny Sergejevny odřezává kousky dýně a jí, jindy pozoruje, jak se na žebračka vcházejícího do Diederitzova domu vrhají psi). V povídce je v krajní míře uplatněn princip stylové „oproštění“ (likvidace jakékoli ornamentálnosti stylu, stručnost, zhuštěnost), jehož důsledkem je „očistění“ slov, jejichž významy nejsou zasuty v přemíře syntaktických vztahů. Milostný příběh je v povídce zachycen na pozadí krizových stavů rus. inteligence, poznamenaných beznadějí, ale také náznakem východiska — apelem na vůli, sílu a vytrvalost.

D. s p. vyšla v prosinci 1899 v čas. Russkaja mysl. Prokovou kulturní veřejností byla přijata jako projev umělce, který v hořkosti světa nezapomíná na jas horizontů, a M. Gorkij se vyjádřil o uměl. virtuozitě povídky v tom smyslu, že všechno ve srovnání s ní vypadá primitivně, jako by to nebylo napsáno perem, ale kulem. Neobyčejná jemnost, schopnost utvářet mnohoznačný detail spojuje prózu s turgeněvovskou tradicí rus. psychol. novely o lásce a současně se stává východiskem tvorby mladších prozaiků, například I. Bunina. Zfilmováno J. Čejficem (1960).

Překlady ... 1950 (... Anna Zahradníčková, in: *Spisy VI*), 1982 (Zdeňka Psůtková, in: *Lázeňské známosti*) aj.

Literatura I. A. Gurvič, *Proza Čechova, Moskva 1970.* G. Kjetsaa, *Tschechows Novellenkunst, Versuch einer Analyse der Erzählung Die Dame mit dem Hündchen, ČRus 1971.* — J. Cigánek, A. P. Čechov, *Praha 1964.* J. Sekera, *Angažované diagnózy, Praha 1973.*

ip

ČECHOV, Anton Pavlovič:

RACEK

(Čajka) — 1897

Ruské drama, které formou tragicky laděné komedie pojednává otázky tvorby a hodnotového řádu individua přelomu století.

Děj hry o 4 jedn. se odehrává na statku P. N. Sorina, jehož sestra Irina Arkadinová sem jezdí na chvíle odpočinku a za svým synem Konstantinem Treplevem. Konstantin má liter. ambice, napsal hru, kterou nastudoval pro rodinnou společnost, k níž patří i matčin přítel, úspěšný spisovatel B. A. Trigorin. Protagonistku představení, dceru majitele sousedního statku Ninu Zarečnou, která touží po herecké dráze, Konstantin miluje. Děj. osu hry tvoří kromě problémů uměl. seberealizace (Arkadinová, Treplev, Trigorin, Nina) série neopětovaných citů. Nina se postupně upíná k Trigorinovi a tímto vztahem je zraněn nejen Treplev, ale i Arkadinová. Máša, dcera Sorinova správce, se sice provdá za učitele Medvěděnka, ale po léta neopětovaně miluje Konstantina, podobně jako její matka Polina, trpící nedostatkem citu a porozumění v manželství s přihrublým poručíkem ve výslužbě Šamrajevem, je vázána na dr. Dorna, jemuž ovšem nebyla jedinou milenkou. Starý Sorin zde pak už žije zcela sám svůj zkrachovaný anonymní život. Po Konstantinově pokusu o sebevraždu se Arkadinová rozhodne Trigorina odvézt, ale nedokáže se ho sama vzdát, jako nedokáže předejít útěku Niny za ním. Na konci hry se Nina vrací jako Trigorinův stín na stará místa, dostala se sice k divadlu, ale ztratila zdraví i osobní štěstí, jedinou jistotou se jí stala setrvačnost profese. Setkává se s Treplevem, aby oba nahlédli bezperspektivnost svých životů, hra končí Konstantinovou sebevraždou.

Lyrizující nálada spolu s realisticko-psychol. motivacemi vztahů vytvářejí osobitou výpověď, v níž se tragikomicky vyostřuje jak tematika intimní, tak problematika umělecko-společenská. Do popředí se tu dostává sama literatura a současně i obecnější problém profesionality a diletantství, umění a neumění. V 1. jedn. se předvádí diletantská, módně dekadentní hra Treplevova s diletantským výkonem Niny, a to před zraky profesionálů, kteří zde ovšem nepředstavují garanty uměl. hodnoty. Motivy literatury a umění vstupují do řady kontextů od vysokých sporů až po banalitu historek a tradovaných legend. Tematizován je tu zároveň „nemorální“ sklon umělců parazitovat na životě: Trigorin např. vnímá ostřeji, co z prožívaného lze literárně použít, než situaci samu. Hodnotovou nezakotveností tu však netrpí jen lidé, kteří usilují o uměl. seberealizaci, do zoufalého pohybu v kruhu se dostávají všichni, kteří ztrácejí životní orientaci. Tato ztráta se zde odhaluje a současně umocňuje nenaplněným citem: předmětem lásky se vždy stává ten, kdo přímo zaručuje nemožnost ště-

stí. Vnitřním problémem postav je tedy vlastně jejich neschopnost žít. — Z hlediska dram. stavby volí Čechov uvolněný, mozaikový dialog, rozhodl se pro součinnost mnohonásobně k sobě vázaných detailů, v nichž se obrazným prvkem může stát i běžný životní detail (od Sorinova stálého usínání až po symbol. motiv zastřeleného racka). Tempově uvolněný dialog, přesouvající akci vesměs do zahřklých podtextů, se samozřejmě promítá i do pojetí času. Bezprostředně na sebe navazující 3 jedn. jsou od posledního oddělena dvouletou pauzou, v níž se vlastně odehrávají osobní tragédie Niny (též Máši, Trepleva), zatímco ve zpusobu života na statku se nic nezměnilo.

Sepětí tématu životní banality s tématem umění zároveň přesně poukazuje k době vzniku R., neboť na konci 19. stol. drama a konečně i próza hojně uměl. tematiku využívaly. Objevuje se tu řada citací a odkazů např. k A. Strindbergovi, F. Wedekindovi, I. S. Turgeněvovi, F. M. Dostojevskému. Čechov začal psát R. již 1895, 1896 byla hra dokončena, inscenoována v petrohradském Alexandrinském divadle a vyšla v Ruské mysli, 1897 knižně v Moskvě (1901 v přepracovaném definitivním vydání). Jevištní úspěch hře zajistila teprve Stanislavského inscenace v MCHAT (1898), v témže roce byla uvedena v Praze. Filmová podoba 1968 (S. Lumet, V. Británie), J. Karasik 1972; zhudebněno 1980 R. Ščedrinem (ballet).

Překlady 1899 (*Bořivoj Prusik, Čejka*), 1952 (rozmn. 1959, *Bohumil Mathesius*, vyd. 1952 in: *Hry*), 1961 (rozmn. 1965, *Josef Topol*), rozmn. 1973 (*Vlasta Petrovičová — Vladimír Neff*), rozmn. 1985 (*Leoš Suchařípa*).

Inscenace 1898 (*Čejka, Švandovo divadlo, Praha*), 1919 (*Karel Jičínský, Čejka, Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1946 (*Václav Lohniský, DISK, Praha*), 1957 (*Týž, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1960 (*Otomar Krejča, Národní divadlo, Praha*), 1965 (*Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava*), 1966 (*Milan Fridrich, Jihočeské divadlo, České Budějovice*), 1972 (*Otomar Krejča, Divadlo za branou, Praha*), 1975 (*Jan Kačer, Činoherní klub, Praha*), 1975 (*Zdeněk Kaloč, Státní divadlo, Brno*), 1978 (*Jan Grossman, Západočeské divadlo, Cheb*), 1981 (*Luboš Pistorius, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*), 1985 (*Ivan Rajmont j. h., Divadlo E. F. Buriana, Praha*).

Literatura S. *Berdnikov, Čechov — dramaturg, Leningrad 1957*. V. *Jermilov, A. P. Čechov, Moskva 1951*. G. *Gruber, Das Stimmungsdrama A. P. Tschekows, Wien 1950*. — R. *Grebeničková, Čechovův Racek a interpretace textu, Orientace 1970, 6*. J. *Vostrý (doslov k 1965)*.

vkv

ČECHOV, Anton Pavlovič: STRÝČEK VÁŇA

(Djadja Vanja) — 1897

Ruské drama z přelomu století o problematice smyslu lidského života.

Děj čtyřaktové hry, nesoucí podtitul *Obrazy z venkovského života*, se odehrává na vesnickém statku, kam přijíždí profesor Serebrjakov se svou krásnou ženou Jelenou. Na statku hospodaří bratr profesorovy první ženy Vojnickij — strýček Váňa, a Soňa, Serebrjakovova dcera z prvního manželství. Vojnickij je okouzlen Jelenou; zároveň si uvědomuje, že se obětoval prázdnému a bezvýznamnému Serebrjakovovi, jehož ve víře v jeho schopnosti celý život podporoval, a zřekl se vlastních ambicí. K Jeleně je přitahován i vesnický doktor Astrov, ubíjející svůj nevšední talent v každodenní dřině. Astrov odmítá Soňu, která jej už dávno miluje, ale ani jeho vztah k Jeleně neskýtá vnitřní jistotu. Hra vrcholí ve vzrušeném 3. jedn., kdy Serebrjakov egoisticky navrhne prodej statku. Vojnickij na něj dvakrát vystřelí, ale nezasáhne. Serebrjakovovi spěšně odjíždějí a vše zůstává při starém: Vojnickij a Soňa budou dál pracovat na statku a profesora se ženou vydržovat, Astrov bude dál vykonávat svou bezútešnou práci.

Trag. konflikt mezi lidskými ideály a nepsprávným uspořádáním života nabývá ve S. V. podobu srážky mezi životní iluzí a pravdou. Duševní a citová krize, v níž se ocitá Vojnickij, je fabulačním středem hry. Děj se však nesoustřeďuje jen na osud hl. hrdiny. V jemném toku lyr. spodního proudu, neustále přerývaném a překrývaném všední banalitou každodenního života, se zviditelňuje životní deziluze a zklamání všech postav. Paralelně rozvíjené motivy neopětované lásky dovršují hl. téma nenaplněného života, ať už je zpodoběn jako služba pseudoideálu (Vojnickij), existence bez možnosti plné realizace (Astrov), odfikání (Soňa), pocit nudy a prázdnoty (Jelena) či jako egoistické a plané řečnění (Serebrjakov). Čechov se nesnaží vynášet jednoznačné morální soudy, ale v souladu s požadavkem životní autenticity zachycuje hrdiny v jejich vnitřní rozpornosti. Vyznění hry směřuje k odsouzení takového stavu věcí, který vede ke zmarnění, znicotnění lidské existence.

S. V. vznikl na podkladě autorova dr. *Lesní duch* (1890, Lešij). Po premiéře 1897 v provinčním divadle byl inscenován 1899 v MCHAT, kde se setkal s velkým úspěchem. U nás byl uveden již 1901, ale pro svůj nezvyklý tvar byla hra přijímána rozporně (s posunem k naturalistické žánrovosti, bez symbol. podtextu). Významným mezníkem se stalo uvedení MCHAT 1906 v Praze. Koncepce tohoto divadla, jež našla výrazové prostředky k vyjádření jemných duševních hnutí, zdůraznila náladovost, lyričnost S. V. a Čechovových her vū-

bec. Reakcí na toto pojetí byla snaha zpřítomnit S. V. nejen jako lyriku tesklivých nálad, měkkých polotónů, ale zvl. jako drama postižující souvislost mezi intimními osudy člověka a všednodenní skutečností, v níž žije. S. V. spolu s ostatními autorovými hrami zasáhl do vývoje svět. divadelní tvorby, významně ovlivnil po 2. svět. válce evrop. i amer. drama analyzující chování lidí ve světě bez mravního bytí, existujícím jen ve své fyzické fakticitě. Zfilmováno 1971 A. Michalkovem-Končalovským.

Preklady 1909 (1909, Bořivoj Prusík), 1920 (Pavel Papáček, Strýc Váňa in: *Divadla*), 1952 (rozmn. 1960, rozmn. 1967, Ladislav Fikar; vyd. 1952 in: *Hry*), rozmn. 1973 (Karel Vondráček), rozmn. 1984 (Leoš Suchařpa).

Inszenace 1901 (František Trnka, Strýc Váňa, Městské divadlo, Plzeň), 1901 (Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha), 1901 (František Lacina, Národní divadlo, Brno), 1945 (Oskar Linhart, Národní divadlo, Brno), 1950 (Antonín Kurš, Státní divadlo, Ostrava; přel. A. Kurš), 1950 (Jan Fišer, Komorní divadlo, Praha), 1954 (Vladimír Adámek — Eva Šmeralová, DISK, Praha), 1955 (Emil František Burian, D 34, Praha), 1959 (Luboš Pistorius, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň; přel. A. Hodková), 1961 (Oldřich Vykypěl, JAMU, Brno), 1964 (Libor Pleva, Divadlo bratří Mrštíků, Brno), 1965 (Václav Špidla, Krajské oblastní divadlo, Cheb), 1965 (Helena Glancová, Východočeské divadlo, Pardubice), 1965 (Jiří Dalík, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1970 (František Miška, Městská divadla pražská — Komorní), 1971 (Jaroslav Král, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1973 (Jan Kačer, Činoherní klub, Praha), 1983 (Jan Grossman, Divadlo S. K. Neumanna, Praha), 1975 (Arnošt Goldflam, Činoherní studio JAMU, Brno).

Literatura A. P. Čudakov, *Poetika Čechova*, Moskva 1971. D. Magarshack, *Čechov the Dramatist*, London 1952. — A. Bagin, *Traja majstri*, Bratislava 1982. N. J. Berkovskij, *Analýza syžetu*, Praha 1979. A. P. Skafymov, *O konfliktu her A. P. Čechova*, Praha 1961.

Ihl

ČECHOV, Anton Pavlovič: TŘI SESTRY

(Tri sestry) — 1901

Ruské drama zveřejňující tragikomický svár mezi životní realitou a sny, které jsou hrdinům náhražkou skutečné aktivity.

Děj hry o 4 jedn. se odehrává ve východorus. guberniálním městě v domě Prozorovových, v němž žijí dvě ze tří sester, nejstarší Olga, profesorka dívčího gymnázia, nejmladší Irina a bratr Andrej. Prostřední ze sester, Máša, je provdána za profesora gymnázia Kulygina. Drama začíná oslavou Irininých jmenin, připadajících na první výročí úmrtí otce, bývalého generála. O Irinu se uchází poručík baron Tuzenbach a neúspěšně též podivínský kapitán Sole-

nyj. Do domu přichází poprvé podplukovník Veršin, nový velitel baterie, který nalezne se sestrami společně téma, šťastnou minulost v Moskvě. Andrej přivedl Natašu, která se později stává jeho manželkou. V domě nepraktických a vesměs ve snech a iluzích žijících sourozenců dokáže tato agresivně praktická žena získat postupně takové postavení, že může, obě sestry i starou chůvu terorizuje. Irina se pokouší prázdnotu svého života překonat vstupem do zaměstnání (k topografu), ale ukáže se, že její ideální představa je v rozporu s všední skutečností. Máša, žijící v citově nenaplněném manželství, nachází ve Veršinovi muže, k němuž se postupně upíná v bezvýhodné osobní situaci, třebaže chápe, že se pro ni nemůže stát řešením. Tuzenbach vystoupil z armády a zasnoubí se s Irinou, již by se splnila naděje na návrat do Moskvy, kdyby ovšem Tuzenbacha nevyzval na souboj Solenyj. Konec hry nutí většinu z postav rozloučit se s některou z životních představ. Město opouští posádka, odchází rodinný přítel, vojenský lékař Čebutykin, který kdysi miloval matku sester, Máša ztrácí Veršinina, aby jí zůstal nemilovaný, ale oddaný Kulygin, Tuzenbach padne v souboji, Olga se s chůvou odstěhovala do úředního bytu a Andrej je zcela sám v područí Nataši, která pevně ovládla celý dům a našla si milence. Sestry se však přesto ještě pevněji přimykají ke svým nesplněným snům o životě.

Sám příběh není pro Čechova prvořadý, těžiště výpovědi autor přesunul z vnějšího dram. děje na dění vnitřní, obnažované osobitým pojetím dialogu. Rozmluvy postav sice zároveň naprosto přesně odhalují i jejich reálné vztahy (někdy až s nelitostnou krutostí), především však podtrhují introspekci; pravá vazba replik se nejednou až narušuje, za pokusem o kontakt se vyjevuje faktický rozpad vztahů a naprostá samota. Řeč izoluje a dialogy nabývají podoby přerušovaných monologů. Vzájemná konverzace rozbitá do samomluv se tak stává výrazem rezignace postav — a ta nevyplývá jen ze skepse k možnosti komunikace (pasivita Andreje, póza kokrhání u Soleného), ale je mnohem spíše rezignací vůči přítomnosti, vyjevovanou únikem do vzpomínek a utopických snů (o práci, Moskvě atd.). Minulost a budoucnost pak nabývají většího významu než přítomnost, která se stala pouze jakýmsi přechodným mezidobím, „časem vyhnanství“ (P. Szondi). Toto téma je zdrojem tragikomického charakteru díla.

Svou příznačnou dram. techniku, která souvisí s proměnami divadelního citění na přelomu 19. a 20. stol. (H. Ibsen, A. Strindberg, G. Hauptmann, M. Maeterlinck aj.), uplatňoval Čechov prakticky ve všech svých hrách. Přitom tragikomický akcent v nich průběžně sílí, aby vyvrcholil průkazně v kom. → *Višňový sad*. Autor právě v souvislosti s *Višňovým sa-*

dem a T. s. odkázal v diskusi s jejich prvním režisérem K. S. Stanislavským, jenž je chápal jako tragédie, ve své době paradoxně k žánru vaudevillu. Tragikomický živel se však postupně v dramatické 20. stol. programově uplatnil a čechovovská poetika se na tomto vývoji nejen podílela, ale současně byla postupně divadelně pochopena. Hra vznikla 1899—1900, poprvé byla uvedena 31. 1. 1901 v MCHAT (v jeho podání ji také viděli čeští diváci nejdříve). 1964 zfilmovány S. Samsonovem.

Výpisky „*Kde jen je, kde je má minulost, kdy jsem byl ještě mladý, veselý, chytrý, kdy jsem ještě bezuzdně snil a přemýšlel, kdy všechna přítomnost i budoucnost byla ozářena nadějí? Proč, sotvaže začneme žít, jsme hned nudní, šediví, nezajímaví, líní, lhostejní, nepotřební, nešťastní . . .*“ (1952, 313).

Překlady 1907 (*Bořivoj Prusík*), 1949 (1952, *Ladislav Fikar*, 2. vyd. in: *Hry*), rozmn. 1966 (*Karel Kraus* — *Josef Topol*), rozmn. 1972 (*Jiří Lexa*).

Inscepace 1907 (*Jaroslav Kvapil*, *Národní divadlo, Praha*), 1912 (*Miloš Nový*, *Městské divadlo, Plzeň*), 1932 (*Vojta Novák*, *Národní divadlo, Praha*), 1949 (*Zdeněk Hofbauer*, *Krajské oblastní divadlo, Plzeň*), 1955 (*Zdeněk Štěpánek*, *Národní divadlo, Praha*), 1966 (*Otomar Krejča*, *Divadlo za branou, Praha*), 1972 (*Radim Koval*, *Státní divadlo, Ostrava*), 1980 (*Lída Engelová*, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*; přel. *Leoš Suchařípa*), 1982 (*Ivan Rajmont*, *Činoherní studio, Ústí n. L.*).

Literatura *S. Melchinger*, *A. Tschchow*, *Velber* 1968. *A. R. Vladimírskaja*, *Dve rannije redakcii pjesy Tri sestry*, *Literaturnoje nasledstvo* 68, 1960. — *K. Koževniková*, *Troji česká podoba dramatu A. P. Čechova*, *AUC Philologica, Slavica Pragensia, Praha* 1963. *P. Szondi*, *Teória modernej drámy*, *Bratislava* 1969. vkn

ČECHOV, Anton Pavlovič:

VIŠŇOVÝ SAD

(*Višněvyj sad*) — 1904

Ruské drama přelomu století, tragicky laděná komedie otevírající individuální vnitřní problematiku tematicke společenské a v ústředním symbolu vytvářející obraz zániku ruského patriarchálního světa.

4 jedn. — *Ljubov Andrejevna Raněvská* se vrací na své venkovské sídlo v Rusku z Paříže, kam před lety odjela spolu s dcerou Aňou, když tragicky zahynul její mladší syn Griša. Sentimentálně prožívá návrat do rodného domu, jehož hospodyní je její starší nevlastní dcera Varja, na život v cizině už nemá *Raněvská* prostředky, protože panství je před krachem. *Lopachin*, *Varjin* rozpačitý nápadník, doporučuje jako jedinou možnost záchrany jeho prodej zájmcům o pozemky pro stavbu letních bytů. Představa, že by tím zanikl starý *višňový sad*, symbol rodinné minulosti, je pro *Raněvskou* i jejího bratra *Gajeva* nepřijatelná. *Prostředky* na zaplacení dluhů

se však rodině nepodaří získat, dojde proto k dražbě, při které panství koupí Lopachin, vlastně bývalý poddáný, představitel nastupující majetné vrstvy, které je minulost lhostejná. Všem postavám se zcela mění jejich životní situace: Raněvská a Gajev se loučí se svou minulostí se směšně sentimentální tragikou, Lopachina a Varju vzniklá situace definitivně rozdělí, komorník Jaša se vrací s Raněvskou do Paříže a zbaví se tím panské Duňaši, která ho už omrzela. Nadějná představa nového života láká jen dychtivou naivní Aňu a snad i věčného studenta Péťu Trofimova, bývalého Grišova učitele, kterého vztah k Aně snad znovu zaktivizoval. Na starého nemocného sluhu Firse však čeká už pouze smrt, neboť dům, který má být na jaře demolován, uzavřeli i s ním v domnění, že byl předtím odvezen do nemocnice.

Svou kompoziční metodu posouvá Čechov ve V. s. do nových významových i syžetových souvislostí. Evokuje sice opět příznačné typy postav v tragikomickém střetávání jejich minulosti a přítomnosti, např. Raněvskou, Gajeva (znovu využívá techniku monologizace dialogů), ale současně se už tyto postavy musí rozhodovat (motiv dražby sadu). Proti jejich groteskně nostalgické pasivitě staví Čechov aktivní postavy, zvl. Lopachina s jeho životním krédem rychlého produktivního zisku (zatímco obostojí v praktickém životě, jeho vnitřní svět zůstává prázdný), a vedle něho Trofimova a mladou Aňu, odolnou nadšením, které ještě neprověřila životní zkouška. Kromě nich jsou zde postavy, které vyjadřují různé podoby služebného postavení: např. Firs (stará patriarchální oddanost), Jaša (hloupá a vypočítavá povýšenost), Varja (práce suplující duchovní prázdnotu), vychovatelka Charlotta (klaunská tragika osamění) atd. Lyrizující nádech Čechovových předchozích děl zde v kompozici hry, ve volbě situací, v střetnutích postav i zjevným vtahováním soudobé společnosti. Problematiky do děje ustupuje nejen otevřeněji koncipovaným dram. konfliktům, ale i prostředkům trag. grotesky (Firs, Charlotta) a ironického nadhledu (parodické využití opakovaných motivů: rámcující setkání a loučení Raněvské s rodným domem, pseudomoudré promluvy Gajevovy, motiv vztahu Varji a Lopachina, motiv višňového sadu jako symbolu Ruska atd.).

Ve V. s. vyvrcholila Čechovova spolupráce s K. S. Stanislavským, hra měla svou premiéru v MCHAT (17. 1. 1904) půl roku před autorovou smrtí. Na docenění svého tragikomického rozměru musely ovšem Čechovovy hry řadu let počkat, dlouho se nemohly vymanit z interpretační tradice, kterou zavedl MCHAT, z lyrizující, subtilní herecké psychologie. V čes. kontextu se velice záhy objevil i V. s., z inicia-

tivy Kruhu čes. spisovatelů uvedlo ho už 1904 Švandovo divadlo v Praze, hojněji se však objevoval až po 2. svět. válce. V NSR zhudebnil V. s. R. Kelterborn (opera, insc. 1985).

Výpisky „Trofimov: ... má hrdost nějaký smysl, když jsme fyziologicky slabí a nestáli, když jsme ve velké většině hrubi, nerozumní, hluboce nešťastní? Je už načase, abychom přestali s tím zbožňováním sama sebe. Pracovat musíme“ (1952, 348).

Překlady 1905 (Bořivoj Prusík, Višňová zahrada), 1920 (Vincenc Červinka, in: *Dramata*), 1951 (1952, rozmn. 1960, Ladislav Fikar) vyd. 1952 in: *Hry*), rozmn. 1969 (Leoš Suchařípa), rozmn. 1972 (Jan Lexa).

Inscenace 1904 (Švandovo divadlo na Smichovské Praha), 1905 (Josef Javorčák, Zemské divadlo, Brno), 1919 (Jaroslav Hurt, Národní divadlo, Praha), 1925 (Karel Prox, Národní divadlo moravsko-slezské, Ostrava), 1946 (Jiří Plachý, Městská divadla pražská; přel. Eva Klenová), 1951 (Antonín Dvořák, Národní divadlo, Praha), 1952 (Milan Pásek, Státní divadlo, Brno), 1954 (Miloš Hynšt, Státní divadlo, Ostrava), 1959 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1967 (Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha), 1969 (Jan Kačer, Činoherní klub, Praha), 1969 (Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava), 1975 (Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1979 (Miloš Hynšt, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště), 1979 (Jan Grosman, Západočeské divadlo, Cheb), 1984 (Lubomír Vajdička j. h., Národní divadlo, Praha), 1987 (Petr Koliha, Divadlo na okraji, Praha).

Literatura G. Berdnikov, Čechov — dramaturg, Moskva 1981. P. Bicilli, A. P. Čechov, *Das Werk und sein Stil*, München 1966. Z. S. Papernyj, *Vopreki vsem pravilam, Pjesy i vodevili Čechova*, Moskva 1982. — V. Horáček (doslov k 1952). K. Martinek, *Ruské klasické drama a divadlo*, Praha 1981.

vkv

ČERNYŠEVSKIJ, Nikolaj Gavrilovič: CO DĚLAT?

(Čto delat'?) — 1863

Sociálně psychologický román ruského revolučního demokrata, představitel materialistické estetiky a literární kritiky, významného společenského činitele Ruska 60. let 19. stol., zachycující zraní ruské pokrokové inteligence.

Děj C. d. (s podtitulem *Z příběhů o nových lidech*) začíná fingovanou sebevraždou učitele Lopuchova, který tak chce své manželce Věře Pavlovně Rozalské umožnit sňatek s Kirsanovem. Retrospektivně je pak líčen život Věry Pavlovny, její vztah k rodině generála Storešnikova a několika dalším přátelům. Manželství s Kirsanovem je naplněno vášnivými diskusemi o bohatství a chudobě, o společen. systému a o budoucnosti lidstva a sociálním experimentem: krejčovské dílny à la Owen. V C. d. je řada autorských odboček a vedlejších, „slepých“ syžetových linií, příčinně nespojených s hl. postavami a je-

jich příběhem. Výraznou postavou je tu student Rachmetov, utilitárně založený „praktický“ člověk, plný vnitřního žaru a sociálního radikalismu, miláček žen a enfant terrible konzervativní společnosti.

Románem sociálně psychologickým je C. d. tedy spíše ve výsledném tvaru, který se postupně vrství z řady románových typů (rodinný, utopický, polit., filozof., sociální, výrobní, publicistický román). V poloparodických souvislostech se tu proplétají tradice evrop. myšlení od rytířství přes Novou Heloisu k modernímu utilitarismu a sociální utopii. C. d. tak stojí na křižovatce evrop. kulturních tradic jako jejich syntéza, současně však jako jejich parodie nebo pozitivní překonávání. Ambivalentnost vztahu k minulosti je na klíčových místech provázena zaměněním k budoucnu projevujícím se zvl. ve čtyřech snech Věry Pavlovy, v podstatě podobenstvích, která svou liter. funkcí úzce souvisejí s prorockými vizemi; nejznámější je čtvrtý sen s vizí nádherného světa budoucnosti a faustovským obrazem člověka jako dobyvatele a přetvořovatele přírody. C. d. se soustřeďuje na různé problémy tehdejší doby (postavení ženy, rodina, vývoj společnosti), zvláště na tehdy aktuální model „nového člověka“, a nabízí několik variant tohoto modelu (Lopuchov, Kirsanov, Rachmetov). Se vši naléhavostí se také představují dva přístupy k životu: asketický altruismus a harmonická mnohostrannost a renesanční naplněnost. C. d. tak v několika případech předjímal hl. problémy, které bude řešit až sovět. literatura. Román bývá analyzován především ideově tematicky; méně je docenováno jeho úsilí tvárné, bývá mu vytýkáno „přepínání“ slovesné stavby, přetěžování myšlenkového aparátu nadbytečnými digresemi, menší míra zřetelové a tvarové koncentrace.

C. d. byl psán v Petropavlovské pevnosti, kde byl Černyševskij vězněn, od prosince 1862 do dubna 1863, shodou šťastných okolností prošel cenzurou a vyšel v čas. Sovremennik. Reagovala na něj okamžitě liter. kritika, D. I. Pisarev např. statí Myslíci proletariát, hrdinové díla se stali až předmětem kultu, z C. d. vznikla téměř módní záležitost. Společen. dopad byl silný zvláště v kruzích opozičně naladěné mládeže a inspiroval později i revoluční další generaci. Podle vzoru C. d. začaly vznikat romány o „nových lidech“; na druhé straně i tzv. antinihilistické romány, hrubě či méně hrubě diskreditující ideje díla. S představami o „zlatém věku“ polemizoval také F. M. Dostojevskij, který z antifaustovské pozice upozorňoval na jejich rub. Na zobrazení „nových lidí“ a sociální perspektivy navázala klíčová díla sovět. literatury. V těchto souvislo-

stech se o románu C. d. často mluví jako o předchůdci děl socialist. realismu.

Překlady 1884 (?), Co dělali?, 1899 (Josef Skalák), 1949 (1951, Josef France, 1954 (1975, Jaroslav Hu-
lák).

Literatura V. Baskakov, Mirovozzrenije Černyševskogo, Moskva 1956. M. T. Pinajev, Kommentarij k romanu N. G. Černyševskogo „Čto delat“?, Moskva 1963. G. Žekulin, Forerunner of Socialist Realism: the Novel „What to Do?“ by N. G. Chernyshevsky, Oxford 1963.

ip

ČIKAMACU Monzaemon: SPOLEČNÁ SMRT V SÍTI NEBES NA AMIDŽIMÉ

(Šindzú Ten no Amidžima) — 1720

Vrcholná tragédie japonského měšťánského dramatu o konfliktu feudálních závazků a přirozené lidské vášně.

Ženatý papírník Džihei miluje dívku Koharu z čajovny. Protože není s to ji vykoupit, rozhodnou se pro společnou smrt. Džiheiova žena Osan přemluví Koharu, aby se Džiheie vzdala. Když však pozná velikost její oběti, je ochotna z vděčnosti Koharu vykoupit. Ve snaze o zachování majetku Džiheiov tchán Gozaemon ruší sňatek Džiheie a Osan. Zatímco Džiheiovy děti jsou ponechány osudu, naplňují Džihei a Koharu na „ostrově Nebeských sítí“ svůj slib společné smrti. Příběh, založený na skutečné události, byl původně uveden ve vysoce stylizovaném žánru loutkového divadla pro dospělé, tzv. džóruři neboli bunraku. Novější podoba hry je v činoherním žánru kabuki, v této podobě je S. s. často předmětem modernizačních pokusů.

S. s. patří k skupině sewamono — her ze souč. života, které kontrastují s tradiční histori., zejména válečnickou a duchařskou tematikou (často na podkladě Příběhu rodu Taira, tzv. heikemono). Tento posun v tematice je výrazem sílení měšťánského živlu: feudální ctnosti vojenské šlechty (samurajstva), založené na čin. konfuciánském učení a opévané ve starších dramatech, se v Čikamacuových sewamonech dostávají do konfliktu s rostoucím individualismem. Zatímco dříve byla konfliktní situace japon. tragédie nesena střetáním konfuciánských povinností ve vztazích různého typu (povinnosti vůči rodině a vůči pánovi, povinnosti vůči pánovi a jeho nadřazenému), přistupuje nyní motiv lásky či vášně (nindžó), z něhož se rodí závazky nové (např. Džiheiov slib daný Koharu, rozhodnutí Osan přemluvit Koharu a z něho vyplývající pocit viny a nutnosti odčinění apod.). Tyto povinnosti jsou jiného původu než závazky vůči pánovi, otci, manželovi, staršímu bratrovi a příteli (úhrnně zvané giri). V měšťánské společnosti, která jinak pře-

vzala formální základy samurajské morálky, však přesto fungují jako jistý typ giri, který přispívá k vytváření konfliktních situací. Individualismus ještě nemá výrazně kladné rysy. Je nositelem vyhledávané dram. situace, z níž teprve v důsledcích vyrůstá společen. a morální kritika, zejména díky Čikamacuovu mistrovskému realismu, pro nějž bývá srovnáván se Shakespearem. Zatímco těžištěm dramatickosti je smrt milenců, která jim má zajistit setkání v příštím životě, skrytým ohniskem tragédie je osud Džiheiových dětí, pro něž ani v nové spleti závazků a vášně nezbyl lidský soucit (nasake).

Čikamacuova sewamona jsou typickým projevem měšťanské kultury, spolu s měšťanskou prózou, poezií haiku („lehké sloky“) i výtvarným projevem — dřevořezem ukijoe — uspokojují zájem měšťanů o epičnost, pestrost, grotesknost, srozumitelnost i zábavnost. Bez nich měšťané nejsou schopni porozumět jemné klasické kultuře, o níž by rádi obohatili svou hmotnou prosperitu, kterou pro přísné zákazy vojenské správy Tokugawů nemohou uplatnit jinak než v zábavě. Sewamona navažují na barvitou „snobskou“ kulturu v době vojevůdce Hidejosiho Momojama (16. stol.) a rodí se z vrcholu měšťanského blahobytu v době Genroku (konec 17. stol.). Japon. divadlo má v té době za sebou dlouhý vývoj (zvl. vznik zpěvního žánru nó ve 13. stol. se stylizovanými tanečními prvky), který se v hrách džóruri a kabuki odráží.

Výpisky „Rychle bývá napsáno nejedno drama, a jako se hry nó vždycky píší ve stylu konoe a herci ženských rolí vždycky nosí čapky světle fialové, tak poblouznění z čtvrti lásky vždycky nutně vedou k takovému hle koncům“ (1975, 218).

Překlady 1975 (Miroslav Novák, in: *Vitr v piniích*).

Literatura Ts. Ando, *On Bunraku, Tokyo—Kyoto 1970*. D. Keene, *Bunraku, Tokyo 1965*. *Teatr i dramata Japonii, Moskva 1965*. Y. Toita, *Kabuki, New York—Tokyo—Kyoto 1970*. — V. Hilská, *Japonské divadlo, Praha 1947*. K. Kabeláčová, *Nó hry a jejich hudba, FFUK, Praha 1968 (dis.)*. D. Kalvodová — M. Novák (doslov k 1975). L. Lucká, *Měšťanská dramata Čikamacua Monzaemona, FFUK, Praha 1974 (dis.)*.

kf

ČILADZE, Othar:

PÚJDU ZA SVÝM HNĚVEM

(Gzaze erthi kaci midioda, dosl. Šel jeden člověk po cestě) — 1973

Filozofický román gruzinského spisovatele, v němž nekonvenční zpracování mýtu o zlatém rounu vyústí v parabolický obraz osudu člověka v dějinách.

Půdorysem románu o třech částech — I. *Aietes*, II. *Ucheiro*, III. *Pharaoz* — je bájeslovný příběh o Argonautech, putujících do černomořské Kolchidy

(v místech dnešní Gruzie) za zlatým rounem, nahližený však „obráceně“, tj. z kolchidského hlediska. Příchod Iasonovy družiny do královského města Vani (dnes pouhé vesnice) a útěk fec. vetřelců, k nimž se po své zradě z lásky k Iasonovi připojí i dcera krále Aieta Médea, je vyličen na pozadí antického podání (Apollonios Rhodský, Euripides), poté už Čiladze rozvíjí vlastní obraz zániku myt. království: Ve stopách Iasona dorazí mocná flotila krétského vladaře Minoa, po úspěšné invazi je na trůn dosazen tyran Okadžado. Symbol. ústup moře od městských bran zrcadlí nezadržitelný rozklad kolchidského společenství a v konfliktu intelektuála Pharaoze a kata Kusy vítězí pseudoracionální zásada „když si lidé budou hledět hrnce a postele, bude se vše dařit“. Román končí scénou popravý Pharaozovy (je potrestán jako původce smrtelného buřičského pokusu svého syna vzlétnout), monumentalizované odkazy k antické (Daidalos a Ikaros, Prometheus), ale i křesťanské mytologii (ukřižování) v obraz lidskosti, jež přese všechno nemůže být zničena.

Uměl. základem autorovy filozof. prózy je lyrickodram. živel. Kolchidské Vani, vystupující v P. jako parabolický mikrokosmos lidské civilizace, se Čiladzemu stává pohyblivým jevištěm světa, na jehož prknech sleduje a zkoumá, zdali a jak lidé mohou dojít štěstí a udržet si charakter a morálku. Velikost tohoto epického zápasu se prohlubuje jeho histor., ale zvl. mytol. pozadím. Pojetí mýtu je tu dvojnásobné, proti mýtu jako fikci a znásilnění pravdy, jenž je okázale racionálně interpretován, je kladen mýtus jiný — jako výraz všeho toho, co je v člověku a jeho čínech nadčasové. Báje se tak stává podobenstvím o svobodě člověka a jeho údělu v moderní civilizaci, ale současně i o údělu moderního umělce a úloze umění, v němž Čiladze spatřuje živel schopný vytvářet životaschopný prostor pro lidského jedince.

P. vyšlo poprvé koncem 1972 v tbiliském liter. čas. Mnathobi jako prozaická prvotina významného gruzin. lyrika a stalo se mezníkem nejen ve vývoji domácího písemnictví, nýbrž také z hlediska širšího kontextu sovět. literatur (zvl. po přetlumočení do ruštiny a dalších jazyků SSSR). Autorovo parabolické vyjádření souč. dějů a stavů prostřednictvím vynalézavé aktualizace starší myt. struktury stálo u zrodu řady pozoruhodných děl v jednotl. národních literaturách Sovět. svazu, na něž liter. kritika později vztáhla termín „mytol. realismus“.

Překlady 1978 (Václav A. Černý).

Literatura A. Bestavašviliová, „*Takim budet mir*“, *DrNar 1973*, 12. — V. A. Černý (doslov k 1978). V. Macura, *Dva sovětské mytologické romány, in: Vztahy a cíle socialistických literatur, ÚČSL ČSAV, Praha 1979*. V. Novotný, *Odpovědnost tvorby, Praha 1983*.

vene

ČIŠINSKI, Jakub Bart:

PŘÍRODA A SRDCE

(Příroda a wutroba) — 1889

Lyrická sbírka klasika lužické (hornolužické) literatury.

P. a s. tvoří 46 kratších, většinou trochejských básní přírodní, milostné a reflexivní lyriky, je komponována do cyklu ročních období. Sbíрка byla věnována zpěvačce drážďanské opery T. Saakové, rodilé Češce, s níž Čišinského seznámil přítel skladatel B. Krawc. Je opatřena motem z Goethova Fausta: „Wenn ihr's nicht fühlt, / ihr werdet's nicht erjagen.“ P. a s. byla zamýšlena jako básnické svědectví, záznam jednoho roku básníkova života, který tehdy vstupoval do „Kristových let“, na přírodním pozadí. Po vlastenecké úvodní b. *Láska k Lužici* sleduje básník přírodu od prvního probuzení jara (*Sněženky*) až k zimním mrazům, které sice spálí živě růže, ale zato vykouzlí květy na oknech (*Proměněné růže*). Závěrečné číslo *Můj zpěv* je opět programové. Do připravené osnovy však několikrát proniknou disharmonické momenty, jakási předtucha, spíše již vlastní počátky básníkova trag. osudu. Ozvuje se v milostné lyrice, např. v b. *Nech mě do oka ti pohlédnout* nebo zoufaleji v otázce *Kdy se vzdáš, srdce?* Protiklad reality a ideálních snů vytváří bezvýhodnou situaci, kdy nelze žít ani tvořit (sonet *Osud srdce*).

Ve dvou prvních sbírkách, v *Knize sonetů* (1884, *Knihá sonettów*) a ve *Formách* (1888, *Formy*), se Čišinski podle vzoru J. Vrchlického (básník studoval v Praze, kde žil v lužic. semináři na Kampě) vyrovnal nejen s básnickými formami v lužic. literatuře většinou neznámými, ale i značně rozšířil temat. oblast poezie. Třetí z 13 sbírek, *P. a s.*, psal už jako zkušený mistr verše. Do problematiky literární mu však zde vtrhla nemilosrdně problematika životní, což se odrazilo i v odvratu zájmu od formální okázalosti sloky (převažujícím strofickým útvarem se stalo čtyřverší, sbírka zahrnuje jen 6 sonetů). Pod nesmírným tlakem citovým i myšlenkovým vzniklo ojedinelé dílo, které má zákl. význam pro moderní lužic. poezii, jakkoliv ve své době vzbudilo v lužic. vlasteneckých kruzích nesouhlas. Nepříznivé přijetí ze strany starší vlastenecké generace dokonce způsobilo, že se Bart-Čišinski po vydání *P. a s.* na dlouhou dobu (do roku 1897) odmlčel.

Překlady 1906 (1946, *Adolf Černý*, zčásti in: *Výbor básní*), 1926 (*Josef Pelíšek*, 3 básně in: *Sborníček J. Čišinského*).

Literatura *M. Krječmar*, *Wokolo Přírody a wutroba*, in: *Lětopis A 4 1956/7*, s. 102–126.

jvl

ČOPIĆ, Branko:

ZAHRADA SLÉZOVÉ BARVY

(Bašta sljezove boje) — 1970

Sbíрка povídek srbského spisovatele bosensko-hercegovského původu.

Z. s. b. je uvedena dedikací bosenskému spisovateli Zijovi Dizdarevičovi, popravenému v koncentračním táboře Jasenovci 1942, a autorovou předmluvou, stylizovanou jako dopis mrtvému příteli z mládí, z dob společného revol. snění. Je rozdělena ve 2 části, jejich názvy *Rána modrého slézu* a *Dny rudého slézu* naznačují symboliku temat. skladby. 1. část je řetězem drobných příběhů vzpomínkového ladění se společným hl. hrdinou, dědečkem Radem. Dějištěm je autorova rodná vesnice v oblasti Bosenské Krajiny. Děj. motivy jednotl. povídek ve svém souhrnu zobrazují charakteristické situace patriarchálního života v odlehle horské oblasti po 1. svět. válce. Jsou to zpravidla pracovní úkony spjaté se zákl. existenčními potřebami, jež mají až odstín odvěké obřadnosti (mleti obilí, pálení rakije, opravování sedlářské výstroje, slavnosti domácího patrona, narození hříběte aj.). Jsou to i prosté lidské situace a problémy vstupující rušivě do komplexu patriarchálních představ jako hřích (malování svatých ikon podle obyčejných lidí či zvířat, znesvěcování mlýnů, v nichž se mele boží chléb, milostnými záležitostmi, rámování svatých obrázků do rámu ukradených z fotografie krále Alexandra, prezidenta Wilsona, okradení hospodáře o pohrobní svíčku aj.). Ústřední postavou je vypravěčův děd, kolem něhož se soustřeďují jako kolem spolehlivé pohostinné duše charakteristické mužské figurky: zloděj koní chalupník Šáva, sedlák Petrak, potulný malíř ikon, vesnický básník Djuro, pocinovač nádobí muslim Mulić aj. V jejich portrétech je odstíněně ztvárněna selská letora — směs nesolidnosti, stařecké upovídanosti a prechlivosti, sklon ke lhaní, touha po dobrodružství a romantice. Děd Rade je klasický typ člověka spravedlivého, hospodáře v ekonomickém, ale i duchovním smyslu, nositele tradic. 2. část líčí drobné bosenské chalupníky vytažené ze závětrí patriarchálních vesnic partyzánskou válkou. V nových, šokujících situacích odkrývají zdroje vlastní síly v překonávání odvěké zbabělosti a konzervativnosti. Pomáhají si po svém: chytračí u partyzánského výslechu pro mravnostní přestupek, při přechodu přes kontrolní závoru, při rekvírování krávy pro partyzány, při drobném drancování, po svém řeší problém potlačovaného náboženského vyznání, dešifrují nesrozumitelné rozkazy, v tradici desatercové heroické epiky referují v dopisech o bojových akcích. Kontrapunkticky k předmluvě a k celému ladění *Z. s. b.* zazní v závěrečné povídce hořce krit. tón adresovaný současnosti o problému pracovní emigrace.

Nazírání vzpomínkou přes vzdálenost uplynulého života určuje idealizující charakter výběru a organizace motivů myšlenkovou a emo-

cionální krystalizaci. Autobiogr. účast autora zdůrazňuje nostalgický lyrismus a citovou nálehavost vyjádřenou přímo v p. *Potopené dětství* a *Chlapec z pudy* i nepřímo ve všech složkách textu. Zákl. stavebním principem je anekdota s působivostí živé a stručné charakteristiky, s bohatým koloritem životních detailů, specifikujícím spektrem je dobromyslný humor. Tato stylizace je blízká lidovému vyprávěctví včetně širokého využití patriarchální mluvní kultury. Humor je dynamizující složkou, která vyrovnává idealizující polohu 1. části a posunuje trag. rozměry války do lidsky intimní tóniny.

Humorist., lidový aspekt Čopičova liter. ztvárnění národně osvobozenického boje 1941—45 je charakteristický pro celé autorovo rozsáhlé dílo a vnáší originální tón do poválečné jugosláv. literatury s touto závažnou histor. tematikou (I. Lalič, D. Čosić, O. Davičo, A. Isaković, V. Kaleb, I. Goran-Kovačić, M. Kranjec aj.).

Překlady 1977 (*Milada Černá*).

Literatura B. Mihailović, in: B. Čopić, *Bašta sljezove boje*, Beograd 1972. P. Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945—1970*, Beograd 1972.

mč

ČORNY, Kuzma: MLÉČNÁ DRÁHA

(Mlečný Šljach) — * 1944, 1954

Filozofický román běloruského sovětského spisovatele, zabývající se neměnnými hodnotami lidského života na pozadí válečných událostí.

Za Velké vlastenecké války se v bělorus. lesích nenadále setkávají 4 neznámí lidé, zbídačení hladem, zimou a válečnými útrapami. Navzájem si nedůvěřují, ale zároveň je spojuje společný osud a společné potřeby. Pronásledují zatoulaného býka a zabloudí k chalupě na samotě, kde se setkávají s dalšími dvěma muži a s mladičkou dívkou, kteří se právě chystají pohnout jinou zemfelow dívkou. Když zaženou hlad a pohnou společně mrtvou, vyprávějí postupně své osudy. Nejmladší z nich je bělorus. voják, bývalý student Uladzimer Jarmalicki, prchající z něm. zajetí, další dva jsou Němci, dezertér a důstojník, jemuž se podařilo utéci ze zajetí partyzánů, čtvrtý je Polák, pozdě vyléčený ze svých proněmecckých iluzí. Obyvatelé samoty jsou čes. lékař Eduard Novák, který uprchl z něm. armády, a pracovník bělorus. Akademie věd Mikalaj Sjamaha se svou dcerou Hanusjou. Jeho druhá dcera zde zemřela. Když náhle na samotu vtrhnou Němci, projeví se skutečný charakter lidí: oba něm. vojáci i Polák lidsky selžou. Bělorusové spolu s Novákem zapálí obsazenou chalupu a odcházejí dále na východ. Trag. konflikt vyvrcholí, když se Uladzimer Jarmalicki v rodě vesnici dovídá, že jeho matka byla fašistka zavražděna.

Zákl. tématem M. d. je otázka smyslu lidské existence, zvážení všeho, co lidi spojuje i co je rozděluje. Tomu je podřízena kompoziční výstavba románu i způsob zobrazení reality. Nejde o klasický realist. román. Výchozí situace je modelová, uměle vytvořená. Setkání několika neznámých lidí na opuštěném místě vytváří platformu pro odhalení charakterů a pro vyřčení soudu nad realitou. Mezní situace umožňuje vyhocení a expresi citů a prožitků lidí, dodává dílu vnitřní napětí. „Laboratorní“ podmínky v M. d. podtrhují izolovanost hrdinů od vnějšího světa. Napětí kulminuje příchodem Němců, ve vyprávění nastává zlom a druhá polovina díla je jen završením děje, neboť zákl. otázka je již vyřešena. Charaktery hrdinů se projevují postupně, autor usiluje o přesný, analytický záznam jejich chování, o postžení jeho zákonitosti a motivů. Pro toto i jiná díla Čorného je charakteristická forma zpovědi, která nepřímo charakterizuje postavy a vytváří v M. d. další děj. rovinu, dovoluje vělenit do textu samostatné mikropovídky. Obrazy románu nabývají symbol. významu a zdůrazňují hl. myšlenku díla: Obraz Mléčné dráhy, hvězdného nebe, stejného ve všech zemích světa, zákl., prvobytné lidské činnosti, získávání potravy a pohřbívání mrtvých, touha po dobru a kráse, to vše lidi spojuje. Lidská sounáležitost je však jen zdánlivá, je rozbita zrůdnou ideologií. Ve zpovědi studenta, jež je kulminačním momentem díla, odhaluje autor nelidskou podstatu fašismu, řeší otázku víry v člověka, i problém nenávisti, která byla lidem nucena a která ničí přirozené lidské vztahy.

K. Čorny je jedním ze zakladatelů moderního bělorus. sociálně psychol. a filozof. románu, formovaného pod vlivem F. M. Dostojevského. Složitostí a hloubkou pohledu na válku M. d. předběhla svou dobu a nebyla zpočátku kritikou doceněna. Na její tradici navazuje z bělorus. spisovatelů např. V. Bykav.

Literatura A. Adamovič, *Kuz'ma Čornyj*, Moskva 1977. J. Kazeka, *Kuz'ma Čorny*, Minsk 1980. N. Zemskov, *Semero pod odnim nebom*, Neman 1966, 11.

tk

ČOSIĆ, Dobrica: DĚLENÍ

(Deobe) — 1961

Román srbského spisovatele, jedno z významných děl o jugoslávském národně osvobozenickém protifašistickém boji 1941—1945.

Třídílný román, odehrávající se za 2. svět. války, je krit. analýzou srb. nacionalismu. Vlastním předmětem analýzy je četnictvo jako exponent monarchistického šovinismu; každá z postav představuje

jinou podobu četnictví. Uroš Babović je prototyp bohatého patriarchálního sedláka — hlavy obce; jeho syn Miloš odchází k partyzánům, a to motivuje tragiku Urošova vývoje: stane se četnickým „horským vojevůdcem“ a nemilosrdným mstitelem. Major Kosta Cvetić reprezentuje monarchistické důstojníky otrocky věrné přísaze. Bata Pavlović, právník, je typ kompromisního pseudodemokratického buržoazního politika, jehož předstíraný polit. realismus lavíruje i v mezích histor. situacích. Mnich Gavrić, primitivní fanatic, slaboch zakomplexovaný pocitem viny ze zhešení, je nástrojem lstivého kněžského demagoga Savy, představeného pravoslavného kláštera. Symbol. rozměr má postava Lazara Každejdin (Običan), trest' patriarchální primitivnosti, vampyřizovaného hajduka-podfezavače. Množství dalších postav, od skeptického cynika Mileho a nacionalistického fanatika Mladena — synů z bohatých buržoazních rodin — až po krvavého mstitele ze dna společnosti — bezprávného pacholka od koni Ljubiši Dačiće — obraz četnictví dokresluje.

Fabule tvoří pozadí napojené na úseky histor. události: po rozpadu armády proces utváření postoje k něm. okupantům, postupné budování četnického štábu, kolaborace s Němci, podřízené postavení vůči zástupcům západních spojenců při štábu, likvidace komunistů, postupný rozklad četnických složek a trag. osud všech postav. Jednotl. části **D.** jsou komponovány jako epicky široce rozvedené dram. výjevy a situace soustředěné vždy k určitému morálnímu problému. Nejde o souvislé, chronologické líčení, nýbrž o polyfonii individuálních postojů vzájemně konfrontovaných. Kompoziční a syntaktická organizace textu a jeho grafické řešení v širokých odstavcích, často bez interpunkce, nabývá podoby záznamu překrývajícího se toku vnějších a vnitřních, pravých a nepravých dialogů, prolínání myšlenek a subjekt. replik logicky i asociativně řazených atd. Je nesená dynamikou naléhavé výpovědi svědka, účastníka, který se nemůže zbavit pocitu spoluodpovědnosti, který chce vyřešit záhadu srbsví a demytizovat národní mýtus. Emocionální angažovanost autora dodává románu ráz lyricko-patetické básnivosti (srov. názvy jednotl. části: *Tápání, Odhalení, Příčiny, Nástrahy, Oslava, Smrteľný chropot*). Stěžejní pasáže jsou komponovány jako kolektivní dram. monolog (*Odhalení*), jako tragicko-baladický obraz (Urošovo pohřbívání syna, závěrečná scéna průvodu žen nesoucích hlavu synovraha nabodnutou na vidlič) apod.

Autentickou působivost **D.** zintenzivňuje autorova účast v národně osvobozeneckém boji od 1941 jako partyzánského polit. komisaře. Jeho zkušenost je vložena do r. *Slunce je*

daleko (1951, *Daleko je sunce*), v němž je poprvé v srb. literatuře bez zjednodušující heroizace partyzánů a jednostranné kresby komunistů zobrazena složitá problematika partyzánské války. K soustavné analýze histor. vývoje srb. nacionalismu od konce 19. stol. přes první svět. válku jsou zaměřeny r. *Kořeny* (1954, *Koreni*) a *Čas smrti* (1972, *Vreme smrti*). Úsilím o objekt. zobrazení třídního nepřitele řadí se **D.** k Šolochovovu *Tichému Donu*.

Výpisky „*Levá ruko, pozor, pravá, tvoje sestra, drží nůž!*“ (1969, I, 7).

Překlady 1969 (*Sergej Machonin, Legenda o noži*).

Literatura S. Leovac, *Romani Dobrice Čosića, Izraz 1965*. P. Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945—1970*, Beograd 1972.

mč

ČUANG-C'

(Mistr Čuang) — * snad 2. pol. 4. stol. př. n. l. Soubor názorů a filozofických podobenství, jeden ze základních textů čínského taoismu.

Meditativní úvahy a krátké historky ze života legendárního Mistra Čuanga, v nichž vyjadřuje své pojetí světa a lidského bytí na něm, jsou zapsány v knize o 33 kap. Alespoň kap. 1—7 mají být skutečným dílem Čuanga, o kap. 28—33 se pak předpokládá, že jsou dílem jeho žáků — usuzuje se tak mj. i z rozdílné stylistické úrovně a také z toho, že počínaje 8. kap. kniha obsahuje některé výroky 1. část napodobující nebo ji dokonce odporující.

Obdobně jako v *Lao-c'*, druhém zákl. textu taoismu, je také východiskem meditací Č. pojem Tao (Cesta) — slovně neuchopitelný princip, přirozené, netranscendentní absolutno. Č. se však tímto pojmem výslovně zabývá mnohem méně a jeho odpovědi na otázku po povaze Taa mnohdy značně šokuji svou radikálností. Je totiž dílem odpoutané představivosti plně parabol, která v úvahách nad podstatou a smyslem jevů a věcí míří spontánně k vyslovení ideálu absolutní svobody lidského jedinice skrze naprosté zrelativizování tradičních hodnot a skrze systematické rozbíjení konvenčního řetězu příčin a následků pomocí logických paradoxů. Destructivním vztahem ke společensky vysoko hodnoceným kategoriím (např. užitek) C. spoluvytváří taoistickou filozofii v protikladu ke státotvornému a pragmat. cínorodému konfucianství. Inspirativním, otevřeným a programově nesystémovým způsobem myšlení tak Č. vyjadřuje především ideál života jako samoučelu, přičemž cesta k dosažení takové imaginární říše svobody podle něho vede přes dokonalé vnitřní sebeuvolnění, přes vyvázání z vnějších vazeb a přes spontánní harmonii mezi životem jedinice a přirozeným během světa přírody.

Není známo, je-li text Č. starší nebo mladší než Lao-c', oba však patrně patřily k rozdílným školám raného taoismu. Filozof Čuang Cou, jehož jméno nese, žil snad 369 až 286 př. n. l. a podle historika S'-ma Čchieny pocházel z Meng, jeho vzdělání bylo všeobšíhlé a nejvíce tíhl ke slovům Starého Mistra Lao-c', jehož cestu také ve svých dílech vždy obhajoval v polemice s konfucianstvím. Č. se začal citovat ve 2. stol. př. n. l., ale v době upevňujícího se konfucianství nemohl být chápán, protože odporoval jeho univerzalizmu a usílil o ideologický monopol. Teprve s rozpadem sjednocené čín. říše, od 2.—3. stol. n. l., narůstá vlna opozičně laděných myslitelů a postupně vznikají Wang Piův komentář k Lao-c', Kuo Siangův komentář k Č. a podvržená třetí zákl. kniha taoismu Lie-c', čímž jsou položeny základy tzv. neotaoismu. Odtud vede cesta přímého vlivu myšlenek Lao-c' a Č. až např. na dnešní zen-buddhismus. Byl to zejména Č., jenž otevřel pro čín. kulturu a tedy i literaturu nové prostory, a to jak svou básnickou imaginací, tak i důrazem na intuitivní základ lidské tvůrčí činnosti jako aktu svrchovaně individuálního a nesdělitelného, jako mystického setkání člověka s absolutnem — Taem.

Výpisky »Mistr Tung-kuo se otázal Mistra Čuang-ga: „Kde se vlastně nachází to, co se nazývá Tao?“ Mistr Čuang řekl: „Není místa, kde by nebylo!“ „Mohl byste to říci poněkud přesněji?“ naléhal Tung-kuo. „Najdete je v hmyzu.“ „V něčem tak nízkém?“ „V prosu.“ „Jak? Ještě níž?“ „Ve střepeu cihly.“ „Jak? Do cela nejníž?“ „Je i v hovnu a v chcankách!“ Mistr Tung-kuo neodpovídal« (1971, 25) — „Humanita, již dali předmět a cíl, už není úplná!“ (1971, 128) — „Horský strom roste, aby byl jednou poražen; smola živi plamen, aby v něm posléze shořela. Skořicovník je k jídlu, a proto jej podtinají, lakový strom je k užitku, a proto jej podřezávají. Lidé si vesměs uvědomují užitečnost toho, co je k užitku. Nikdo však nezná užitečnost toho, co je k neužití“ (1971, 67).

Překlady 1930 (Marie Štechová, *výb. Myšlenky čínskeho filozofa Čuang-tse, podle západních překladů*), 1971 (Oldřich Král, *výb. in: sb. Tao, Texty staré Číny*).

Literatura J. Blofeld, *Beyond the Gods, London 1974*. H. Haas, *Lao-tse und Konfuzius, Leipzig 1920*. Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism, London 1975*. W. Jablonska, *Czuang-tsy, Warszawa 1953*. — O. Král (předmluva k 1971).

pj

DĄBROWSKA, Maria: NOCI A DNY

(Noce i dnie) — 1931 1932 1933 1934

Románová epopej zachycující život polského zemanstva v letech 1863—1914, klasické dílo polské literatury.

Děj románu rozčleněného do 4 dilů (*Bohumil a Barbara; Věčná starost; Láska; Vitr do očí*) je situován do provinciálního městečka Kaliněc (= Kališ) a jeho okolí (tj. na samé pruské hranice tehdejšího rus. Polska). V centru románových příběhů stojí životní osudy Barbary a Bohumila Nechticových (Bogumił Niechcic) odvíjené od konce 70. let 19. stol.: jejich sňatek (který je pro Barbaru sňatkem z rozumu po milostném zklamání s Josefem Tolibským), život na dvoře Krempa (tam umírá jejich prvorozený syn) a později jako nájemců statku Serbinov. Osudy manželů Nechticových jsou prokládány epizodicky líčenými životními příběhy jejich rozvětveného příbuzenstva: postupně vystupují do popředí i osudy jejich dětí, Emilky, Tomáška a zvl. nejstarší Anežky (studia v Kališci, ve Varšavě, později v Lausanne, milostný vztah a sňatek s revolucionářem Martinem Šnadovským [Marcin Śniadowski], její vlastní činnost v pols. hnutí). Poté, co majitel Serbinov prodává, kupují Nechticovi za zděděné peníze dvůr Pamětov, po Bohumilově smrti dává Barbara statek do dražby a stěhuje se do Kaliněce — tam ji zastihuje počátek 1. svět. války.

Titulní „Noci a dny“ už samy naznačují, že kompoziční osou románu není propracovaný příběh, ale sled epizod daný chronologií životních osudů románových postav. Na pozadí provinciální každodennosti, zprvu svou povahou nehistorické (časově určené jen kulturními údaji dobovými), počínaje třetím dílem pak zobrazované ve vztahu k dějinám (zvl. revoluce 1905, počátek 1. svět. války), se hrdinové, navzdory svým dílčím individuálním odlišnostem (Bohumilova rezignace na revol. ideály v souvislosti s ponižujícími vzpomínkami na povstání 1863 a jeho neromant. oddání se půdě a práci na ní; Barbařin vnitřní konflikt nenaplněné lásky, obdobný konfliktu Flaubertovy paní Bovaryové; veřejná činnost Anežčina), jeví jako lidé obyčejní, průměrní, všední. S netradičním zobrazením hrdinů jako nevýjimečných jedinců souvisí i nejednoznačnost jejich hodnocení, vyrůstajícího nejen z jejich zakotvení v dobových společen. podmínkách, ale i z konkrétní situace životní (individuální i společenské), s níž se konfrontují. Jakkoli pak do popředí vystupují ne hrdinové sami, ale jejich životní běh, každodenní život (v němž nad romant. ideálem nabývá vrchu střízlivý praktikismus), naplňují právě oni ve své průměrnosti, nevýjimečnosti a všednosti (odlišení svou stylizací od tradičního kladného typu pozitivistického hrdiny pols. prózy) svou houževnatou prací vlastní poslání člověka — zanechat stopu v dějinách.

V kontextu pols. literatury 30. let, charakterizovaném snahou hledat nové způsoby vyjádření nové skutečnosti, představují N. a d. typ usilující o navázání na tradice velkého reali-

smu 19. stol. (L. N. Tolstoj, B. Prus) očištěné od romant. prvků literatury z přelomu století. Už v povídkovém cyklu *Lidé kdoví odkud* (1925, Ludzie stamtąd) vyvstává ve srovnání s hl. linií pols. meziválečné prózy, těžící převážně ze S. Żeromského, specifická tvorba M. Dąbrowské: formální kázeň, důsledný realismus, objekt. autorský odstup. Rozsáhlé úvahové pasáže N. a d., vkomponované do časového sledu široce větvených příběhů rodinných (v souvislosti s tím bývá dílo označováno jako román-feka), poukazují i k bohaté publicistické činnosti autorčině i k její činnosti veřejné (sociálně reformní snahy vycházející z tzv. pols. pozitivismu). Šíří záběru společen. skutečnosti i způsobem zobrazení problémů určité společnosti. vrstvy prostřednictvím osudů jedné rodiny bývá význam N. a d. pro pols. literaturu přirovnáván k významu Mannových Buddenbrookových pro literaturu německou a Galsworthyho Ságy rodu Forsytů pro literaturu anglickou. Zfilmováno 1975 J. Antczakem.

Výpisky „Chudák člověk se snaží nějakým činem dokázat svou existenci a sám sebe znova přesvědčovat, že skutečně existuje, snaží se udělat něco, co je viditelné na dálku, a takto sám sebe překonat, stát se kouskem světa, hmatatelnou reální součástíkou celé obklopující ho skutečnosti. A ovládnut touto touhou dělá, co může, aniž přitom vždycky ví, čím bude pro jiné to, co učiní, jaké místo to zaujme mezi nescetnými jevy“ (1959, I, 71).

Překlady 1959 (Helena Teigová).

Literatura T. Czapczyński, *Materiały do genezy „Nocy i dni“*, *Prace Polonistyczne* 4, 1946. A. Kijowski, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1964. — K. Krejčí (doslov k 1959).

am

DAISNE, Johan: VLAK SETRVAČNOSTI

(Trein der Traagheid) — 1950

Novela nizozemsky píšícího belgického autora, představitele vlámského magického realismu.

Povídka je psána v I. osobě a je rozdělena do 33 krátkých kapitol. Hl. hrdina se probudí v kupé vlaku, ostatní cestující spí. Cítí se osamělý, opouští kupé a prochází vlakem. Konečně nachází bdícího člověka, vysokoškolského profesora Hernhuttera. Vystupují a společně se ještě se studentem Valem vydávají na cestu za nedalekým světlem. Na samotě vcházejí do hostince. Nevědí, kde jsou, co se stalo, zastavily se jim hodinky a lidé v hostinci mluví nerosrozumitelnou řečí. Valovi se podaří pomocí karetního kouzla navázat kontakt s okolím. Najednou však zazní pískot lokálky, Val nastupuje s ostatními do přeplněného vlaku. Hl. hrdina a Hernhutter zůstávají. V poslední kapitole se hl. hrdina probírá z bezvědomí ve venkovském hostinci. Vedle něho

sedí otřesený profesor a před hostincem leží mrtvý Val. Dovidáme se o železničním neštěstí.

V novele se prolínají dva různé světy: svět snu, který hl. hrdina prožívá ve stavu bezvědomí, a svět skutečnosti, kde dochází k železničnímu neštěstí. Novela V. s. se odehrává na rozhraní obou těchto světů — v krajině nikoho. Sen a skutečnost jsou tu pojímány jako 2 zákl. součásti života, navzájem se prolínající. Přechody mezi snovým a reálným poukazují k nejednoznačnosti a složitosti skutečnosti. Vlak se tu stává symbolem smrti, tváří v tvář zániku vidí hl. hrdina život v širší perspektivě a dovede se dobrat hodnoty života.

V. s. patří do vyvrátěného období Daisnovy tvorby, do tzv. klasického magického realismu, v němž magičnost a tajemnost již není dána tématem, ale především stylem. K dalším stoupencům tohoto směru patří jiný vláms. autor H. Lampo (Příchod Joachima Stillera). Daisne i Lampo ukazují ve svých teoretických pracích, že magický realismus ve všeobecném smyslu slova existoval vždy a jeho prvky můžeme najít v každém uměl. projevu, kde se střetávají oblasti snu a skutečnosti, smrti a života. (E. T. A. Hoffmann, který měl na Daisna velký vliv, E. A. Poe, F. Kafka nebo F. M. Dostojevskij). Zfilmováno 1968 (A. Delvaux, Jeden večer, jeden vlak).

Překlady 1974 (Olga Krijtová, in: *Pět belgických novel*).

Literatura J. Daisne, *Wat is magisch-realisme*, Amsterdam—Brussel 1973. A. Demedts, *Johan Daisne*, Bruges 1967. G. Hermanowski, *Säulen der modernen flämischen Prosa*, Bonn 1969.

jč

DALAJLÁMA VI.

(Lozang Rindzin Cchangjang Gjamccho):

POPĚVKY

(Mgul-glu) — * základ před 1706

Jedna z nejoblíbenějších sbírek tibetské milostné poezie, zlidovělé písně připisované legendárnímu dalajlámovi.

Tradici dochovaný cyklus představuje 62 kratičkových lyr. popěveků, zpravidla šestislabičných, tonálně organizovaných nerýmovaných čtyřverší (ojedinele spřažených do větších celků). Prolíná se v nich převažující jednoduchá a spontánní milostná výpověď lyr. subjektu s celkem prostými jinotaji, občasnou moralistní a satiricky výsměšnou notou i s anti-klerikálními ostny.

Žánrově se P. hlásí k neprestížní, lidové a ústní linii tibet. slovesnosti souhrnně označované slovem lušä (glu-gžas) = písně; úžeji do skupiny lu (glu), mezi drobnou situační lyriku, která se recituje individuálně a bez doprovodu hudby. Významově pak nelze P. interpretovat bez přihlídnutí k osobě jejich au-

tora, a to i navzdory tomu, že vůbec není jisté, na kolika z nich se osobně podílel a kolik jich přidala pozdější tradice. Na jejich velké popularitě v Tibetu se totiž podílelo nejenom to, že byly (na rozdíl od oficiální lamaistické, umělé poezie) vytvářeny v lidové formě a v jazyce srozumitelném širokým vrstvám, ale především skutečnost, že jsou připisovány „nepovedenému“ a výstřednímu šestému dalajlámovi. Tedy legendami opředené postavě typu sympatického a lidového vládce — nepřilíš pravověrnému, a přece svatému mladíku, kterému bylo osudem a kněžimi určeno být nejvyšším knězem a současně i hlavou tibet. církevního státu, ačkoliv osobně dával přednost spíše životu smyslnému, sexuálně uvolněnému, nonkonformnímu, přičemž se nezdráhal, alespoň občas — v noci a v přestrojení — své touhy realizovat. V této souvislosti jsou tak P. ve svém původním, tibet. prostředí vnímány jako emocionální protest nonkonformního vládce a kněze bouřícího se proti vlastní determinaci a proti svázanosti svého bytí danou a neporušitelnou církevní etiketou.

P. mají být jen nepatrnou částí liter. tvorby Dalajlámy šestého, mladého muže, v okamžiku (prý pro adeptovo špatné chování dlouho odkládané) intronizace (1696) pojmenovaného Lozang Rindzin Cchangjang Gjamcho (Bložang Rin-'dzin Cchangs-dbjangs Rgjamcho) čili Oceán dobré mysli, vědění a Brahmovy hlasy. Jako dalajláma, tj. jako vtělení bódhisattvy, vševidoucího Avalókitéšvary, byl přítom tento člověk podle lamaistických zvyklostí a pod vlivem svého regenta Sanggjä Gjamcha identifikován již nedlouho po smrti předchodzího dalajlámy a svém narození 1683. Pocházel ze staré vážené rodiny v Mön-julu v jižním Tibetu a byl vychováván daleko od církevních center tzv. Žlutých čepic v okolí Lhasy, čemuž se později přičítala vina, když bylo shledáno, že se zřejmě něco opomenulo při jeho výchově. Svým nonkonformním životem si Dalajláma VI. záhy získal přízeň lidu, jeho časté tajné vycházky z rezidence v Potále za nočním životem Lhasy však neunikly pozornosti jisté části lamaistického kléru, který se ho snažil jak přinutit k větší poslušnosti, tak i zbavit církevních a světských práv a hodností. Záhy se dalajláma dostává i do konfliktu se světskou mocí představovanou tehdy mongol. chánem Lhabzangem a jeho ochráncem čín. císařem Kchang-sim, kterým se podařilo zabít mu regenta, přinutit dalajlámu k rezignaci a k opuštění Tibetu. 1706 ve věku 23 let byl pak sám zabit v Nagčhu, nebo, podle čín. verze, zemřel na vodnatelnost při cestě přes horské průsmyky směrem ke Kōkenúru. Dalajláma šestý je také hrdinou r. Mahaguru od K. Gutzkova.

Výpisky „Myslite . . . myslíte, že strach mnou otrése, / když vzadu za jablíčkem vidím draka? / Musím je utrhnout, jak vpředu houpe se, / to jablíčko mě přece hrozně láká“ (1976, 168) — „Hej, pse, ty starý huňáci můj strakatý, / jsi hlídač, ale nevěš se mi na paty! / Neprozrad, že jsem unik z temna cel / a do kláštera se až ráno navracel! // K milé jsem šel, skryt v noci jako ve sluji, / napad však snih, je vidět stopy — zvěsty . . . / Viš přece: dokud se v Potále zdržuji, / jsem Rindzin Cchangjang — dalajláma šestý; // ale když pobývám tam dole ve Lhasě, / jsem Dangsang Wang-po. — Zpusťlik skrývá se! / Nic už teď není zcela neznámé a tajemné — / rádko stop jdoucích sněhem prozrazuje mne . . .“ (1976, 162).

Překlady 1976 (Jana Štroblová — Josef Kolmaš, vjčb. Písne nepovedeného dalajlámy in: sb. Černý mrak v bílém).

Literatura R. Bleichsteiner. *Die Gelbe Kirche, Entstehung, Geschichte, Kultur*, Wien 1937. G. Schulemann, *Geschichte der Dalai-Lamas*, Leipzig 1958. — J. Kolmaš (doslov k 1976).

pj

D'ANNUNZIO, Gabriele: NEVINNÝ

(L'innocenti) — 1892

Reprezentativní dílo italské dekadence.

N. je zpovědí hl. hrdiny Tullia Hermila, který ve výroční den svého zločinu rekapituluje minulé události a proměny svého duševního stavu. „Zvědavosti zkaženého ducha“ byl strháván k milostným dobrodružstvím a jemnou a oddanou manželku Giulianu trýznil svou netečností. Pokrytecky se utvrzoval v názoru, že výjimečnost intelektu ho opravňuje k ignorování morálky. Po poslední „duševní katastrofě“, do níž vyústí sebeponižující vášně k netečné hraběnce Tereze Raffové, se v Tulliovi vlivem pobytu na matčině venkovském sídle Badiola a zvl. prostřednictvím bratra Frederika, tolstojevského vyznavače pudy a práce, obnoví duševní síly i smyslná touha po Giulianě. Zmocňuje se však již jen „stnu“ jejího života. Zdrčen zprávou o jejím těhotenství s jiným mužem, pokouší se marně zničit plod ještě v těle matky a po narození způsobí smrt nemluvněte. Ve své zvrácenosti se domnívá, že tím zachová život Giulianě a zachrání jejich společnou budoucnost. Místo očištění vykoupení se však dostáváe prázdnota a ochromení.

Z přehnaně vnímavých reakcí hrdiny a vpravdě se rodí neustávající proud obrazů, působících mnohdy silněji než sama skutečnost (nebo jinak řečeno: funkcí skutečnosti je být především jejich zdrojem). Mnohé se tak posunuje k hranicím ideálna a snu, nejvíce ovšem sám objekt milostné touhy. Žena-ideál (jen tak je totiž hodna aristokratického ducha) je konstruována řadou impresionisticky pomíjivých portrétů (mění se podle kulís, osvětlení, úhlu pohledu) a je opředená mystikou Dobra,

Světla, Bolesti . . . Tělesnost obrazu je oslabena i zdůrazňováním bledosti, chorobnosti a existence na pomezí života a smrti. Mužský princip se naopak vyznačuje rozpolceností mezi ušlechtilými a destruktivními city, jež způsobuje zrychlení niterného života. Jeho dynamika je v důsledně subjektivizované výpovědi vlastním zdrojem napětí. Nad oslabenou linií epickou převažuje dramatická scén s teatrálností citových projevů i gest a patetických promluv, bohatou dekorací včetně osvětlení, kostýmů a rekvizit. „Scénická“ dekorativnost se souhlasně váže na vyříbenost, metaforickou přebujelost, rétoričnost a hudebnost prostředků jazykových.

N. náleží k raným prozaickým pracím autora. Bývá začleňován do tzv. římského období (1881—91), v němž D'Annunzio překonával naturalismus prvních novel, jehož stopy jsou však v N. i nadále pozorovatelné v podrobných popisech fyzických stavů, včetně umírání, v metodickém nazírání psychiky. Spolu s *Dítětem rozkoše* (1889, *Il piacere*) a *Triumfem smrti* (1894, *Trionfo della morte*) tvoří součást volné trilogie *Románů růže* (*Romanzi della rosa*) podávající portrét (v mnohém autoportrét) vnitřního světa estétského aristokrata, svádějícího marný zápas o vítězství vůle k ideálu s tělesností. Znaky vypjatého individualismu, plně rozvinuté vlivem Nietzscheovy filozofie — zrození d'annunziovského nadčlověka se datuje od r. *Panny ve skalách* (1896, *Le vergini delle rocce*) — jsou v N. ještě přehlušovány argumenty křesťanského humanismu (L. N. Tolstoj). V sebetřýznivosti vnitřních dialogů, sadistických momentech erotiky, tématu podvojně povahy lidského nitra apod. lze sledovat mimo jiné i vliv F. M. Dostojevského. Filmovou adaptaci natočil L. Visconti 1976.

Výpisky „*Jest tedy věru pravda, že něco nenávisť skrývá se na dně každého citu, který spojuje dvě lidská stvoření, to jest, který sblíží dvojce sobectví. Je tedy skutečně pravda, že tato nezbytná část záští vždy zneuctívá naše nejněžnější city, naše nejlepší záchvaty*“ (1928, 164).

Pecklady 1901 (Václav Hanus), 1912 (1928, Václav Jiřina).

Literatura E. de Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano 1960. F. Tropeano, *Saggi sulla prosa dannunziana*, Firenze 1962. F. Winwar, *Wingless Victory*, New York 1956.

mm

DANTE ALIGHIERI: BOŽSKÁ KOMEDIE

(La Divina Commedia) — * 1307—1321

Alegorická básnická skladba v toskánském dialektu italštiny, která je vrcholným výrazem evropské středověké literatury.

B. k. má 3 části: *Peško, Očistec a Ráj*. *Peško* se v I. zpěvu otvírá vizi temného hvozdu — alegorie světa, v němž básník zbloudí v půli života a střetne se s třemi alegorickými šelmami v noci z Velkého pátku na Bílou sobotu. Odtud vede jeho pouť do pekla, prostoru trestů a metamorfóz. Vlastní peklo je líčeno v 33 zpěvech. Dante, provázen Vergiliem, se tu setkává s řadou svých známých, přátel a odpůrců, s vladaři, filozofy, teology a vede s nimi dialog. *Peško* je složitě hierarchizováno podle závažnosti provinění a velikosti trestu (9 stupňovitých kruhů po několika pásmech či „žlebech“ a předpekli — nepokřtění, smyslní, obžerní, lakomci a marnotratníci, hněvivci, kacíři a nevěrci, násilníci, lstivci a podvodníci, zrádci), na jeho dně sídlí Lucifer. Odtud se básník dostává do očistce (33 zpěvů), který má podobu ostrova s horou; prochází nejprve předočistcem (vlastně I. pásmem) a poté 7 pásmů či kruhů očistce, odpovídajícími 7 hl. hříchům (pyšni, závistivci, hněvivci, duševní lenivci, lakomci, nestřídmi, smilníci); na jeho konci — v rajsčém lese (9. pásmu) — se Danta ujímá Beatrice. Kající se básník je přítomen symbol. výjevům u stromu Poznání a očistěn vodou říčky Eunoé. Ocítá se před prahem ráje, nalézajícího se na vrcholu očistcové hory. V dalších 33 zpěvech *Ráje* putuje 9 sférami blažených (7 planet, nebe stálic a Primum mobile), za nimiž leží Empyreum, sídlo Boha a blažených. Zsvětitelem básníka v této sféře, kde spatří tajemství Trojice a Kristova vtělení, je mystik sv. Bernard. V B. k. vystupuje nebo se zmiňuje obrovské množství histor. a mytol. postav i Dantových současníků (Homér, Ovidius, Orfeus, Theseus, Sokrates, Francesca di Rimini, Alexandr Veliký, Bonifác VIII., Filip IV. Sličný, Fra Dolcino aj.).

B. k., jež je jakousi liter. analogií gotické katedrály s jejím encyklopedismem, symbolismem a hierarchií významů, popisuje alegor. pouť duše, jednotlivce i celého lidstva ke spáse a Bohu. (V tomto smyslu je také třeba rozumět žánrovému označení „komedie“ — tj. podle středověkých poetik dílo končíci spásou, nikoli zatracením duše; přívlastek „božská“ pochází od G. Boccaccia a součástí názvu byl až od 1555.) Mystériem duše v jejích 3 stavech — lidskost pozemská, očistění, obrácení, jimž odpovídá *Peško, Očistec, Ráj* — probíhá jako postupné oproščování od těla (hmotná skutečnost pekla se stále více zředňuje a zjemňuje a mění ve skutečnost pravou, duchovní) a proces rozplývání duše v jiných a v Bohu. Tomuto iniciačnímu schématu odpovídá složitě strukturovaný prostor skladby (dva kužely postavené základnami na sebe). B. k. podléhá principu triády (3 části o 33 zpěvech, 3 průvodci, strofickou formou je terciána). Rovněž z žánrového hlediska je útvarem velmi složitým — je to středověký duchovní epos a zároveň mystérie. Pro středověk příznačné je i rozložení dějů nad sebou na verti-

kální ose. Sestup a vzestup poutníka se děje ve spirále, ve vývojových kruzích. Vertikální nadčasovou osu přetíná osa horizontální, na které se rozvíjejí jednotlivé příběhy v čase historickém (např. proslulý příběh lásky Paola a Francesky); středověký symbolismus jako by přeřůstal v realismus renesanční novely. Skladba je výkladem nauky templářské sekty Santa fede, jejímž byl Dante členem, ale tento smysl není jediný, sám Dante přičítal B. k. a každému jejímu ději smysl čtverý — doslovný, alegorický, anagogický a mravní. Dílo se vyjadřovalo zašifrovanou formou i o dobových polit. svárech, které silně poznamenaly básníkův osud (spor „bílých“ a „černých“). Dante se tu vyslovuje k nesmírnému množství otázek z mnoha oborů a díky tomu se B. k. stává jakousi sumou epochy. Traktátový prvek sílí zejména v částech popisujících očistec a ráj, zatímco *Peklo* má výrazně děj. ráz a je líčeno až s naturalistickým realismem.

B. k. začala vznikat asi kolem 1307 (dokončena byla 1321, knižně vyšla 1472), poté co byl Dante odsouzen (1301) k doživotnímu vyhnanství, které bylo výsledkem jeho účasti v polit. životě Florencie (město už do smrti nespátřil, hrozil mu trest upálení zaživa, kdyby tam byl přistižen; pokořující podmínky návratu později nepřijal). Do B. k. se promítl i stesk po milované Beatrici (zemřela 1290), jejíž obraz se ve vzpomínce a posléze v básni zcela spiritualizoval. Formou B. k. navázal na žánr alegorického putování duše (Vergiliova Aeneis), sestupů do podsvětí (Ciceronův Sen Scipiona), na žánr metamorfóz (Ovidiovy Proměny), dialogy mrtvých (Lukianos). Tradice alegorického putování duše za spásou, Bohem, zasvěcením nalézala ve středověku a později výraz v různých žánrech — kromě duchovního eposu v mystériích, traktátech, v cyklu románů o hledání sv. grálu. Bohatě se rozvinula v baroku a poté v romantismu. Všude se v nějakém smyslu inspirovala Dantovým dílem, byla dialogem s ním (Poutníkova cesta J. Bunyana, Labyrint světa a ráj srdce J. A. Komenického, Ztracený ráj J. Miliona, Faust J. W. Goetha aj.). V čes. literatuře se Dantův vliv projevoval zvl. za humanismu, v obrození nese jeho stopy zvl. Slávy dcera J. Kollára.

Překlady čas. 1854 (*František Doucha, úryvek Květný výbor in: ČČM*), 1879 (1890—92, 1897—1902, 1928, *Jaroslav Vrchlický*), 1829—30 (*Karel Vrátný; nerýmované jamby*), 1952 (1958, 1965, *Otto František Babler*), 1978 (1984, *Vladimír Mikeš*; vyd. 1978 pouze *Josef, vyd. 1984 v. j.*), 1964—86 (*Viliam Turčány—Jozef Felix, sl. Božská komédia*).

Literatura A. Cronia, *La fortuna di Dante nelle letterature ceca e slovača, Padova 1964. Dante nel mon-*

do, Firenze 1965. I. N. Goleniščev-Kutuzov, Tvorčestvo Dante i mirovaja kultura, Moskva 1971. L. Malagoli, Linguaggio e poesia nella Divina Commedia, Pisa 1955. — J. Blokša, Dante Alighieri, jeho doba, život a spisy, Brno 1892. Týž, Výklad Božské komedie podle překladu Jaroslava Vrchlického I—II, Brno 1899—1900. Dante a Češi, Olomouc 1922. F. X. Šalda, Básnická osobnost Dantova, Praha 1921. E. Auerbach, Mimesis, Praha 1968. I. Montanelli, Dante a jeho storočie, Bratislava 1986.

dh

DARÍO, Rubén: ZPĚVY ŽIVOTA A NADĚJE

(Cantos de vida y esperanza) — 1905

Vrcholné dílo nikaragujského básníka, zakladatele hispanoamerického modernismu.

Soubor 59 lyr. skladeb, věnovaný Nikaragui a Argentin. republice, se skládá ze 3 oddílů. První nese název celé sbírky, je připsán uruguay. spisovateli a generačnímu druhu Daríovu J. E. Rodóovi a obsahuje autorovo úvodní slovo *Čtenáři* a 14 básní; druhý, *Labutě*, je věnován špan. básníku J. R. Jiménezi a tvoří ho 4 básně; poslední, *Jiné básně*, sdružuje 41 textů. Tematicky je sbírka dost rozmanitá. Najdeme v ní skladby s náměty historickými a vlasteneckými (*Pozdrav optimistův, Králi Oscarovi*), evokace bájeslovných bohů a hrdinů i liter. postav (*Hélios, Především slávu tobě, Lédo!*, *Cyrano ve Španělsku, Litanie k našemu pánu donu Quijotovi*), apostrofy umělců a politiků (*Pozdrav Leonardovi, Rooseveltovi, Sonet Cervantesovi*), úvahy o poezii a poslání básníka (*Vy, věže boží! Básníci!*), zamyšlení nad plynutím času a smyslem lidského života (*Ty bídó každé snahy po věčnosti!*, *Nokturno, Podzimní píseň na jaře, Běda, kdo jedenkrát . . .*), nálady a impresy (*Sladkost klekání, Tropiccké odpoledne*).

Úsilí o nalezení okázale nového a neotřelého básnického výrazu, ve sbírce zřejmé, bylo vlastní modernistické estetice, tíhnoucí k aristokratismu a lartpoullartismu a vyznávající kult formy („hledám formu, již můj styl nenalézám“). Poezie zářivých barev a nezvyklých tvarů, mlžných oparů i oslňujícího třpytu, zvučná a pulsující rytmem měla zmožovat smyslovou nádheru světa a prostředkovat dotyk s absolutní krásou. Její doménou se staly vzdálené exotické krajiny, imaginární paláce, stinné parky s jezírky a labutěmi. Ve Z. ž. však můžeme pozorovat, jak se do tohoto umělé vykonstruovaného světa začíná prodirat každodenní všednost, jak dálka ustupuje blízkosti, smysly reflexi. Osmaticetiletý básník jako by podroboval revizi svá dosavadní tvůrčí i životní kréda. „Ten, kdo ještě včera pouze zpíval / modrý verš a píseň, jež má světskou krásu“, přehlíží nyní uplynulá léta a úzkostně se ptá po jejich smyslu, po smyslu života vůbec. Neustále se vracející motivy plynutí času, pod-

zimu, odchodu a loučení skrývají neodbytnou myšlenku na smrt a nevyslovenou otázku: Co potom? Dřívější neosobní poezie tvarů a barev počíná vyjevovat drama lidského nitra.

Z. ž. jsou mezníkem v básnickém vývoji Daria i celého hnutí modernismu, jehož byl iniciátorem a největším představitelem. Už knihou veršů a básnických próz, nazvanou příznačně *Azur...* (1888, *Azul...*) dal Dario novou estet. orientaci generaci mladých latinskoamer. básníků, nespokojených s přízravností měšťácké společnosti a sterilitou jejího umění a dychtivě nasávajících vlivy franc. parnasismu a symbolismu. Modernisté, jak se začali nazývat v 90. letech, kdy Dario působil v argentíně. Buenos Aires, chtěli obrodit hispanoamer. poezii a vyvést ji ze slepé uličky prozaismu, utilitárnosti a akademického rétorismu. Nejvyhraněnější a nejucelenější podoby dosáhly tyto tendence v Dariově sb. *Světské sekvence* (1896, *Prosas profanas*), která vyvolala velký ohlas v Americe i Evropě, zvl. ve špan. „generaci 1898“ a ve Francii, a stala se jakousi biblí modernistů. Z. ž., vydané o necelých 10 let později, naznačily nebezpečí zplanění původních čistě formálních výbojů a doložily potřebu nových podnětů temat. i myšlenkových. V Dariově tvůrčí dráze znamenají obrat k nitemnějším a intimnějším lyrice, jak ji představují sb. *Toulavý zpěv* (1907, *Canto errante*) a *Báseň podzimu a jiné básně* (1910, *Poema del otoño y otros poemas*), a zároveň jsou jejím dílem vrcholným.

Výpisky „*Když plakat chci, chybí mi slzy... / A občas pláču, aniž bych chtěl...*“ (1979, 36).

Překlady 1963 (*Ivan Slavík ve spolupráci s Josefem Forbelským*, zčásti in: *Zpěvy života a naděje*), 1979 (*Václav Suchý*, zčásti in: *Toulavý zpěv*).

Literatura R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid 1963. M. Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México 1962. I. Schulman—M. P. González, *Martí, Dario y el modernismo*, Madrid 1969. — K. Uhlíř (předmluva k 1963).

hv

DAUDET, Alphonse: LISTY Z MÉHO MLÝNA

(*Lettres de mon moulin*) — 1869, definitivní vyd. 1887

Soubor povídek, vyprávění a črt francouzského prozaika 2. pol. 19. stol.

L. čerpají námětově převážně z oblasti Provence a vyprávějí o všedním životě jejich obyvatel; je v nich vyzdvihována prostota a krása venkovského života v protikladu k hluché velkoleposti Paříže. Všimají si částečně i sociálních problémů. Hl. vyprávěčem je vždy sám autor, „zapisuje“ příběhy, které sám prožil, kterých byl svědkem nebo o kterých se doslechl; často však úlohu vyprávěče přejímá někte-

rá z postav. Většina próz má poměrně jednoduchou fabuli, část z nich je přímo bezdějová (*V Camargue*, *Básník Mistral* aj.). Některá čísla jsou stylizována jako dopisy autorovým pařížským přátelům. Kniha je věnována Daudetově ženě.

Rozdílné prozaické útvary L. nabývají určité obsahové jednoty v autorově výběru tematiky, motivů a především zorného úhlu, v němž je realita zachycována a jemuž je vlastní mikroskopicky citlivý a poetizující pohled a současně dobromyslně ironický odstup od děje a jednajících postav (ten však nezabraňuje často dramaticko-realist. zpracování příběhu — p. *Arlesanka*). Východiskem pro „zmapování“ specifického geografického, sociálního a kulturního prostředí se stává mlýn, konkrétní prostor, v němž autor žije v přítomnosti, i symbol dřívějšího venkova a prostého života, chápaných idylicky. Z něho pak autor jako by podnikal „výpravy“ „časoprostorem“ Provensálska, jehož atmosféra je tu zprostředkována střídavě humorně, sentimentálně či ve vážných až trag. polohách. Dokumentární způsob postižení místních mravů a obyčejů neustí v celkovou popisnost, mj. je kompozičně vyvažován náměty z legend, fabliaux, podobenství (*Koza pana Seguina*) aj., tvořícími nejen určitou rovinu myšlenkového zobecňování, ale i prostředek, jak předvést provensál. naturel a kolorit nepřímou — na pozadí místní ústní tradice. Do její liter. podoby se přitom zpětně promítá neustálá autorova přítomnost komentováním jednání hrdinů, humornými vložkami aj., ale i barvitým jazykem, ozvláštňovaným provensál. obraty a rčeními.

L. vznikaly od 1866, zprvu pravděpodobně ve spolupráci s autorovým přítelem P. Arémem (prvních pět povídek, jež vycházely v čas. *Évenement* pod společným pseudonymem Marie-Gaston). Od 6. „listu“ byly podepisovány jen autorem, jehož podíl na vytvoření souboru je v každém případě rozhodující. L. byly inspirovány Daudetovým rodným krajem (narozen v Nîmes), ale i sympatiemi k hnutí félibrů a přátelstvím s jejich představitelem F. Mistralem. Často diskutované spojení autorovy tvorby s naturalismem je patrné v shromažďování dokumentárního materiálu. Avšak osobní vztah k živým tvorům a přírodě naopak Daudeta vzdaloval od „nestranného svědectví“, neosobního autorského postoje, principů, které naturalisté od literatury požadovali.

Překlady 1908 (*Marie Drechselová*), 1921 (*Marie Sedláčková*), 1954 (*Jaroslav a Růžena Pochovi*), 1974 (*1985, Jaroslav Šonka*, výbě.).

Literatura G. Benoit-Guyod, *Alphonse Daudet, son temps — son œuvre*, Paris 1947. A. Puzikov, *A. Dode i realističeskije tradicii*, in: *Portrety francuzskich pisatelej*, Moskva 1967. — K. Livanský (doslov k 1974).

kl-zh

DAUDET, Alphonse:
PODIVUHODNÁ DOBRODRUŽSTVÍ
TARTARINA Z TARASCONU

(Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon) — 1872

Humorná a ironická vyprávění francouzského realisty 2. poloviny 19. stol. o osudech vychloubavého jihofrancouzského maloměšťáka.

Tartarinovy příběhy, odehrávající se za 2. císařství, jsou rozděleny do 3 epizod. V I. *V Tarasconu* je ukázán život společnosti v provensál. maloměstě a představena nesporná místní veličina — Tartarin, o jehož odvaze a dobrodružstvích kolují legendy, které Tartarin sám svými vymyšlenými hrdinskými činy živí, aniž se domnívá, že lže, protože, jak říká autor, „člověk z jihu nelže, ale mýlí se. Neřiká vždycky pravdu, ale věří, že ji říká. ... Jeho lž není lži, je to určitý druh přeludu. ...“ Ovlivněn dobrodružnými romány a indiánkami, Tartarin touží po velkém dobrodružství a „silných emocích“, ale současně se bojí o své pohodlí. Aby však jeho legenda neutrpěla, je víceméně přinucen odjet do Alžíru lovit lvy. V II. *U Turků* je líčena neslavná cesta po zuby ozbrojeného hrdiny do Afriky a jeho seznamování s tamním životem, který neodpovídá jeho vyčteným představám. Tartarinovy iluze neustále narážejí na humorné i satiricky přiblíženou realitu koloniální společnosti (sociální a rasová hierarchie). V honbě za exotickými zážitky se hrdina stává obětí mezinárodního hochštaplera a nepravé hurisky. III. *U lvů* vypráví mj. o tom, jak byl Tartarin při svém strastiplném putování za lvy okraden a jak omylem zastřílil ochočeného slepého lva. Rozčarováný hrdina se s obavami vrací do Tarasconu, kde je však přivítán nadšenými spoluobčany jako slavný „lovec lvů“. Vyprávění je uvozeno epigrafem „Ve Francii jsou všichni tak trochu z Tarasconu“ a věnováno „příteli Gonzagueovi Privatovi“.

V uzavřených, pointovaných částech jednotlivých epizod P. d. ústřední role náleží vypravěči, který popisuje hrdinovy činy s autentičností svědka i s pečlivostí zapisovatele „legendárního života“. Na druhé straně vypravěč neustále vstupuje do děje, komentuje Tartarinovy činy, obrací se ke čtenáři, přesvědčuje ho o odvaze a velikosti svého hrdiny, vzápětí ovšem komickou, směšnou situací, faktickým kontrastem nebo ironickou poznámkou odhaluje, že jeho hrdinství je převážně slovní a klamné. Dvojitá role vypravěče jako tvůrce legendy i jejího ironického komentátora je do značné míry umožněna povahovým paradoxem hl. postavy, v níž se nesmiřitelně sváří dva protipóly. Hrdina je v jedné osobě, jak konkretizuje sám autor pomocí dvou příslušných typů světové literatury, Tartarinem-Quijotem, toužícím po heroickém vzvodu, i Tartarinem-Panzou, požitkářským šosákem.

Neustálý svár těchto pólů je pro hl. postavu příznačný i na cestách, které v zákl. temat. rovině kopírují schéma putování dona Quijota a Sancha Panzy za dobrodružstvím (Tartarino-vo neustálé zaměňování představ a konkrétní skutečnosti — jako don Quijote bojuje s větrnými mlýny, tak Tartarin bojuje s nepřítomnými lvy apod.), s tím rozdílem, že v autorově vyprávění Tartarinovy iluze a ideály ještě prozaičtějším způsobem narážejí na realitu koloniálního Alžírska a současně na druhou, maloměšťáckou stránku Tartarinovy povahy. Od naprosthého zesměšnění tohoto „malého tarasconského rentiéra“ s hyperbolizovanými rysy, který však dychtí — na rozdíl od přízemního šosáctví své doby (tak jak je zobrazuje např. G. Flaubert a G. de Maupassant) — poznat nedostupné, zachraňuje autorův shovívavý, i když ironický přístup. V jeho rámci dochází zhodnocení i vitální jihofranc. naturel Tartarina, nenapodobitelného mlukvy a neúnavného fabulátora svého vlastního života.

P. d. (připravená již 1869) vycházela nejprve časopisecky (čas. *Moniteur, Le Figaro*) bez většího ohlasu. Knižní vydání, i když vzbudilo značnou nevoli na franc. jihu a přirozeně hlavně v Tarasconu samém, však rázem proslavilo hrdinu, jenž se stal populární, legendární postavou, která vstoupila do galérie světově známých liter. typů. Vyprávění (v následujících edicích se běžně objevuje zkrácený titul *Tartarin z Tarasconu* podobně jako v čes. překladech) tvoří 1. část volné trilogie o Tartarinovi. 2. část, *Tartarin v Alpách* (1885, Tartarin sur les Alpes), líčí hrdinova dobrodružství jako předsedy tarasconského klubu alpinistů ve Švýcarsku a je spojena se satirou na dobové módy a aktuální jevy (alpinismus, komercializace turismu, anarchismus aj.). 3. část, *Přístav Tarascon* (1890, Port-Tarascon), v níž obyvatelé Tarasconu zakládají zámořskou kolonii, je útokem na franc. kolonialismus. Ve vyprávěních o Tartarinovi, do nichž se promítla konkrétní společen. atmosféra doby, autor jazykově i v koncepci postavy navazoval na zdroje provensál. lidových vyprávění. Příznačným rysem jeho stylu je míšení ironického a lyr. tónu.

Překlady 1884 (*František Rosa, Podivuhodná dobrodružství neohroženého Tartarina z Tarasconu*), dále jako *Tartarin z Tarasconu: 1915 (Jiří Guth)*, 1950 (1958, *Vilém Pech*), 1968 (1987, *Eva Musilová*).

Literatura *Y. E. Clogenson, Alphonse Daudet peintre de la vie de son temps, Paris 1946. — J. Štěpánková (doslov k 1950).*

zh

DAVIČO, Oskar:

VIŠEŇ ZA ZDÍ

(Višnja za zidom) — 1950

Básnická sbírka srbského autora.

Kompozičně je rámována vstupní a závěrečnou básní, obě s názvem *Srbská země*, z nichž první je apostrofou polopatriarchální země minulosti, plně bídy, ale i revol. hajduckých tradic, mýtů a pohádek (vznikla 1939), a druhá (1950) země svobodné a socialistické. Histor. i osobní prožitky tohoto časového úseku určily povahu inspirace i tematiku V. z. z. Její uměl. zacílení naznačuje dedikace těm, s nimiž básník „sedm let, od roku 1932, bojoval po vězeních za týž ideál komunismu, který je nejvyšší lidskostí“. Rozpětí tematiky je vymezeno dvěma protikladnými póly životní reality: vězeňskými pevnostmi v monarchofašistické i okupované Jugoslávii a svobodným životem bez války a sociální nespravedlnosti. Převážná většina básní se metaforicky vyslovuje o hrůzách samotek, mučení, tělesném utrpení, smrti, zoufalé depresi vězeňských noci, žaládních nemocech, popravách, hladu i jejich překonávání revol. optimismem, snem o plném životě symbolizovaném obrazem višně za zdí, o životě, jehož synonymy jsou slunce, tráva, pole, vinohrady, ptáci, smích, láska aj. Charakteristické jsou např. názvy básní: *Světlo krve*, *Nepřátelé*, *Hněv*, *Slova pod helmou*, *Říkám smrt, ale miluji*, *Čas srdce*, *Krev je pro mě boj*, *Neznámému soudruhovi*, *Noc za osnatým drátem*, *Před popravou*, *Té, co padla v květnu*, *A krev*, *Hlad*, *Po mučení atd.* V tomto vášnivém citovém pnutí se pohybuje motivické a obrazové odstiňování problematiky prokrvené osobní zkušenosti.

Z tohoto napětí je tvarována i poetika, básnický výraz — od přímých pojmenování odkazujících k sociálně polit. realitě a apelativního agitačního tónu přes rétorický lyrismus metaforiky, která se uplatňuje zejména v lyricko-baladických poemátech (např. o rouhavé vzpouře proti krvavému a netečnému monarchovi, bohu — b. *Adamilo*, o touze po lásce — *Věčnému vězni v Mitrovici*, o znevolněném dělníkovi — *Balada o otrokovi*, o mladých životech obětovaných revoluci — *Dvacetiletí* aj.) s významově složitou obrazností těžící z avantgardní a surrealist. poetiky, po sevřené lyričnosti či popěvkovou jednoduchost krátkých lyr. čísel a téměř veristickou hovorovost. Dynamika básnické imaginace je jednotně určována temperamentem extrovertního typu, citově vyhrocenými postoji, romanticky expresivně laděným smyslovým pocitem života, zdůrazněnou subjekt. účastí, symbol. hyperbolizací (vše je nezměrné, mosty, duhy, hvězdné dráhy, z úst vylétají jiskry a blesky, překypující hybnost vyjadřují slovesa vzletání, zachvívání, šumotu aj.). Erotika, tlumená krutými podmínkami ilegálního boje, je pročištěna hlubokou tou-

hou, něžnou smyslností a patří k vrcholům srb. milostné lyriky. Vášnivě poloze tematiky odpovídá rozmanitost veršových forem, organizace melodiky, rýmových obrazců. Básnická invence poukazuje ke genetické souvislosti s meziválečnou avantgardou na straně jedné i s programově sociální poezií na straně druhé.

Obojí orientaci Davičo také v srb. poezii re prezentuje. Po počáteční surrealist. fázi (byl předním básníkem bělehradské surrealist. skupiny — vedle M. Ristiće, D. Matiče, A. Vuča aj. — napojené přímo na pařížské centrum) na přelomu 30. let — sb. b. *Stopy* (1928, Tragovi), sb. básnických próz *Anatomie* (1929, Anatomija), přiklonil se k politicky angažovanému proudu. Pro komunistickou činnost byl vězněn 1932—37, 1938 a 1941—43 internován v Itálii, odkud uprchl k jugosláv. národně osvobozené armádě. Osobní zkušenost podminila hloubku inspirace a estet. působivost jeho rozsáhlé polit. a vlastenecko-sociální poezie — např. *Náměstí Em* (1968, Trg Em) aj. Zákl. motivy V. z. z. rozpracoval autor v r. *Mlčení* (1963, Čutnje), *Hlady* (1963, Gladi), *Tajemství* (1964, Tajne), *Útěky* (1963, Bekstva), *Domoviny* (1973, Zavičaji).

Překlady čas. 1958 (Ludvik Kundera—Irena Weni-gová; jednotl. básně in: *SvLit* 1958, 4).

Literatura R. Konstatinovič, *Sunovrati Oskara Daviča, Sunovrati* 1963. H. Tahmišćić, *O Davičo ili poetika budućnosti, Izraz* 1963.

mč

DAVID SASUNSKÝ

(Sasunci Davit) — * 7.—11. stol.

Arménský hrdinský lidový epos vyprávějící o životě země v době arabských vpádů v raném středověku.

Rozsáhlý epos zahrnuje 4 větve, ve kterých se popisují hrdinské činy čtyř generací lidových bohatýrů — jejich jmény jsou jednotl. větve označovány. Na počátku stojí z vody zrozená dvojčata Sanasar a Baghdasar (I), zakladatelé horské pevnosti Sasun v západní Arménii (podnětem ke vzniku epické skladby bylo údajně povstání rolníků roku 851 proti výběrčím daní, přicházejícím z bagdáského chalífátu). Dalšími reky jsou Sanasarův syn Mher Starší (II), řečený Lvobijce, dále jeho syn David (III), po němž je celý epos pojmenován a který je ústředním hrdinou celého cyklu; poslední ze čtyř bohatýrů je syn Davida Sasunského Mher Mladší (IV), který je nesmrtelný a v závěru eposu sestupuje do podzemní jeskyně, aby tam vyčkal, dokud v zemi nezvítězí spravedlnost a dobro. Monumentální celek zrcadlí epochu armén. dějin od 7. do 11. stol.; byl skládán lidovými bardy, tzv. vipasany, v nejrůznějších nářečích (sasunském, mušském, mohském aj.) a šířil se ústním podáním.

D. S. představuje svěbytnou encyklopedii života raně středověké Arménie, kdy země prožívala období úpadku a svou jednotu zakládala pouze na odporu proti arab. jařmu, proti kárným výpravám z Bagdádu. Ztělesněním tehdejších zmnrodních ideálů se stali folklórní bohatři, zmíněná pětice hrdinů a jejich družiny z D. S. Jejich statečné skutky mají histor. jádro (možným prototypem D. S. je Chuteci Ovnan, vůdce lidového povstání) a v ději se odrážejí i skutečné události z následujícího období (mj. křížové výpravy). Zákl. syžetová linie — osvobození vlasti — vyústí v obraz bájného světa dobrých a zlých lidí, ve střet sil války a míru, ve svár štěstí a neštěstí. Kromě popisu vlastních rekovských činů odkazují některé prvky eposu do armén. dávnověku, ke staré kosmologii a myt. představám z dob patriarchátu a rodové společnosti, nechybějí tu však ani výjevy ze „všedních dnů“ a milostné příběhy. Jednoduchý děj postupně představí více než sto postav. D. S. je psán rytmizovaným jazykem, některé epizody mají písňovou stavbu a dodnes se při přednesu zpívají.

Za tisíciletou existenci eposu v orální formě vzniklo přes 50 variant textu; poprvé byl zapsan v úplnosti 1874 armén. folkloristou G. Srvandzjanem a sehrál významnou úlohu v době armén. národního obrození v druhé pol. 19. stol. Byl mnohokrát parafrázován, mj. v poemách H. Thumanjana a A. Isahakjana, inspiroval rovněž četná díla armén. hudby a výtvarného umění. V září 1939 proběhly v SSSR velké oslavy tisíciletí, jež uplynulo od vzniku eposu, téhož roku vyšel I. rus. úplný překlad (po něm následovaly další úplné nebo částečné překlady, mj. 1964 do franc.). Svými estet. a morálními hodnotami patří D. S. k vrcholným památkám středověké lidové epiky ve světě literatuře.

Literatura S. Karapetjan (ed.), *David Sasunskij, Jubilejnyj sbornik posvjaščennyj 1000-letiju eposa, Jeravan 1939.*

vene

DAZAI, Osamu: ZAPADAJÍCÍ SLUNCE (Šajó) — 1947

Ich-formou psaný román významného japonského novorealisty o „vnitřní revoluci“ dívky z chudnoucí šlechtické rodiny.

Vyprávění líčí život hrdinky s ovdovělou matkou, ústy hrdinky „poslední japon. šlechtičnou“, jež se stoickou hrdostí prožívá ztrátu domu a jmění, chudobu, životní neúspěchy obou dětí a posléze i vlastní těžkou chorobu. Třicetiletá hrdinka poznala již zklamání v manželství i smrt nenarozeného dítěte. Mladší bratr Naodži se vrací z války zhrublý a propadá recidivě narkomanie. Příběh líčí smrt vyčerpa-

né matky, a nepřímo i komplexy šlechticky vychovaného Naodžiho vůči průbojnějším druhům vrcholící sebevraždou. Vyprávěním prolíná mystický motiv hada a kletby umírání, a realističtější pojatý motiv viny a stěží uhašeného požáru. V závěru hrdinka příběhu odhazuje konvence, k nimž ji nutil společen. původ. Stává se z vlastní vůle svobodnou matkou, a uskutečňuje tak svůj velký sen o vlastním dítěti.

Román je obrazem nezadržitelného úpadku japon. aristokracie, který se příslušníkům této třídy jeví jako nevyléčitelná choroba nebo kletba. Autobiogr. prvky (výchova ve velkostatkářské rodině, úpadek a bída, melancholie, sklony k narkomanii) vedou autora, který si zároveň uvědomuje nutnost společen. pokroku, k hlubokému porozumění k odsouzené „zapadající třídě“ (šajó-zoku). Tato skutečnost dodává realist. věrnosti a barvitosti „zpovědnicmu“ románu s mystickými prvky. Jednotl. lidské typy jsou zároveň symboly: jemná, ale hrdá matka je symbolem onoho zbytku silných a čestných rysů staré třídy, který musí neodvratně spolu se vším povrchním a špatným propadnout sitem doby. Neschopnost fyzicky pracovat a neochota podílet se na nečestných machinacích příslušníků buržoazie, směs odporu a strachu rozmazleného aristokrata před nelitostným bojem o život, zásadovost ve vztahu k jiným i vnitřní slabost jsou ztělesněny v Naodžim. Jsou v něm vyjádřeny všechny momenty „člověka na cestě zkázy“ (mainasu no ningen), za něhož se označuje sám Dazai. Jedinou nadějí do budoucna má být zřejmě sama hrdinka, její pokus o nový život má symbol. formu ve snaze dát nový smysl neměnnému poslání ženy — matky, jež prolíná celým příběhem. Ve schopnosti hrdinky pozdvihnout se z letargie své třídy je polemika s Čechovovým Višňovým sadem, jehož vliv je zřejmý i z narážek v dopisech hrdinky. Kombinace deníku se zahrnutím osobních opisů transponuje realist. situaci do zpovědní formy, oblíbené v japonské literatuře. Realist. obraz je dotvářen kombinací subjekt. pohledů na realitu z různých úhlů bez přítomnosti vševědoucího vypravěče, avšak se zřejmým programovým cílem a bez relativizace skutečnosti.

Z. s. patří mezi velké výtvořky poválečné literatury, jež jsou poznamenány velkou citlivostí k lidské slabosti a osamělosti svých tvůrců, končících vesměs tragicky. V díle O. Dazaie, realisty, romantika i satirika s „trpkým úsměskem klauna“ nad sebou samým, se odrážejí komplexy z úpadku kdysi bohaté rodiny a z fyzického nedostatku, jež vedly k narkomanii a pokusu o sebevraždu 1937. Z. s. vzniká na sklonku druhé, optimističtější fáze autorova života, předznamenané úspěšnou léčbou, léty šťastného manželství, duševní ener-

gii, s níž se nepokofil tlaku válečné literatury, vstupem do komunist. strany. Zároveň v něm však dozrává i zápas s novou osamělostí a skepsi uprostřed obnovující se choroby, jež našly později výraz ve *Zíraté člověčenství* (1948, Ningen šikkaku) a v *Dazaiově sebevraždě* skokem do tamagawského kanálu v červnu 1948.

Překlady 1972 (*Vlasta Winkelhöferová, in: výbě.*)

Literatura V. Hilská, *Problems of Modern Japanese Society, Praha 1971. M. Nakamura, Modern Japanese Fiction, Tokyo 1969. — Z. Švarcová, Osamu Dazai a japonský zповědní román, FFUK Praha 1973 (dis).*

kf

DE AMICIS, Edmondo:

SRDCE

(Cuore) — 1886

Oblíbený italský román pro mládež, citlivě zachycující myšlení a prožitky dítěte.

Román je psaný ve formě fiktivního deníku chlapce Enrika Botigniho, žáka 3. třídy obecné školy. Kompozičně je rozdělen do 10 částí podle jednotliv. měsíců školního roku, v jejichž rámci jsou chronologicky vylíčeny zajímavé události, situace, postřehy a zážitky. Jednotl. zápisky jsou do značné míry samostatnými příběhy nebo charakteristikami lidí — portréty učitelů a spolužáků. Mozaikovitost, která z tohoto způsobu podání vyplývá, neruší však ani v nejmenším celistvost knihy, která je dána jednotným nazíráním na skutečnost a jednotnou emocionální atmosférou. Do zápisů chlapce jsou začleněny i dopisy jeho otce a matky, které mají vesměs výchovný charakter — usměrňují a korigují chlapcovy názory a postoje, a to vždy na základě příkladu, určité situace nebo příběhu. Do každé kapitoly je začleněna samostatná povídka, kterou vypráví žákům učitel. Povídky pojednávají o obětavých a statečných činech chlapců z různých ital. krajů — *Sardinský bubeník, Malý florentský pisář, Malý vlastenec paduanský, Malá hlídka lombardská, Tatinkův ošetrovatel, Romaňská krev, Občanská statečnost, Od Apenin k Andám*. Tyto povídky byly vydávány i samostatně. Dějištěm S. je zejména škola, příhody a situace, které jsou spojeny s průběhem školního roku, pestrá směsice zážitků, které se odehrávají ve školní budově nebo mimo ni. Prostřednictvím školy navazuje chlapec také kontakt se životem v širším slova smyslu. Na základě přátelství se spolužáky poznává život různých sociálních vrstev, různá prostředí, osudy lidí, a získává tak velmi cenné poznatky a zkušenosti, které formují jeho osobnost a charakter.

Příběhy a situace vylíčené v jednotl. zápisích mají podobu konkrétních obrázků, plasticky jsou zde vylíčeny příhody každodenního života. Stejně živé a konkrétní jsou i charakteristiky lidí. Postavy chlapců představují určité typy (dobrý a ušlechtilý Garronne, na-

daný Derossi, vytrvalý Stardi, veselý a čilý Corretti) a jsou zachyceny s velkou názorností. Jistá didaktizující tendence, místy vedoucí až ke schematismu, je vyvažována spoustou charakteristických detailů, jednoduchým a současně barvitým podáním. Jednoduchost a prostota a na druhé straně všestranná propracovanost jsou hl. rysy De Amicisova díla. S. je napsáno v duchu humanitních a demokratických ideálů své doby, skutečnost, kterou představuje, je do značné míry formována jako ztělesnění etických principů, příkladů dobra a vzájemné lásky mezi lidmi i lásky k vlasti. Víra ve výchovu, která je nástrojem formování osobnosti mladého člověka, je v S. jasně patrná. Dílo samo je do značné míry románem výchovným, který si klade za cíl vzbudit v mladých čtenářích obdiv ke kladným lidským vlastnostem a vytvářet jejich charakter v duchu dobra a lásky.

Zásluhou svého etického a demokratického zaměření je S. stavěno do blízkosti díla A. Manzoniho, je chápáno rovněž v souvislosti s celým proudem ital. literatury po 1870, v níž dominuje morální a sociální aspekt. Po desetiletí S. působilo na dětské čtenáře, vedle Pinocchiových dobrodružství C. Collodiho (1881) bylo nejčtenější knihou pro mládež v Itálii, velmi populární a známou i ve světě. Teprve po 2. svět. válce, tj. v době, kdy ideály v něm hlášané byly narušeny poválečnou skepsi, bylo S. podrobena přehodnocování, byla mu hlavně vytýkána didaktičnost, moralismus, černobílá podání skutečnosti, sentimentalita. Tato negativní kritika byla sice projevem jednostranného pohledu na dílo, do značné míry však přispěla k jeho historicky objekt. ohodnocení.

Překlady 1889 (1890, 1894, 1911, 1923... Václav Marek), 1906 (Antonín Jasura), 1911 (B. Neubert), 1912 (1920, 1932, 1941, 1947 Bedřich Frida), 1927 (V. Jiřina), 1928 (1948, František Petrák), 1931 (1935, 1938, 1946 Karel Málek), 1934 (Jan Kraus), 1942 (Antonín Jursa), 1958 (1970, Benjamin Jedlička) aj.

Literatura A. Galasso, *Cuore, Saggio critico sul Cuore del De Amicis. Catanzaro 1935. I. Balducci, Cuore. A settant'anni dalla sua pubblicazione, 1886—1956, Milano 1957.*

jc

DE COSTER, Charles:

POVĚST O ULENSPIEGLOVI A LAMMU GOEDZAKOVI A JEJICH HRDINSKÝCH, VESELÝCH A SLAVNÝCH PŘÍHODÁCH V ZEMI FLANDERSKÉ A JINDE

(La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs) — 1867

Francouzsky psaný historický román, nejvýznamnější dílo zakladatele moderní belgické (valonské) literatury.

Děj je členěn do 5 knih, v nichž jsou zachyceny jednotlivé etapy života hl. hrdiny. Histor. pozadí tvoří události ve Flandrech v době jejich hospodářského a náboženského útlaku Španělskem (konec 16. stol., vláda Filipa II.). Chronologicky rozvíjené vyprávění se vyznačuje prolínáním histor. skutečnosti s básnickou fikcí, jakou je např. symbol. obraz Thylova narození a dětství. V části děje, která líčí jeho tříletou kajicnou pouť do Říma, vystupuje Ulenspiegel, ve shodě s tradiční legendární představou, jako vtípalík a nevázaný šprýmař, který napaluje hlupáky a lakomce, vysmívá se církevnímu tmářství a jehož radostný vztah k životu má šfavnatost a jiskru karnevalového veselí Breughelových žánrových výjevů. Zároveň se zde však také naplňuje první dram. konflikt románu. Započal střetnutím mladého Thyly s církevní mocí a uložením trestu, a vrcholí při jeho návratu do rodného Damme právě v okamžiku, kdy jeho otcе upalují na hranici jako kacíře. Od této chvíle nabývá Thylova postava nové podoby a funkce. Krutá smrt obou rodičů proměňuje Thyla v národního mstitele a hrdinu, který dává svůj důvtip do služeb lidového odboje. Konec románu přechází od histor. událostí (války gézů, boj Viléma Oranžského, občanská válka s domácí katolickou reakcí) k alegorické snové vizi, v níž se zlo, jakožto příčina národního neštěstí, mění v dobro. Thyl a jeho družka Nelle nabývají významu nesmrtelných symbolů národa: „Cožpak lze pohřbit Ulenspiegla, ducha matky země flanderské, a Nelle, srdce její? I Flandry mohou spát, zemřít však nemohou.“

Posun k závěrečnému symbol. vyznění umožňuje neustálé prostupování histor. reality s fikcí lidových legend a mýtů, realist. charakteristiky s alegorií. Tím se určité děj. momenty a zvl. postavy otevírají filozoficky obecnější interpretaci. V tomto smyslu představuje např. Thylův otec Klaas lidovou moudrost a touhu po svobodě, Lamme Goedzak ztělesňuje smyslové radosti života a vitalitu národa, věčně mladá Nelle je symbolem obrozujícího se života a naděje. Podobně, ve střetnutí hl. hrdiny se špan. Filipem II., jsou konfrontovány dva nesmiřitelné světy: svobodomylné, veselé i heroické Flandry, a inkviziční „černé“ Španělsko. Thylova láska k životu, síla a statečnost živená „duchem Flander“ stojí proti tělesné i duševně zdegenerovanému panovníkovi, jenž je ovládan náboženským fanatismem, krutostí a zbabělostí. Nadčasová, myt. úloha hrdiny, předznamenána proctvím a zdůrazněna výraznými fantaskními motivy (nezranitelnost, nesmrtelnost, hledání Sedmi ran hubících Flandry), dává i jednotliv. humorným epizodám z původních enšpíglovských švanků nový, baladicky podbarvený ráz.

Postavou hl. hrdiny je román spjat s látkou, která byla již ve středověku šířena ústní tradicí a od 16. stol. i písemnictvím. Příběhy lidového šprýmaře, jenž pocházel údajně z něm. Brunšviku a zemřel kolem 1350, tvořily obsah anonymního souboru, který pravděpodobně v 2. pol. 15. stol. vznikl v dolnoněm. jazykové oblasti. V převodu do hornoněmčiny vyšel 1515 ve Štrasburku (Kratochvílné čtení o Thyly Ulenspiegelovi, dochované vyd. 1519). Tato verze se brzy rozšířila po celé Evropě: do angl. byla přeložena 1516—20, do franc. 1532, do lat. 1558. Česky vyšla 1550. Překlady do národních jazyků posilovaly životnost látky v ústní tradici, která ji rozšiřovala o další epizody. Autorská zpracování Enšpíglových příběhů jsou známa už od 16. stol. (H. Sachs, J. Fischart). De Coster převzal jen některé motivy, neboť látka mu byla především inspirací k uchopení histor. námětu a k básnickému vyjádření patosu boje za národní svobodu. V 1. vyd. vyšla kniha — cestu k ní si autor připravoval svými *Flanderskými legendami* (1858, *Légendes flamandes*) a *Brabantskými povídkami* (1861, *Contes brabançons*) — pod názvem *Pověst o Ulenspiegelovi* (*La Légende d'Ulenspiegel*). Konečný, hravě archaizující titul nese až od vyd. 1869. Plného pochopení a ocenění se dílu dostalo až po autorově smrti. Svět. proslulost získal román v něm. překladu F. von Oppeln-Bronikowského (1909). Zfilmování 1956 (G. Philipe — J. Ivens, NDR), 1975 (A. Alov — V. Naumov, SSSR), v SSSR také na jeho motivy vzniklo Gorinovo dr. Thyl Ulenspiegel (1974). Opera O. Jeremiáše Enšpígl (1946).

Výpisky „Synu, neber nikdy člověku ani zvířeti jeho svobodu, to je nejdražší statek na tomto světě“ (1979, 53).

Překlady 1910 (1936, 1949, *František Albert, Hrdinné, veselé i slavné přihody Thyliberta Ulenspiegla a Lamma Goedzaka ve Flandřích i jinde, jak se vypravují*), 1922 (*Otakar Hanuš, Tyl Ulenspiegel a Lamm Goedzak, Legenda o jejich hrdinských, veselých i slavných dobrodružstvích v zemi flanderské a jiných místech*), 1951 (1958, 1971, *Pavel Eisner, adapt. pro děti Thyl Ulenspiegel*), 1953 (*Jaroslav a Růžena Pochovi, Čtení o Ulenspiegelovi . . .*), 1962, (1969, *Marie Korneolová, Pověst o Ulenspiegelovi. Hrdinské, veselé i slavné příběhy jeho a Lamma Goedzaka v zemi flanderské i jinde*).

Literatura A. Gerlo — Ch. L. Paron, *Charles De Coster et Thyl Ulenspiegel, Bruxelles 1954*. B. A. Križevskij, *Stafji o zarubežnoj literature, Moskva 1960*. hš-zh

DE FILIPPO, Eduardo:
NEAPOL, MĚSTO MILIÓNŮ

(Napoli milionaria!) — insc. 1945, 1950
Komedie, první projev neorealismu v italském divadle.

I. jedn.: Neapol v druhém roce války. Na postel plnou kontrabandu uléhá nezištný dobrák Gennaro lovine a předstírá, že je nebožtík, aby tak zachránil při prohlídce svou šmelinářskou rodinku. Velitel četníků strážmistr Ciappa odejde, ačkoliv podvod prohlédl — zapůsobilo na něj Gennarovo odhodláni hrát svou roli, i když kolem dopadají letecké pumy. II. Je po válce. Gennaro se ve válečných zmaticích kamsi ztratil a rodinka bez něj veselé vzkvétá: jeho žena Amalie se svým milencem Errikem na černém trhu nemilosrdně kořistí z bídy druhých, dcera Maria Rosaria se velmi má k amer. vojákům a syn Amedeo krade pneumatiky. Gennaro se vrací a přináší s sebou utrpení války. Všichni se však baví a nikdo jej nechce poslouchat. III. Nejmladší dcera Rita je nemocná a mohlo by ji zachránit, kdyby se Amalii na černém trhu podařilo sehnat lék. Maria Rosaria nese následky svých lásek. Gennaro se dovidá, že Amedeo bude zatčen, půjde-li znovu krást. Léč není k sehnání, ale v krit. chvíli jej přináší úředník Riccardo a nezištně jej daruje, když předtím Amalii připomene, jak jej ona bezohledně přivedla do bídy. Rita je zachráněna, Amedeo se v poslední chvíli rozhodne, že krást nebude, a celá morálně rozložená rodina se semkne kolem Gennarova přirozeného optimismu.

Autorova znalost prostředí spolu s tvůrčím sepeřím s tradicí ital. komedií umožnily De Filippovi vytvořit hru výrazných typů v komických situacích a zároveň plně vyjádřit charakteristické rysy života Neapole v konkrétním histor. okamžiku. N. m. m. čerpá z napětí mezi směšností činů postav a tragikou kontextu, v němž se odehrávají. Pod povrchem směšných každodenních situací se postupně spojují trag. nitky příběhu, aby se pak střetly, zauzly a částečně i rozvázaly ve 3. jedn. De Filippo konfrontuje povtovou naivitu a neschopnost se přizpůsobit poměrům s prakticistní dovedností těžít z doby. Demaskuje tak nepřirozenost doby, která k takovýmto protikladům vede, a zároveň útočně apeluje na mravní citění diváka.

N. m. m. je prvním projevem neorealismu v ital. dramatu a zároveň zásadním obratem v tvorbě De Filippa, herce komediálního školení v duchu komedie dell' arte, autora mnoha her (první 1922, *Udělal jsem chybu? Napravím ji* — *Ho fatto un guaio? Riparerò*) a pozdějšího majitele divadla v Neapoli. Je i projevem upotánního a všeobecného příklonu pokrokové ital. kultury v době uvolnění polit. podmínek tvorby po pádu fašismu k zákl. existenčním otázkám souč. života, k takovému postižení souč. krize společnosti, které by odhalovalo její zdroje a zároveň hledalo i východiska. N. m. m. je první hrou z autorova cyklu *Kantáta lichých dnů*, z komedií, jimiž si získal svět. proslulost. 1949 podle ní sám De Filippo natočil stejnojmenný film.

Výpisky „*Kdyby člověk viděl, že páni u vesla dělají všechno jak se patří, pak prosím, pak jsem špatný člověk . . .*“ (1957, 6).

Překlady rozmn. 1957 (Oldřich Kautský).

Inscenace 1957 (Miroslav Macháček, *Městská divadla pražská — Komorní divadlo, Praha*), 1959 (Miroslav Janeček, *Státní divadlo Z. Nejedlého, Opava*), 1963 (Vítězslav Bartoš, *Divadlo V. Nezvala, Karlovy Vary*), 1963 (Josef Janík, *Severomoravské divadlo, Šumperk*), 1968 (Svatopluk Skopal, *Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1972 (Marie Lorencová, *Krajské divadlo, Kolin*), 1976 (Ivan Glanc, *Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*).

Literatura F. Frascani, *La Napoli amara di Eduardo De Filippo, Firenze* 1958. G. Magliulo, *Eduardo De Filippo, Bologna* 1959. F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo, Roma—Bari* 1975. M. Molodcova, *Eduardo de Filippo, Moskva* 1965. — B. Pátková, *Koncepce dramatické tvorby Eduarda De Filippa, ČMF* 1980, 4.

pj

DEFOE, Daniel:
ŠTASTNÉ A NEŠTASTNÉ OSUDY
PROSLULÉ MOLL FLANDERSOVÉ
(The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders) — 1722

Fiktivní autobiografie, vývojový román vytvářející první konkrétní ženský charakter v anglické novověké próze a zároveň mýtus individualistického boje za nezávislost a společenskou postavení.

Text M. F. nemá, podobně jako ostatní Defoeovy romány, vnější členění. Má navozovat iluzi autentické hrdinčiny zpovědi, redigované (především z mravnostního hlediska) vydavatelem. Je fiktivně datován 1683. Uvozen je autorovou předmlouvou, označující dílo, v protikladu k rytířským a dobrodružným románům, za „soukromou historii“ a naznačující, co vše je z fiktivních autobiogr. zápisůk vynecháno. Hrdinčin příběh má dvě zákl. symetricky uspořádané a členěné části a epilog. I. část líčí osudy Moll, odložené jako nemluvně matkou zlodějkou, v lásce a manželských svazcích (po zneuctění v domě, kde sloužila, se pětkrát vdala, jednou nevědomky za vlastního bratra), její marné úsilí „stát se dámou . . . nesloužit a nevykonávat domácí práce . . .“ a „moci si sama vydělávat na živobytí“. II. část líčí její zlodějskou kariéru, končící v newgateském vězení. Epilog se odehrává v Americe, ve Virginii a Marylandu, kam je Moll deportována, kde si vykupuje svobodu zbožím, které nakradla, získává manžela a majetek a ve značně pokročilém věku se dává na cestu pokání. Výpověď je psána strohou hovorovou mluvou a přerušovaná didaktickými odbočkami (např. o postoji žen k vdavkám a manželství).

Těžištěm románu je charakter hl. hrdinky. Nevyznačuje se však psychol. jednotou či hloubkou, naopak, působí na první pohled

dojem nesourodosti a plochosti. Jeho konkrétnost tkví především ve velmi citlivém reflektování způsobu života i hodnotové soustavy vzcházející se buržoazie, zvl. dvojakosti její morálky (shromažďování bohatství je výkonem božeho „poslání“, projevem „boží přízně“ a zároveň čistě účelovým sledováním světských cílů). Tato dvojakost je příznačná i pro děj. výstavbu: alegorický smysl manželských epizod a hrdinčiných zlodějských dobrodružství naznačuje spolu navzájem související hodnotové řady ctnosti a neřestí praktického měšťanského života. Dvojakost je patrná i ve vyprávěčské perspektivě, která se vyznačuje konfrontací času hrdinčina jednání a retrospektivních úvah nahrazujících hrdinčino autentické rozvažování a hodnocení, dramaticky vyprávěných scén a poznámek navozujících fikci, že v hrdinčině výpovědi jsou zamlčeny důležité, vzrušující podrobnosti. Všechny tyto temat. stylové a syžetové rysy spoluutvářejí v M. F. určitý živelně dialektický pohyb formování a vývoje hrdinčina charakteru. Moll se vymezuje jako samostatný, jednající subjekt, a zároveň se vyhrocuje její konflikt s prostředím, dovedený do utopických, myt. konců (život v Novém světě, kde neexistují staré společen. vztahy).

M. F. je plodem vrcholného období Defoeovy činnosti, kdy se dotváří svěbytný typ jeho románové prózy. Ta vzniká syntézou pikareskního románu, dobrodružného románu, náboženské autobiogr. prózy a souč. „literatury faktu“, k níž patřily především populární příběhy o zločincích (vytvářené na syžetech starších dobrodružných novel a se znalostí dobových soudních materiálů). M. F. se vyznačuje snad nejpodrobnějším realist. obrazem každodenního života angl. měšťanstva a šíravou ironií především vůči snaze vyjadřovat morální a citové hodnoty a vztahy pomocí symbolů věcí. Tato linie byla dovedena do apokalyptické vize zániku civilizace, morálky a kultury ve fiktivním deníku rozumářského femeslníka z doby tzv. velkého moru v Londýně 1666 — *Deník morového roku* (1722, *A Journal of the Plague Year*). Proti nepsychol. Defoeově próze se v pozdějších desetiletích začínají formovat jiné typy angl. románu (S. Richardson, H. Fielding), které zatlačují, ve své době velmi úspěšná Defoeova díla na dlouhý čas do pozadí. M. F. si například poprvé všimá až V. Woolfová, která ji považuje za průkopnické dílo feminismu. 1964 zfilmována T. Youngem.

Překlady 1929 (*A. Lad. = Alois Adalbert Hoch?*, *Moll Flandersová*), 1959 (1966, 1983, 1986, *Gerta Pošpíšilová*, *Moll Flandersová*).

Literatura R. C. Elliott, *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders*, Englewood Cliffs 1970. J.

Richetti, Defoe's Narratives, Oxford 1975. — M. Procházková (*doslov k 1983, 1986*).

pr

DEFOE, Daniel:
ŽIVOT A ZVLÁŠTNÍ PODIVNÁ
DOBRODRUŽSTVÍ ROBINSONA
CRUSOE, NÁMOŘNÍKA Z YORKU

(*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner . . .*)

1719

Fiktivní autobiografie, světově proslulý román představitele měšťanské kultury zlatého věku anglického klasicismu.

V 1. osobě vyprávěný příběh trosečníka, který po 28 let obývá pustý ostrov. Robinson Crusoe (vlastním jménem Kreutznauer) prožije po odchodu z domova motivovaném touhou po dobrodružství řadu příhod na moři, upadne do otroctví, po útěku se v Brazílii věnuje plantážnictví a obchodu s otroky. Při plavbě do Afriky jeho loď ztroskotá a Robinson — zachránivši se jediný na pustém ostrově — začíná vlastními rukama a s minimem prostředků zajišťovat svou existenci. Postupně se rozvíjející civilizovanost Robinsonova života na ostrově vrcholí v 25. roce pobytu, kdy se objektem hrdinova civilizačního úsilí vedle přírody stává i lidská bytost (vzdělávání zachráněného divocha Pátka). Do vlasti se Robinson vrací po 35 letech na angl. korábu, jehož kapitánovi pomůže potlačit vzpuru. Po 7 letech pobytu v Anglii shledává při opětné návštěvě ostrova, na němž byli zanecháni vůdci vzbouřenců, že tu civilizace pokročila do stadia soukromého vlastnictví půdy.

Zákl. významová vrstva R. C., obraz boje o přemožení přírody, přemožení sebe sama a také — v rámci dobové ideologie — obraz hledání a nalezení Boha, zakládá analogii Robinsonova individuálního příběhu s historií celého lidstva (především v ohledu ekonomickém a etickém). Obraz „dětství“, počátku civilizace sem tak vnáší i motiv dětských radostí a hry (hra na stavění domečků a jejich vybavování, chování zvířat, pozorování růstu rostlin, nalézání věcí a jejich držení ve vlastnictví atd.). Hra a výhra (boj a vítězství) jsou pak v souladu s životní filozofií mladé angl. buržoazie sjednoceny v tématu postupného vzrůstu prosperity směřující k všestrannému zabezpečení jedince. Jeho absolutní ekonomická, sociální i intelektuální izolovanost je, ač se to zdá paradoxní, zároveň jeho absolutní ekonomickou, sociální i intelektuální svobodou: román jako celek tak rozhodně přitakává praktickému zaměření filozofie středního stavu. Už zákl. temat. orientace díla potlačuje výrazně děj. prvky ve prospěch prvků popisných (příroda, pracovní postupy) a reflexivních (civilizace, kultura, člověk). Nepřítomnost ústřední zá-

pletky (děj. napětí omezeno jen na epizody, např. záchrana Pátka před kanibalskými soukmenovci, boj se vzbouřenci) je pak vyvažována napětím plynoucím z kontrastu mezi zdánlivě bezvýhodným postavením hrdinovým (jedinec, pustý ostrov, minimum existenčních prostředků) a vyprávěcí situaci v 1. osobě minulého času (ich-forma) — vypráví-li hrdina sám, musel být zachráněn a musel dokázat do své záchranu přezít.

Ich-forma přiřazuje R. C. k dobově oblíbenému typu fiktivní autobiografie (východiskem snad zážitky skot. námořníka A. Selkirka) a ovlivňuje i proces přijmu díla: čtenářovo ztotožnění se zdánlivě reálným, názorově přijatelným hrdinou ze stejné společen. třídy. Velká čtenářská obliba R. C. (v Anglii vlastně zformoval vrstvu nového měšťanského publika) se promítla nejen do četných překladů a adaptací, ale i do vzniku žánru tzv. robinsonád, jež motivy ztroskotání na pustém ostrově a postupného budování lidské existence rozvíjejí buďto s důrazem na děj. dobrodružné prvky (F. Marryat, J. Verne), nebo na koncepci filozofické orientované k společen. utopii (J. G. Schnabel, G. Hauptmann) či koncepce výchovné, pedagogické (J. D. Wyss, A. Dygašinski). Obdobné tendence se objevují i v čes. adaptacích R. C.: první úplný překlad vychází (po zhruba 30 rozmanitých adaptacích, z nichž mnohé vyšly v řadě vydání) až 1959. Nad adaptacemi zdůrazňujícími dobrodružnost (O. Růžička) převládají přitom úpravy akcentující výchovně vzdělávací dopad díla (K. Vlasák), často dobově ideologizované (J. V. Pleva), vždy respektující mladého čtenáře, jemuž jsou ve své většině určeny. Od dalších fiktivních autobiografií, jež Defoe po úspěchu R. C. píše, *Kapitána Singletona* (1720, Captain Singleton) a → *Moll Flandersové*, odlišují R. C. jednoznačně konstruktivní cíle hrdinovy aktivity; s publicistickou tvorbou Defoea je román spjat zdáním autenticity, reálnosti hrdinova příběhu (zpráva o pobytu na ostrově, srov. část původního titulu „Written by Himself“ — napsal on sám). Mnohokrát zfilmováno — M. A. Wetherell (USA, 1936), A. Andrijevskij (SSSR, 1947), J. Musso (Itálie, 1951), L. Buñuel (Mexiko, 1953); loutková verze S. Láta — A. Born (ČSSR, 1981) aj.

Výpisky „*Jak podivné dílo Prozířetelnosti je lidský život! Jak rozmanitými a tajemnými pery jsou poháněny jeho vášně za rozličných okolností! Dnes milujeme, co se nám zitra zprotiví, dnes vyhledáváme, čemu se budeme zitra vyhýbat, dnes žádáme si toho, čeho se zitra zhrozíme, zachvívajíc se i při pouhé myšlence na to*“ (1959. 152).

Překlady b. d. (F. I. Anderlin Štorch, *Český Robinson Crusoe*, adapt. pro mládež, 1870 (1879, 1886,

1892... 1930, 1940, 1948, V. L. Moser; z adapt. G. A. Gräbnera pro mládež; vyd. 1940 a 1948 upravil Karel Vlasák), 1887 (F. I. Anderlin Štorch, *Robinson Crusoe*), 1894 (... Antonin Mojžíš Lounský—Jaroslav Svákovský, *Život a podivuhodná dobrodružství Robinsona Krusoa*; adapt. pro mládež), 1897 (1912, 1917, František Ruth, *Dobrodružné příběhy jinocha na pustém ostrově ...*; adapt. pro mládež), 1920 (1926, 1933, 1941... 1959, 1964, 1968, 1975, 1986, Albert Vyskočil; i s obměnami titulu), 1934 (Otakar Růžička, *Život a podivuhodné příběhy Robinsona Crusoe*), 1946 (Quido Palička, *Robinson Crusoe*), 1956 (1958, 1960, 1961, 1963... 1986, Josef Věromír Pleva, *Robinson Crusoe*, adapt. pro mládež) aj. Úplný soupis do 1961 H. Kunzová a kol. in: *Dějiny anglické literatury II*. Praha 1963.

Literatura F. H. Ellis (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, New Jersey 1969. — B. Hlinka, *Robinson Crusoe. Mýtus a skutečnost*, Praha 1983. A. Macurová, *Proměny Robinsona Crusoe. K orientaci uměleckého díla na mladého čtenáře*. Zlatý máj 1975, 4. A. Vyskočil (doslov k 1959). A. Skoumal (doslov k 1964, 1968).

am

DELIBES, Miguel: PĚT HODIN S MARIEM

(Cinco horas con Mario) — 1966

Román současného španělského spisovatele.

Krátký prolog navozuje atmosféru smutečnických návštěv v bytě Maria v den jeho smrti. U zesnulého probdíl následující noc jeho manželka Carmen, která v upovídáném monologu adresuje Mariovi manželské výčitky a polemizuje s jeho postojem k světu. Trvání monologu odpovídá času čtenáře (titulních 5 hodin); vyprávění zahrnuje asi 30 let, neboť Carmen na podporu svých maloměstských názorů uvádí vzpomínky na celý život s Mariem, středoškolským profesorem a žurnalistou, kritikem frankistického režimu. Monolog je členěn do 27 kap., vždy uvozených citátem, který si Mario zatřhl v Bibli a na něj Carmen reaguje výhradami nebo proudem asociací. Vyprávění, komponované z návratných motivů, které charakterizují omezenost hrdinčina obzoru, má statický ráz. Dynamickým motivem je téměř završená nevěra Carmen, odhalovaná postupně a vrcholící v poslední kapitole přiznáním: od výčitek přechází monolog k zoufalé prosbě o odpuštění. Epilog, vyprávěný opět neosobním vyprávěčem, tvoří scéna Carmen se synem, jehož proklamace soužití představuje naději pro Španělsko.

Neoddělitelné propojení motivů z oblasti intimní a veřejné vyjadřuje spíše jednotu určitého svět. názoru, který se projevuje ve všech aspektech života, než vyvážené sepětí jedinečného a obecného. Nad pojetím obou hl. postav jako neopakovatelných jedinců převažuje jejich reprezentativnost. Protiklad jejich postojů k světu se nestává schematickým dík ironii celého monologu, v němž sebeobhajoba že-

ny, která obžalovává manžela, dostává opačný význam; Carmen hájí a zlidštuje „kladného hrdinu“ Maria svým naprostým nepochopením. Sama myslí a jedná jako představitelka pravcové maloburžoazie: vždy konformní, spokojená se sebou, s vžitými pravidly a s oficiální ideologií; netolerantní katolička, bez vlastního myšlení, dogmatická a konzervativní. I motiv nevěry, který na první pohled dává monologu individuální ráz, výrazně přispívá k portrétu maloměšťáctví: demaskuje proklamovanou věrnost, hl. hodnotu, na níž Carmen zakládala svou mravní převahu. Její muž je příkladem intelektuála, který se rozešel s hodnotami své třídy a postavil se do opozice k režimu, člověka hledajícího pravdu, obhájce rovnosti, náboženské snášenlivosti a sociální spravedlnosti, vedeného křesťanskou láskou a abstraktní představou o společen. reformách. Postavy tak ztělesňují „dvoji Španělsko“ v jeho konkrétní podobě v době občanské války a frankismu: Španělsko strnulé, zpátečnické, zahnívajících a Španělsko činorodé, které se angažuje pro lepší budoucnost. V obecnější rovině jde o konfrontaci neautentického a autentického způsobu života, která se v lidském myšlení projevuje jako opozice dogmatičnosti a tvořivého hledání a v polit. oblasti jako protiklad autoritativního frankistického režimu a demokracie. V hlubší významové vrstvě román vyjadřuje pojetí vztahu individua a celku jako protikladu osobnosti hledající smysl života a netvůřící prozaické společnosti. U Maria jako tvůrčí individuality se zdůrazňuje jeho odlišnost od davové průměrnosti, je ponechán sám sobě a zůstává osamělý. Carmen je naopak „davový člověk“, který se neustále dovolává všeobecného mínění. Jazyk jejího monologu, plný citátů, výroků jiných lidí (zvl. matky), banálních sentencí a rčení, implikuje pojetí tradice jako omezující konvence.

P. h. znamená po dosavadním dvacetiletém vývoji Delibesovy románové tvorby — např. *Můj synáček Sisi* (1953, *Mi idolatrado hijo Sisi*) — počátek nového období jako první pokus o novátorské postupy. Po r. Doba ticha (1962) *Martína-Santose* je dalším významným dílem nové tendence ve špan. próze, která se začínala odklánět od „objektivismu“ vlny sociálních románů. *Hrdinka P. h.* se vřazuje do galérie postav ztělesňujících „nehybné Španělsko“ (Galdósova *doña Perfecta*, *Lorkova doña Bernarda*). Román měl značný ohlas; Delibes jej s úspěchem zdramatizoval (insc. 1979).

Překlady 1972 (*Jana Toušková*).

Literatura *A. Rey, La originalidad novelística de Delibes, Santiago de Compostela 1975. A. M. Vanderlynden, Cinco horas con Mario: quelques remarques, une lecture, Les Langues Néo-Latines, 215, 1975.*

ah

DÉRY, Tibor: POMYSLNÁ REPORTÁŽ O AMERICKÉM POP-FESTIVALU

(Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról)
1971

Román klasika a současně novátora moderní maďarské prózy, tragický příběh ze světa hip-pies, drog a davové hysterie.

V popředí nepřetržitě plynoucí výpovědi, která představuje velice složitou kombinaci vyprávění a referencí s různými variantami monologů a dialogů (a tedy i časových rovin), je viděna manželská dvojice maď. emigrantů, jejíž úděl vykořeněnců se symbolicky završuje tragédií. Muž József se vydal z New Yorku do Montany na pop-festival, aby uprostřed třítisícového davu, oddávajícího se drogám, volné lásce a ohlušujícím rytmům, našel svou ženu Eszter, která ho opustila. V táboře, kde se shromáždili utečenci před společností („nevěděli, že vnější svět je v nich“), proniká do nepochopitelného a odpuzujícího světa. — Ženu Eszter přivedla na festival její amer. přítelkyně Beverley, nehezka intelektuálka s lesbickými sklony. Uvolnění, pro něž Eszter vstoupila do „horečnatého snu“ drog, se však nedostavilo. Minulost ji nepřestává pronásledovat, řádění Pekelných andělů vyvolává vzpomínky na bestialitu maď. fašistů, příslušníků Šipového kříže. Během vřavy vyprovokované vraždou v průběhu koncertu se ztratí a zoufale osamocená Beverley se o její smrti doví již jen z vyprávění. József našel svou ženu umírající po požití heroinu a sám byl pobodán. Skupina lidí zůstává na zdevastovaném místě, aby odklidili odpadky a trosky, „zahojili rány země“.

Stylovou nejednoznačnost naznačuje již titul — vrstva dokumentární zprávy o události (statistické údaje, věcné informace o zdravotní službě, zásobování apod., protokoly výslechů) byla včleněna do složitě konstruované směšující k obecnosti podobenství. Její oporou jsou především četné biblické ohlasy, uplatněné několikerým způsobem: v pojetí rámcové situace (přítomnost zatemňujících mračen a neustávajícího deště navozuje představu bližící se potopy), v pojmenování některých postav (József, Eszter, Joshua apod.), v obrazně rozvedených symbolech (absurdní let ptactva, zjevení hada anakondy), a konečně i v jazykové stylizaci některých pasáží. Věcné východisko konkrétní události, příznačné jevy života amer. společnosti 60. let, je tak s uměl. nadsázkou přeměněno v apokalyptický obraz přežralé civilizace, dospívající k naprosté krizi — spásonosné teorie se vzájemně vylučují, rozpoutaný sex vede k impotenci, násilí se vybíjí bez zábrany a omezení, touha po sbratření se projevuje jako davové šílenství. V předním plánu hyperboly moderního pekla se kromě několika víceméně anonymních postav nalézají dva cizinci —

muž racionálně soudící a odsuzující hledá ženu, aby v ní zachránil krásu, čistotu a lásku, nedosažitelný ideál. Neví, že byla zahubena již jiným peklem, peklem fašistického teroru, které se v jejím prožitku prolne s přítomností („ani odtud, ani odtamtud nelze utéci?“). Historie, současnost i utopičnost vize tak splynou v jednotu nadčasového varovného poselství.

Podnětem k napsání P. r., čtenářsky nejspěšnějšího díla T. Déryho, se stala zpráva o průběhu pop-festivalu v Kalifornii v prosinci 1969, který vyvrcholil v násilnostech, na nichž měla velký podíl pořádková služba Pekelných andělů (Hell's Angels). V Maďarsku byl román vydán 1971–73 třikrát, byl zdramatizován ve formě muzikálu, stal se bestsellerem i v zahraničí. Ačkoliv se jedná o dosti výjimečnou práci téměř již osmdesátiletého autora, lze sledovat souvislosti s ostatní tvorbou, žánrově neobyčejně pestrou, v níž se krit. realismus epopeje *Nedokončená věta* (1947, A besejezetlen mondat) postupně obohacoval inspiracemi avantgardními (technika asociací, parabola, groteska) a v níž lze rozpoznat směřování ke stále obecnějším meditacím nad osudy lidstva. P. r. má snad nejbliže k utopickému r. *Cesta pana A. G. do X* (1964, G. A. úr X.-ben).

Překlady 1977 (1982, Anna Valentová).

Literatura A. Valentová (doslov k 1977).

mm

DHAMMAPADA

(dosl. Slova zákona)

* 4. stol. př. n. l.

Staroindická veršovaná sbírka průpovědi a mravních ponaučení, jeden z kanonických textů hinajánové školy buddhismu.

Nejnámější verze D. v jazyce páli obsahuje 423 strof, většinou šestnáctislabičných dvojverší, rozdělených tematicky do 26 kap. Jednotl. oddíly obsahují návod, jak dosáhnout v životě vyrovnanosti, jak se zbavit vášně a hněvu, odvracet se od všeho zlého a potlačením žízni zvítězit nad veškerým světským utrácáním. Přestože cílem sbírky je hlásat buddhistický ideál klidu, bezvášnivosti a neulpívání, neomezuje se pouze na mravoučné výklady, ale čerpá i z lidové moudrosti a ze životní zkušenosti mníšských autorů. Proto se také D. vždy těšila mimořádně čtenářské oblibě a dodnes představuje vůbec nejčtenější buddhistický text.

Po formální i obsahové stránce patří D. mezi starobylé buddhistické památky, i když zásluhou pozdějších kompilátorů obsahuje strofy nestejněho stáří a liter. hodnoty. Jeho pálijská verze pochází zhruba z 1. stol. př. n. l.; kromě toho se dochovala více než dvakrát obsáhlejší recenze sanskrtská (Udánavarga) a zlomky v jednom ze středioindic. hovorových

dialektů, prákrtu gandhári. V pálijském kánonu tvoří D. součást Koše kázání (Suttapitaky), sbírky výkladů, rozhovorů, písní a vyprávění osvětlujících buddhistickou nauku. Více než polovina strof opakuje myšlenky obsažené v jiných kanonických textech. Kromě toho však zde nacházíme četné výroky a průpovědi, jež nejsou buddhistického původu, nýbrž čerpají z těchž pramenů indic. mudrosloví jako Mahábhárata, Pañčatantra či Manuův zákoník. Jednotl. verše mají povětšinou povahu scholastických pouček, určených k memorování, mezi nimiž se jen občas objevují náznaky skutečné poezie. Pro svůj nevyumělkovaný jazyk, užití prostých, ale působivých metafor, a především pro ideál čínorodého snažení, bdělé horlivosti a spořádaného života, je D. vysoce ceněna, často citována a překládána do nejrůznějších svět. jazyků.

Výpisky „*Hněvem se na světě nikdy přec neskončí hněv nebo nenávisť, / hněv se jen ukončí láskou, vždyť takový zákon je od věků*“ (1946, 17) — „*Hloupí a nemoudří lidé si oblíbí liknavost, / moudrý však ostríhá jako své největší bohatství horlivost*“ (1946, 21).

Překlady 1946 (Vincenc Lesný, *Dhammapadam*), 1982 (Pavel Poucha, *výb. Z pramenů života*).

Literatura F. Bernhard (ed.), *Udánavarga*, Göttingen 1965, 1968. J. Brough (ed.), *The Gándhári Dhammapada*, Oxford 1962. S. Radhakrishnan, *Dhammapada*, Oxford 1950. V. N. Toporov, in: *Dhammapada*, Moskva 1960.

jf

DIB, Mohammed:

AFRICKÉ LÉTO

(Un été africain) — 1959

Francouzsky psaný román současného alžírského spisovatele.

17 kap. představuje přerušované a opět navazované epizody ze života Alžířanů z různých sociálních vrstev v období národní osvobozenécké boje. Vytváří se zde 5 formálně nezávislých děj. linií. První, již vyprávění začíná i končí, přibližuje život rodiny státního úředníka Muchtara Raje, jehož dcera Záki-ja dostala moderní vzdělání a vzpírá se tradičnímu údělu arab. ženy. 2. děj. linie přenáší do venkovského prostředí, reprezentovaného rolníkem Marhúmem, kde probíhá aktivní boj proti Francouzům i zrádcům. Ve 3. děj. linii vystupuje zastánce starých zásad Bábá Allál, jehož syn uprchl do hor, aby se zapojil do boje. 4. linie líčí duševní pochody bývalého úředníka Džamála, názorově nejvíce rozkolísané postavy A. l. Uzavřená drobná 5. epizodická linie zobrazuje svědomitého úředníka Mustafu Váliho, jehož bratr byl Francouzi zatčen.

Samostatné děj. linie jsou vnitřně propojeny v plánu ideově tematickém; jejich události se doplňují a vzájemně vysvětlují. Kompozice syžetu, záměrně uvolňující románovou formu,

přibližuje atmosféru let alžír. války, vystupující jako podtext všech příběhů, mozaikovitých epizodických výseků ze života nejrůznějších postav, v jejichž jednání i vnitřním světě se odráží brutálně i tragicky, ale také jen jako ozvěna. Složitá realita je přesvědčivě dokumentována i vysvětlována z různých zorných úhlů (v souvislosti s myšlením, postoji, společen. postavením jednotliv. postav). Volný liter. tvar napomáhá současně i „ukrývání“ jasného ideového obsahu před cenzurou, kdy mj. národné osvobozenecský boj, ačkoli tvoří střed Dibova zájmu, není explicitně pojmenován (hovoří se jen o „událostech“). Autor nevstupuje do vyprávění hodnotícím komentářem, vtaňuje čtenáře do samotného života hrdinů, prožívajících atmosféru dusného afric. léta, v níž jedni (zámožná rodina Rajova i „zbytečný člověk“ Džamál) propadají nečinnosti tělesné (motiv spánku, spjatý s životem v Rajově domě, je částečně pojat jako symbol brzdících tradic), ale i duševní (nejasné životní zaměření), a druzí vstupují přímo do „událostí“, účastní se jich nebo se jejich přispěním názorově vyhraňují (horké afric. léto se proto stává především létem bojů).

A. I. představuje významný mezník ve vývoji autorovy tvorby, ale i ve vývoji alžír. literatury; hledáním nové románové formy dalo impuls k mnoha experimentům. Dibovo dílo tohoto období bylo tištěno výhradně ve Francii, kde autor sám žil. Spadá do něj i předchozí významná trilogie *Alžírsko* (L'Algérie), s jednotliv. díly *Velký dům* (1952, La Grande maison), *Požár* (1953, L'Incendie), *Tkalcovský stav* (1958, Le Métier à tisser), zachycující formou společen. románu alžír. život v letech 1938—42.

Překlady 1962 (Eva Outratová).

zh

DICKENS, Charles:
DAVID COPPERFIELD
1850

Anglický vývojový román 19. století, využívající motivů autorovy biografie.

D. C. s původním titulem *Vlastní životopis, dobrodružství, zkušenosti a postřehy Davida Copperfielda mladšího, z osady Blunderstone (který pisatel nikdy a za žádných okolností nemilil vydat)* líčí dětství, mládí a zrání titulního hrdiny. Narozen krátce po smrti svého otce, vyrůstá v neutěšeném rodinném prostředí. Jeho matku, něžnou, ale slabou ženu, brzy utrápí k smrti druhý manžel, pan Murdstone, se sestrou. David je poslán do internátní školy Salem House, kde musí snášet zvůli feditele Creakla, ale získává dlouholeté přátele, oslňujícího, průbojného, avšak bezcitného Steerfortha a dobráckého Traddlese. Poté se ocitá v Londýně, kde vykonává podřad-

nou práci ve skladišti svého otčima a seznámí se s bezstarostným, naivním a chudým panem Micawberem a jeho rodinou. Utíká do Doveru, kde nalezne nový domov u trochu výstřední tety, Betsey Trotwoodové. Začne chodit opět do školy, tentokrát v Canterbury, kde bydlí u tetina právníka, pana Wickfielda, jehož dcera Agnes získá velký vliv na jeho další život. Při právnických studiích v kanceláři pana Spenlowa se David znovu setká se Steerforthem. Uvede ho do rodiny své chůvy Kláry Pegottyové, ženy rybáře, v níž žije také Emilka (Little Emily), kterou si má vzít Peggotyho synovec Ham. Pro radný Steerforth Emilku přemluví, aby s ním utekla, svede ji a opustí. Umírá za bouře při ztroskotání lodi a spolu s ním i Ham, který se ho snažil zachránit (nevěděl, o koho jde). David se mezitím ožení s dětinskou a nepraktickou Dorou, dcerou svého někdejšího zaměstnavatele, a proslaví se jako spisovatel. Po několika letech manželství Dora umírá a David si uvědomí, že chybil, když dříve odmítal Agnes. Má však již silného soka, Wickfieldova úředníka Uriáše Heepa, který se vetřel do právníkovy přízně, získal nad ním úplnou kontrolu a téměř ho zničil. Heepovy zločiny (padělání, krádeže) však odhalí pan Micawber s pomocí Traddlese, jenž se stal advokátem. Heep je odsouzen na doživotí, Copperfield si vezme Agnes, vzor všech manželských ctností, a Peggottyové, Emilka i pan Micawber si založí šťastnou existenci v Austrálii.

Složitý syžet D. C. s množstvím vedlejších zápletek se vyznačuje 2 zákl. vývojovými liniemi, které jsou v závěru románu poměrně nedokonale propojeny (Micawberova účast při odhalení Heepových zločinů). V první linii je hl. hrdina přímým účastníkem děje, v druhé vystupuje jako pozorovatel. Rovněž pojetí Davidovy postavy je určeno polaritou dvou hl. perspektiv: poněkud neosobního pohledu na hrdinův vývoj v rámci společen. vztahů a spontánního citového vidění světa (podobnost s romant. autobiografií — W. Wordsworth: Preludium). Zprvu je tato polarita určitým tvortvorným principem: umožňuje konfrontovat dětský smyslový obraz světa a krutost i zvůli, kterou představuje svět dospělých (Murdstonevi, Creakle aj.). Problematický je však další vývoj Davidova charakteru a jeho názorů na život. Formování hrdiny se pojímá jednostranně, jako přizpůsobování hodnotovým měřítkům stávající společnosti (srov. mlhavý šosácký ideál „hospodyně — anděla“). Nedořešená zůstává hlavně epizoda manželství s Dorou; nezdařený pokus o ironickou konfrontaci sentimentálních ideálů a nedostatečné citové zralosti a zkušenosti obou partnerů (kterou nacházíme později ve velmi zdařilé komické poloze u A. Trollopea — např. Barchesterské věže — a s hlubším společenskokrit. podtextem u G. Eliotové: Middlemarch). I v pásmu epi-

zod, které přímo nesouvisí s vývojem a formováním Davidova charakteru, jsou patrné ústupky dobové sentimentálnosti. Jen v některých postavách a scénách (Steerforth, Peggottyové a osudná bouře) dochází k prohloubení charakterizace a dram. gradaci, která však opět odkazuje spíše na romant. rysy vidění světa v D. C. Nejzdařilejším ztvárněním dobové skutečnosti je snad postava pana Micawbera: v kontrastu způsobu života a stylu promluv, jejichž „různořečí“ obráží často až paradoxní vztah hodnotového systému a reálného života doby.

Zárodkem D. C. je fragment Dickensova vlastního životopisu, asi z 1845—48. Kniha však zřejmě nevznikla s autobiogr. záměrem, byla výsledkem hledání nového románového tvaru. Jako důležitý impuls působila především čtenářská popularita nedávno vydaného r. Ch. Brontëové Jana Eyrová. Od tohoto vzoru se D. C. liší mj. pokusem o ironicko-komický nadhled nad prožíváním hl. hrdiny i nad kompozicí. Tuto tendenci naznačuje i původní titul *Tlachalovy kratochvíle* (Mag's Diversions: toto spojení se objevilo v motu v přeneseném významu „a zkrátka byl z toho pěkný galimatyáš“. „Známe rčení“). V D. C. se vyčerpávají možnosti románové formy děl raného Dickensova období, vycházejících v mnohém z pikareskního románu 18. stol. (v D. C. např. narážky na T. Smolletta), a dovršuje se vývoj románových příběhů s centrálním titulním hrdinou, započatý r. → *Oliver Twist*. Další vývojové tendence předjímá složitější syžetová výstavba. Jednotl. děj. plány a skupiny postav nejsou však hlouběji propojeny. Nedochozí tu ani k propracování obrazu společen. života, příznačnému již pro následující r. *Ponurý dům* (1852—53, Bleak House) a *Těžké časy* (1854, Hard Times), psychologie hl. hrdiny a jeho názorového vývoje. Viktoriánská idealizace domácího života se objevuje v mnohých dobových dílech, např. v básni C. Patmora *Anděl v domě*; v D. C. se však stává krajně ideově esteticky nepřesvědčivou ve vyústění života hl. hrdiny. V jiných dobových dílech (W. M. Thackeray: *Jarmark marnosti*, G. Eliotová: *Middlemarch*) nacházíme naopak výrazně deziluzivní přístup k dobovým ideálům manželského života. Proti povrchní sentimentalizaci stojí však v D. C. hlubinná antiromant. tendence. Podobně jako v dobové autobiogr. poemě (A. Tennyson: *Maud*) je zákl. tématem D. C. „neukázněnost ducha“, hrdinovo nezvládnutí vlastního niterného života. Proto také dochází v D. C. k umělecky působivé syntéze autobiogr. zkušeností (Davidovo dětství, zaměstnání) a imaginativního děje. Přes veškeré nedostatky byl D. C. (poprvé vyšel na pokračování v Dickensem redigovaném čas. Household Words) přijat velmi dobře. Působil zde hlavně faktor životopisných podrobností a určitě zdání zpovědního charakteru vyprávění (D. C. je prvním Dickensovým románem psaným v ich-formě, navíc iniciály hrdinova jména se shodují s autorovými). Film G. Cukor, USA, 1935.

Překlady 1903 (1925, *Dora Hanušová*) 1922 (*Alois Zábanský*), 1926 (*Jan Stolz*), 1927 (*František Hofman — František Heller, Život a osudy Davida Copperfielda*), 1932 (*Samuel Kostomlatský, Život s dobrým koncem*), 1950 (*Hana Šnajdrová — Hana Tetourová, Příběh Davida Copperfielda*), 1955 (1956, 1971, 1980, *Emanuel a Marie Tilschovi*; vyd. 1971 a 1980 adapt. pro mládež).

Literatura P. Collins, *Charles Dickens: David Copperfield*, London 1977.

pr

DICKENS, Charles:

KRONIKA PICKWICKOVA KLUBU

(The Posthumous Papers of the Pickwick Club) — 1837

První román proslulého anglického romanopisce, jedno ze základních děl světové humoristické literatury.

K. P. k. je ve svých 57 kap. poměrně volnou skladbou příběhů z cest 4 členů Pickwickova klubu, jeho zakladatele Samuela Pickwicka, veršotepce Augustuse Snodgrasse, Nathaniela Winkla a Tracyho Tupmana z Londýna na venkov, uskutečněných v letech 1827—28 se záměrem blíže poznat život. Výprava se zvrhne v sérii vesměs katastrofických příhod, v nichž hrdinové upadají do nesnázi vyvolaných jejich nezpůsobilostí obstat v „běžných situacích“, kterým je svět vystavuje, především postavit se účinně na odpor zlu, které tu představuje zpočátku zvl. dvojice podvodníků, Alfred Jingle — potulný herec — a Job Trotter. Postupem děje se pan Pickwick přetváří z komické figurky v charakterní postavu — napomáhá tomu i jeho pozdější sluha Samuel Weller (rázovitě lidové prostředí, z kterého Samuel vychází, reprezentuje zvl. pan Weller starší, Samuelův otec). Když se pro nedorozumění se svou domácí paní Bardellovou dostane Pickwick do drápů vyděračské advokátní firmy Dodson a Fogg, děje se nechává uvěznit pro dluhy, než by zaplatil: hrdinův pobyt ve Fleetské věznici pro dlužníky odhalí brutálně a „nestylově“ průhled na lidskou bídu a neštěstí. Po návratu z věznice se uzavírá románový příběh jednotl. postav (Winkle a Snodgrass se oženi), Pickwickův klub se rozchází, krátký epilóg napovídá zčásti budoucí osudy protagonistů.

Humorist. žánr poskytl klíč k parodickému přehodnocení konvenčních liter. a dram. typů 18. stol. (milovník, sluha, podvodník) a k jejich přetavení v komické figurky — zpočátku rozlišované především jazykem (jazyk londýnského předměstí u obou Wellerů, telegrafický

styl Jinglyv, květnatá mluva Snodgrassova aj.) — v jednotlivých případech pak k hlouběji založeným charakterům (zvl. Pickwick). Proces žánrové přestavby, která tak byla uvedena do pohybu, byl ovlivňován tlakem „zdola“ (např. populární Beazleyho kom. Penzión z roku 1811 znala již hrdinu à la Weller, Simma Spatterdash), zvl. pak směrem od lidových románů-fejetonů (P. Egan, J. Poole), románů na pokračování, jejichž rozmach souvisel s prudkým rozvojem žurnalistiky. „Žurnalismus“, který vnucovala již nakladatelská nabídka (vydávání periodicky po sešitech, módní sportovní tematika aj.), zůstal v K. P. k. zachován i vazbou některých epizod k době vydání (kriket — červen, hon — říjen, bruslení — únor). Vliv románu-fejetonu byl však současně smířován s tradiční stavbou angl. románu „vysokého“, jehož kořeny v evrop. tradici sahaly až k románu pikaresknímu a k Cervantesovi (T. Smollett, D. Defoe, H. Fielding). Základ smíru představovala pro román na pokračování výhodná volná stavba epizod spjatých motivem hrdinovy cesty. Sociální zájem „žurnalistické literatury“, s níž měl Dickens osobní novinářské zkušenosti, současně podnítil v K. P. k. přesun od konvenčně pojatého obrazu angl. venkova k přesným studiím londýnských mravů a sociálních poměrů. Na styku těchto vlivů se všechny jednotlivé složky proměňují a uvolňují cestu rodícímu se charakteristickému světu pozdějších Dickensových děl.

Nakladatelská objednávka, která vznikla K. P. k. podnítila, byla učiněna na základě kreseb R. Seymoura (po jeho sebevraždě hned v začátcích práce se ujal úkolu Phiz = Hablot Knight Browne). Dickens si však vymínil změnu prvotní koncepce čistě doprovodného textu. První sešity přijala veřejnost poměrně chladně, až po objevení Samuela Wellera došlo k pronikavé změně (náklad v průběhu vydávání stonásobně stoupl) a Dickens se ve svých 24 letech stal všeobecně uznávaným spisovatelem. Jeho místo v tradici bylo již tehdy poměrně přesně uvědomováno. Kritika zaznamenala vazby k Cervantesovi — včetně analogie Quijote—Sancho Panza, Pickwick—Weller — i vztah ke Smollettovi a k populárnímu románu (čas. Athenium 3. 12. 1836). Přestože práce nad K. P. k. představovala pro Dickense zpočátku zdánlivou zacházku na cestě za snem napsat „skutečný román“ (tj. vydávaný v knižních svazcích) a jako humorist. dílo zůstala v jeho tvorbě jevem ojedinělým, znamenala po jeho fejetonistických Črtách vydaných pod pseudonymem Boz (1836, Sketches by Boz) přece jen východisko k tvorbě románové, k r. → *Oliver Twist*, *Mikuláš Nickleby* (1839,

Nickleby), které stály na počátku jeho tvůrčí cesty. Zfilmováno 1953 (N. Langley) aj.

Výpisky „*Teď ste na to káp, pane,*“ přikývl Sam, „*jen ven s tím, jako řek ten táta, dyž mu kluk spolkl šesták*“ (1961, 169).

Překlady 1898—99 (1925, Jiří Ščerbinský, *Klub Pickwickův*), 1925 (Jaroslav Skalický, *Pickwickovci*), 1926 (Zdeněk Matěj Kuděj, *Klub Pickwicků*), 1928 (Ludvík Fischer, *Klub Pickwicků*), 1946 (1951, Jaroslav Skalický, *Pickwickovci*), 1952 (1956, 1959, 1961, 1973, 1983, Emanuela Tilschová—Emanuel Tilsch; vyd. 1952, 1956 výběr pro děti).

Literatura T. Blount, *Dickens: The Early Novels*, London 1968 (bibl). J. Butt — K. Tillotson, *Dickens at Work*, London 1968. G. Wing, *Dickens*, Edinburgh 1969. — A. Wilson, *Svět Charlese Dickense*, Praha 1979.

mc

DICKENS, Charles: NADĚJNÉ VYHLÍDKY

(*Great Expectations*) — 1861

Anglický vývojový román viktoriánského období, vrcholné autorovo dílo.

Román, jehož hl. postavou i vyprávěčem je sirotek Pip (dětská zkomolenina z Philip Pirrip), vychovávaný bezcitnou sestrou, je vyprávěním o cestě hrdiny za snem panského života. Groteskně karikovaný ho Pip zahlédne na svých návštěvách u staré paní Havishamové, která se ve svém přepychovém domě zvaném Satis (lat. = dost) pokouší konzervovat čas od okamžiku, kdy ji v den svatby opustil podvodný nápadník. Sen se náhle stane uskutečnitelný, když je Pipovi darováno jmění záhadného původu. Pip předpokládá, že dárkyní je paní Havishamová, a spojuje své „nadějně vyhlídky“ s vírou, že je mu souzena její adoptivní dcera Estella. V Londýně se po letech již jako gentleman setká ve skutečném dobrodincem, jímž je trestanec Magwitch, kterému jako dítě (I. kap.) pomohl. Pip si tak uvědomuje klamnost svého sociálního vzestupu i hodnotu toho, co opustil (přátelství svého švagra a pěstouna Joa Gargeryho). Dějové linie, jejichž propojení se objasní až v závěru (Estella = Magwitchova dcera, jeho úhlavní nepřítel Compeyson = zrádný snoubenec paní Havishamové), se postupně uzavírají: Magwitch je na útěku zraněn a ve věznici umírá, Estella, vychovaná jako nástroj pomsty paní Havishamové mužům, Pipa odmítá a vdává se bez lásky. „mrtvý dům“ vyhoří a stařena ve starých svatebních šatech hyne na následky popálenin. Pip volí cestu práce (v zámožské pobočce přítele Herberta, jehož štěstí pomohl zabezpečit). Když se po 11 letech vrátí, setkává se na pozemcích bývalého „mrtvého domu“ s Estellou.

Pipovy vysněné „nadějně vyhlídky“, iluzivní cíl v jeho hledání pravého smyslu života (obvyklá kostra vývojového románu), nejsou

z rodu velkých iluzí, které evrop. romantismus postavil proti mdlé realitě: jsou vizí materiálních statků, které měšťanská společnost poznesla na horizont životního snažení. Jejich pravou podstatu odhaluje nejen ústřední symbol románu, přepychový, ale mrtvý dům, v němž se zastavil čas, ale i romaneskní syžet s groteskním pozadím: dárcem skvělé budoucnosti a vlastně i tvůrcem Pipovy romant. lásky, nedosažitelné Estelly, je lidská troska a zločinec. Spor pravého (představovaného zvl. venkovskou idyloou přátelství Joea, Biddy — Joeovy pozdější druhé ženy, a londýnským přátelstvím s Herbertem Pocketem) a nepravého je veden současně v mnoha úrovních (falešný přítel Pumblechook, absurdní touha pana Wopsla hrát Hamleta aj.) a ústí tak v celospolečen. obraz honby za nepravým štěstím, která vede ke katastrofě, odlidštuje (advokát Jaggers) nebo nutí k dvojímu životu, nepřekonatelně rozštěpujícímu soukromou a společen. existenci (písař Wemmick). Pro Pipa, který prvý objeví svůj sebeklam (mj. i v Magwitchovi odmítá dárcé své šťastné budoucnosti, avšak nalézá v něm člověka trpícího a štvaného), ale i pro Estellu, která pochopí cenu Pipovy lásky („Život mě ohnul a zlomil, ale — doufám — v lepší podobu“), se otevírá cesta k poznání: zavrhnutí perspektivy neautentického života.

N. v. psal Dickens pro svůj čas. All the Year Round (vycházely 1. 12. 1860 — 3. 8. 61), aby odvrátil hrozící pokles nákladu, k němuž došlo po dokončení r. *Příběh dvou měst* (čas. 1859, A Tale of Two Cities) a Collinsovy *Ženy v bílém*, jejíž hra s tajemstvím snad nalezla v N. v. svůj odraz. Složitá románová stavba vyrostla z nevelkého „groteskního nápadu“ zamýšleného původně pro menší práci. Přestože N. v. vznikaly v období vážné osobní krize po rozchodu se ženou, z autorova soukromí se v nich odrazilo mnohem méně než v silně autobiogr. vývojovém r. → *David Copperfield*, jenž stojí N. v. tvarově nejbliž (pouze v postavě Estelly kritika sledovala reflexe složitěho vztahu k lásce jeho pozdního věku, Elleně Ternanové). N. v. představují nicméně vrcholení Dickensova díla: kultivují řadu temat. okruhů dřívějších románů (také motiv nemilovaného dítěte), zvl. v průhledu do světa justice a zločinu, který tv. upomíná na groteskní barevnost r. → *Oliver Twist* v duchu tzv. newgateské školy; k r. *Dombey a syn* (1848, Dombey and Son) odkazuje jejich důmyslná symbolizace reálií apod. V osudech svého hl. hrdiny Dickens předložil jinou, pozitivní variantu k životnímu vzestupu „arivistů“, hrdinů deroucích se na výsluní společnosti, oblíbených postav prózy 19. stol. (H. de Balzac, Stendhal). Definitivní závěr románu dávající

naději na sblížení Pipa a Estelly vznikl na doporučení E. G. Bulwera-Lyttona. N. v. byly mnohokrát zfilmovány (1917 — P. West, USA; 1921 — A. W. Sandberg, Dánsko; 1934 — S. Walker, USA; 1946 — D. Lean).

Výpisky „*Vi bůh, že se nikdy nemusíme stydět za slzy, neboť to je děš' na oslepující prach země, který pokrývá naše tvrdá srdce*“ (1965, 162).

Překlady 1900—01 (1924—25, Pavla Moudrá, *Velké naděje*; 2. vyd. *Veliké naděje*), 1960 (1965, 1972, Emanuela Tilschová—Emanuel Tilsch).

Literatura M. Engel, *The Maturity of Dickens*, Cambridge 1959. A. E. Dyson (ed.), *Dickens, Modern Judgements*, Bristol 1968. B. Hardy, *Dickens: The Later Novels*, London 1968. G. Levine, *Communication in „Great Expectations“*, Nineteenth century Fiction 18, 1963. — J. Hornát (doslov k 1965).

mc

DICKENS, Charles: OLIVER TWIST

1838

Jeden z prvních sociálních románů, dílo raného období tvorby anglického realisty 19. stol.

Román opatřený časopisecky podtitulem *Sirotkova cesta* (The Parish Boy's Progress) je znám i pod titulem *Příhody Olivera Twista* (The Adventures of Oliver Twist). V 53 kap. vypráví příběh chlapce, syna neznámých rodičů, vychovaného v chudobinci a nuceného zde (i později v učení u pohřebníka) snášet bezprávi, ústrky, krutost a hlad. Po zdařilém útěku do Londýna se Oliver nevědomky dostává do zločinecké bandy, kterou vede prohnaný starý Žid Fagin a v níž vynikají zvl. Oliverův „učitel“ zlodějských dovedností Ferina Lišák (Artful Dodger) a lupič Bill Sikes se svou společnicí Nancy. Při jedné z drobných krádeží je omylem zadržen jako pachatel nevinný Oliver, jenž se jinak všemi silami bránil tomu, aby vstoupil na dráhu zločinu. Před rozsudkem smířícího soudce jej zachraňuje ušlechtilý pan Brownlow, ale Oliver je znovu unesen někdejšími kumpány. Při nezdařeném loupežném přepadení domácnosti Maylieových je Oliver zraněn, schovanka paní Maylieové Róza však o něho pečuje. Oliver vychutnává život v láskyplném, idylickém prostředí. Jeho skutečný původ (spřízněnost s Rózou, která je jeho teta, i nevlastním bratrem, padouchem Monksem) odhalí Nancy: doplatí však na to životem (zavraždí ji její někdejší druh Sikes). Do případu je zapleten i obecní slouha Bumble, je odsouzen a dožívá v téměř chudobinci, kterému kdysi kruté vládl. Sikes hyne na útěku před pronásledovateli a Fagin je popraven. Oliver se stává Brownlowovým adoptivním synem a dědicem. K pozdějším vydáním byla připojena autorova předmluva, která mj. kontrastuje zobrazení zločinců v románu a dřívější idealizující pojetí zločineckých postav.

Romaneskní příběh titulního hrdiny (motiv tajemného původu a závěrečného rozuzlení

pomocí neznámých příbuzenských svazků) vytváří v O. T. konvenční děj. osu, na níž se postupně formuje jednak nosná sociálně etická tematika, jednak množství paralel a kontrastů v kresbě různých postav a v pojetí jednotlivých scén (např. scény soudních výsledků Olivera a Lišáka, Oliverova přenocování v umrlčí komoře a návštěvy Fagina před popravou). Nejdůležitější kontrast nalézáme mezi Oliverovým a Lišákovým přístupem ke světu: na jedné straně citovost vedoucí mnohdy až k pasivitě (výjimkou je např. slavná scéna, kdy si malý Oliver žádá v chudobinci o přidavek), na druhé straně smělá, pragmatickou logikou a životní vitalitou zdůvodněná Lišákova protispolečenská vzpoura, která — romanticky nepřikrásle — je i krit. obrazem skutečné povahy společnosti. vztahů. Proti zobrazení sociální bída a zlořádu (ve dvou hl. okruzích, které byly zvláště citlivými místy tehdejšího společens. života — péči o chudé a zločinnosti) a jejímu výrazně společenskokrit. akcentování stojí v O. T. sentimentální idealizace smyslu pro lidskou dobrotu a důstojnost, patrná nejvíce v postavách Maylieových a Brownlowa. Tento statický kontrast, v době vzniku O. T. nesporně vyhovující čtenářskému vkusu, představuje dnes určité oslabení uměl. působnosti díla.

O. T. vznikl na počátku autorovy romanopisecké dráhy. Po napsání části → *Kroniky Pickwickova klubu* přijal Dickens nabídku nakladatele R. Bentleyho a stal se autorem a vydavatelem čas. Bentleyho všehochoť (Bentley's Miscellany), v němž vyšel na pokračování — vedle O. T. (1837—38) — ještě r. *Mikuláš Nickleby* (1838—39, Nicholas Nickleby). Během práce jej postihl vážný životní otřes, zemřela mladší sestra jeho manželky, k níž byl citově vázán (stala se předlohou Rózy i mnoha dalších křehkých a idealizovaných hrdinek, typických zvl. pro rané období tvorby). Její smrt způsobila zpoždění práce na *Pickwickovcích* i O. T. a odstoupení od smlouvy v případě dalšího r. *Barnabás Rudge* (1841, Barnaby Rudge). O. T. je ohlasem na negativní důsledky novelizace chudinského zákona (1834), která zrušila starý systém chudobinců, založených na jednotliv. farnostech, v nichž byli chovanci, jakkoli degradovaní sociálně, přece jen součástí společnosti, a nahradila je novým, centralisticky organizovaným, který v určitých rysech předčil vězeňský. O. T. se zaměřuje na postižení příčinné souvislosti světa chudobince a nepateticky ztvárněného světa zločinu (a to v období, kdy v angl. románech květovala tematika romant. „ušlechtilého psance“ — E. Bulwer-Lytton, H. Ainsworth). Romaneskní syžet spojuje O. T. s románem vývojovým

a pikareskním románem 18. stol. (H. Fielding, T. Smollett), avšak důraz je zde kladen spíše na různé průhledy do sociálního prostředí, vůči němuž je hrdina v neustálé opozici. Kresba sociálního prostředí je akcentována též díky Dickensově pozorovatelskému, žurnalistickému zájmu o londýnský život i o polit. dění (začínal jako parlamentní zpravodaj). Ve vývoji Dickensova románového díla je O. T. důležitý pro formování kompozičních postupů příznačných pro celé období zrání (zhruba do 1850). Vedle negativních jevů (častá sentimentalita) dochází v tomto období především k prohloubení postav a obrazu sociálního života viktoriánské Anglie. Mnohokrát zdramatizováno (např. G. Almar, insc. 1838) a zfilmováno — poprvé 1909 (J. Stuart Blackton, USA); nověji 1933 (W. J. Cowen, USA), 1947 (D. Lean), 1967 (C. Reed; jako muzikál), 1982 (C. Donner).

Překlady 1844 (*Martin Fialka, Oliver Twist aneb Mladictví sirotka*, 1898 (R. Z.), 1908 (*Božena Šimková, Příhody Olivera Twista*), 1923 (*Zdeněk Matěj Kuděj*), 1926 (*Mary Dolejší, Příhody Olivera Twista*), 1930 (*Ladislav Vymětal*), 1947 (*Jaroslav Janouch, adapt. pro mládež*), 1952 (*Arno Kraus*), 1966 (1974, 1985, *Emanuel Tilsch—Emanuela Tilschová*).

Literatura W. S. Johnson, *Charles Dickens: New Perspectives*, London 1982. A. Kettle, *An Introduction to the English Novel I*, London 1951. — J. Hornát (*doslov k 1966*).

pr

DICKINSONOVÁ, Emily:

BÁSNĚ

(Poems) — * 1850—1886

Životní dílo americké básničky 19. stol., jedné ze zakladatelek moderní americké poezie, objevené a doceněné z větší části až v našem století.

V úplném vyd. *Souboru básní* (1955, *The Complete Poems*) je 1775 většinou krátkých lyr. básní bez titulu uspořádáno vydavatelem chronologicky a očíslováno. Básně 1649—1775 jsou sporné datace (byly dochovány v opisech autorčiny švagrově). Tematicky se poezie vyvíjí od příležitostných a reflexivních básní, kombinujících jemnou ironii, téměř dětskou naivitu a intelektuální hříčky, a přírodní lyriky s ještě nevyhraněným vztahem lyr. subjektu a světa až k intimní, milostné a filozof. lyrice (příroda, smrt a nesmrtnost, tvorba). Ranou poezii charakterizuje rozvíjení tradičních formálních modelů (církvní písně a lidové balady), převážně strofických útvarů obměňujících 8—6slabičné jamby s pravidelným, vesměs střídavým rýmem. Později dochází ke vzniku svébytných forem s funkčním střídáním rytmicky různorodých prvků (v jedné strofě se mění délka i rytmický půdorys verše) a s širokou škálou nepra-

videlných rýmů (neúplně, useknuté, souhláskové, grafické aj.). Důležitým rysem textu je neobvyklá interpunkce (zvl. pomlčky) členící jej i proti logice pravopisu na rytmické či významové jednotky. Rovněž pravopis velkých písmen u substantiv (v duchu starého úzu) zdůrazňuje jejich symbol. funkci. Většina básní nebyla připravena k vydání (vyskytují se různé textové varianty) a dochovala se v pozůstalosti. Téměř třetinu obdrželi příbuzní a známi v dopisech.

Svébytné vidění světa ruší v B. nábožensko-etická dogmata (představa prvotního zla a hříchu) a mytol. systémy (změna funkce biblických příběhů a podobností) a staví klíčovou otázku po vztahu subjekt. vědomí a objekt. světa. Subjekt na jedné straně usiluje o určitý odstup od zobrazované skutečnosti pomocí ironie a tvůrčí hry, paradoxu a aforismu, na druhé straně proniká k podstatě svého vztahu ke světu vymezením poměru vlastní zkušenosti (subjekt. vědomí, „consciousness“) k celistvě chápané, smyslově konkrétní skutečnosti objekt. světa, okolí („circumference“), již nelze v básni plně zachytit. Vášnivá snaha po postižení nepostižitelného v prožitku vnímání vede pak ke zdůraznění tematiky tvůrčího procesu, v němž hraje nejdůležitější roli obraznost jako sublimace vůle subjektu překonávající jeho hrůzu z „okolí“ (zde se nejvíce projevuje autostylizace Dickinsonové v lyr. subjekt protikladný její skutečné osobnosti) a zároveň i mytologizující symbolika hledání významu. Jako výtvar obraznosti se báseň stává plnohodnotným protějškem objekt. světa a někdy (u milostné poezie) dokonce i jeho náhražkou. Souběžná témata přírody a smrti (jejichž antitezí je téma lásky) v sobě uzavírají neobvyklé hodnocení časovosti, v němž prožitky přítomného děje a pocity strachu kontrastují s představami mizení („evanescence“) a pocity zoufalství. Tento proces vede v některých básních k zobrazení smrti jako stavu vzájemného odcizení subjektu a jeho světa. Skutečná interakce subjektivního a objektivního je však vyjádřena významovým souladem všech složek básnického tvaru, harmonickým souzvukem disharmonických tónů (symbol „Orfeova kázání“ jako protikladu k Bibli), který ruší předěly mezi subjektem a světem i mezi vědomím čtenáře a textem.

V období tvůrčího zrání Dickinsonové (1850—60) vzniklo zhruba 150 básní, v jejich nejproduktivnějších letech (1860—64) asi 850. Za autorčina života jich bylo časopisecky vydáno pouze sedm. 1. vyd. (*Poems*, 116 básní) připravila 1890 její rodačka M. L. Toddová a dlouholetý přítel a liter. rádec T. W. Higginson. Toto vydání bylo doplněno 1891 a 1896. Tehdy přešla část autorčiny pozůstalosti do

rukou její sestry Lavinie a poté její neteře M. Dickinsonové-Bianchievé, která vydala zhruba 700 básní v 5 souborech, z nichž první — *Jediný ohař* (*The Single Hound*) vyšel 1914. 2. část zůstala u Toddové, jež vydala 1945 se svou dcerou M. Binghamovou soubor 668 básní — *Záblesky melodie* (*The Bolts of Melody*). 1955 připravil T. H. Johnson krit. vydání všech básní. Rozhodující vliv na formování autorčiny individuality měla tradiční, puritánská atmosféra novoangl. městečka Amherst (které celý život téměř neopustila), rodina (despotický, nepřístupný otec) a puritánská střední škola. Milostnou poezií Dickinsonové poznamenává vztah k několika mužům: duchovnímu Wadsworthovi, S. Bowlesovi a soudci Lordovi, z nichž si autorka vytvořila imaginární milence. Nejdůležitějším temat. zdrojem je Bible, dále Emersonova filozofie a poezie, případně i esejistika angl. barokního autora T. Browna. Úsilím o přesnost a zkratkovitost básnického výrazu se podstatně odlišuje od Whitmanových básní, často používajících výřtů a rozevláté metafory, a předjímá v něčem poezii imagistů (E. Pound, A. Lowellová, H. Doolittleová, J. G. Fletcher).

Výpisky „*Jsem ráda při agonii / pro její věrnou řeč. / Kdo by hrál zápas smrti / a simuloval křeč?*“ (1967, 21).

Překlady 1948 (Jiřina Hauková, *výb. Jediný ohař*), 1967 (Jiří Šlédř, *výb. Záblesky melodie*), 1977 (Jiřina Hauková, *výb. Můj dopis světu*), 1983 (Milan Richter, *sl. výb. Monológ s nesmrtelností*).

Literatura C. Griffith, *The Long Shadow, Princeton 1965*. J. B. Pickard, *Emily Dickinson, New York 1967*. R. B. Sewall (ed.), *Emily Dickinson, Englewood Cliffs 1963*. — J. Hauková (doslov k 1977). J. Šlédř (doslov k 1969).

pr

DIDEROT, Denis: JAKUB FATALISTA A JEHO PÁN (Jacques le Fataliste et son Maître)

* 1765—1780, 1796

Francouzský osvěcenský román.

Zdánlivě bezcílné putování Jakuba a jeho pána, při němž Jakub vypráví (a nedovypráví) historii svých lásek (a snad nakonec nalezne věrnou ženu) a pán nevědomky stíhá podvodníka Saint-Ouina, jemuž se pomstí, vytváří rámec pro různé příběhy (psychol. příběh paní de La Pommeray, „studie“ pařížských mravů v historii o pánových milostných dobrodružstvích, „studie mravů“ vesnických, klášterních aj. odbočky), pro filozof. diskuse i autorovy úvahy a rozmluvy se čtenářem. Rámčující příběh zůstává záměrně neuzavřen a čtenář je autorem vyzván, aby v něm po libosti pokračoval, přičemž mu jsou pod maskou „vydavatelské fikce“ nabídnuta 3 různá rozuzlení.

V J. F. Diderot úmyslně rozbíjí logicky skloubenou románovou stavbu: hl. vyprávěcí linie je vystavována neustálým vpádům skutečnosti, svoboda vyprávění a činu je opakovaně omezována tlakem okolností. Tento ve své podstatě liter. postup v sobě nese dalekosáhlé důsledky, zrcadlí ve stylové rovině zákl. myšlenkové napětí prózy: vztah fatalismu (determinismu) a svobody. Tento filozof. problém je tu především ztělesněn dvojicí titulních postav: Jakub je teoretickým fatalistou, ale reaguje jako kdokoliv jiný; pán je teoretickým zastáncem lidské svobody, a přitom ho „bezcičné“ putování vede k završení určité životní etapy. Řešení, které se nabízí v J. F., není teoretické, je nabídnuto na úrovni dialektiky praktického jednání: postavy jednají jakoby svobodně na základě dané situace. Zaměření na životní konkrétnost a plnost (s přesnými sociálními charakteristikami — Jakub je ve skutečnosti pánem svého pána, viz např. jejich smlouvu), pro niž bývá J. F. nazýván i dílem poetického realismu, se projevuje i v jazykové výstavbě dialogů a vyprávění. V J. F. Diderot rozbíjí klasicistickou stylovou jednotlost a nahrazuje ji živým jazykem, kde jazyková rovina odpovídá sociální vrstvě mluvčího a konkrétní promluva zase okamžitě situaci (momenty syntaxe spontánního mluveného projevu — neukončené věty, opakování slov apod., interjeke, interpunkce má tendenci oddělovat mluvní takty aj.).

J. F. vznikl pravděpodobně v průběhu dvaceti let (1765—84, 1778—80) vyšel v rukopisné revue *Correspondence Littéraire*. Uváděna bývá inspirace Sternovým Tristramem Shandyem, ale Diderot směřoval k destrukci tradičního typu osvicenského filozof. románu už od své prvotiny *Indiskrétní klenoty* (1749, *Les Bijoux indiscrets*). Ve svém vyprávěčském umění navazuje J. F. na tradici rabelaisovskou, myšlenkově i na montaignovskou skepsi vůči „teorii“. Pro širší publikum byl J. F. objeven podobně jako → *Rameauův synovec* nejprve v Německu (Schillerův překlad příběhu pani de La Pommeray 1785, Myliův překlad J. F. 1792). Do kontextu franc. literatury se J. F. zařazuje až 1796 a spolu s Rameauovým synovcem představuje „otce Encyklopedie“ jako výjimečného romanopisce.

Výpisky „*Jak se setkali? Náhodou, jako všichni lidé. Jak se jmenovali? Co vám na tom záleží? Odkud přicházeli? Z nejbližší osady. Kam šli? Cožpak víme, kam jdeme?*“ (1977, 247).

Překlady 1955 (1956, 1972, 1977, Jaroslava Vobruhová-Koutecká).

Literatura J. Chouillet, *Diderot, Paris 1977. R. Kempf, Diderot et le roman, Paris 1964. M. H. Huet, Le héros et son double, Paris 1975. J. Veselý, Diderot*

et l'aboutissement du roman philosophique de 18^e siècle, Romanistica Pragensia X. — O. Novák (doslov k 1977). J. Pospišil (předmluva k 1955, 1956).

ju

DIDEROT, Denis:

JEPTIŠKA

(*La Religieuse*) — * 1760—1782, 1796

Významný francouzský osvicenský antiklerikální román.

J. je autobiografií fiktivní hrdinky Zuzany Simoninové ve formě dopisů markýzi de Croismare. Morálně čistá a poněkud naivní Zuzana je proti své vůli přinucena pro svůj nemanželský původ stát se jepťáškou, aby vykoupila matčin poklesek a nemohla ohrozit majetkové nároky vlastních dcer advokáta Simonina. Prožije v klášteře všechny strasti údělu řeholnice: dobrota představené longchampského kláštera matky de Moni ji donutí ke složení řeholní slibu; zakusí sadistickou krutost její nástupkyně Kristýny, i vášně, zešlení a smrt lesbické představené arpajonského kláštera, kam přestoupí s pomocí advokáta Manouriho. Nakonec uprchně za přispění benediktýnského mnicha a žádá markýze de Croismare, aby jí nalezl přijatelné zaměstnání.

Ostří kritiky v J. je zaměřeno zvl. proti instituci klášterů, jež odnímá člověku definitivně svobodu a nutí ho žít v rozporu s vlastní přirozeností. Současně je vystaven kritice i rozvrat rodinných vztahů pod tlakem majetkových ohledů (obětování dítěte církvi znamená zvýšení věna sourozencům) a postavení ženy jako trpného objektu v rukou rodičů (Zuzana) i manžela (její sestry jí nemohou pomoci). Smysl pro realist. věrnost přitom dodává J. autentičnost životního příběhu, v němž nabývají pravděpodobnosti i melodram. a patetické scény, stejně jako drastické momenty blízké postupům gotického románu (zešlení a smrt představené aj.). Autenticitu podtrhuje i fakt vyprávění v ich-formě obracející se navíc k reálné osobě a sledující chronologii událostí a pocitů jakoby vypravěčkou znovuprožívajících.

J. vznikla 1760 zčásti pod vlivem Richardsonovy Pamelý a Clarissy zpočátku jako součást mystifikace kroužku pani d'Épinay, která měla markýze de Croismara přilákat zpět do Paříže. Mystifikační listy — uzavřené dopisem pani Mandinové sdělujícím markýzi, že Zuzana zemřela na následky zranění utrpeného při útěku z kláštera — jsou vydávány společně s J. Diderot v J. nejlépe uspěl ve snaze vytvořit vlastní „domestic tragedy“. J., nepublikovatelná v době vzniku, se dostala do povědomí vybraného okruhu čtenářů v dopracované verzi prostřednictvím rukopisné *Correspondence Littéraire* (1780—82). Od svého vyd. 1796 byla často napadána za nemravnost

a bezbožnost. Ve skutečnosti se v ní Diderotovi podařilo vytvořit realist. studii dobových mravů. Film J. Rivette 1966.

Překlady 1926 (?), 1927 (*Jan Šedivka, Řeholnice*), 1928 (*Lubomír Milde*), 1963 (1977, *Věra Smetanová*).

Literatura H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot, Genève — Paris 1959*. G. May, *Diderot et „La Religieuse“*, Paris 1954. A. Siemek, *La Religieuse et l'art romanescque de Diderot, Romanica wratislaviensis 1975*. — O. Novák (*doslov k 1977*). J. Pospíšil (*doslov k 1963*). Š. Povchaníč (*doslov k 1968, 1976*).

ju

DIDEROT, Denis: RAMEAUŮV SYNOVEC

(Le Neveu de Rameau) — * asi 1761—1780, německy 1805, 1823

Dialogizovaný román francouzského romanopisce a filozofa osvěcenského období.

R. s. s podtitulem *Satira 2* (Satire Seconde) je dialogem mezi postavou Já a postavou On odehrávajícím se v kavárně de la Régence za přítomnosti dalších hostí, zvl. hráčů šachů. Postava Já, která je označována za „filozofa“, je zásadový člověk, hájící ve všech diskutovaných otázkách morální osvěcenského stanovisko, pro postavu On (s jistými rysy skutečného synovce franc. skladatele Jeana-Philippa Rameaua) je charakteristická nestálost, (i fyzická) proměnlivost a přizpůsobivost, spjatá s tím, že jde o příživníka, vydělávajícího si obveselováním boháčů. V okamžiku dialogu byl posledními chlebedárci pro drzost vyhnán a z hrdošti se k nim odmítá vrátit. Z hlediska postavy Já je On člověkem, který odhaluje to, co se obvykle skrývá, a „vynáší pravdu na povrch“. Dialog je uveden monologickou pasáží v ichorformě (začínající motem z Horatia), v níž je vylíčena záliba (autora?, postavy Já?) v osamělém snění a jsou podány okolnosti náhodného setkání, ústíciho v následný dialog, a postava On je fyzicky i morálně charakterizována. R. s. končí odchodem postavy On do divadla.

Celkový významový pohyb R. s. je nesen dialektickým střetáním osvěcenských principů mravnosti, hájení postavou Já, se skutečným světem, kde se vše řídí penězi. Slovy a gesty ho předvádí postava On. (Tato hl. linie R. s. je přerušována odbočkami k otázkám hudby a umění, v nichž jsou oba protagonisté zajedno.) Jako první podléhá demystifikačnímu tlaku přesvědčení o hodnotě konečného vítězství ctnosti (úvodní příklad Sokratův), radikálně vyvrácené poukazem na (taktéž osvěcenský) princip pozemského štěstí, jenž vylučuje omlouvání souč. bídou odkazem k budoucímu (nedožitému) blahu. V konkrétním vymezení osvěcenského principu štěstí a v otázce cesty, jež ke štěstí vede za daného stavu věcí, se pak na jednotliv. významných tématech osvěcenského myšlení (výchova dětí, pravidla lidského

jednání aj.) Já a On střetají. Postava Já sice nakonec s obtížemi obhájí tvrzení, že je v soudobém světě možné žít šťastně, nezávislým životem podle morálních zásad, je však přitom přinucena umístit takovou možnost zcela na okraj společnosti (závěrečný obraz nahého Diogena v sudu) a připustit, že i pak předpokládá takový únik nezávislý finanční příjem. Postavě On se tedy může dostat závěrečného morálního odsouzení (jež jí v nejmenším nevádí), avšak předtím přiměje svého protagonistu k přiznání, že pravidla hry soudobé společnosti diktují peníze a že všichni (snad jen s výjimkou filozofa) hrají dané role a nosí příslušné masky. V živém dialogu, který se podobou replik (často nedokončených, s množstvím citoslovců, anakolutů apod.) i „nelogickým“ přechodem mezi jednotl. tématy blíží uměl. stylizaci skutečného rozhovoru, proloženého určitým počtem pantomimických výstupů (předvádění jednotl. hráčů orchestru, masek a rolí jednotl. sociálních vrstev aj.), je moralistická pozice zatlačována do nudného pozadí a pozornost se čím dál více soustřeďuje na komplexní postavu On (jež není v „logickém“ souladu ani sama se sebou), a tím i na obraz světa předrevol. buržoazie, který před postavou Já i před čtenářem On předestírá.

R. s. vznikl pravděpodobně 1761—1780, původně jako reakce na útoky proti encyklopedistům (zvl. na Palissotovu kom. Filozofové, 1760), a snad pro jedovaté aktuální narážky nebyl za Diderotova života (ani rukopisně) šířen. Zůstal v autorově pozůstalosti, odkoupené Kateřinou II., a v rukopisech zanechaných Diderotem dceři. Poprvé se objevil v Goethově něm. překladu (1805) z tajně pořízené kopie, kterou F. Schiller získal od něm. spisovatele a carského generála M. Klingera (tento překlad se stal základem neautentického franc. vyd. 1821). Přes prvotní chladné přijetí se R. s. vzápětí stal modelem pro dialektickou figuru „ušlechtilého“ a „podlého“ vědomí oddílu Osvěcensví Hegelovy Fenomenologie ducha (1806). V této tradici označili K. Marx i B. Engels R. s. za vrcholné dílo dialektiky. R. s. žánrově vychází z osvěcenského filozof. dialogu. Nicméně v návaznosti i na autorovy dram. pokusy je dialogická forma R. s. přetvořena do podoby živého rozhovoru v reálném prostředí. Vznikl tak specifický románový útvar nového typu, jenž zůstal v literatuře dlouho osamocen. (Důraz R. s. na přítomný okamžik Diderot dále rozvinul v r. → *Jakub Fatalista a jeho pán*). Ve 20. stol. patří R. s. k světově nejvydávanějším a nejkomentovanějším Diderotovým dílům.

Výpisky „... k šípku s nejdokonalejším ze všech světů, pokud já na něj nepatřím“ (1977, 177).

Překlady 1904 (*J. W. Zeitig, Synovec Rameauův*), 1940 (1953, *Stanislav Brunclík, Synovec Rameauův; vyd. 1940 pod pseudonymem Jaroslav Benda, vyd. 1953 in: Vybrané spisy*), 1947 (*Otakar Novák, Rameauův synovec*), 1977 (*Otakar Novák, Rameauův synovec, in: Jeptiška, Rameauův synovec, Jakub Fatalista*).

Literatura *J. Proust, Lectures de Diderot, Paris 1974. J. Veselý, Denis Diderot et la mise en question des genres narratifs du 18^e siècle, Phil. Prag. 4, 1984. — J. W. Goethe (přemluva k 1940). O. Novák (doslov k 1977).*

ju

DIMOV, Dimitár: TABÁK

(Tjutjun) — 1951, přepr. 1954

Román bulharského prozaika, jedno z nejvýznamnějších děl socialistického realismu po 2. světové válce.

Rozsáhlý dvoudílný román, odehrávající se v letech 1936–45, zachycuje období monopolizace bulhar. tabákového průmyslu, posléze ukončené vítězstvím revol. sil. Ctižádostivý Boris Morev přerušil svou známost s Irinou, aby se díky svým schopnostem, průbojnosti a také díky sňatku s Marií, dcerou továrníka Spiridonova, vyšvihl do čela tabákového koncernu, kořističoho z práce celého kraje. Borisovým protikladem jsou oba jeho bratři — Pavel, komunista a polit. emigrant, a nejmladší Stefan, člen marxistických kroužků. Dělnické hnutí zpočátku rozkolísané ideovými spory (Max Eškenazi a Lukan) se semkne za velké stávky, která je však poražena; Stefan zemře ve vězení. Boris ničí své konkurenty, izoluje nemocnou Marii a znovu k sobě připoutá v jádru čestnou, ale nezakotvenou Irinu. Atmosféra zákulisních machinací, jimiž se Nikotiana napojuje na kapitál fašistického Německa, a zahálčivý život Irinu postupně morálně otupují. Je zklamána Borisem, ale současně neschopná vytrhnout se z jeho světa. Za války otřásají něm. panstvím na Balkáně akce partyzánů, vedené bývalými organizátory stávek; v chaotických dnech ústupu wehrmachtu Boris umírá. Pohřeb je groteskním epitašem celé jeho třídy. V osvobozené Sofii se Irina setkává s Pavlem Morevem, vysokým vojenským a stranickým funkcionářem, hluboká deziluze z promarněného života ji však vede k sebevraždě.

Ve složitém děj. plánu T. jsou propleteny osudy množství sociálně diferencovaných, životných postav, realisticky zachycených spolu se svým prostředím. Těžištěm autorského zájmu, pro Dimova typického, je však zejména krize milostného vztahu Iriny a Borise, tedy hluboká sonda do psychologie a mravů „společ. smetánky“. V něčem tak T. navazuje na tradice západoevrop. společ. románu 1. třetiny 20. stol., ovšem rozšiřuje ji postižením revol. faktorů histor. vývoje a třídním pojetím

problému. Tabák v názvu románu není jen zhmotněním vyčerpávající práce jedněch a zisků druhých, ale i zdrojem jedu (srov. jméno Nikotiana), omamujícího vidiinou bohatství a otravujícího lidské duše — prostupuje dílo jakožto rozvinutá metafora samotného kapitalismu. K podobnému zmnožení významovosti románu přispívá nenápadná, ale důsledná souběžnost zdánlivě autonomního vývoje psychologie postav s vývojem historickým, v tomto ohledu je zásadním zvratem počátek svět. války. Přesvědčivost Dimovova odmítnutí světa kapitalismu tak spočívá zvl. ve spojení roviny historické a sociální s etickou.

T., poslední ukončený román D. Dimova, tehdy dvačtyřicetiletého univerzitního profesora veterinární medicíny, je zvl. postavou „osudové ženy“ rozvíjením a prohloubením typu z předcházejících r. *Láska poručíka Bentze* (1938, Poručík Benc) a *Odsouzené duše* (1945, Osádení duši). Teprve T. však vzbudil okamžitý ohlas, odpovídající významu díla. Je vyznamenán cenou J. Dimitrova (1952), ale současně je prudce napaden dogmatickou kritikou. Autor přijímá její výhrady, dnes již vesměs překonané; 1954 vychází T. přepracovaný a rozšířený (např. o hl. kladnou hrdinku, protějšek Iriny), vzrůst uměl. kvalit románu je však sporný. Výjimečný Dimovův epický talent, umocněný detailní znalostí problematiky (jeho druhý otec byl tabákovým expertem), vytvořil dílo v bulhar. literatuře tematicky a myšlenkově ojedinělé, výrazné obohacující (mj. neschematickým pojetím postav) praxi socialist. realismu. Autorův plán na dramatizaci T. zůstal v náčrtu; 1962 natočil N. Korabov stejnojmenný dvoudílný film. T. patří k nejpředádanějším bulhar. knihám.

Překlady 1960 (1973, 1977, *Alena Maxová*).

Literatura *A. Pešev, Tjutjun, Septemvri 1955, 6. P. Zarev, Dimitár Dimov, Sofija 1972. — A. Maxová (doslov k 1960).*

vkž

DÖBLIN, Alfred:

BERLÍN, ALEXANDROVO NÁMĚSTÍ

(Berlin Alexanderplatz) — 1929

Experimentální román německého spisovatele.

Román s podtitulem *Historie France Biberkopfa*, vyprávěný ve 3. osobě a rozdělený do 9 knih, je situován do prostředí berlínského lumpenproletariátu konce 20. let. Bývalý dělník Franc Biberkopf je propuštěn z vězení, kde si odpykával trest za zabití. Je rozhodnut stát se slušným člověkem, pracuje jako kolportér a podomní obchodník; konec Francovu snažení však učiní podvodný čin jeho známého. Franc se pak — vlastně proti své vůli — stává členem zlodějské bandy. Osobní neshody s příslušni-

kem bandy Reinholdem jsou příčinou toho, že Franc je vyhozen z jedoucího auta. Musí mu být amputována pravá paže. Po zotavení žije Franc s prostitutkou Mickou. Reinhold chce Francovi Micku přebrat, a když se mu to nepodaří, zabije ji. Micčina smrt znamená pro France silný otřes. Je zatčen jako podezřelý z účasti na vraždě, pro těžkou psychickou krizi však musí být dopraven do ústavu pro choromyslné, kde se po několik týdnů potáčí mezi životem a smrtí. Nakonec ovšem Franc krizi překoná a prokáže svou nevinu. Reinhold je odsouzen. Franc se stává pomocným vrátným v továrně.

Zákl. principem výstavby, který se uplatňuje jak v celku, tak v dílčích složkách díla, je princip montáže. Různé a často různorodé elementy jsou položeny vedle sebe (resp. přecházejí jeden v druhý) bez přímo vyjádřené souvislosti. Do textu, v němž se řeč vypravěče a dialogy postav prolínají s vnitřními monology, jsou zapojeny biblické citáty a parafráze, úryvky z písní, novinové zprávy apod. Na jiné rovině se princip montáže projevuje v tom, že mnohé epizody (např. scény z jatek) nevykazují žádnou přímou souvislost s příběhem France Biberkopfa, jejich význam je dešifrovatelný až z hlediska celkového smyslu románu. B. A. n. tak představuje neobyčejně složitý mnohoznačný celek, každý výklad je jen jeden z možných. Člověk je v B. A. n. pojímán jako neoddělitelná součást lidské společnosti a obecněji přírody; Franc je vyčleněn z masy jako exemplární případ, současně je ovšem zdůrazněn jeho vztah ke 3 podstatným kontextům — k modernímu velkoměstu, vývoji lidské kultury a elementárním přírodním silám. Ve vztahu k Francovi jsou opakovaně reflektovány 2 možnosti přístupu k světu, na jedné straně princip dobyvatelství (Reinhold aj.), na druhé straně princip pokory a obětí (představovaný příběhem Abraháma a Izáka, smrtí Micčinou). Ve Francově počínání se od počátku projevují dobyvatelské rysy — egocentrismus, neuvědomování si vlastní viny, snaha ovládat ostatní. Údery, které na France dopadají, jsou prostředky drastické „lčby“, jež jej má změnit. K tomu, aby Franc prohlédl, je však třeba úder tak tvrdý, že se dostane do bezprostřední blízkosti smrti. (Smrt je pojata jako prasíla ovládající vše živé, jež ničí, ale také obrozuje život.) Východiskem se stává rezignace na princip síly, podrobení se. Franc tak nachází cestu k pokornému přijetí života, „otevřít se“ bližním, zařazuje se do lidského společenství (tento proces je předznamenanován biblickým příběhem Jobovým). Francova proměna s sebou ovšem dialekticky nese i přijetí životní šedi; „nový“ Franc je figura, o níž se už nedá nic vyprávět.

B. A. n. představuje v něm. kontextu největ-

ší Döblinův liter. úspěch. Na přelomu 20. a 30. let vyšel v řadě vydání, po přerušení způsobeném nacismem byl znovu „objeven“. Co do prosulosti se s B. A. n. nemůže srovnávat ani Döblinova předchozí tvorba (jeho počátky byly expresionistické, pak se v jeho díle projevil značný vliv orientálního myšlení), ani jeho tvorba pozdější, vyznačující se silným náboženským prvkem. Experimentální charakter B. A. n. bývá srovnáván s r. Odysseus J. Joyce (byly vyslovovány různé spekulace o vlivu Joyceova díla na B. A. n.) a zvl. s „románem města New Yorku“, Manhattanskou přestupní stanicí J. Dos Passose. Na rozdíl od zmíněných románů ovšem sláva B. A. n. příliš nepronikla za hranice jazykové oblasti. Film 1931.

Překlady 1935 (Zdena Münzrová), 1968 (Kamila Jiroudková).

Literatura O. Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*, München 1980. W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht*, München 1963. M. Prangel (ed.), *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*, Frankfurt a. M., 1975. — E. Mikula, *Nad životným dielom Alfreda Döblina*, Slovenské pohľady 1957. A. Siebenscheinová (doslov k 1968).

mš

DODERER, Heimito von: VODOPÁD

(Die Wasserfälle von Slunj, dosl. Slunjské vodopády) — 1963

Román rakouského spisovatele situovaný do Vidně konce 19. a poč. 20. stol.

Román je vyprávěn ve 3. osobě. Úvodní a závěrečný motiv vodopádů ohraničuje děj s velkým množstvím postav a řadou někdy jen volně spojených děj. linií, zabírající více než 30 let. Do popředí vystupuje postava angl. inženýra Roberta Claytona, řídícího ve Vidni filiálku angl. firmy, a zvl. postava jeho syna Donalda. Na začátku románu si Robert Clayton a jeho manželka prohlížejí vodopády v charvát. městečku Slunj a tento pohled pro ně znamená silný zážitek. Ve 2. polovině románu zaujímá důležité místo historie ztroskotavší lásky Donalda Claytona k inženýrce Monice Bachlerové, která potom naváže milostný poměr s Donaldovým otcem. Donald nešťastnou náhodou umírá ve slunjských vodopádech. Mezi dalšími děj. pásmy se výrazněji uplatňuje příběh vzestupu zaměstnance firmy obou Angličanů Chwostika a dále vyprávění o životním dozrávání studenta Zdenka von Chlamtatsche a o polepšení prostitutek Fíny a Fefky.

Podstatným rysem V. je silně zdůrazněný vypravěč: manipuluje svými postavami jako loutkami, splétá jejich osudy, naplňuje humorně, napůl vážně komentuje jejich činy a názory. Celkově je tak vytvářen výrazný ironický odstup od vyprávěného. Román je obrazem izolovaného, do sebe uzavřeného světa, v němž

jako by se zastavil čas a jenž současně nezadržitelně spěje k svému konci. Podstatným projevem odumírání společnosti je ztráta identity individua — mnohé postavy jsou neodlišené a dokonce zaměnitelné. V rámci tohoto obecného úpadku dochází k procesům, jež je možno na základě jiných Dodererových děl nazvat setrváním ve „druhé realitě“ a „polidštění“. Vývoj některých postav románu je exemplárním projevem „polidštění“ — nalezení místa ve všední realitě, smysluplného naplnění vlastního života (Chwostik, poštovní úředník Münsterer, svým způsobem i Fina a Fefka). Vždy jde ovšem o postavy druhého plánu. Donald Clayton, který se v průběhu románu stává jeho nejvýraznější postavou, je naproti tomu uvězněn ve „druhé realitě“ — izolovaném světě falešných představ a obsesí. Jeho chlad, neúčinnost, obrácenost do sebe jsou výrazem strachu ze života, neschopnosti vést běžný život. Vyústěním je nakonec ztráta vůle k další existenci. Je příznačné, že Donaldova smrt ve vodopádech není zapříčiněna vnějšími činiteli (náraz, utopení), ale vnitřním selháním organismu. Vodopády obepínají křivku Donaldova bytí (v jejich okolí byl počat), jsou elementární silou a současně symbolem proudu života, do něhož nebyl Donald schopen vstoupit. Na představiteli mladší generace, již by měla patřit budoucnost, je tak demonstrována pesimistická perspektiva zániku.

V. měl být 1. dílem volně tetralogie, kterou Doderer pojmenoval *Román číslo 7* (Roman No 7). V uskutečnění projektu však Dodererovi zabránila smrt. Fragment 2. dílu, nazvaného *Hraniční les* (1967, Der Grenzwald), vyšel posmrtně. V. tak představuje epilog Dodererovy tvorby, k jejímž vrcholům patří dále obsáhlý r. *Strudlhofské schody aneb Melzer a hlubina let* (1951, Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre) a monumentální, od 30. let vznikající románová trilogie *Démoni* (1956, Die Dämonen). Tato díla, umístěná do vídeňského prostředí v období kolem 1. svět. války a ve 20. letech, přinesla Dodererovi mezinárodní uznání. Zařadil se tak do skupiny velkých rakousk. spisovatelů, kteří ve své tvorbě zobrazili a analyzovali projevy společen. krize, jež nabyla zvlášť vyhrcovanou podobu v období rozkladu rakousko-uherské monarchie (H. Broch, K. Kraus, R. Musil, J. Roth).

Výpisky „*Nebot čistá přítomnost se svým půvabným povrchem, bez starostí, bez ohlížení zpátky, je zároveň i bez viny a bez hrozeb, a dokážeme-li se jí oddat, vrátíme se skutečně do svého někdejšího dětského pokojíčku*“ (1975, 219).

Překlady 1975 (Jitka Fučíková).

Literatura H. Hatfield, *The Human Tragicomedy*:

Doderer's *Die Wasserfälle von Slunj*, *Books Abroad* 1968. H. Olles, *Personen-Roman*, *Frankfurter Hefte* 1968. — H. Karlach (doslov k 1975).

mš

DONELAITIS, Kristijonas: ROČNÍ DOBY

(Metai) — * asi 1765—1775

Hexametrem psaná popisná báseň, zakladatel-ské dílo litevské literatury.

Čtyřdílná skladba o 2968 verších v jednotl. částech — *Jarní radovánky*, *Letní práce*, *Podzimní dary*, *Zimní starosti* — zachycuje na pozadí přírodního cyklu roční koloběh rolnického života v litev. vsi nedaleko Královce. Autorský hlas je tu doprovázen rozsáhlými promluvkami postav venkovanů — Laurase, Selmase, Krizase aj., zvl. pak rychtáře Pričku-se, který v závěru skladby umírá na následky panského výprasku. Rozmluva sedláků vyústí v rezignující modlitbu.

R. d. se opíraly o bohatou liter. tradici, na jejímž počátku stály Hesiodovy *Práce a dni* a Vergiliový *Zpěvy rolnické* a která v poezii 18. stol. byla znovu oživena oblibou popisné básně — J. Thomson, *Roční doby*; G. Crabbe, *Vesnice*; A. Haller, *Alpy*; E. Ch. v. Kleist, *Jaro aj.* Konvenční liter. a kulturní rámec má i výrazná didaktická složka, na níž se zvl. v úvodu 1. části podílí i alegorická konfrontace světa zvířat se světem lidským (v ní se projevuje Donelaitisova zkušenost se žánrem bajky). Lidská jednání jsou předváděna na pozadí souboru neměnných norem (pracovitost, skromnost, šetrnost, bohabojnost, pokora), obvykle těsně spjatých s křesťanskou morálkou, ale odrážejících i nové normy nacionální etiky národně obrozenské (úcta k litev. jazyku a domácím mravům, odmítání němectví). Satira — ve své podstatě osvícensky racionalistická — postihuje i životní styl panstva („Rozmilý ptáčku, ty nemlsáš po vzoru pánů . . .“), ale jakkoliv se tu opakovaně vrací téma východí rovnosti „sedláka“ i „šlechtice“ („Každý z nás, ať je to poddaný anebo pán, do světa vstupuje zrovna jak ubohé poupě“), sama existence společen. přehrad je přijímána jako závazná a „rozumná“. Avšak skutečnost, že R. d. byly psány litevsky, nicméně do značné míry souč. liter. i společen. konvence rozrušovala. Lidový, v literatuře nezkušený jazyk otevřel cestu k autentickému obrazu rolnického života, jehož barvitě detaily sociální a etnografické přijatý statický model světa neustále rozhybávají. Postavy R. d., přestože ještě nesou stopy groteskní barokní „tělesnosti“, znamenají už krok k plastickému obrazu charakteru a k typizovaným figurám realist. ražby. Vzdalují se tak dobově oblíbeným stylizovaným postavám gessnerovské venkovské idyl. Obdobně i he-

xametr, konfrontovaný s litev. jazykem, nabyl přirozenějšího tvaru: stal se z něho poměrně volný mluvní útvar opírající se o slovní přízvuk a s proměnlivým počtem nepřízvučných slabik, s přirozeným pořádkem slov, bez pevné césury (pouze se závaznou daktylskou 5. a dvojslabičnou 6. stopou).

Za svého života Donelaitis nepublikoval. Pozůstalost se postupně dostala do rukou vydavatele litev. folklóru, profesora královecké univerzity L. G. Rhesy (Rézy), který R. d. opatřil názvem a v poněkud krácené podobě spolu s něm. překladem 1818 poprvé zveřejnil. K úplnému vydání, jež vyvolalo negativní reakci ze stran carských úřadů pro porušení od 1863 platného zákazu litev. tisku, došlo až 1865 péčí Rus. akademie věd. Donelaitis se stal uznávaným klasikem litev. literatury, nové něm. překlady navíc zprostředkovaly jeho dílo i evrop. čtenáři. Myšlenka rus. překladu podnětá M. Gorkým 1916 se neuskutečnila, první úplný rus. překlad se objevil až za 2. svět. války. Zčásti i jeho prostřednictvím vznikl o R. d. zájem nejen v dalších sovět. literaturách, ale i v literaturách ostatních socialist. zemí. Téma Donelaitise a jeho skladby sehrálo mj. důležitou roli v r. Litevské klavíry J. Bobrowského.

Výpisky „*Vždyť prvním činem všech dětí je nářek a pláč / všude, kde jenom se na světě rodí a rostou. / V životě nepoznal nikdo jen žerty a smích / a nikdo z kolébky bez pláče nevyšel ještě*“ (1960, 20).

Překlady 1960 (Hana Jechová).

Literatura L. Ginejtis, *Kristionas Donelaitis i jeho poema „Vremena goda“*, Vil'nius 1956.

mc

DONNE, John: PÍSNĚ A SONETY

(Songs and Sonnets) — 1633

Reflexivní milostná lyrika anglického pozdně renesančního básníka.

55 básní rozličných a často neobvyklých strofických a metrických forem (jako „píseň“ označeny pouze 2 básně, jako „sonet“ jen 1 osmnáctiverší) tvoří volný, tematicky pestrý soubor. Většina témat se sice na první pohled shoduje s běžnými tématy milostné lyriky (smutek z loučení, smrt jednoho z milenců, nevěra, nestálost, utajovaná láska, pohrdání láskou), ale jejich význam se ve většině básní přehodnocuje v celostním reflexivním procesu, zasahujícím všechny roviny textu. Přerývaný rytmus a nelibozvučnosti podtrhují antitetičnost veršů a metafor, víceznačnost spojovacích výrazů a celých souvětí dává možnost dvojího čtení (např. *Rozloučení: o pláči*), paradoxní metafory a katachréze vytvářejí napětí mezi jednotl. významy a konečně postupy scholastické logiky v temat. rovině přetvářejí konkrétní metafory vjemů a emocí i abstraktní metafy-

zické teze v rozporuplnou jednotu básnického obrazu. P. a s. vrcholí v b. *Extáze, Kanonizace a Půlnoční zpěv na den sv. Lucie*, které vymezují smysl, tón a tvůrčí možnosti jejich reflexí.

P. a s. jsou — podobně jako některé další Donnovy reflexivní nebo náboženské básně — pokusem o obrazně metafyzické postižení změn ve světonázorové a společen. situaci člověka na zlomu 16. a 17. stol. Jejich svébytnost spočívá v manýristickém zobrazení skutečnosti jako kosmu „rozpadajícího se“ v chaos, do kterého vnáší subjekt vlastní řád, jehož smysl spočívá v paradoxech tvůrčí hry, zpochybujících přijímané názory, dogmata a ideologie. V průběhu tvůrčí hry, při prolínání a vzájemném přesahování imaginativních postupů a záznamu smyslových dat, snu a skutečnosti, mýtu a konkrétní či „modelové“ situace, se mění funkce paradoxů. Lyr. subjekt se v nich pokouší dát svému bytí novou, esoterickou, předem filozoficky či nábožensky nekoncepovanou totalitu, která se však rozpadá v záměrné iluzivnosti a abstraktnosti kompozičního postupu. Jako milostná poezie vyjadřují P. a s., přes svou zdánlivou renesanční smyslovost, konkrétnost, hédonismus a prostopášnost či barokní mystickou okázalost, vlastně naprostou osamělost muže a ženy v lásce. Jejich rozpory se vyostřují především v b. *Půlnoční zpěv*, v níž mění význam obvyklá symbolika sbírky („střed“ — duše, srdce, láska, rozkoš, ideál; „sféra“ — tělo, ložnice, svět) a stává se výrazem strachu z nicoty a uzavřenosti subjektivisticky pojímaného bytí.

P. a s. vznikaly za Donnova mládí (asi 1592—1605) na právnických studiích v Londýně, na námořnických výpravách lorda Essexu a v době, kdy byl Donne tajemníkem dvorského hodnostáře T. Egertona. Značný vliv na jejich vyzrání měla láska k Egertonově příbuzné A. Morové, s níž Donne uzavřel tajný sňatek. Některé básně jsou určeny manželce, jiné dalším ženám (hraběnce z Bedfordu, M. Herbertové), ale všechny čelí především elitní intelektuální kroužek přátel ze studií a ze státní služby (a básníkův liter. známosti — B. Jonson, I. Walton). P. a s. byly vydány až posmrtně v souborném vyd. *Básně* (Poems), jako samostatný oddíl vyšly až v 2. vyd. 1635, jehož dalšími částmi jsou např. rané *Elegie a Satiry*, pozdější *Duchovní básně*, zahrnující *Svaté sonety* a dlouhé reflexivní b. *Anatomie světa* (1611, *An Anatomy of the World*) a *Putování duše* (1612, *The Progress of the Soul*), vydané též samostatně. V P. a s. jsou patrné vlivy renesančního novoplatonismu, středověké teologie a scholastiky, jezuitského katolicismu, v jehož prostředí Donne vyrůstal, petrarkovské a antické poezie a mnoha dalších myšlenko-

vých proudů a tvůrčích postupů. P. a s. jsou záměrnou reakcí na etickou teozovitosť, alegoričnost, rétoričnosť a formalismus alžbětinského básnictví. Stojí na počátku vývoje manýristické a barokní poezie pro vybrané publikum pozdně jakubovské a karolínské doby (R. Crashaw, G. Herbert, H. Vaughan, T. Traherne, A. Marvell aj.). Existence této „Donnovy školy“ se stala pro některé modernistické kritiky (T. S. Eliot, F. R. Leavis, A. Alvarez) podnětem ke vzniku nehistor. koncepcie „rozštěpeného vědomí“ a z ní vyplývající teorie „dvojí tradice“ v angl. literatuře. Donnovy básnické pokusy našly určitou obdobu v 19. stol. v „dram. lyrice“ R. Browninga. Kolem 1920 na ně navazoval T. S. Eliot ve své reflexivní poezii.

Výpisky „*Proboha mlčte a nechte mě milovat*“ (1967, 17) — „*Knižata hrají nás; a ve srovnání s námi / je každá pocta hrou, zlato je alchymii*“ (1967, 12) — „*Mne láska donutí být samou prapodstatou nicoty . . . Zničila rub a vytvořila líc / ze tmy a prázdna; všeho, co je nic*“ (1967, 42).

Překlady 1945 (*Libuše Pánková, jednotlivé básně*; in: *Ó duše, poutníku*), 1967 (*Hana Žantovská, jednotlivé básně*; in: *sb. Kéz hoří popel můj*), 1978 (*Zdeněk Hron, jednotlivé básně*; in: *sb. Škola noci*).

Literatura H. Gardner (ed.), *John Donne, Englewood Cliffs 1962*. F. Kermod, *John Donne, in: Shakespeare — Spenser — Donne, London 1971*. M. Roston, *The Soul of Wit, Oxford 1974*.

pr

DOS PASSOS, John:

USA

(U. S. A.) — 1937

Trilogie amerického autora podávající experimentálním tvarem panoramatický obraz vývoje USA v prvních třech desetiletích 20. stol., jeden z mezníků světového sociálního románu.

1. díl *Dvačtyřicátá rovnoběžka* (1930, *The 42nd Parallel*) zabírá období od konce 19. stol., který přinesl prudkou změnu do ekonomiky, sociální politiky i životního stylu, do 1917. 2. díl *1919* (1932, *Nineteen Nineteen*) zpodobuje zemi v letech 1917—19, za 1. svět. války (proto se děj částečně odehrává ve Francii) i v chaotickém přechodu do podmínek mírového života. 3. díl *Haldy peněz* (1936, *The Big Money*) obzírá poválečnou Ameriku za konjunktury provázené stupňující se dynamikou sociálních bojů, a to do 1927, roku justiční vraždy Sacca a Vanzettiho.

Aby dostal náročnému cíli, vyjevuje román své téma pomocí paralelně postupujících, leč prostupujících se pásem. Dvě pásma vznikají sřetením kapitol označovaných stálými titulky (*Kinožurnál, Záběr*), druhá dvě jsou tvořena z kapitol střídavě nadepsovaných jménem po-

stavy, která v kapitole právě dominuje. Vlastní, tj. epický děj zabírá sice valnou část textu, je však záležitostí pouze jediného z pásem, toho, které pracuje s fiktivními figurami. Sestava hl. hrdinů, z nichž každý vede knihou samostatný příběh, se díl od dílu mění, mnozí však vystupují ve vedlejších rolích i ve zbývajících dílech a posilují tak souvislost děje. Hl. hrdinové — rekrutující se ze všech sociálních vrstev i povolání příznačně amerických, vždy však už Američané (tedy ne přistěhovalci první generace), sledováni od dětství, teprve však s rozmachem mladé dospělosti nabývající svého typizačního poslání — vytvářejí skladem svých osudů, tu a tam se křížících (některé situace se tak opakují v kontextech různých figur a jsou tudíž rozmanitě nazírány), konkrétní zkratku amer. dějin. Vedle tohoto fiktivního pásma typicky amer. osudů prochází trilogii ještě jedno zjevně životopisné pásmo, založené však faktograficky a sestavené ze zkratkovitých a publicisticky působivých biografii čelných osobností novodobé amer. historie (politiků, dělnických vůdců, myslitelů, vynálezců, podnikatelů, umělců aj.). Dokumentární autentičnost vnáší do trilogie i kapitoly dalšího pásma, které jsou montážemi citátů dobově příznačných novinových titulků, zpráv, sloganů, inzerátů, písničkových textů atd.; forma stříhového záznamu aktuálního dění sugeruje postupy filmových týdeníků (*Kinožurnál*), svůj obsah však toto pásmo načerpalo převážně z novin. Podobně i poslední pásmo simuluje stálým nadpisem kapitol (*Záběr*) tvarosloví filmu, užívá však čistě liter. techniky tzv. proudů vědomí, snímající bezprostředně subjekt. autorskou reakci na skutečnost. Jak samou existencí, tak dynamickým prolináním čtyř osobitých pásem, která je však také možno pojímat jako rozmanité projevy jediného, a to životopisného žánru, otevíral si autor možnost podat curriculum vitae USA v náležitě šíři i složitosti. Postup dosahující kolektivismu celkového obrazu cestou individuálních biografii vyvěrá ze zákl. autorova pojetí historie USA I. třetiny 20. stol., nazřené jako odklon od „amer. snu“, tj. od původního smyslu amer. dějin spatřovaného v osvobození jednotlivce, a charakterizované jako rostoucí tyranie masové společnosti, jež — nahrazujíc uskutečnění sociální spravedlnosti úžasným civilizačním rozmachem — nejen přímou akcí ničí jedince revoltující, ale stejně tak, nivelizací, frustrací a rozkladem osobní integrity, ničí i ty, kdož se s ní ztotožnili.

Pokusu postihnout trilogii dějinný pohyb celé země předcházela u Dose Passose pokus postihnout v r. *Manhattanská přestupní stanice* (1925, *Manhattan Transfer*) sociální silokřivky

amer. megapolis, jež je vstupní branou přistěhovalců do USA, a to technikou, která (proplétáním samostatně vedených příběhů hl. hrdinů, bezdějovými výjevy sugerujícími syrovou poezii velkoměsta, citátovými vsuvkami textů sdělujících fakta) je už předjetím simultánní metody rozvinuté v trilogii USA. Sloučením deziluzivního sociálního kriticismu (v trilogii ideově ovlivněného T. Veblenem — viz jeho portrét v III — a současnou amer. marxistickou levicí a podpořeného zkušenostmi z autorovy polit. aktivity, vystupňované právě v době psaní trilogie) a uměl. experimentátorství (doplňujícího klasické epické vypravěčství jednak novátorstvím joyceovské ražby, jednak rozmanitými pokusy o estet. využití faktu) projevil se Dos Passos jako typický příslušník tzv. chicagské školy (Chicago, autorovo rodiště, je ozvláštňeno v titulu 1. dílu, neboť 42. rovnoběžka prochází Chicagem), konkrétně jako následovník T. Dreisera a U. Sinclaira a vrstevník B. Hechta a J. Farrella. Jeho příslušnost k tzv. ztracené generaci E. Hemingwaye a F. S. Fitzgeralda je manifestována především problematikou 2. dílu, prosyceného osobní zkušeností ze služby u amer. sanity ve válčící Francii. Svými kvalitami se trilogie, Dos Passosovo vrcholné dílo, stala mezníkem v historii svět. románu, zvl. sociálního; v tomto vývojovém významu vlivná obecně, poznamenala bezprostředním vlivem i některá díla svět. prózy, jako Sartrovy Cesty k svobodě nebo Mailerovy Nahé a mrtvé aj.

Překlad 1935 (1962, Alois Josef Štastný; vyd. 1935 jen I).

Literatura G. A. Astre, *Thèmes et structures dans l'œuvre de J. Dos Passos I—II*, Paris 1956—58. J. D. Brantley, *The Fiction of J. Dos Passos*, Haag 1968. A. Hook (ed.), *A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1974*. — Z. Vančura (doslov k 1962).

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič:

BĚSI

(Besy) — čas. 1871—1872, 1873

Ruský ideologický román („román-pamflet“), interpretující dobovou krizi společnosti jako důsledek romantické tradice démonismu a moderního individualistického racionalismu.

Námět románu o 3 částech čerpal Dostojevskij ze soudního procesu nad teroristou S. G. Něčajevem, hlasatelem bezohledných praktik podzemního boje; román však přerostl v reflexi moderní civilizace a politiky. — Do provinčního města přijedou dva mladí muži, syn přední dámy gubernie Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin a jeho přítel, syn někdejšího polit. vyhnance, který teď žije u Stavroginových jako příživník, Petr Stěpanovič Verchovenskij. Stavro-

gina předchází pověst o jeho výstředním chování, důvěrných stycích s velkoměstskou spodinou, tajném sňatku se slabomyslnou dívkou, pitkách, soubojích a krutých posměscích nad lidmi. Objevení hrdinů je provázeno skandálními příhodami: duševně chorá dívka chce před očima vybrané společnosti pokleknout u Stavroginových nohou, mladý radikál Satov krátce nato vytne Stavroginovi políček, jemuž se napadený proti všem zákonům šlechtické cti nebrání, P. S. Verchovenskij zesměšní svého otce a překazí mu sňatek, uměl. matčině v gubernátorově domě skončí nenadálým fiaskem apod. Postupně vychází najevo, že P. S. Verchovenskij zakládá ve městě podzemní organizaci a společen. provokace patří k jeho záměrům; pro utužení spiklenecké kázně organizuje také společnou vraždu jednoho ze členů skupiny. Zároveň se objasňují podrobnosti o Stavroginově minulém životě, plném svévole a cynismu. Pohrdání přirozenými lidskými city a hodnotami sblízuje velkosvétského dandyho Stavrogina s omezeným polit. intrikánem Verchovenským, ba vytváří mezi nimi dvojnícký vztah. Verchovenskij je praktikem revoluce, Stavrogin je jejím metafyzikem, který chce ozřejmit její podstatu a smysl: je potomkem romant. démonů, vyzývavých rouhačů, a zvl. dědicem mýtu o donu Juanovi. V příběhu dona Juana se vždy objevuje motiv svedení prosté dívky: zde je to epizoda v kapitole vypuštěné z definitivního textu (tzv. Stavroginova zpověď), ve které se líčí, jak Stavrogin znásilnil a dohnal k sebevraždě nedospělé děvče. Román končí tím, že ho výčitky svědomí především nad tímto činem doženou rovněž k sebevraždě, zatímco jeho druhé já, pletichář Verchovenskij, po všech zločinech spokojeně odjíždí v první třídě rychlíku.

B. jsou koncipováni jako maloměstská kronika, zapsaná nenápadným a ničím nevynikajícím návštěvníkem Stavroginových. Konstitutivním rysem kroniky jako žánru je existence „pevného místa“, na něž se valí události, počínající kdesi ve vzdáleném prostoru, ale „místo“, pevný bod vesmíru (chápaný nejen prostorově, ale především axiologicky), je dokáže překonat a obnovit svůj organický životní rytmus. S životním rytmem souvisí další rys kroniky, střídání generací, vztah rodičů a dětí, předků a potomků. Pevné místo je však u Dostojevského vyprázdněno. „Rodiče“ (starší generace vůbec) jsou rutinní tradice, její pokračovatelé a rozmělnitelé; uchovávají zaběhané společen. zvyklosti a formy, kterými jen zlehka zakrývají osobní zájmy a choutky; vybledlá svobodomyšlnost zlenivělého vyhnance Stěpana Trofimoviče Verchovenského (parodie na historika T. N. Granovského) nebo „význačného spisovatele“ Karmazinova (parodie na I. S. Turgeněva) doplňuje životní rutinu neškodným sněním. Mladá generace vtrhla se svou neurvalostí do města zevně, uskutečňuje

však pouze bezostyšně a důsledně egoistické tendence předchůdců. Její revolučnost znamená snahu osvobodit se zcela ode všech závazků a hodnot, od dobra i zla. Radikál Kirillov dospěje přitom k logickému závěru, že nejvyšší svobodou je osvobození od sama sebe, sebevražda. Davu zbývá jen prahnuti po fyzickém (konzumním) blahu, které chce vytyčit jako absolutní hranici lidských možností teoretik nivelizujícího „komunismu“ Šigalev. Program životní nespoutanosti přesto naráží na obtíže: davu je třeba poskytnout myt. vůdce (má se jím podle předpokladů P. S. Verchovenského stát pro svůj fascinující zjev právě Stavrogin), aby nablý pocitu smysluplného života; bez pocitu, že člověka něco přesaňuje, nelze žít. Geniální povaha Stavroginova se zase nemůže zbavit výčitek svědomí nad spáchanými zločiny ani pocitu marnosti. Na rozdíl od idylicky laděných kronik nemá „pevné místo“ v B. dost resistance, aby útoky vnějšího světa překonalo. Rozvraceči je opouštějí (P. S. Verchovenskij odjíždí, N. V. Stavrogin hyne), ba i starý vyhnanec S. T. Verchovenskij v náboženské extázi z města odchází a po cestě umírá: „tuláctví“ je protikladem „pevného místa“. Na místě zbude několik prostých a poctivých lidí, v něž lze sice doufat, že naleznou východisko z krize, ale jistotu o tom román neposkytuje. B. bývají proto označováni za nejkrutější průzu Dostojevského.

Prvotní záměr B. se objevil ještě v náčrtcích k r. → *Idiot*, jehož hrdina se měl vyznačovat démonickými rysy, měl být „zachmuřený a uzavřený“, měl „hovořit, hledět a cítit jako vladař“ aj. *Idiot* se však soustředil na obraz „reálně krásného člověka“, zatímco cesta hrdosti a pokání se stala osou bezprostředně následujících konceptů k neuskutečněným r. *Ateismus* (Ateizm) a *Život velkého hříšníka* (Žítje velikogo grešnika). B. původně rozvíjeli námět *Idiota*: jejich hrdina měl být „člověkem nového typu“, posléze se však proměnil v následovníka rouhavých a vykořeněných individualistů: román proto vstřebal většinu motivů obou neuskutečněných děl. — B. byli rus. kritikou i veřejností odsouzeni jako pamflet proti revol. hnutí (N. K. Michajlovskij, M. Gorkij, A. V. Lunačarskij). B. se však vyrovnávají s revol. hnutím v období jeho krize: Dostojevskij shodně s teoretikem rus. socialismu A. I. Gercenem soudil, že revolučnost, jejímž cílem bylo vysvobození osobnosti, již vyčerpala své možnosti. V díle naopak prosvítá utopická idea, že je třeba hlouběji založené změny poměrů než pouhého zrušení závazků a hodnot. Na místo formálně uzákoněných, vnucovaných a násilně regulujících hodnot má nastoupit životní orientace vyrůstající ze vzájemné úcty a lásky křehkých lidských bytostí, ve svě-

tě má platit „řád lásky“. K takovému obratu lze podle Dostojevského dospět jen vnitřním otřesen každého jedince: „pevné místo“ existuje v obrozeném lidském nitru. Je-li tato idea zakotvena v dávné minulosti, nemusí být touha po její obnově konzervativní: naopak je potřebí navázat na dávno zformulované představy o alternativních možnostech lidské aktivity. — V jedné z variant vypuštěné kapitoly Stavrogin prohlašuje: „...mohu se osvobodit ode všech předsudků, ale dosáhnu-li této svobody, jsem ztracen.“

Překlady 1900 (*Jan Wagner, Běsové*), 1912–13 (1921, 1924, *Helena Růžičková-Váňrová*), 1925 (*Stanislav Minařík, Běsové*), 1928 (*Vladimír Ryba, Dáblové*), 1930 (1966, *Bohumil Mathesius*), 1987 (*Tajana Hašková—Jaroslav Hulák*).

Literatura A. L. Bem, in: *sb. O Dostojevském (rusky)*, Praha 1972. V. G. Odínokov, *Tipologija obrazov v chudožestvennoj sisteme F. M. Dostojevskogo*, Novosibirsk 1981. J. Seleznev, *Dostojevskij*, Moskva 1981.

vs

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič:

BRATŘI KARAMAZOVŮVI
(Bratřa Karamazovy) — 1880

Poslední autorův román, jenž je vyvrcholem jeho díla a jedním z triumfů ruské realistické literatury 2. pol. 19. stol.

Román líčí osudy rodiny statkáře Karamazova, cynického nevěře a nemravného člověka, který má čtyři syny, hrdého racionalistu Ivana, vášnivého a citově labilního Dmitrije, nemanželského syna Smerďakova, jenž v rodině slouží nepoznán, a náboženské myšlenke oddaného Aljošu, obklopujícího se chudými dětmi, jejichž příběhy tvoří druhou výnamovou rovinu B. K. Z dalších postav zasluhuje pozornost stařec Zosima, svou náboženskou koncepcí činnorodé lásky k lidem ideový protihráč Ivanova skeptického a mučivého bezvěrectví. Smerďakov z touhy zavděčit se Ivanovi starého Karamazova zavraždí, domnívaje se, že tím realizuje Ivanovu myšlenku neexistence Boha. Z vraždy je obžalován Dmitrij, který na otce sočil kvůli půvabné a smyslné Grušence, a přestože je nevinen, je odsouzen a pokouší se nalézt východisko z tíživého dědictví karamazovské nemoralnosti přijetím trestu. Smerďakov, který se Ivanovi k vraždě přiznává, sám spáchá sebevraždu, u Ivana propukne duševní choroba a jeho vylíčení případu není bráno vážně — rozhodnutím soudu nelze otfást. Jelikož román není dokončen, zůstávají osudy hrdinů otevřeny. Aljoša po smrti Zosimově odchází do kláštera, aby naplnil odkaz svého učitele. S Dmitrijem odchází na Sibiř i Grušenka, aby i ona dosáhla cestou utrpení vnitřní očisty. Do Ivanovy myšlenkové koncepce je vložen jakýsi román v románě, *Legenda o velkém inkvizitorovi*, ostrá kritika křesťanství, jež se odchýlilo od původního Kristova učení (inkvizitor přikáže Krista upálit na hranici jako kacíře).

Myšlenkové poselství tohoto zdánlivě rodného románu s detektivní zápletkou je třeba hledat hlouběji než v alegorickém modelu Ivan-rozum, Dmitrij-vášeň, Aljoša-cit. Kličový význam má postava Ivana a starce Zosimy, ta ještě zvýrazněna láskyplným zrcadlem Aljošova obdivu. Ivan, postava pro Dostojevského vrcholné období typická, připomíná Raskolnikova ze → *Zločinu a trestu* i hrdiny z → *Běsů*, avšak Raskolnikovovu nadčlověčenskou ideu pojímá mnohem hlouběji a nakonec ji překonává nikoliv zrušením Boha a zásadou mravní nezodpovědnosti, jak jeho slova vykládá Smerďakov, nýbrž hlubokou úvahou opírající se o pochopení hranic lidského poznání. „Netvrdím, že neuznávám Boha, pouze vstupu mu vrátím co nejzdořileji.“ Problém nezaviněného utrpení, tak palčivě postulovaný v Ivanově koncepci, se pokusil shodně s autorovým náboženským přesvědčením zodpovědět stařec Zosima svou ideou viny každého za všechno a z toho plynoucí zodpovědnosti. Ivan je typem rus. Fausta a B. K. jsou románem hledání, v němž se postavy bratrů, svazovány kruhem zběsilé karamazovské nemorálnosti, pokoušejí každá po svém přervat pouta neblahého dědictví. Kompozice románu je zvýrazněna až neobyčejným spádem děje, prudkým tempem promluv, střetáváním názorů a charakterů, takže čas reálný se dostává do pozadí a je nahrazován mnohem strukturovanějším a nasycenějším časem vnitřních prožitků postav.

V době dokončení → *Idiota* se Dostojevskij zabýval myšlenkou na velký román o hledání Boha, který by obsahoval jeho nábožensko-filozof. úvahy. Zamýšlený román sice nenapsal, ale jednotl. myšlenky a postavy chystaného díla se objevily ve všech románech posledního autorova tvůrčího období, nejzřetelněji právě v B. K. Tyto romány mají ráz trag. dram. hl. nositelem významu je dialog. Na tyto rysy Dostojevského tvorby navazovali všichni významní prozaici pozdější se snahou po hlubším ponoru do psychické reality moderního člověka. Filmová podoba R. Brooks (USA 1958), I. Pyřev (1968) aj. Opera O. Jeremiáše (1928).

Překlady 1894 (1923, Jaromír Hrubý, *Bratři Karamazovi*), 1923 (1926, 1928, Stanislav Minařík, *Bratři Karamazové*), 1928 (Vladimír Ryba, *Bratři Karamazovi*), 1929 (1938, Břetislav Hůla, *Bratři Karamazovi*), 1965 (1980, Prokop Voskovec 1. vyd. *Bratři Karamazovi*).

Literatura A. S. Dolinin, *Poslednije romany Dostojevskogo*, Moskva 1962. G. Fridlender, *Realizm Dostojevskogo*, Moskva—Leningrad 1964. L. Grossman, *Dostojevskij*, Moskva 1965. A. V. Lunačarskij, *O mnogopolosnosti Dostojevskogo*, Novyj mir 1929. Tvorče-

stvo F. M. Dostojevskogo, Moskva 1959. — M. Bachtin, *Dostojevskij umělec*, Praha 1971.

vkř

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: IDIOT

1868

Jedno z velkých románových děl ruské klasické literatury konfrontující etický ideál člověka s realitou tehdejšího Ruska.

Zákl. téma díla je nesené úlohou hl. hrdiny knížete Myškina v životech jiných lidí, jimž vztah k němu odhaluje nejvnitřnější touhu po lásce a dobru. Jednotl. části románu jsou pojaty jako dram. výjevy, v nichž se navzájem střetávají názory a postoje postav. Děj I. začíná ve vlaku do Petrohradu, kde se kníže Lev Nikolajevič Myškin, vracející se ze švýcar. sanatoria pro duševně choré, setkává s kupcem Parfjonem Rogožinem. Tolik na něho zapůsobí svou laskavostí a otevřeností, že se mu Rogožin svěří se svou láskou k petrohradské krasavici Nastasji Filipovně Baraškovové. Seznámení s ní se pro Myškina stane osudným, dojíímá ho její osud, chce jí pomoci. Jeho vztah s Aglajou, dcerou generála Jepančina, ztroskotává však na žárlivosti. Trýznivá vášeň Rogožina dovede až k vraždě milované Nastasji. Kníže však v něm vidí především nešťastného člověka a soucítí s ním. Sám se psychicky zhroutí a znovu upadá do své choroby.

Postava knížete Myškina je obrazem člověka čistého, upřímného, ideálně dobrého, spoujícího bystrost rozumu s citovou hloubkou, schopného milovat až k sebeobětování. Jeho osud je novodobou paralelou osudu Krista, není v něm však nic mystického; ztělesňuje hloubku dobra v člověku, jeho možnosti a jeho hranice. I. je založen na mnohanásobném kontrastním rozvíjení motivů a témat, významová dvojznačnost propustuje všechny složky románu. Sama osobnost knížete je dvojznačná: je pokládán za člověka moudrého a laskavého, zároveň však pro svou bezelstnost a idealismus působí dojmem směšného podivína, „idiota“, nepřizpůsobeného reálnému životu a jeho normám. Jeho síla spočívá v zdánlivé slabosti — pokoře a lásce: ztělesněním tohoto paradoxu je mj. i jeho jméno — Lev Myškin. Vnitřně harmonická postava knížete Myškina kontrastuje s duševní rozervaností ostatních postav. Tito lidé zápasí se světem přetvářky a společen. konvencí vlastní přetvářkou, touží po lásce a porozumění druhých, nedovedou se jim však přiblížit. Důvěra a otevřenost se u nich vzápětí stírá s nedůvěrností, upřímnost se zastíráním skutečného smýšlení. Kníže však dovede neobyčejně jasnozřivě rozpoznat jejich opravdové city a názory, rozumí jim a má soucít s jejich bolestmi. Dobrotou a láskou vnáší mezi lidi smír a porozu-

mění, probouzí v nich touhu po dobru, lásku a čistém životě. Tato touha je nejsilnější u těch, kdož jsou nejnešťastnější a nejvíce trpí. Peripetie zápasu dobra a zla jsou ztvárněny především v postavách Rogožina a Nastasji Filipovny a tento svár zároveň postihuje tragiku lidského údělu. Celá hloubka, krása a tragika Myškinova je obsažena ve víře, že zlo lze překonat láskou. Snaha pomoci druhým však ztroskotává ve střetu s nezměnitelnými životními podmínkami.

I. vznikl za autorova pobytu v západní Evropě 1867—71, je však úzce spjat s realitou rus. společnosti. Dostojevskij zde mj. reaguje na diskusi o pravoslaví, v němž vidí pravé náboženství, zatímco u katolictví kritizuje jeho úsilí o světskou moc. Řada motivů vychází z evangelíí. Celou koncepcí I. směřuje proti nihilismu a staví proti němu víru v lidské hodnoty a platnost morálních principů. Zhoubné rysy nihilismu ukázal Dostojevskij i v r. → *Běsi*, jehož hl. hrdina Stavrogin jako ztělesnění zla je v tomto smyslu Myškinovým protikladem. Rozvinutím typu knížete Myškina směrem k větší realnosti je Aljoša z posledního Dostojevského r. → *Bratři Karamazovi*. I. byl několikrát zfilmován, nověji 1945 (G. Lampin, Francie), 1951 (A. Kurosawa, Japonsko), 1958 (I. Pyrjev) aj.

Výpisky „*Co znamená mé soužení a mé trampoty, jsem-li schopen pocítovat štěstí? Víte, nechápu, jak člověk může jít kolem stromu a při pohledu na něj nepocítovat štěstí. Mluvit s jiným člověkem a nepocítovat štěstí z lásky k němu?*“ (1974, 100).

Překlady 1903—04 (1924, Karel V. Havránek), 1925 (Stanislav Minařík), 1928 (Vladimír Ryba), 1931 (1937, Bohumil Mathesius), 1959 (1968, 1972, 1974, 1986, Tereza Silbernágllová).

Literatura V. Šklovskij, *Za i protiv, Zаметки о Достоевском*, Moskva 1947. Tvorčestvo F. M. Dostojevskogo, Moskva 1959. — D. Hodrová, *Dostojevského Idiot v tradici románu o bloudovi*, Slavia 1981. J. Honzík (doslov k 1968). G. Lukács, *Velcí ruští realisté*, Praha 1948. R. Parolek, *F. M. Dostojevskij*, Praha 1964.

jc

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: ZÁPISKY Z PODZEMÍ

(Zapiski iz podpol'ja) — 1865

Žánrově ambivalentní próza, která otevřela problematiku tzv. „psychologie podzemí“ a znamenala východisko k autorovým velkým románům.

Z. se skládá ze 2 asymetrických částí ve formě zpravědi (v obou částech je vyprávění vedeno v 1. osobě). Ve výrazně kratší I. části, *Podzemí*, přednáší hrdina, označovaný v samotném textu za antihrdinu, paradoxalistu, v jakémsi druhu samomluvy, hla-

sem krajně vzrušeným a s příměsí groteskních tónů své názory a svou filozofii. II. část *Mokrý snih* zahrnuje vlastně 2 povídky, v nichž se hrdina vrací do své minulosti. Příběh o večírku s bývalými spolužáky vypráví o potupě a ponižení, které vytrpěl od společnosti, kde zaujal pozici přehlíženého a uraženého, a odhaluje tak masochismus hrdiny, přímo volajícího po tom, aby se stal v kruhu druhých jejich obětí. Druhý příběh začíná ještě těžce noci: vypravěč odjíždí se svými trýzniteli do vykřičeného domu, setkává se tam s mladou prostitutkou Lizou, jejíž postavení mu dovoluje odreagovat se za prožitá příkoří a začít hru s jejími city, propočteně a krutě. Když ho Liza, u níž vzbudil naději na lepší život, navštíví v jeho ohavném příbytku a pochopí, že jeho výbuchy a urážky vyvěrají z utrpení, hrdina se přes moment jejího odpuštění nepřenesl a zasadil jí poslední krutou ránu, která se mu stává zdrojem nového duševního strádání. V závěru II. části (uvozené v I. a 9. kap. moty z básně Někrasovovy), je kladena otázka svobody lidského jednání v tzv. nemotivovaném činu (acte gratuit) a ukazuje se, že „člověk z podzemí“ ztrácí spojení s realitou a je nesvobodný i tam, kde se domnívá rozhodovat podle vlastního rozmaru. Je zde anticipována myšlenka (rozvinutá pak v *Legendě o velikém inkvizitorovi z Bratři Karamazovových*) o tom, že člověk svobodu neunesl a ani po ní netouží.

Nerovnoměrné části tohoto diptychu vstupují do zvláštní korelace, která není prostá rozporů. Dostojevskij sám psal o tom, že vodítkem ke skladbě Z. mu byl hudební kontrast. V I. části, jež je žánrově bližší autorově publicistice než filozof. výkladu iracionalismu a individualismu, jsou odhalovány slabiny scientismu a racionalismu a především navísta utopii s jejich redukcí lidských potřeb na univerzálně platné a exaktně vyjadřitelné jistoty. V II. části navazuje Dostojevskij na galérii „ubohých úředníků“ rus. literatury a „snlíků“ z vlastní rané tvorby, postav, jejichž ambice a pocity nedocházejí reálného výrazu. Hrdinové se jimi stravují, obracejí se ke světu zády a ve svém ústraní si vytvářejí proti druhým vlastní logiku, nebo — jako pan Goljadkin v *Dvojníkově* — propadají stihomamu. Postava člověka z podzemí je však současně i protichůdcecm dřívějších sničích osamělců, jejich představ o ušlechtilých činech, do jisté míry jejich karikaturou. Dostojevskij zde přistupuje k radikálnímu převrácení hodnot (odtud nadšení F. Nietzscheho nad knížkou). V příbězích svého antihrdiny nejen odhaluje, že člověk není uzpůsoben podle abstrakcí dirigujících obecné mínění (pozitivní utilitarismus), ale i to, že logika podzemí (tj. toho, co je skryto před veřejností, co nedbá rozumného egoismu, jednání ve směru pravidel a výhod) je ovládána v mnohém negací a dává průchod

destrukčním pudům (trýznění i libování si v utrpení). Tím, jak Dostojevskij stupňuje negativní vyznění postavy do krajnosti, nabízí i přesah podzemní psychologie: za představou vypjaté autonomie hrdiny odhaluje neustálé pozorování sebe pohledem druhého, otrockou závislost na druhém, a vyvažování pocitu vlastní bezmocnosti tím, že se moc druhého nad vlastní osobou demonizuje. V tomto smyslu jsou Z. spíše než autorovým filozof. krédem pronikavou studií člověka resentimentu.

Z. byly psány pro čas. Epocha, vydávaný bratrem Dostojevského, kde vyšla počátkem 1864 I. část díla, zamýšleného jako „velký román“, s poznámkou autora, že za „úryvkem“, který je jen úvodem, budou následovat „skutečné zápisky této postavy o některých událostech jejího života“; byly ukončeny druhou částí publikovanou v květnu téhož roku. Z., považované za prolog k velkým románovým skladbám, jsou organicky spjaty s autorovou tvorbou 40. let, s prózami *Chudí lidé* (1848, *Bednyje ljudi*), *Dvojník* (1846, *Dvojník*) aj., těžičími z tíživé až snové atmosféry petrohradské periferie a života jejích obyvatel. Po *Zápisích z mrtvého domu* (*1854—59, 1860—62, *Zapisky iz mertvogo doma*), jež jsou svého druhu kronikou života v sibiřské káznici, jsou Z. prvním dílem, které se polemikou proti sebedůvěře století obrací k domácí rus. situaci. Konkrétně míří proti N. G. Černyševskému; některé momenty se přímo považují za repliku na jeho r. Co dělat. Významem však toto dílo tento dobový kontext přesahuje. V Z. Dostojevskij anticipuje liter. tematiku konce století, na což poukázal již M. Gorkij, když sblížoval Dostojevského „člověka z podzemí“ s hrdinou Huysmansova dekadentního r. Naruby, s tzv. „moral insanity“ Wildových postav aj. Dílo mělo ohlas také v rus. literatuře (V. M. Garšin, F. Sologub), kde založilo linii „suterénních“ románových hrdinů. Termín podzemí přešel z literatury i do obecného povědomí (mluví se o psychologii podzemí, metafyzice podzemí, a také knize se popřává pozornost ve filozofii a dějinách kultury).

Překlady 1917 (1926, *Josef Pelíšek*; vyd. 1926 in: *Spisy sv. 10—11*), 1921 (*Karel Vladimír Frypés*, *Zápis-ky z podpodlaží*, in: *Spisy sv. 78*), 1971 (1984, 1986, *Ruda Havránková*, in: *Setmělé obrazy*, 2. a 3. vyd. in: *Neobyčejné příběhy*).

Literatura V. J. Kirpotin, F. M. Dostojevskij v šestidesátých letech, Moskva 1966. V. I. Levin, Dostojevskij, „podpohný paradoksalist“ i Lermontov, *Izvestii Akademii nauk SSSR, Serija literatury i jazyka*, 1972, 2, 142—156. R. G. Nazirov, *Ob etičeskoj problematike povesti Zapisky iz podpolja*, in: *Dostojevskij i jego vremja*, Leningrad 1971. — R. Grebeničková, *Dostojevskij člověk z podzemí, Host do domu* 1965.

tb

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič: ZLOČIN A TREST

(Prestuplenije i nakazanije) — 1866

První román autorova zralého tvůrčího období, základní dílo ruské realistické literatury 2. pol. 19. stol.

Román o 6 částech s epilogem. Chudý petrohradský student Rodion Raskolnikov provede loupežnou vraždu staré lichvářky a její sestry. Podává se mu zahladit stopy, ale přestože si racionálně svůj čin odůvodnil, uvědomuje si jeho hrůznou nesmyslnost a dostává se do těžké psychické krize. Prostřednictvím notorického opilce Marmeladova se seznámí s jeho dcerou Soňou, jež nachází jedinou možnost, jak uživit rodinu své nevlastní matky, v prostituci. Raskolnikov nemůže unést břímě svého činu, světuje se Soně, která mu radí, aby se přiznal a přijal trest. Přestože policejní inspektor, ideový protivník hl. hrdiny, zatkne člověka, jenž se k vraždě dobrovolně přiznal, je přesvědčen o Raskolnikovově vině, nemůže mu ji však dokázat. Po těžkém vnitřním boji se Raskolnikov přiznává k spáchanému zločinu a je odsouzen na nucené práce. Soňa jej provází na Sibiř, kde svou prostou a nesobeckou láskou způsobí hrdinův duševní přerod.

Kriminální zápletka není ničím více než stavebním prvkem fabule. Sama děj. složka románu je poměrně chudá, dram. napětí tkví spíše v psychickém a mravním dramatu hl. hrdiny, jež se autorovi podařilo odkrývat především ve vnitřních monolozích, v neukončených a zdánlivě potrhávaných dialozích i vřazováním snových záznamů. Hl. idea díla bývá charakterizována jako kritika individualismu převážně západní provenience. Hrdý individualismus Raskolnikova, jehož teorie předpokládá existenci silných individualit, majících právo přestoupit hranice etických norem závazných pro jiné, je v příběhu odbojného hrdiny podroben kritice. Ani po dokonání vraždě, která nevyplývá jen ze zistných cílů, nýbrž z cílů čistě ideových, není Raskolnikov přesvědčen o své vině: „Nezabil jsem člověka, ale princip!“ Právě proto je mu uzavřena cesta pokání, a tak odchází do káznice stejně nezlomený a hrdý jako dřív. Teprve soucinná láska Sonina v něm probouzí již téměř ztracenou víru v člověka a překonává jeho titánský vzdor. Hl. hrdina románu má tak zřetelné romant. rysy, je z rodu odbojných a „davem“ pohrdajících hrdinů svět. romantiky, ovšem nově interpretovaných z hlediska Dostojevského realismu. Originální kompozice Dostojevského románu, který se obejde bez větší expozice, způsobuje neobyčejné zvýšení spádu děje. Vnější popis životní reality, která hrdiny obklopuje, stojí však mimo hl. pozornost, důraz spočívá na obrazu duševní katastrofy, sváru idejí v člověku a zmatků lidské psychiky. V centru Z. a t.

je zachycení zjitřeného stavu hrdiny, který somnambulsky prochází stezkou mezi krutou realitou bdělého stavu a stejně hrůznou realitou svého snu, přičemž hranice mezi snem a realitou je často velice nezfetelná.

Dostojevskij se zabýval myšlenkou na Z. a t. už na konci 50. let, kdy byl po odpykání trestu za polit. aktivitu v kroužku Petraševského propuštěn z káznice a vázen jako vojník do sibiřského pluku v Semipalatinsku, ale pracovat na něm začal teprve 1865 ve Wiesbadenu. V Z. a t. se projevuje Dostojevského příprava v psychologicko-fantastických povídkách typu *Bytne* (1847, Chozjajka), nepřilíhí oceňovaných za jeho života, avšak proti dílům z dřívějšího období se Z. a t. vyznačuje sevřenou a jednotnou kompozicí, originálním pojetím tématu, přesvědčivým a hlubokým psychol. závěrem a především svým humanistickým posláním. Originalita Dostojevského díla přesáhla hranice rus. impéria již za života autorova a působila nejen na rozvoj realismu u ostatních slovan. národů, ale i na vývoj psychol. románu světového. Zfilmováno nověji 1945 (H. Faustman, Švédsko), 1956 a 1959 (G. Lampin, R. Bresson, oba Francie), 1970 (L. Kulidžanov).

Překlady čas. (Josef Penížek, in: *Národní listy, nedokončeno*, 1899—1900 (1924, Karel Štěpánek), 1925 (Stanislav Minařík), 1927 (Bohumil Mužík), 1928 (Vladimír Ryba), 1930 (J. Hůla), 1937 (Břetislav Hůla), 1958 (1960, 1966, 1972, 1977, Jaroslav Hulák).

Literatura F. M. Dostojevskij, *Stafji i materialy*, Moskva—Leningrad 1922. L. Grossman, *Put' Dostojevskogo*, Moskva 1924. V. Ivanov, *Dostojevskij i roman-tragedija*, in: *Borozdy i meži*, Moskva 1916. — V. Běhounek (doslov k 1958). R. Girard, *Lež romantismu a pravda románu*, Praha 1968. J. Honzik (doslov k 1972). R. Parolek, F. M. Dostojevskij, Praha 1966. Z. Skopal (doslov k 1960).

vkf

DOYLE, Arthur Conan:

PES BASKERVILLSKÝ

(The Hound of the Baskervilles) — 1902

Román klasika anglické detektivní prózy.

Dr. Watson, spolupracovník detektiva Sherlocka Holmese a vypravěč příběhu, odjíždí se sirem Henrym Baskervillem na dědičný zámek do Devonského hrabství. Místní lékař dr. Mortimer seznámí totiž Holmese v jeho londýnském bytě na Baker Street se starým rukopisem pojednávajícím o kletbě rodu Baskervillů, hrůzyplném psu — zabijákovi, a požádal ho o pomoc při objasnění smrti sira Charlese Baskervilla, poblíž jehož mrtvolu objevil velké psi stopy. Atmosféru tajemství a děsu, která zámek obklopuje (příšerné psi vytí, světelná znamení z blát aj.), posiluje i tajemná postava cizince. Ukáže se však, že jde o Holmese, který inkognito usiluje přijít záhadě na stopu. Tajemné a nadpřirozené jevy jsou

postupně racionálně vysvětlovány, zdánlivě nadpřirozený příběh je příběhem důmyslné vraždy. Vrahem se ukáže být entomolog Stapleton, levoboček Baskervillů, který se v touze po rodovém dědictví rozhodl využít hrůznou legendu. Při Holmesem připravené léčce je pes, kterého Stapleton chová na ostrůvku v bažinách, zabit a sám jeho pán na útěku utone v bahně.

V P. B. je užito zákl. struktury příběhu typické pro řadu Doyleových detektivek (klientova žádost o pomoc — Holmesova dedukce o klientovi — řešení případu — klamné příznaky, falešná motivace — zvyřazení vedlejších faktorů — rozuzlení — rozbor případu). Jeho záhadnost je zde podtržena motivy hrůzy a tajemna, dodávajícími příběhu atmosféru strašidelného románu; v celku díla jsou však využity funkčně, slouží ke zvýšení napětí a komplikaci příběhu, ve svém jádru přísně logického. Důrazem na racionální základ zdánlivě nadpřirozeného příběhu tak P. B. (stejně jako ostatní Doyleovy detektivky) koresponduje s dobovým přesvědčením o možnosti racionálního, vědeckého poznání jevové skutečnosti (srov. např. i pozitivismus 19. stol.). Logická prokomponovanost motivů vystupuje zvl. zřetelně v konfrontaci s podáním v první osobě (přímé Watsonovo vyprávění, jeho dopisy Holmesovi a deníkové záznamy) — vypravěč je totiž spíše chybučím a omylným protihráčem neomylného Holmese než jeho spolupracovníkem.

V návaznosti na průkopníky detektivní prózy, zejména na E. A. Poea, jehož časopisecky publikovaná p. Vraždy v ulici Morgue (čas. 1841) je pokládána za první liter. text detektivního žánru, E. Gaboriaua a W. Collinse, zvl. r. Měsíční kámen (1868), rozvíjí Doyle detektivku v r. *Studie v šarlatové* (1888, A Study in Scarlet) a *Znamení čtyř* (1890, The Sign of Four), které, ačkoli už uvádějí postavu Sherlocka Holmese, nevzbuzují ve své době mimořádnou pozornost. Holmesova postava získává popularitu až na základě cyklů samostatných povídek zveřejňovaných 1891—93 v magazínu The Strand a knižně publikovaných pod názvy *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (1892, The Adventures of Sherlock Holmes) a *Vzpomínky na Sherlocka Holmese* (1894, The Memoirs of Sherlock Holmes). Na nátlak veřejnosti, pobouřené „smrtí“ oblíbeného hrdiny (v Strandu 1893 v p. *Poslední problém*) se Holmes objevuje v P. B., inspirovaném starou legendou o strašidelném dartmoorském psu; r. vychází v čas. Strand od srpna 1901 do dubna 1902 (příběh je však datován do doby před Holmesovou „smrtí“). Nové povídkové cykly vycházejí ve Strandu od října 1903, sedesátá a poslední Holmesovo dobrodružství je

publikováno 1927 tamtéž. Popularita Doylovy detektivky vedla k jejímu hojnému napodobování; Doylovi epigoni však zdůrazňují větší- nou spíše senzační prvky příběhů než jejich strukturu logickou a detektivní žánr tím v podstatě degradují: hodnotné úrovně dosahuje detektivka holmesovského ražení v tvorbě G. K. Chestertona, zvl. v jeho povídkových cyklech o Otcí Brownovi (publikovaných 1911—1935). Postava Holmese jako Velkého detektiva (předlohou pro ni byl lékař dr. Joseph Bell) je inspirována i literárně, zvl. Poeovým detektivem Dupinem, a sama je zdrojem četných liter. inspirací, a to i ve svém vztahu k postavě dr. Watsona (srov. např. vztah Poirot — dr. Hastings u A. Christieové). Zároveň je pravděpodobně jedinou liter. postavou, jejíž životopis byl sepsán (V. Starrett), a jednou z nemnoha postav, k jejíž počtě byla zřízena řada společností (např. Baker Street Irregulars, Speckled Band Club aj.). Zfilmováno 1915, 1929 R. Oswaldem (Německo), 1959 T. Fisherem a 1983 D. Hickoxem aj.

Překlady 1905 (1925, 1935, *Josef Pachmayer*), 1958 (1966, 1969, 1974, 1978, *František Gel*; vyd. 1974 in: *Údolí strachu*).

Literatura H. Pearson, *Conan Doyle, His Life and Art*, London 1946. J. Symons, *Portrait of an Artist Conan Doyle*, London 1979. — J. Cigánek, *Umění detektivky*, Praha 1962. J. Hornát (doslov k 1958).

am

DRAC, Ivan: SLUNEČNICE

(Sonjašnyk) — 1962

První básnická sbírka nejvýznamnějšího představitelů ukrajinské básnické generace tzv. šedesátníků.

S. tvoří lyrické básně, obvykle označované jako balady nebo etudy, a tři rozsáhlejší skladby, osvětlující nejen básníkův vztah k významným uměl. osobnostem, ale i k umění samotnému: *Ševčenkova smrt*, *Picassova slza* a *Prokofjevovská sonáta*. Vášnivý zájem o předměty a jevy skutečnosti se obráží v značně temat. šíři díla. Vedle ryze intimních námětů se objevuje poetizace všedních věcí, obrazy geniálních tvůrců, symbolizující sílu lidského ducha, se střídají s portréty obyčejných lidí. Dračovým veršům však není vlastní idyličnost ani nekritický optimismus. Jeho poezie, nápadná vyhraněným etickým citěním, sice opěvuje moderní technickou civilizaci, současně však varuje před zneužitím techniky. Lyr. hrdinu charakterizuje především pocit zodpovědnosti za budoucnost lidstva i za osud každého jednotlivce. Odmítá útek od reality, pokus vyhnout se řešení problémů doby.

Jedním z dominantních motivů S. i pozdější Dračovy tvorby je obraz slunce. Vystupuje zde však nikoli jako abstraktní idea, nýbrž bývá

obdařen zcela konkrétními, i když nezvyklými atributy: „... slunce, / opálené, rozčuchané, / v rudé rozhalence volně přes kalhoty, / jak uhání na kole / a hlavou zaclání mraky...“ (*Balada o slunečnici*). Slunce je vždy zosobněním krásy a dokonalosti, symbolem lidských snů a tužeb, je měřítkem autorova etického maximalismu. Dračova snaha nalézt vnitřní, filozof. podstatu věci se pojí s bezprostředním vnímáním reality, jeho verše jsou hledáním syntézy racionalistického myšlení a senzitivního vnímání světa. Odsud pramení vnitřní napětí většiny básnickových veršů, založených na asociativní metaforice. Jeho poezie je novým pohledem na skutečnost, je nasycená barvami a tóny a přibližuje se tak k hudbě a výtvarnému umění. Dračův lyr. hrdina nemůže být jen chladným pozorovatelem, chce být účastníkem všeho dění, člověk i věci jsou pro něj součástí vesmíru a nabývají kosmických měřítek: „A zakolíčkovány hvězdami na zprohýbaném drátě, / radostně objímaly vesmír mé obroze- né kalhoty“ (*Balada o vypraných kalhotách*).

S. vyvolala v ukrajin. liter. kruzích bouřlivou diskusi. Mnohdy byla novátorská forma veršů považována za pouhý experiment a autorovi vytýkána „banální“ témata a neobvyklost metafory. Svým obsahem i formou byly Dračovy verše reakcí na období 50. let v Ukrajin. poezii, inklinující často k bezobsažnosti a formální nenáročnosti. V sovět. liter. kontextu patří S. spolu s básněmi dalších Ukrajinců — M. Vinhranovského, V. Korotyče, L. Kostenkové aj. — k vlně mladých básnických debutů z konce 50. a poč. 60. let. — A. Vozněsenskiij, B. Achmadulinová, P.-E. Rummo aj., které se staly výrazem nového, programově vitalistického životního pocitu a znamenaly oživení tradice jako nezúženého a pestrého souboru liter. hodnot minulosti. V tomto smyslu ani S. není vybočením z kontextu ukrajin. literatury, svou občanskou angažovaností se hlásí k ševčenkovské tradici, svým filozof. a intelektuálním racionalismem navazuje na tvorbu M. Bažana. Čerpá i z tradic ukrajin. folklóru, aniž se stává jeho lacinou napodobeninou.

Překlady 1964 (*Jaroslav Kabiček*, *výb. in: Teližen- ské léto*).

Literatura J. Ivakin, *V puti*, *VopLit* 1966, 2. A. Makarov, *Poet šukaje sučasnist*, *Dnipro* 1966, 3. B. Olejnik, *Planetarnaja pričastnost*, *DrNar* 1975, 12. — O. Zilynskyj (doslov k 1964).

tk

DREISER, Theodore: AMERICKÁ TRAGÉDIE

(An American Tragedy) — 1925

Vrchol románové tvorby jednoho z představitelů amerického naturalismu a sociálního realismu.

Mladý Clyde Griffith vyrůstající v Kansas City v chudé nábožensky zanicené rodině touží po zbohatnutí, po dobrém společen. postavení a po lásce krásných žen. Vystřídá několik zaměstnání v Kansas City, při návratu z výletu, který podnikne jako hotelový poslíček se svými přáteli, je jejich autem usmrceno dítě. Clyde se dva roky toulá po Státech pod cizím jménem. Pracuje jako vozka, později jako hotelový poslíček v Chicagu, na pozvání svého strýce Samuela Griffitha odjíždí do Lycergu — zaměstnán je ve strýcově továrně na prádlo. Naváže milostný poměr s tovární dělnicí Robertou Aldenovou, který jej uspokojuje jen do chvíle, kdy začne pronikat do „vyšší“ společnosti a kdy začne pokládat za reálnou možnost oženit se s dcerou milionáře — Sondrou Finchleyovou. Rozhodne se zbavit se těhotné Roberty, při vyjížďce na jezeře ji zpola náhodou, zpola úmyslně utopí. Po dlouhém vyšetřování a nekonečném soudním procesu je usvědčen, odsouzen a umírá na elektrickém křesle.

Ústřední motivický celek románu, téma zločinu a trestu, je v rámci příběhu, svou zápletkou blízkého příběhům kriminálním, zasazen do konkrétních společen. souvislostí (USA na poč. 20. stol.). Obrážejí se (více méně schematicky tak, že postava je stálým nositelem vlastností určitého společen. prostředí) v psychice hl. postav románu, zejména v psychice Clydea Griffitha — jeho ctižádost vymanit se z determinace svého společen. postavení (odmítá hledat „vyšší“ smysl tohoto života v náboženství) a získat hodnoty soudobou společností nejvíce ceněné je jeho okolím tolerována, jen pokud respektuje jisté sociální zákonitosti. Vztah synovce majitele továrny k chudé tovární dělnici se tímto zákonitostem vymyká. V okamžiku hrozícího prozrazení (které by navíc zničilo Clydeovu šanci dojít svých cílů výhodným sňatkem) je hrdinova situace tak neřešitelná, že jeho čin je vlastně činem „nevyhnutelným“, vyrůstajícímu logicky z morálky společnosti, jež Clydeovu individuální morálku určuje. Paradoxní je, že táž společnost, která jej svými kritérii úspěchu k činu dohnala, se cítí oprávněna Clydeovu individuální morálku trestat (využívá přitom Clydeova případu k místnímu polit. pletičaření). Člověk-zločinec, nechápající ani v okamžiku smrti svou osobní zodpovědnost, je tak vlastně člověkem-obětí. Zákonitost jeho osudu a jeho obecná platnost — výrazně vyjadřovaná odkazy k podobným lidským osudům v textu samém — je akcentována i v titulu románu, jenž individuální osud hrdinův zobecňuje.

A. t., jejímž námětem je skutečná událost (1906 utopil Chester Gillet svou přítelkyni Gracii Brownovou, byl souzen a popraven), vyjadřuje, opřena o filozofii T. H. Huxleyho a H. Spencera a literárně ovlivněna tvorbou

H. B. Fullera, stejně jako pět autorových románů předchozích, názor o lidské mravní nezodpovědnosti v tlaku přírodních sil a pudů. Na rozdíl od nich doceňuje úlohu společen. vztahů v životě jednotlivce. I když styl Dreiserovy tvorby (ovlivněný i autorovou činností žurnalistickou, srov. líčení soudního procesu) byl ostře kritizován amer. i angl. kritikou (W. L. Phelps, S. P. Sherman, W. Brooks, H. L. Mencken) zejména pro vyjadřovací neobratnost, je autor, jehož tvorba je zbavena nežádoucích rysů přítomných v díle jiných zastánců totožné metody zobrazování skutečnosti (romant. motivy u F. Norrisa, moralistní výklady u R. Herricka), pokládán za průkopníka naturalismu v USA. A. t. zfilmoval J. von Sternberg (USA 1931), G. Stevens (1951).

Překlady 1928—30 (1947—48, 1950, 1951, Karel Kraus), 1954 (1955, 1965, 1970, Zdeněk Urbánek).

Literatura F. O. Matthiessen, *Theodore Dreiser, New York 1951*. K. H. Wirzberger, *Die Romane Theodore Dreisers*, Berlin 1955. — Z. Vančura (doslov k 1970).

am

DREISER, Theodore: SESTRÍČKA CARRIE

(Sister Carrie) — 1900

Americký realistický román se silně naturalistickými tendencemi v zobrazení a výkladu lidských charakterů i společenských jevů.

Hl. postavou S. C. je osmnáctiletá Caroline Meeberová (Carrie), která přijíždí v létě 1889 z wisconsinského venkova do Chicaga, aby tu realizovala své představy o bohatém a vzrušujícím životě. Skutečnost jí však zklamává — je šedá a krutá. Živoření v dělnické rodině starší sestry, dřina v továrně, nemoc a posléze ztráta zaměstnání vedou Carrie k rozhodnutí využít svého ženského půvabu ke změně životních šancí. Nechává se vydržovat jako milena galantním obchodním cestujícím Charlesem Drouetem. Bez větších skrupulí jej však opouští, když se po čase setkává s přitažlivějším Georgem Hurstwoodem, šéfem módního baru, který byl ochoten své lásce obětovat rodinu i čest. S ukradenými penězi prchají oba milenci do Montrealu, kde se nechávají nelegálně oddat. Společný život mají žít v New Yorku, ale tam je už Hurstwood bez majetku — větší část peněz musel po svém odhalení vrátit, zbytek špatně investoval, prohrál v hazardu a utratil. Zatímco jeho společenský a lidský pád se prohlubuje, Carrie se za pomoci přátel dostane k divadlu a ze sboristky se vypracovává k prvním hereckým úspěchům. Její síla stále ostřeji kontrastuje s Hurstwoodovou slabostí; Carrie svého partnera ponechává jeho neutěšenému osudu — a on končí sebevraždou v noclehárně a je pohřben na hřbitově ztracenců. Hrdinka se v závěru oddává potěšení ze své uměl. kariéry, představuje si nového muže ve svém životě,

jimž je divadelní přítel Bob Ames, ale zároveň podléhá vnitřní nespokojenosti, která plyne z pocitu marnosti vlastních snah o naplnění snů a dosažení skutečného štěstí. — 47 kap. románu nese v záhlaví kromě číslování též poeticky laděné názvy (závěrečná např. zní *Cestou poražených — struny ve větru*). Žurnalisticky popisné pasáže se prolínají s autorskými úvahami, vyjádřenými někdy pateticky a archaizovaným jazykem. Mnozí kritikové poukazovali na stylistickou nesourodost a kompoziční těžkopádnost S. C., jini i v těchto formálních rysech viděli projev Dreiserovy realismu. opravdovosti. Málokdo však kdy pochyboval o spontánní síle příběhu.

S. C. poskytuje raný obraz amer. velkoměstského prostředí jako scénérie darwinovského boje o existenci. Životy jedinců jsou ovládnuty vnějšími i vnitřními silami, mocnějšími, než jsou oni sami. Patří k nim sociální zákony společnosti, puritánská morálka, náhoda jako osudová determinanta, ale též nepotlačitelné, biologicky podmíněné touhy a obavy („chemismy“), jako třeba aktivizující strach z chudoby a opojné snění protagonistky či sexuální poddajnost jejich mužských partnerů. Romanopisec tu „klade otevřeně a čestně otázky, na něž nedoveďe sám odpovědět“ (G. Hicks), ale právě „zmatek“, který sdílí se svými postavami, vedl k přirozenému zlidštění jinak mechanistických principů naturalismu. Carrie je současně obětí ambiciózní Ameriky, rebélem proti jejím pravidlům a zákonům i příkladem možného individuálního triumfu. I proto zůstává Dreiserův vztah k hrdince ambivalentní. Jako krit. společen. sonda i jako uměl. výraz údivu nad trvajícím tajemstvím života je tento rozporuplný, otevřený a syrový román výrazným mezníkem ve vývoji amer. moderní prózy.

S. C. byla Dreiserova románová prvotina. Nakl. Harper rukopis odmítl jako nezáživý „reportážní realismus“. F. Doubleday pod vlivem F. Norrisse s vydáním souhlasil, ale když knihu shledal „nemorální“, chtěl od smlouvy odstoupit. Když neuspěl, vydal S. C. bez reklamy, takže se prodalo jen pár výtisků a autor si navíc v očích veřejnosti vysloužil pověst nepublikovatelného. Z deprese, v níž nechyběl ani pokus o sebevraždu, se dostal až zásluhou bratra Paula (populárního písničkáře, známého pod jménem P. Dresser), který mu pomohl k práci i finančnímu zajištění. Povzbudil jej také k napsání a vydání dalšího románu o „nepotrestané hříšnici“ *Jennie Gerhardtová* (1911, Jennie Gerhardt). Nový román pomohl i příznivějšímu přijetí S. C. Dreiserův boj s cenzurou ovšem pokračoval i v dalších letech, ale z retrospektivního pohledu je zřejmé, že právě jeho prvotina sehrála v obecném procesu liberalizace klíčovou roli. Tak chápal přínos S. C.

těž svobodomyšlný propagátor nového realismu H. L. Mencken. Plný text románu, který byl před 1. vyd. opravován, upravován, umravňován a zkracován Dreiserovým přítelem A. Henrym, autorovou ženou (S. O. Whiteová, zvaná Jug) a redaktory v nakladatelství, vyšel až 1981 z rekonstruovaného rukopisu v tzv. pensylvánské edici (University of Pennsylvania Press). Stovka dalších stránek nepřináší do knihy novou kvalitu, ale pomáhá prohlubovat portréty hl. postav a zvýraznit naturalistické rysy díla a jeho tragickou. (V této verzi končí román Hurstwoodovou smrtí.) — Vnější motivaci k S. C. našel autor v milostném dobrodružství vlastní sestry Emmy, avšak složitá sebeprojekce do Carrie i Hurstwooda je záležitostí Dreiserova niterného spřiznění s oběma postavami. Film W. Wyler, 1951.

Výpisky „Odpověz nejprve, proč se zachvívá srdce, vysvětlí, proč se nad světem vznášejí jakýsi nekonečný smutek, objasni onu křehkou alchymii růže, která v slunci i dešti rozvíjí své rudě planoucí okvěti. Neboť právě v podstatě těchto jevů tkví prvotní principy mravnosti“ (1979, 89).

Pecklady 1931 (Jaroslav Kraus — Karel Kraus, *Sestra Carrie*), 1957 (1979, Alena Jindrová-Špilarová a Miroslav Jindra).

Literatura E. Moers, *Two Dreisers*, New York 1969. J. Salzman (ed.), *Theodore Dreiser: The Critical Reception*, New York 1972. W. A. Swanberg, *Dreiser*, New York 1965. — Z. Vančura (doslov k 1957), A. Jindrová-Špilarová (doslov k 1979).

jj

DRUCE, Ion: POSLEDNÍ MĚSÍC PODZIMU

(Ultima lună a toamnei) — čas. 1965

Novela moldavského sovětského prozaika a dramatika, rozšiřující hranice lyrizované vesnické prózy k širší výpovědi o soudobé společnosti.

Podzim je v Moldávii odnepaměti časem svateb a v této tradičně sváteční atmosféře se odehrává lyr. příběh P. m. p. Starý vesničan se poprvé vydává z rodného kraje „do světa“, aby se na vlastní oči přesvědčil, jak žijí jeho synové, se kterými se dlouhá léta neviděl, v jakých myšlenkových soudadnicích probíhají jejich životy. Nejstarší Andrej žije na Ukrajině se svými dospělými syny a patří k typu náruživých pracantů; Nikolaj je dělník s užitnými sklony, samotář Anton se uzavírá před lidmi do svého lesního království a nejmladší syn, vysokoškolák Serafim, lehkomyšlně tráví dny života v moderním velkoměstě. K nezastižení je pátý syn — spisovatel a vypravěč.

Jednoduchý syžet hrdinovy cesty a putování umožnil moldav. prozaikovi vytvořit v P. m. p. svérázný uměl. pomník jedné době (děj se odehrává na zač. 60. let) a myšlenkovým po-

stojím několika generací, rozdílnému životnímu naturelu stáří a mládí. Také v této úsměvně nostalgické novele je Druce svět otevřený dokořán a za jeho lyr. povahokresbami je znatelné hledání ideální podoby moldav. národního charakteru, jenž se ve svých konturách rozptýlil stejně extenzivně jako nová generace někdejšího mikrosvěta moldav. venkova. Sváteční vyjiřka příslušníka pokolení otců je přitom zbavena veškerého patosu; přes lyrizovanou tkáň vyprávění se Druce snaží odidyličtit a naplnit shovívavou ironií své pojetí klasičtějšího žánru venkovské prózy, přičemž volí skrytou konfrontaci s tématy a motivy moderních příběhů z městského prostředí.

V P. m. p. pokračuje Druce ve svých obrazech z moldav. vesnice, v nichž se zaujetím popisuje přirozenou uslechtilost obyčejných lidí. Četné poetizované jevy přírodního světa i světa dnešních venkovanů umožňují klást spojnici mezi tvorbou moldav. prozaika a specifickou žánrovou modifikací rus. sovět. povídky 60. let (V. Solouchin, J. Kazakov, J. Nosov aj.) i žánru povídky v ostatních sovět. literaturách (N. Dumbadze, H. Mathevosjan), v níž lyrizace jako vypravěčské východisko posléze ustupuje před střídavým, věcným pohledem na souč. problematiku života vesnického člověka. Novela P. m. p. byla 1968 úspěšně zfilmována V. Děrbenevem.

Preklady 1983 (*Dagmar Jaklová, in. výb.*).

Literatura V. Oskockij, *Čtyři etjuda k portretu Jana Druce, in: J. Druce, Vozvraščenje na krugi svoi, Moskva 1974.*

vene

DRYDEN, John:

ABSOLON A ACHITOFEL

(Absalom and Achitophel) — 1681

Satirická báseň anglického klasicisty, mytické podobenství politické a společenské krize.

Na poměrně malé ploše (1031 veršů) se na podkladě starozákonního mýtu o vzpouře Davidova syna Absolona a jeho lstivého rádce Achitofela proti otci a panovníku rozvíjí satir. alegorie souč. událostí. Její hl. temat. celky jsou úvodní charakteristiky krále Davida (Karla II.) jako polygamního starozákonního patriarchy a jeho vztahu k levobočku Absolonovi (vévodovi z Monmouthu), krásnému mladíku nezkrotné povahy, úvaha o poměru Židů (Angličanů) k monarchii, popis smyšleného spiknutí Jebuzejských (katolíků), portrét intrikujícího politika Achitofela (hraběte Shaftesburyho) a jeho dvě lichoživé řeči, jimiž získal Absolona na svou stranu, portréty spiklenců — Zimriho (vévody z Buckinghamu), Semeje (šerifa Slingsbyho Bethella) a Chóra (padělatele a udavače Tita Oatese) i loyalistů — Jotama (lorda Halifaxe), Barzillaje (vévody z Ormondu) aj., Absolonova řeč k lidu, autorská úvaha

o možnostech změny zřízení a řeč krále Davida, která má spiknutí a vyjadřuje princip „božské“ (neomezené) královské moci. A. a A. je psán heroickým dvojverším (desetislabičný, sdruženě rýmovaný jamb) a obsahuje předmluvu (*Čtenáři*), předvídající ohlas a naznačující zaměření básně.

Na pomezí normativně určených žánrů (eposu, satiry, elegie, charakteristiky a portrétu) vzniká tvar A. a A. jako určitá možnost jejich syntézy a současně vystupňování dobového významu rétorických figur, tropů a tradičních aluzí i reminiscencí k významu „nadsčasovému“. Výsledkem je pevný tvar založený na kontrastech zákl. „typů“ (Nespokojenec — Lojalista) v jednotl. „portrétech“ (Absolon — David, Absolon — Barzillajův syn, Chóre — Jotam), architektonických a lékařských rétorických figur a obrazů, epitet apod. Jednotlí symboly A. a A. jsou obrazy budovy — státu, jehož hl. pilířem je král, a nemoci (šilence) — spiknutí a rebelie, kterou je nutno léčit nejprve mírně — uměním lékaře (satirika), a pokud se to nedaří, rozhodně a krutě — mečem královské spravedlnosti. Zákl. otázka po identitě „božského“ Zákona a neomezené moci panovníka se v A. a A. staví formou sylogismů a paradoxů v duchu jakéhosi „konzervativního mýtu“: neměnnosti zvykového práva nástupnického a neobnovitelnosti původní harmonie ideální „stavby“ společen. řádu. Paradoxní vyjádření těchto idejí stojí však proti stejné paradoxnímu výrazu Absolonova nároku na trůn. Tak se v ideově estet. zobecnění A. a A. relativizují postoje, názory i programy polit. vůdců a hl. důraz se klade na samu výstavbu satir. alegorie.

A. a A. vznikl těsně po skončení jednoho úseku bojů o nástupnictví na angl. trůně. Předseda kabinetu hrabě Shaftesbury a opoziční strana whigů se snažili prosadit protestantského nástupce, vévodu z Monmouthu, na místo Karlova bratra, katolického vévody z Yorku (pozdějšího Jakuba II.). Na rady Shaftesburyho objížděl Monmouth zemi a vedl agitační kampaň. Návrh zákona vylučujícího katolické nástupnictví byl přijat Dolní sněmovnou a vetován v Horní sněmovně. Při dalším postupu opozice rozpustil král na jaře 1681 parlament a rozhodl se potrestat vůdce spiknutí, kromě svého syna Monmoutha (který pak po jeho smrti 1685 stál v čele neúspěšného protijakubovského povstání). Tyto události včetně odkazů na vývoj souč. krize od počátku restaurace (1660) jsou předmětem A. a A., napsaného z podnětu krále mj. za účelem obrátit pozornost mas na Shaftesburyho jako na hl. viníka. A. a A. měl nevídaný ohlas, dočkal se v krátké době 4 vyd. Ve spolupráci s N. Tatem vznikla *Druhá část A. a A.* (1682,

Second part of Absalom and Achitophel), zcela nedosahující úrovně první. Objevily se i parodie a polemické výpady proti autorovi. Tematiku souč. polit. krize obsahují i další Drydenova díla z té doby — satira *Medaile* (1682, *The Medal*) a dr. *Vévoda de Guise* (1682, *The Duke of Guise*), psané ve spolupráci s N. Leem.

Literatura Ph. Harth, *Contexts of Dryden's Thought*, Chicago — London 1968. B. N. Shilling, *Dryden and the Conservative Myth*, New Haven — London 1961.

pr

DRŽIČ, Marin DUNDO MAROJE

insc. mezi 1550—1556

Nejvýznamnější komedie charvátsko-dubrovnické renesance.

Děj se odehrává v Římě, ovšem většina postav jsou dočasní návštěvníci z Dalmácie a Dubrovníku. Starý, lakotný dubrovnický obchodník Dundo Maroje (dundo = nářeční dalmatin, název pro staršího muže, strýc) přichází do Říma hledat svého lehkomyslného syna Mara, který sem před třemi lety odešel za obchodem s kapitálem 5000 dukátů. Nalézá ho před domem první římské kurtizány Laury a dovídá se, že syn s ní všechny peníze utratil. Chystá se zasáhnout a zachránit, co se dá. Před Lauřiným domem se celý další děj odehrává. Komedialní zápletka je jednoduchá, je však rozvíjena ve spleti intrik, jejichž původci jsou především sluhové, kteří myslí a jednají za své pány a v jejich prospěch. Popiva se snaží mladého Mara vytáhnout z neřešitelné finanční situace třeba i pomocí podvodů, okradení otce a nakonec i Laury. Pomet — sluha druhého vážného Lauřina nápadníka Němce Huga — pomáhá úskoky a lstí starému Marojovi, aby zbavil svého pána nebezpečného soka. Navíc se v Římě objeví Marova snoubenka Pera v chlapeckém převlečení. Laura zavrhne odhaleného a zchudlého milence a vyslyší Huga. Ukáže se, že Laura není její pravé jméno, že před lety utekla svému otci, něm. šlechtici d'Ondardovi, který se rovněž odebral do Říma ji hledat. Komedie je uvedena proslavem konvenční renesanční postavy negromanta, který v barvitě fantastickém vyprávění jinotajně naznačuje moralistní a filozof. autorův postoj k látce a k postavám.

Úvod sugeruje krit. podtext nevázané zábavnosti plnící z duchaplných potýček, nástrojování léček, náhod a převleků běžných v renesanční ital. komedii eruditě (L. Ariosto, B. Bibbiena, P. Aretino a zvl. N. Machiavelli), která rozvíjela typ komedií Plautových a Terentiových (k stejné tradici se hlásí i konvenční postavy lakomého starce, kurtizány, milenců a sluhů). Komedialní zesměšnění obecných lidských nectností — dravé lakotnosti, hlouposti aj. — zahrnuje i lidovou kritičnost vůči konkrétně histor. formám těchto jevů z hledis-

ka schopného a obratného, leč společensky deklasovaného jedince. V rozvrstvení postav se to odráží v bohatěji rozkreslené aktivitě sluhů, ať již lidově chytráckého (Popiva, Bokčilo, Petrunjela) či intelektuálnějšího typu (Pomet, v jehož monologech je rozvíjena Machiavelliho doktrína účelnosti prostředků k dosažení vlastního cíle). Prvořadou estet. a typotvornou hodnotou je plastický, bohatý hovorový jazyk přecházející od vesnické lidové mluvy (včetně písní, pořekadel, rčení) po dalmatsko-ital. či latinsko-ital. makarónštinu. Míšení jazykových rovin je nejen bohatým zdrojem komiky, ale především historicky konkrétním, lokálně barvitým životním prvkem, který staví komediální výraz do protikladu soudobé konvenční petrarkistické poezii. Osobitým zdrojem komiky je rovněž pohled na patriarchální provinčnost Dubrovčanů ze stanoviska velkého svět. města. Tyto složky se podílejí na životnosti celkové atmosféry, již se komedie odchyľuje od dosavadního domácího žánrového stereotypu.

V rukopisné verzi (patrně z okruhu ochotnické družiny) je D. M. rozvržen do 5 aktů a bohatě zalidněn podružnými postavami (krajani z Kotoru, Lopudu, Dubrovníku, klenotník, lichvář, bankéř aj.), které až samoučelně rozhojňují epizodickou tkáň D. M. Poslední scény se ztratily, ovšem perspektiva rozuzlení je plně naznačena. Pro souč. divadlo hru upravil 1939 M. Fotez, redukoval ji ve 3 jedn. a omezil počet postav. Těto verze bylo použito i pro čes. překlad. Přesná datace prvního provedení není určena. D. M. je první prozaickou komedií psanou pro širší publikum (na rozdíl od her předváděných při hostinách) po veršovaných hrách Nalješkovických a Vetranovičových. Souvislost s rustikální komedií siennskou — v Sienně Držič působil 1538—45 — je patrná také v mytologicko-selské maškarádě *Příběh o Stancovi* (1551, Novela od Stanca), ve veršovaných mytologicko-pastorálních hrách — *Tirena* (insc. 1548—49), *Venuše a Adonis* (insc. 1550, Venera i Adon) i dochovaných zlomcích dalších komedií. Námětově a způsobem zpracování předchází Držičovy komedie Lopeho de Vegu, Shakespeara, Molièra, Goldoniho.

Výpisky „Kdo chce pánem být, musí s dobou jít . . . Nestačí být hrdinou, ale taky ferinou, mnohý, kdo se statně bil, v žaláři se souzřil. Nestačí psát komedie, nestačí být básníkem, každý s nim hned oře, vláčí jak s posledním chasníkem. Nestačí být muzikantem, neboť ne vždy vesel, kdo zpívá. Člověk musí být mazaný a umět se ohánět v těžkých časech. Kdo se chce mít dobře, musí každému vyhověti“ (1958, 26—27).

Překlady 1958 (rozmn. 1969, Jaroslav Urban — Jiří Kolář; vyd. 1969 jako *Lišák Pomet*), 1966 (rozmn.

1967, *Jasna Nováková, Kmotr Maroe; původní verze*, 1973 (Jiří Vrba — Petr Hapka, *Římská fontána*).

Inscenace 1957 (Bojan Stupica j. h., *Národní divadlo, Praha*), 1958 (Richard Mihula, *Dobrodružství v Římě, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1959 (Jan Bartoš, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1966 (Dino Radojević j. h., *Kmotr Maroe, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*), 1968 (Rudolf Jurda, *Státní divadlo, Brno*), 1969 (Pavel Římský, Lišák Pomet, *Městská divadla pražská*), 1971 (Branko Gambač j. h., Lišák Pomet, *Divadlo pracujících, Gottwaldov*), 1973 (Jiří Vrba, *Římská fontána, Divadlo O. Stibora, Olomouc*), 1976 (Jan Cisar, *Dál zpíváme, dál, DISK, Praha*).

Literatura F. Čale, *Marin Držić, Zagreb 1971*. Ž. Jeličić, *Marin Držić Vidra, Beograd 1958*. F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića, Zagreb 1968*. *Zbornik radova o Marinu Držiću, Zagreb 1969*. — V. Kudělka, *Marin Držić a světová dráma, Slovenské divadlo 1978*. Týž, *Držićův přínos světovému dramatu, Slavia 1979*.

mč

DUCHARME, Réjean: POHLČENÁ POHLČENÝMI

(L'Avalée des avalés) — 1966

Román současného francouzsky píšícího kanadského spisovatele.

Monolog dospívající Bérénice Einbergové, vyrůstající v citové i nábožensky rozpolceném prostředí (bigotní katolictví matky a židovství otce), je především výpovědí o vnitřně komplikovaném životě neurastenické dívky, která citlivě reaguje na vztahy ve svém okolí, odmítá logiku života kolem sebe (řád světa dospělých) a vidí jen dvě možnosti, jak být „svobodná“: buď vše zničit, včetně sebe, nebo vše pohltnout a podrobit si. Svým krajně asociálním chováním je pro své okolí nesnesitelná a nakonec i nebezpečná. Bérénice žije nejprve společně s oběma rodiči a bratrem v Kanadě, pak je poslána k příbuzným do New Yorku, nakonec do Izraele; její chorobně egocentrické povaze však neprospěje ani změna prostředí, ani silná citová vazba na staršího bratra Christiana, na matku či nejrůznější přátele a přítelkyně.

Román v podstatě usiluje o věrnou reprodukci asociálních pochodů subjektu. Asociace tvořící jeho vnitřní monolog jsou přerývány hlasitými reakcemi, vytvářejícími jakési ozvěny, jež rezonují v realitě objekt. světa a prodírají se ze souvislého a vlastně určujícího pásma vnitřní řeči „do reálu“. Svěbytná oblast autonomních disputací, na jejichž počátku mohou být sebemenší vnější podněty nebo signály, je jediným zdrojem integrity hrdinky, jež se svou vnitřní řečí snaží vstřebávat vnější realitu, a tím jí i zmanipulovat podle svých okamžitých soudů, pohnutek, zájmů a kritérií hodnot.

1. vyd. P. p. v Paříži se stalo liter. překvapením roku a znamenalo i nečekané proslavení

mladého kanad. autora doposud téměř neznámého. 1967 vydalo román i nakl. Belier v Montrealu. Tvorba R. Ducharma, třebaže bezesporu novátorská, se nedá plně zařadit do žádného avantgardního proudu, sám autor se snaží od slávy i liter. klasifikace distancovat, jeho výroky o vlastním díle jsou jen dalšími hádankami, které opět potvrzují Ducharmovo ojedinelé postavení v literatuře: „Ducharme nikdy není tam, kde ho člověk hledá“ (L. Mailhot). Jediným nepochybným zdrojem Ducharmovy tvorby je básnické dílo jeho krajana É. Nelligana, jehož časté citace v P. p. nacházíme. Od Nelligana přejímá R. Ducharme i obraz věčného, nanejvýše vnímavého a bolestného dětství.

Literatura G. Bessette, *Une littérature en ébullition, Montréal 1968*. G. Marcotte, *Une littérature qui se fait, Montréal 1962*. — E. Janovcová, *Literární problémy francouzské Kanady, SvLit 1967, 6*.

oa—zh

DUMAS, Alexandre, mladší: DÁMA S KAMÉLIEMI

(La Dame aux camélias) — 1848

Román o velké lásce a oběti slavné pařížské kurtizány; v zdramatizované podobě se stal jedním z nejdojímavějších divadelních zážitků 19. stol.

Příběh nešťastné lásky Markéty Gautierové je podán jako záznam vyprávění, které vypravěč-autor vyslechl krátce po její smrti z úst Armanda Duvala — zoufalého Markétina milence. — Armand Duval, syn váženého státního úředníka z C., se s výjimečnou (svým dívčím vzezřením, inteligencí a také stálou rekvizitou — bílými kaméliemi, které na několik dnů v měsíci vystřídají červené) pařížskou kurtizánou seznámí v době, kdy se po vystudování práv odává díky slušné rentě zahálčivému životu, zatímco ona poté, co prodělala léčbu plícní tuberkulózy, je již třetím rokem vydržována podivínským starým věvodou. Láska Armanda a Markéty se dočká svého naplnění za pobytu v pronajaté venkovské vile v Bougivalu; dívka se postupně vzdá starých přátel a zvyků a odmítne věvodovy peníze. Ve chvíli, kdy milenci plánují společnou budoucnost, zasáhne Armandův otec a tajně Markétu přiméje, aby milence opustila a zachránila tak čest jeho rodiny. Beze slova vysvětlení se zoufalá kurtizána vrací k původnímu životu a přemírou hýření se vědomě zabíjí. Armand, v němž duševní muka a zraněná ješitnost vzbudily nenávisť, se jí mstí poměrem s jinou ženou a urážlivým jednáním. Teprve po návratu z ciziny pochopí z Markétiných dopisů a deníkových záznamů velikost její oběti a lásky. Je hluboce zasažen ličením osamoceno utrpění ženy, umírající uprostřed „pozlacené bída“ bytu, kde jí už nic nepatřilo.

Sentimentální námět (D. navazuje mj. na Prévostovu *Manon Lescaut*, která je v textu

několikrát připomenuta, a na Hugovu Marion de Lorme) vytěžil Dumas ml. z prostředí soudobé společnosti elity, kde získala vysokou prestiž „instituce“ exkluzivních vydržovaných žen („femmes galantes“), jež vynikaly elegancí a výši výdajů. Ačkoliv se D. dotýká životního stylu a společnosti postavení kurtizány, její ústřední téma i milostná zápleтка jsou idealistickou spekulací o očistné síle nezištné lásky. Autor se tedy dovolává soucitu s ženou žijící mimo společnost. normy a současně ji očisťuje obětí vykonanou právě ve jméno oněch norm. K vyvolání silného emocionálního účinku je v D. užita řada vypravěčských a kompozičních efektů: milostný příběh, nad nímž se od počátku vznáší stín smrti, je vypravěčem-autorem uveden jako pravdivá událost a podán jako elegická reminiscence (vše „neodvolatelně skončilo“) i jako důvěrné vyznání hl. protagonisty, stále ještě citově rozehvělého. Melodramatičnost pak vrcholí popisem umírání kurtizány, podaným formou intimních deníkových záznamů. K moralistickému vyznění díla přispívá i funkce komentujícího rezonéra, přisouzená jak vypravěči-autorovi, tak i Armandu Duvalovi. Armandovo vyprávění obsahuje mj. lekci z psychologie lásky, která je podstatně pronikavější než vlastní psychol. kresba ústřední milenecké dvojice, přizpůsobená melodram. konstrukci, jejíž dialogičnost a scéničnost prozrazuje budoucího zručeného dram. autora.

D., první dílo, jímž Dumas ml. přesvědčil o svém talentu, měla autobiogr. východisko a hl. postava reálný model. Byla jím Alphonsina Plessisová (známá jako Marie Duplessis), která se, ač pochybného původu, vypracovala ve 40. letech 19. stol. mezi nejelegantnější ženy Paříže a okouzila řadu významných mužů. Dumas syn s ní prožil krátký poměr 1845, který nezvládl ani psychicky, ani finančně. Po návratu z cesty do Španělska a Alžírsko (spolu s otcem) 1847 se dověděl o její smrti, navštívil při dražbě její byt a pod dojmem znovu vybaných vzpomínek napsal román, zachycující zčásti jeho vlastní zkušenost, ale především představu o ideální lásce, kterou si on i Marie pouze mohli přát prožít. Pod vlivem čtenářského ohlasu D. přistoupil autor k dramatizaci (1852, insc. 1852 v Théâtre du Vaudeville). Hra, jejíž úspěch předčil prózu, se stala nejhranějším z Dumasových dram., byla zhuďebněna G. Verdim (Traviata, insc. 1853). Příběh románu i dramatu byl mnohokrát zfilmován — nejdříve v Dánsku 1907 (rež. V. Larsen), později např. 1947 v Itálii (C. Gallone), 1953 ve Francii (R. Bernard). Nejvýznamnějším přepisem se stal film G. Cukora (1936, USA) s G. Garbo; nejnovější verze D. Davis

(1985, USA). 1980 natočil M. Bolognini životopis A. Plessisové.

Výpisky „Dobrá, miláčku, musíte mě tedy buď trochu méně milovat, nebo mě trochu víc chápat“ (1974, 138).

Překlady 1893 (J. H.), 1917 (1918, Zdenka Folprechtová), 1923 (František Naske), 1925 (Nina Tučková), 1925 (Jaroslava Vobrubová-Koutecká), 1965 (1974, 1981, Věra Kopalová).

Literatura M. d'Hartoy, *Dumas fils inconnu ou Le collier de La dame aux camélias*, Paris 1964. J. Robichez, *La dame aux camélias. Revue des Sciences Humaines* 1961. — E. Hodoušek (doslov k 1974). H. Jellinek (doslov k 1918). A. Maurois, *Tri Dumasové*, Praha 1966.

mm

DUMAS, Alexandre, starší:

TŘI MUŠKETÝŘI

(Les Trois mousquetaires) — 1844 1845

1848—1850

Nejznámější historický dobrodružný román francouzského romantického romanopisce a dramatika.

I. část trilogie tvoří dvojdielní *Tri mušketýři*; následují pokračování: *Po dvaceti letech* (1845, *Vingt ans après*) a *Ještě po deseti letech aneb Vikomt de Bragelonne* (1848—1850, *Dix ans après ou Le Vicomt de Bragelonne*). Pro T. m. autor volil histor. náměty z Francie 17. stol. V I. části odchází chudý gaskoňský šlechtic d'Artagnan do Paříže, kde chce vstoupit do elitního sboru královských mušketýřů. Zde se seznamuje se třemi nejudatnějšími mušketéry, Athosem, Aramisem a Porthosem, s nimiž jej spojí pouto pevného přátelství. Společně pak čelí intrikám kardinála Richelieua (a jeho špiónů milady a hraběte Rocheforta), který se snaží zkompromitovat franc. královnu a upevnit svou osobní moc. Po četných peripetiích, v nichž je odkrýváno i leccos ze záhadné minulosti mušketýřů (např. příběh Athosova manželství s milady), rytířskost mušketýřů a jejich věrnost šlechtickým zákonům cti vítězi, i když hrdinové musí překonávat nástrahy, které jim klade mstivá milady i kardinál. II. část, volně navazující na předchozí, se odehrává v období opozice Frondy proti upevňujícímu se absolutismu a centralismu (kardinál Mazarin) a v Anglii za revoluce. I přes příslušnost k odlišným táborům se zde mušketýři nezpronevějí svému přátelství. III. část je věnována příběhu nešťastné lásky Athosova nemanželského syna, vikomta de Bragelonne, k slečně de La Vallière (pozdější milence Ludvíka XIV.) a líčení dvorských intrik. Nová dobrodružství (*Železná maska*) končí smrtí mušketýřů. V předmluvě k I. vyd., v níž se autor zmiňuje o pramenech k románu, jsou uvedeny i neexistující mystifikační Paměti hraběte de La Fère.

T. m. jsou obdobně jako román-fejeton, publikovaný na pokračování v novinách, bu-

dování jako sled uzavřených epizod. Pro titulní postavy jsou příznačné rysy určité záhadnosti (neznámý věk, skutečné jméno, důvody služby u mušketýrů atd.), která je odhalována zvl. v dalších částech trilogie. Již svými přízvuky se postavy vyčleňují z okolí, stojí mimo realitu a snadno se podřizují autorovým záměrům. Přesně vymezenými a vzájemně se doplňujícími vlastnostmi vytvářejí Athos, Porthos a Aramis až jakési „pohádkové bytosti“ (magické číslo 3), k nimž d'Artagnan nepatří (název je také Tři mušketýři). Zatímco historie mušketýrů je obestřena záhadami, d'Artagnanovy pohnutky odchodu do královských služeb jsou známy. D'Artagnan je reálný člověk, navíc nepostrádající rysy určitého historicky determinovaného typu. Histor. pozadí příběhů je autorovi především dekorací, i když v ní nechybějí skutečné události a postavy (dobývání hugenotské pevnosti La Rochelle, Richelieu a Mazarin, vévoda Buckingham, Cromwell, Karel I. atd.), jejichž pojetí a funkce v T. m. je však ovlivněna autorovým názorem o zásadním vlivu náhodných okolností na průběh dějin. Přítomnost histor. postav a použití faktů nevede ve T. m. k osvětlování skutečných dějinných procesů, ale slouží k vytváření iluze, že se příběh skutečně udál tak, jak je vyprávěn: „Historie je hřebík, na nějž věším své obrazy“ (A. Dumas).

Při psaní T. m. autor mj. spolupracoval s mladým profesorem dějepisu A. Maquetem, který obstarával i pro jeho jiné romány histor. dokumentaci. K sepsání T. m. bylo využito několika pramenů, zvl. fingoaných Paměti pana d'Artagnana, jejichž autorem byl G. Courtils de Sandraz, dále (snad od téhož autora) Paměti pana L. C. D. R. (tzv. Paměti hraběte de Rochefort) a také Paměti kardinála de Retz, vévody de Saint-Simon aj. Při vytváření hl. postavy Dumas spojil osudy několika histor. postav. Základem pro zpracování postavy d'Artagnana mu byl Ch. de Baatz d'Artagnan (1611—73), kapitán mušketýrů, který zahynul při obléhání Maastrichtu. Autor z něho udělal před smrtí maršála, kterým ve skutečnosti nebyl, zřejmě sloučením s Pierrem de Montesquieu, hrabětem d'Artagnan (1645—1725), skutečným maršálem z doby Ludvíka XIV. Navíc se Dumas inspiroval i osudy staršího bratra kapitána mušketýrů Paula, Mazarinova důstojníka a jeho tajného vyslance u Cromwella. Liter. historie se snaží — mnohdy krkolonně — identifikovat i postavy tří mušketýrů jako podružné postavy tří bratrů objevujících se v Sandrazových Pamětech pana d'Artagnana. T. m. si získali sympatie čtenářů svým dobrodružným pojetím, optimismem a životní energií, s níž hl. postavy úspěšně čelí překáž-

kám. T. m. byli mnohokrát zdramatizováni (např. R. Planchon — C. Lochy, u nás V. Nezval) a zfilmováni (poprvé už G. Méliès 1909, 1921 byla natočena amer. verze s D. Fairbanksem, 1973 a 1974 komedie R. Lestera, V. Británie).

Překlady 1851—54 (1892—94, *František Bohumil Tomsa*), 1874 (*Josef T-ý*), 1903 (1922—23, 1925—26, 1935, *Jaroslav Vrchlický I*), 1904 (1918, *Václav Beneš—Šumavský, II*), 1905 (*Josef V. Sterzinger, III*), 1916 (*E. D., I—II*), 1921—22 (*Karel Marek; adapt. L. Clémentia*), 1924—25 (*Karel Havelka, I—II*), 1923—25 (*podle překladu J. Vrchlického, V. Beneš—Šumavského, J. V. Sterzingera upravil František Josef Čečetka, I, III*), 1925—26 (1947—48, *Růžena Pochová, I—III, I—II*), 1926—29 (*Vítězslav Zezeitig*), 1947 (1958, 1967, 1971, 1974, *Jaroslav Janů, I*), 1948 (*H. Lyerová*), 1968 (1969, 1973—74, 1978, *Růžena a Jaromír Pochovi, upravila Jiřka Křesálková, II—III*), 1978 (*Marie Veselá, III*).

Literatura *M. Bouvier-Ajam, Alexandre Dumas ou cent ans après, Paris 1972. I. Jan, Alexandre Dumas romancier, Paris 1973. Alexandre Dumas père, Europe, février-mars 1970. M. Treskunov, in: A. Djuma, Tri mušketera, Moskva 1956.*

zh

DÜRRENMATT, Friedrich: FYZIKOVÉ

(Die Physiker) — 1962

Modelová komedie švýcarského německy píšícího autora, nastolující problematiku morální odpovědnosti vědců a mocenského zneužití vědy.

Děj dvouaktové komedie je situován do psychiatrického sanatoria, řízeného jeho majitelkou, staropaneenskou šéflékačkou Mathildou von Zahnd, potomek vysoce postavené, leč degenerované rodiny. Příběh začíná vyšetřováním (již druhé) vraždy jedné z ošetřovatelek. Vrahem je pacient posedlý představou, že je Einstein. Avšak jak on, tak i další, jehož choroba spočívá v utkvělé představě, že je Isaac Newton, šilenství pouze předstírají. Oba jsou významní fyzikové, pověřeni speciálním úkolem. Do blázince se totiž uchýlil fyzik Möbius, jehož převratné výzkumy by umožnily ovládnout svět; oba agenti se snaží získat jeho výsledky pro své země. Möbius, přesvědčen o odpovědnosti vědce za své myšleni, odmítá ohrozit svými výzkumy lidstvo, které dosud nedospělo tak daleko, aby vědeckých poznatků zneužilo. Oba fyzici posléze přijímají Möbiovo stanovisko a volí doživotní pobyt v blázinci. Jejich oběť je však zbytečná, v situaci nastává paradoxní zvrat odhalením šilenství slečny von Zahnd. Šílená psychiatricka prohlédla poslání i cíle tří fyziků a tajně získala kopie Möbiovy záznamů. Ty jí umožnily postupně vybudovat mocensky neomezený trust, jímž chce pro svou slávu ovládnout planetu.

Naléhavou problematiku morální odpovědnosti vědců za jejich objevy autor předvádí

v napínavém příběhu s řadou fantaskních prvků, nečekaných peripetií a náhod (vraždy ošetřovatelek, postava šílené šéflékačky, tajná totožnost postav), které slouží k vytvoření dram. paraboly. Pokleslý žánr detektivky je zvolen zdánlivě v rozporu s vážností tématu, avšak právě jím je dosaženo přitažlivého, zábavného a plasticky konkrétního ztvárnění závažné problematiky. F. jsou realizací Dürrenmattova názoru, že stav souč. světa lze postihnout především prostřednictvím komedie a že komediální princip paradoxu je obecně základem dramatiky, neboť jím je možno zachytit střet racionálně promyšleného, záměrného jednání s vpádem nečekané, nepředvídatelné náhody (teze o nepředvídatelném obratu k nejhoršímu). Krom toho se ve F. uplatňuje paradox i ve stavbě dialogů, situaci a děj. zvrátů. Tematicko-formální řešení F. odráží autorovu teoretickou koncepci dramatu, jejíž zákl. osnova je obsažena i v 21 bodech k Fyzikům, připojených ke hře. F. jsou otevřenou polemikou s B. Brechtem (srov. např. Brechtovo dr. Život Galileův), s nímž je Dürrenmatt často srovnáván díky analogickému pojetí dramatu jako modelového podobenství. Oproti Brechtově tezi o nutnosti ukazovat svět jako změnitelný dává však Dürrenmatt přednost zobrazení světa v nejkatastrofičtějším stavu, který může nastat — o to je jeho podobenství varovnější.

Ve F. na rozdíl od her s příbuznými náměty (např. H. Kipphardt: Případ Oppenheimer, 1964), které volí metodu divadla faktu, se Dürrenmatt přidržuje tradičnějších postupů; buduje dram. fabuli a důsledně uplatňuje aristotelovské jednoty klasické dramatičnosti. Oproti výlučnějším avantgardním proudům, zvl. vůči absurdnímu divadlu, se F. vyznačují poutavostí příběhu a zábavností. F. stejně jako ostatní Dürrenmattovo dram. dílo jsou moderním, divácky vděčným divadlem, jehož svět. ohlas potvrzuje a prokazuje životnost této linie v dram. literatuře.

Překlady 1963 (1964, Bohumil Černík; vyd. 1964 in: *S her*), rozmn. 1972 (Jiří Stach).

Inscenace 1963 (Svatopluk Papež, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1963 (Ladislav Vymětal, Městská divadla pražská — Komorní divadlo, Praha), 1964 (Helena Glancová, Východočeské divadlo, Pardubice), 1964 (Zdeněk Kaloč, Divadlo bratří Mrštíků, Brno), 1973 (Miloš Hynš, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště), 1974 (Evžen Sokolovský, Divadlo E. F. Buriana, Praha).

Literatura P. Ivernel, *Friedrich Dürrenmatt ou les embarras de la comédie noire*, in: *Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, Paris 1967. G. P. Knapp, *F. Dürrenmatt — Die Physiker*, Frankfurt a M. 1979 (bibl.). — J. Bodláková, *Fyzikové F. Dürren-*

matta, Divadlo 1963, I. H. Mayer, *Brecht a Dürrenmatt aneb Popření, Divadlo 1964*, S. M. Lukeš (doslov k 1963).

šrm

DÜRRENMATT, Friedrich: NÁVŠTĚVA STARÉ DÁMY

(Der Besuch der alten Dame) — 1956

„Tragická komedie“ švýcarského německy píšícího dramatika; podobenství o vševládné moci peněz a blahobytu, která likviduje lidskou morálku.

Třiaktová komedie se odehrává v městečku Gullen. Začíná v okamžiku, kdy se do tohoto zkrachovaného zapadákov vrací zdejší rodačka, multimilionářka Klára Zachanasjanová (Claire Zachanassian). Před dávnými lety ji odtud téhotnou, zrazenou milencem vyštvali pruděrní spoluobčané. Přes hamburské bordely vedla její cesta k závratné kariéře; sňatkem se vyšvihla mezi nejbohatší lidi na světě. Její příjezd je očekáván s nejrůzovějšími nadějemi, neboť Klára je proslulá štedrostí. Skutečně nabídne městu miliardu. Žádá za ni jedině: smrt Alfréda Illa, svého dávného milence. Zatímco prochází s Illem místa dávné lásky, Gulleňané postupně podléhají vábné představě blahobytu, žijí na úvěr, obklopují se luxusem a sami sebe přesvědčují, že by Illova smrt dala průchod právu. Ill, který cítí, jak narůstá davová psychóza, se pokusí vzkvétající město opustit, avšak spoluobčané, kteří se s ním přijdou rozloučit, mu „nechtěně“ znemožní odjet. Je zaprodán všemi, včetně vlastní rodiny a místního učitele, ideologa humanismu; jeho likvidace je činem všech Gullenkých. Hra končí sarkastickou parafrází závěrečného chóru Sofoklovy Antigony; sbor opěvuje štěstí blahobytu vyspělé civilizace.

Antiiluzivní epická struktura a prostředky modelové hry umožňují Dürrenmattovi zdůraznit proces poznávání, proces myšlení o zákl. problémech. V N. s. d. je objasňován neřešitelný rozpor mezi ziskuchtivostí a morálkou, mezi blahobytem a humanitou. Dürrenmatt se tu dotýká i dalších závažných témat, vztahu jedince a kolektivu, podílu individua na kolektivní vině, fungování masové psychózy — problémů palčivě aktualizovaných moderními dějinami. Základ hry tvoří příběh, v souladu s autorovým přesvědčením, že divadlo, které chce zasáhnout široké vrstvy diváků, musí být vystavěno na jasném, zřetelném a ukončeném příběhu. Pro přitažlivost díla neváhá autor využít postupů okrajových liter. druhů (prvky literatury kolportážní, detektivní), které ozvláštňuje tím, že je oproti běžnému uplatnění zapojuje do zcela odlišných souvislostí. N. s. d., podobně jako ostatní Dürrenmattovy hry, je soustředěna k problematice společenské. Přestože metoda modelu vyžaduje zjednodušení (lineárnost postav, situací, až jistá mytizace hl. po-

stavy do podoby fáta), je hra velice názorná v tom, jak vřazuje jednání člověka do zcela konkrétních souvislostí a podmínek.

N. s. d. získala Dürrenmattovi svět. proslulost, hra se okamžitě po curyšské premiéře stala jedním z nejhranějších něm. titulů i v zahraničí (1964 ji zfilmoval B. Wicki). Dürrenmattova tvorba, navazující na tradice aristofanovské komedie, J. N. Nestroye a v neposlední řadě na B. Brechta, se vřazuje do linie společensky angažovaného divadla, které podobenstvím postihuje problémy skutečnosti. Reprezentuje typ moderní lidové dramatiky, v níž je vážně traktováno divadelně účinným, zábavným způsobem.

Výpisky „Svět ze mne udělal běhnu a já ho proměním v bordel...“ (1964, 208).

Překlady rozmn. 1958 (1964, Otakar Fencl; 2. vyd., in: *Pět her*).

Inszenace 1959 (Miroslav Horníček, Divadlo ABC, Praha), 1964 (Milan Pásek, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové), 1964 (Jaroslav Dušek, Divadlo Československé armády, Praha), 1965 (Karel Pokorný, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1966 (Alois Hajda, Státní divadlo, Brno), 1969 (Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1972 (Miloš Hynš, Slovácké divadlo, Uherské Hradiště), 1975 (Jan Zajíc, Severomoravské divadlo, Šumperk).

Literatura H. Bänzinger, *Frisch und Dürrenmatt*, Bern 1962. E. Brock-Sulzer, *Friedrich Dürrenmatt: Stationen seines Werkes*, Zürich 1964. H. Mayer, *Dürrenmatt und Frisch*, Pfullingen 1963. M. B. Peppar, *Friedrich Dürrenmatt*, New York 1969. — Z. Hořínek, *Cesta k lidovému divadlu*, Divadlo 1964. J. Kosek (doložka k 1964).

šrm

DUUN, Olav: LIDÉ Z JUVIKU

(Juvikfolke) — 1918—1923

Román — rodová kronika, jedno z největších epických děl norské literatury.

Šestidílný cyklus L. z J. líčí osudy jednotlivců a generací nor. selského rodu od jeho založení před staletími až po autorovu současnost. Jádrem vyprávění je však období od zač. 19. stol. až po 10. léta 20. stol. V prvních 3 dílech I. *Rod* (Juvikingar), II. *V zaslepení* (I blinda) a III. *Velká svatba* (Storbrylløpse) je zaznamenáván život Juvikových, typických sedláků, rázných a sukovitých, kteří pracují, žení se, plodí děti a umírají, aby na jejich místo nastoupili potomci. Do popředí tu vystupuje postava Pera Anderse, jedna z těch, které v sobě soustřeďují staré rodinné tradice a mnoha rysy své povahy tkví ve světě pohanských ság. Dále se rod větví a teprve Anders, jeden z dalších potomků, vystupuje jako opravdový reprezentant rodových vlastností, jako osobnost ovládající okolí a krácející odhodlaně za svými cíli. Po něm však dochází k úpadku; mění se spole-

čen. poměry, je ohrožen statek, Juvikovci předčasně umírají nebo opouštějí vlast a hledají štěstí v Americe. Zbývá jediný mužský potomek Odin, který je také hrdinou dílu IV. *V pohádce* (I eventyre), V. *Mládí* (I ungdommen) a VI. *V bouři* (I stormen). Od dětství v sobě Odin nese rvy předků; jako zralý muž pak hledá uplatnění v době velkých průmyslových a sociálních přeměn. Střetává se se svým protikladem Laurisem, postavou, jež ztělesňuje bezohlednou a nenávislnou povahu. Odin, rozhodnut se Laurise zbavit, vyzve jej na nebezpečnou plavbu, ale když rozbouřené moře převrhne loďku a jen jeden z nich se může zachránit, přepustí své místo na ztroskotaném člunu Laurisovi a sám hyne — jako člověk věřící v lidské dobro a vítězící nad zlem v sobě samém.

Přes svůj velký rozsah a rozlehlý děj, zachycující v chronologickém sledu osudy Juvikovců, tvoří román významově uzavřenou skladbu, jejíž hrdinové jsou nositeli vlastností nor. sedláka, tak jak se vyvíjel od vikinských dob až do současnosti. Nespoutaný egoismus je vystřídán vědomím rodové soudržnosti, aby nakonec zvítězil obraz novodobé humanistické osobnosti, obrácené k lidskému celku. Z tohoto hlediska je líčena historie rodu, rytmické střídání vzestupů a poklesů, vrcholící v závěru oslavou Odinovy mravní velikosti. Podstatou zvláštního napětí v díle je rozpor mezi hledáním pevných zákonů a jistot a vnějším světem, jež je plný náhod, nepřátelských předpokladů a jiných nebezpečí, které hrozí od lidí i od přírody, a boj lidského individua proti těmto determinujícím silám a nivelizujícímu vlivu prostředí. Román se vyznačuje psychol. mistrovstvím povahokresby a realist. názorností v časté antropomorfizujícím a symbolizujícím popisu přírodních scénérií, jež dodává přírodním motivům obecnější význam pro celkový smysl díla.

Jako téměř v celém svém liter. díle, tak i v L. z J. zpodobnil Duun prostředí rodného namdalského kraje v středním Norsku. V době, kdy psal L. z J., měl již za sebou řadu próz s venkovskou tematikou včetně prací, které až již jako pokus o generační román, např. *Dobré svědomí* (1916, *Det gode samvite*), nebo jako psychol. studie, kterou představuje r. *Harald* (1915), toto jeho vrcholné dílo předjímal. K L. z J. se vztahuje i pozdější sb. p. *Slepý Anders* (1924, *Blind-Anders*). Mnohými rysy připomíná r. L. z J. staré severské ságy a svou zákl. tendencí k podání národních a lidových prvků reprezentuje landsmálskou literaturu. Zároveň toto novorealist. Duunovo dílo dokládá autorův uměl. vývoj od romant. pohledu na život a prostředí venkova přes naturalismus a psychologismus v pojetí postav až k jejich realist. ztvárnění v společensko-psychol. rámci, kdy se venkovský hrdina stává subjek-

tem, skrze nějž je představovaná skutečnost nazrána.

Překlady 1932—34 (Hugo Kosterka).

Literatura D. Haakonsen, *Olav Duun, Oslo 1958. Olav Duun, A. Saeteren, Mennesket og samfunnet, En motivundersøkelse innenfor Olav Duuns dikning, Oslo 1956. — G. Pallas, Hvězdy severu, Havlíčkův Brod 1948.*

red

DŽÁHIZ, al-: KNIHA LAKOMCŮ

(Kitáb al-buchalá) — * před 869

Sbírka anekdotických příběhů autora považovaného za prvního velkého arabského prozaiika.

Volně řazený soubor kratších i delších vyprávění o životě a názorech autorových současníků i předchůdců, často lidí zámožných, známých a učených (např. básníka Abú Nuváse, spisovatele Sahl ibn Hárúna, filozofa al-Kindiho), spojuje společné téma: vynalézavá lakota těch, kteří s neochvějnou jistotou hledají stále nové a nové způsoby šetření a své skrblictví podkládají stále novými argumenty.

Žánrově K. I. přísluší k tzv. adabu, tj. k arab. prozaickému žánru v některých směrech navazujícímu na indic. a per. tradici; žánru, jenž se v arab. kultuře rozšířil v 8. a 9. stol. a postupně prošel proměnou od spisků zábavnou formou a za pomoci častých anekdotických příkladů podávajících mravní poučení a pravidla, jimiž se má člověk řídit ve společnosti (takové spisy se psaly např. i pro soudce, ministry a tajemníky), později pak „popularizujících“ i jiná vědecká a věcná fakta, až k volným sbírkám zábavných historek, z nichž má mravní poslání knihy vyplývat natolik zřetelně, že autor necítí ani potřebu hodnotícího komentáře. Proto je i K. I. vystavěna tak, že její autor předkládá svůj výčet názorů, postojů a jednání jednoho společen. typu člověka, aniž by se k němu jakkoliv výrazněji, třeba i využitím možnosti vypointovat závěr jednotliv. příběhů, vyjadřoval. Jeho pohled se tu tedy nevyznačuje jizlivostí a zahořklým sarkasmem jako spíše vážně satirickým, jemně ironickým konstatováním existujícího a nezměnitelného stavu. Je pohledem inteligentního pozorovatele zachycujícího jako stinnou stránku obchodního rozkvětu arab. světa deformaci charakterů svých současníků — deformaci ve smyslu pokřivení přirozených mravních ideálů lidského jednání, které autor u čtenáře předpokládá a v konfrontaci s kterými jedině může nabýt jeho kniha smyslu. A právě díky této spíše latentně krit. orientaci na problematiku složky lidské povahy se al-Džáhizovi podařilo načrtnout celkový mravní obraz své doby z hlediska náboženského, sociálního a politického.

Liter. hodnotami K. I. se její autor Abú Suman Amr ibn Bahr, jemuž se pro jeho charakteristický vzhled přezdívalo al-Džáhiz (dosl. muž s vyvalenýma očima), stal vedle Abd-al-Hamída al-Kátiba a Ibn al-Mukaffy, dvou autorů per. původu, jednou ze zakladatelských osobností arab. prózy. Námět K. I. nebyl nový; před al-Džáhizem toto téma již zpracoval filozof al-Asma'í — podle al-Džáhize sám velký lakomec — a také Abu'l-Hasan al-Madá'ini. K. I. však zřejmě bez přímé návaznosti na ně napsal al-Džáhiz, přívrženec náboženského směru mu'tazila, jenž hlásal svobodu lidské vůle, člověk encyklopedického vzdělání i zájmu, někdy před svou smrtí 869, tedy v době, kdy se zhruba jako devadesátiletý vrátil po mnoha desetiletích prožitých v metropoli islámského světa Bagdádu (za přízně — i přes občasné polit. zvraty — několika abbásovských chalífů a jejich vezírů) do rodné Basry. Vedle *Knihy o zvířatech* (Kitáb al-hajaván) a *Knihy sdělení a vysvětlení* (Kitáb al-baján va t-tabjín) je K. I. jedním ze tří dochovaných pojednání autora, jehož celé dílo čítalo přibližně 159—170 spisů různé délky i zaměření.

Výpisky »A také jste mi vytýkali, že jsem řekl: „Ač věci poznáváme duši, je naše poznání jasné, jen žijeme-li v dostatku, v nouzi jsme slepi.“ A vy jste na to řekli: „Jak můžeš tvrdit něco takového. Vždyť se kdosi ptal vynikajícího učence a nejlepšího spisovatele: Jsou lepší učenci či boháči? Ten odpověděl: Ovšem že učenci. I ptali se: Čím to tedy je, že učenci přicházejí ke dveřím boháčů častěji než boháči ke dveřím učenců? Odvětil: Učenci znají význam bohatství, kdežto boháči neznají význam vědy.“ K tomu já dodávám: „Postavení jednoho i druhého je samo v odpovědi; jak můžete klást naroveň něco, co všichni potřebují, s něčím, co jedni od druhých nepotřebují?“ (1975, 36).

Překlady 1975 (Svetozár Pantůček).

Literatura — S. Pantůček (předmluva k 1975).

pj

DŽÁLIL, Musa: BÁSNĚ Z MOABITSKÉHO VĚZENÍ

(Moabit törmäsändä šyghylär)

*1942—1944, 1953

Vězeňská poezie tatarského sovětského básníka z let druhé světové války.

Soubor, vydávaný vesměs v chronologickém uspořádání, je předznamenán b. *Moje písně*, která je díkůvzdáním poezii a její síle „zpod gilotiny“. Jednotl. básně jsou tematicky poměrně různorodé, kromě válečné lyriky soustředěné k tématům čestné smrti za vlast, nenávisti k nepříteli a neposkvrněné přísahy (*Odpusť, vlasti, Svoboda, Píseň*), jsou tu i balady převádějící konkrétní válečné motivy do nadčasové podoby folklórní (*Slavík a bystřina, Meč*). Básně odrážející patetickým gestem bezprostřední situaci básníka — zranění, zajetí, zajatecký tábor, věze-

ni, čekání na popravu (*Ptáček, Dozorce vězňů, V den soudu*) — se prostupují s verši unikajícími ze žaláře k věčným básnickým tématům a k všednímu dni na svobodě, pojednanému často i v humorném tónu (*Zvonek, Trápení, Slaná ryba, Kráva a zamilovaný*).

B. se staly výjimečně zvl. svým osudem a osudem svého tvůrce. Džalil jako sovět. válečný zajatec byl na jaře 1943 vyreklamován z něm. tábora Wustrau do národnostního výboru tatar. nacionalistů Idel Ural; své situace využil k ilegální práci, po jejím odhalení byl uvězněn v berlínské Moabitské pevnosti, s celou ilegální skupinou odsouzen a popraven 1944. Básně, které psal v zajetí, se dochovaly ve 2 sešitech, jež se po válce dostaly do SSSR (ve 2. sešitě, který odevzdal na sovět. konzulátě v Bruselu belgic. partyzán A. Timmermans, je také Džalilova závěš). Soubor 115 básní zapsaných arab. písmem byl vydán až 1953 po dlouhých průtazích vyvolaných falešnými domněnkami o básníkově chování v zajetí, 1956 byl Džalilovi in memoriam udělen titul hrdina SSSR a 1957 obdržely B. Leninovu cenu.

Překlady 1958 (*Václav Daněk — Jaroslav Kabiček, Moabitský sešit*).

Literatura *R. Bukmuchaetov, Musa Džalil', Moskva 1962. G. Kaššaf, Novoje o Muse Džalile, Literatura i žizn' 28. 3. 1962.*

mc

DŽÁMÍ, Mauláná Núruddín: JARNÍ ZAHRADE

(Baháristán) — *1487

Verši prokládané prozaické didaktické dílo, perská sbírka sentencí, anekdot a novel.

J. z. je uvedena *Předmlouvou* motivující vznik skladby didaktickými účely: přáním vytvořit dílo ve slohu Sa'dího Růžové zahrady jako vhodnou četbu pro syna. J. z. je rozdělena do 8 tématem odlišených oddílů, „zahrada“. I. zahrada je svodem sentencí súfijských autorit a příběhů s nimi spojených, II. zahrnuje „sasanky moudrosti“, jež vzešly „na půdě srdci mudrců“, III. se týká moudrosti vladařské, IV. šlechtnosti, V. lásky, v VI. „duji vánky žertovnosti a větrky důvtipnosti“, VII. pojednává o podstatě poezie, básnických družích a je sbírkou životopisů (tazkira) nejproslulejších per. básníků — Rúdaki, Dakíki, Farruchi, Firdausí, Násir-i Chusrau, Unsurí, Asdžadí, Mu'izzí, Džabalí, Anvarí, Nizámí, Sa'dí aj. VIII. zahrada je svodem bajek. J. z. uzavírá tradiční epilog.

J. z. je tzv. odpovědí (nazíre), liter. kláním s mistrem, jež má prokázat srovnatelné uměl. mistrovství: to samo o sobě předpokládalo dodržet formální rysy předlohy (skladba je obdobně jako dílo Sa'dího psaná rytmizovanou a rýmovanou prózou zvanou „sadž“ (holubí vrkání), přidružuje se temat. rozčlenění do 8 čá-

stí a zachovává také střídání prozaických úseků a verše. Sám žánr sbírky novel se vyvíjel v per. literatuře z tzv. „zrcadel“, v nichž byla obvykle didaxe ilustrována příběhy (např. *Kajká'us: Kniha rad, tzv. Kábús-náme 1082—83*). Současně zřejmě pod tlakem rámcového vyprávění indic. původu (pohádky *Tisíce a jedné noci, Vyprávění o deseti vezírech* aj.) vznikl formální rámec autorského prologu a epilogu, a vazba příběhu k poučení, které se navíc změnilo ve veršovaný aforismus, se značně uvolnila.

Na Sa'dího, který se stal tvůrcem žánru (Růžová zahrada, *Ovocná zahrada*), navázal již Džuvajní svou *Obrazovou galerií* (1335), jejíž vliv na J. z. až na několik přejetých syžetů se však téměř neprojevil; žánr si podržel oblibu ještě v 19. stol. (Káání: *Kniha zmatená*). J. z. byla posledním velkým dílem Džámího, představuje však mezník ve vývoji uměl. prózy. Její význam potvrzuje z literárněhistor. hlediska zvl. závažná VII. část, která je důležitým literárněvědným pramenem. Už 1778 byla přeložena část J. z. ve Vídni, tamtéž vyšlo 1846 úplné vydání něm. překladu O. Schlechty-Wssehrda spolu s per. originálem, 1887 a 1899 vyšly v Indii překlady anglické, 1925 vydal H. Masé prozaický franc. překlad.

Výpisky „*Tělo je pochva, v níž je duše meč — / a meč jen jedná, pochva nikoliv!*“ (1957, 21) — „*Kdo zasíl ječmen v ornici, ten marně čeká pšenici!*“ (1957, 25) — „*Muž se nestává velkým a vznešeným skrze úřad, nýbrž úřad se stává velkým a vznešeným skrze muže, který jej zastává*“ (1957, 30) — „*Ač chléb je z ruky pánovy, přece jej dává Bůh*“ (1957, 47) — „*Dřív než má chůva mlékem ústa svažila mi, / pila jsem krev, ach, myslíc na tvé rubinové rty!*“ (1957, 54) — „*Láska je tajemství, jež není možno skryt*“ (1957, 62).

Překlady 1957 (*Jan Marek — verše Kamil Bednár*).
Literatura *M. Zanda, O Vesennem sade i jeho sozdatele, in: A. Džami, Vesennij sad, Dušanbe 1964.*

mc

DŽANGAR

(Džinggar) — * 15. stol.

Kalmycký národní hrdinský epos.

Populární epos byl po staletí tradován ústně a jeho některé části jsou zapisovány a vydávány tiskem teprve od 18. stol. Vyskytuje se v mnoha verzích a variantách a obsahuje v průměru kolem 11 tisíc veršů, členěných do 12—30 zpěvů. V D. vystupuje přes sto různých hrdinů, přičemž ústřední postavou je bohatýr Džangar (= Širotek) a jeho družina. Děj se odehrává v legendární pohádkové zemi Bumba, kde není poddaných ani bohatých, kde lidé vyznávají „Džangarovu víru“, tj. víru v pozemský život, žijí v naprosté rovnosti, v dostatku a nikdy neumírají. Vládce Bumby, Džangar, naslouchá hlasu lidu a spolu s dalšími hrdiny zemi brání. Bojují s nepřá-

telí včetně turec, sultána a s různými myt. bytostmi. Všichni mají typické vlastnosti hrdinů, vládnou nadpřirozenou silou, např. Ulán Chongor je odvážný, Altan Cédž moudrý, Savar Těžká Ruka fyzicky silný, Mingjan Krasavec krásný, Char-Džilgan je skvělý řečník. V boji pomáhá hrdinům často věrný souputník kočovníků, kůň. Způsob líčení charakterů hrdinů, uměl. popis jejich zevnějšku, popisy bitev, slavností a hostin jsou předem dány tradicí.

D. vznikl patrně na území západního Mongolska v 15. stol. a v 17. stol. jej s sebou vzali na Volhu předkové dnešních Kalmyků — Ojrači. Teprve od 19. stol. byly části eposu vydávány písemně (N. I. Michajlov) a 1911 pořídil K. F. Golstunskij zápis 10 kap. Jako celek byl D. vydáván až v sovět. období (1922, 1935, 1936, 1940). Epos, významná folklórní památka Mongolů, je velmi známý a dodnes se lze ještě občas setkat s jeho interprety, džangarči, kteří znají z paměti stovky a tisíce veršů. Zobrazení spravedlivé rajske země Bumba je typickým vyjádřením touhy lidu po sociálním ideálu — po rovnosti a spravedlnosti.

Literatura V. M. Žirmunskij, *O hrdinském eposu*, Praha 1984.

jš

DŽAVACHIŠVILI, Micheil: BÍLÝ LÍMEČEK

(Thethri saqelo) — 1924

Satirický román významného gruzínského sovětského spisovatele, představující spojnicí mezi gruzínskou prozaickou avantgardou a realistickými díly novější literatury.

Děj plný dobrodružství a situační erotiky je umístěn do exotického prostředí severozápadní Gruzie, do Chevsurska. Hl. hrdina — inženýr Elizbar alias Važiko — je unaven věčným, shonem velkoměsta i svou superemancipovanou chotí a utíká se k malíčkému, civilizaci ani revol. proměnou země nedotčenému nárůdku, který žije hluboko v lesích zcela izolován od ostatního světa a programově zachovává obyčje, víru a celý způsob života svých předků. Mezi chevsurskými reky nachází svou velikou lásku Chatutu, opájí se panenskou přírodou a okouzluje ho soudržnost chevsurského rodinného společenství, do něhož je přijat. Nicméně jednou přijde den, kdy Elizbar pochopí, že se musí i s Chatutou vrátit do lůna civilizace a být rekem moderní doby — s bílým límečkem u krku.

B. I. však nepředstavuje žádný liter. sen o vesnické idyle, ani přímý kontrast pohodlného, ale zvěcnělého života ve velkoměstě a romant. vize patriarchální vesnice. Ve skutečnosti je zde nastaveno satir. zrcadlo gruzín. mentalitě, národní minulosti, ale i tisíciletým etickým tradicím gruzín. společnosti a krásné literatury. Již první věta románu „Gruzii se nedo-

stává mědi“ signalizuje, že konzervativně ruralistický pohled na svět je tu od počátku interpretován jako čirý anachronismus a záležitost odsouzená k trag. zániku. Džavachišvili nás uvádí do prvních porevol. let, kdy se v jeho vlasti objevují „cizí lidé a cizí zákony“, a úkolem pokrokové inteligence je podle jeho názoru svěst souboj na všednodenních kolbištích nové doby, nikoli v řadách „dosud ve zbroji zakutých Chevsurů“. Formou satir. dobrodružství zároveň Džavachišvili vyvrací dobové předsudky, že „vzdělání Chevsury zkazí, protože je převede na rudou víru“, a že odchod inteligence pryč od bezpečných úkrytů a jejich pokus smířit se s novou skutečností neznamená pouze „nabarvit se na rudo“, ale zákonitý krok ve vývoji společnosti. Z tohoto hlediska vyústí jeho úsměvná satira v působivé agitacně publicistické dílko.

B. I. vznikl na poč. 20. let jako jedno z děl navazujících na gruzín. prozaickou avantgardu, přítom však překročil její postuláty a orientoval se jednak na obecnou společnost. objednávkou knih nalézajících kladný vztah k porevol. realitě, jednak — zejména svou formou — na široké čtenářské vrstvy. Můžeme ho však interpretovat i jako neobyčejně pravdivý dokument o tehdejších smýšlení v jednotliv. vrstvách gruzín. společnosti po 1920, o rozporech mezi městem a vesnicí jako světem pro sebe.

Překlady 1930 (*Vincenc Svoboda, Bílý límeček*, z rus.), 1968 (*Václav A. Černý*).

Literatura Š. Radiani, *Micheil Džavachišvili, Tbilisi 1958*. D. Benašvili, *Žizn'i tvorčestvo M. Džavachišvili, Tbilisi 1959*.

vene

DŽIBRÁN, Chalíl Džibrán: PROROK

(The Prophet) — 1923

Anglicky psaná filozofická báseň v próze libanonského autora, uznávaného za jednoho z nejvýraznějších tvůrců moderní arabské literatury.

Dílo je komponováno jako sled filozofických, etických a estet. výkladů utříděných do temat. kapitol. Obecný epický rámec je dán výchozí situací. Prorok Al-Mustafa (= Vyvolený) žil a učil 12 let v zemi Orfales. Když už připlula loď, která ho má odvézt zpět na rodný ostrov, žena Almitra ho prosí, aby ještě k lidem naposledy promluvil. Sama mu klade první otázky a po ní se tážou i ostatní. Prorok tak znovu vykládá své učení: o lásce, manželství, dětech, jídle a pití, práci, radosti a zármutku, domech, oděvu, koupi a prodeji, zločinu a trestu, zákonech, svobodě, rozumu a vášni, bolesti, sebepoznání, vyučování, přátelství, umění hovořit, o čase, dobru a zlu, modlitbě, požitku, krásě, náboženství a nako- nec o smrti. Večer prorok nastupuje na loď a od-

plouvá s pocity laskavé důvěry k těm, které opouští, a s příslibem, že bude za čas zrozen jinou ženou.

Tematika díla, ladění i způsob vyjádření myšlenek připomínají atmosféru obklopující velké náboženské učitele Orientu. Proroka Al-Mustafa u nelze nicméně ztotožňovat s žádnou prorockou postavou křesťanství, islámu nebo buddhismu. Z novodobých liter. paralel přichází na mysl spíše určitá obdoba k Nietzscheovu Zarathustrovi, přičemž etické poslání Džibránova díla je ovšem zcela protikladné. Džibránův prorok je vldný vychovatel, který učí životní uslechtilosti a moudrosti, opeňe o laskavost, harmonii a krásu. Věřl v člověka — chápaného ovšem abstraktně a izolovaně — a z této víry romanticky buduje představu radostného, utopicky bezkonfliktního světa. Tato idealistická tendence zavádí prorocko učení chvílemi až k mystice. S reálným světem je naopak spojují bystré, aforisticky formulované postřehy o lidském údělu a hodnotách. P. vyniká působivým jazykem, bohatým na přirovnání a rozvinuté básnické obrazy, který dovtváří podmanivou náladu výkladů o ideálním, abstraktně humanistickém světě dobra a krásy.

P. vznikl v době, kdy Džibrán za svého mnohaletého pobytu v USA začal psát anglicky. Žánr filozofující básně v próze pěstoval zároveň i arabsky, podobně jako jeho přítel Amín ar-Rajhání. P. se setkal s velkým úspěchem, během 6 let byl vydán dvacetkrát a později byl přeložen do mnoha jazyků. V arab. zemích se mu dostalo široké recepce. V arab. překladu (An-Nabí) i v originále patří stále k nejživějšímu fondu novodobé arab. klasiky. Často je vydáván s původním souborem Džibránových doprovodných alegorických kreseb.

Výpisky „Milujte se navzájem, ale nečinite z lásky pout: necht' je spíše mořem, vlnicím se mezi břehy vašich duší. Naplníte navzájem své číše, ale nepijte z jediné číše. Dejte si navzájem ze svého chleba, ale nejezte z téhož krajice. Zpívejte a tančete spolu a veselte se, ale nechte jeden druhého, aby byl sám, právě tak jako samy jsou struny loutny, třeba se chvějí stejnou hudbou“ (1932, 22). — „Bylo vám řečeno, že jste jako řetěz, právě tak slabí jako váš nejslabší článek. To je pravda jen zpola. Vy jste také tak silní jako váš nejsilnější článek. Měřit vás podle vašeho nejmenšího skutku znamená posuzovat sílu moře podle křehkosti jeho pěny. Soudit vás podle vašich poklesků jest činit výtky ročním dobám pro jejich nestálost“ (1932, 96).

Překlady 1932 (Oldřich Hlaváč), 1971 (Eduard V. Tvarožek, sl.).

Literatura K. Gibran, *A Self-Portrait*, London 1960. S. B. Young, *A Study of Khalil Gibran, this Man from Lebanon*, New York 1931 — J. Pauliny (doslov k 1971).

lk

EA DE QUEIRÓS → QUEIRÓS

ECO, Umberto:
JMÉNO RŮŽE

(Il nome della rosa) — 1980

Román významného italského sémiologa a estetiky, v němž hledání příčin záhadných událostí v jistém opatství je zároveň hledáním podstaty a smyslu středověké kultury.

V předmluvě vydavatel román prohlašuje za původně latin. rukopis benediktýnského mnicha Adsona z Melku, přeložený do francouzštiny a vydaný 1842, který se mu nakrátko ocitl v rukou. Po *Prologu*, v němž se ujmá slova Adso, následuje 7 kap. (*První až Sedmý den*), rozčleněných na podkapitoly, odpovídající liturgickým hodinám (matutina, laudes, prima, tertia, sexta, nona, nešpory, kompletář). Adso zaznamenává události, kterých byl svědkem v nejmenovaném ital. opatství v roce 1327, kde se ocitl spolu se svým mistrem — učeným františkánem Vilémem z Baskervillu. Pátrání po stopách záhadných smrtí mladých mnichů, k nimž dochází den po dni (jakoby v duchu prorocství Apokalypsy), vedou mistra a jeho žáka do srdce opatství — knihovny, která má podobu labyrintu. Rozluštění tajemství (ostatně jen částečně) je spojeno právě s ní, se vzácným rukopisem, který je tu ukrýván před zvidavými mnichy. Zároveň se Adso stává svědkem setkání císařské legace s vyslanci papežovými, při němž má Vilém sloužit jako prostředník. Setkání, při němž nedojde k dohodě v teologických a filozof. otázkách, vyvrcholí procesem s bývalými členy sekty Dolcinovy. Inkvizitor z opatství odváží spolu s odsouzeným Salvátorem vesnickou dívkou obviněnou z čarodějnictví, která Adsonovi poskytla intenzivní milostný zážitek. Ten, který rozpoutal zlo, bývalý knihovnik, slepý stařec Jorge, očekávající příchod Antikrista, pozdě jedem napuštěný rukopis (2. kniha Aristotelovy Poetiky, pojednávající o smichu) v domnění, že tím zabráni rozpadu starého světa, jeho myšlení a vědění. Požár, který zachvátí knihovnu (kromě Jorga při něm zahyne i opat), se rozšíří na celé opatství. V *Posledním foliu* shrnuje Adso následující histor. události a líčí cestu, kterou jako zralý muž podnikl na místo bývalého opatství.

Za vnějším tvarem histor. detektivky, opeňené o tradiční postupy a motivy tzv. gotického a detektivního románu (opatství jako scénérie hrůzy, knihovna-labyrint jako typ uzavřeného prostoru), se tají další, hlubší významová vrstva, jejíž syžet tvoří dešifrování stop, kterými svět promlouvá k poznávajícímu jako kniha. Trojí cesta do labyrintu (třetí pfináší poznání, že je uspořádán jako mapa světa) je zároveň cestou lidskou vzdělanosti, dialogem s knihami, mezi nimiž je zvláštní pozornost udělena spisům z oblasti tzv. karnevalové literatury (kromě Apuleiova Zlatého osla, kterým Eco uvádí J. r. do souvislosti s typem iniciačního

románu, a Aristotela se obsáhle cituje Hostina Cyprianova, osobitě „travestovaná“ v Adsonově snu). Samotné rozřešení detektivní zápletky není podstatné, důležitější je proměna čtenáře, k níž dochází během četby románu, prezentujícího mu poznání jako hru a hru jako poznání. Labyrint událostí a labyrint knihovny (labyrinty se skrytým středem) odkazují i k labyrintu světa a jeho poznání — polycentrickému, potenciálně nekonečnému, strukturovatelnému, ale nikoli definitivně strukturovanému, jak o tom hovoří Eco v *Poznámkách ke Jménu růže* (1984, Postille a Il nome della rosa). V duchu teze o otevřenosti poznání, omezeného pochopením souvislosti jen mezi jednotlivými zlomky svět. dění, vybudoval Eco „hybridní“ tvar románu, složeného z množství žánrů (disputace, traktát, prorocství, vidění, „smolná kniha“ apod.), „sešitého“ z citátů z církevních Otců, Bible, heretiků a realizoval tak svou představu o románu jako knize o knihách. Z této důvodu v něm také nečinil ústředním hlediskem učeného Viléma, ale právě „prosáčka“ Adsona, který se pokouší věrně vyličit události, jimž nerozuměl v době, kdy byl jejich svědkem, a které zcela nechápe ani v době, kdy o nich píše jako stařec nad hrobem (situace mluvícího je přítom ve J. r. komplikována ještě údajným dvojnásobným zprostředkováním textu, o němž se na počátku zmiňuje vydavatel v rámci tzv. vydavatelské fikce).

Eco se ve svém prvním a zatím jediném románu J. r., který vzbudil senzaci v Itálii i ve světě, pokusil do jisté míry realizovat svou teorii „otevřeného díla“ (1962, *Opera aperta*); pojal jej jako mnohoznačné sdělení, jeden z jehož četných smyslů je završován vnímatelem („otevřený“ ponechal i název románu, odkazující k mnohoznačnému středověkému symbolu). Sémiologické zaměření autora, mimo jiné znalce středověké estetiky a symboliky, se odrazilo v pozornosti věnované ve J. r. problému znaku (středověký spor realistů s nominalisty). Vilém, který měl původně představovat filozofa Viléma z Occamu, autora teorie o znakové podstatě univerzálií, učí Adsona a čtenáře v tomto svého druhu výchovném románu iniciačního typu interpretovat indicie, dešifrovat svět, jehož obrazem je „opatství zločinu“ (zamýšlený název románu) — analogie Dantova pekla a Mannova „kouzelného vrchu“. Neobyčejná popularita románu podnítila i jeho filmové zpracování (J.-J. Annaud, 1985).

Překlady 1986 (Zdeněk Frýbort).

Literatura U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano 1984. — Z. Frýbort — J. Kudrna (doslov k 1986).

dh

EDDA

(Codex Regius) * 7.—13. stol.

Staroislandská sbírka mytologických a hrdinských písní, jež patří k nejvýznamnějším dílům rané středověké germánské poezie.

E. se dělí na 2 části. Písně mytologické odrážejí starou germánskou kosmogonii a bájesloví. Začínají *Vědminou písní*, která je pojata jako dram. zápas dobrých a zlých sil. Monologickou formou líčí vznik světa, stvoření obrů a bohů, boje mezi nimi až k vizi zániku světa (ragnarök), a končí vírou ve vznik světa nového s novým pokolením lidským i božským. Tato skladba, spolu zvl. s *Písní o Vafstrudnim* a *Písní o Grimmim* poskytuje poměrně ucelenou představu o severském bájesloví. Jádro Písní hrdinských tvoří kratší cyklus helgovský (*Píseň o Helgovi, synu Hjörvardovu* aj.) a rozsáhlý sigurdovský, známý i z něm. Písně o Nibelunzích (*Píseň o Reginovi. Píseň o Fáfnim*, píseň o Sigurdovi, píseň o Gudrúně, Brynhildě a Atlim). V čele 2. části je *Píseň o Völundovi* s tématem msty kováře Völunda na švéd. králi Níududovi. Závěrečná *Píseň o Grottu* zpracovává známý motiv bájného mlýnku, který mele podle přání. E. je psána starogermán. aliteračním veršem (který měl tehdy i výrazný rituální, mystický význam: svazky mezi slovy vytvářely v dobové představě svazky mezi věcmi) s příznačnými básnickými opisy a slovními zámenami (tzv. kenningy a heity).

V E. je zachycen a básnický ztvárněn veškerý náboženský, mravní a duchovní postoj Seveřanů, který je v podstatě pesimistický. Hl. tématem básní není oslava boje nebo válečného ducha, ale líčení temných a nezvratitelných zákonů osudovosti. Důsledkem nadlidského vzepětí sil je ragnarök, soumrak bohů, smrt a zánik, k němuž směřuje běh světa od chvíle, kdy bozi spáchali první vraždu. Obsah, motivy, charakter a jednání postav v E., morální a etické postoje, náboženství a představy o světě — to všechno je současně spojeno s kulturou rodové společnosti, měnící se na třídně diferencovanou strukturu raného feudalismu a přecházející od pohanství ke křesťanství. To zasáhlo svým vlivem zvl. mladší skladby E., v nichž se projevilo motivicky i pojetím některých postav (např. závěrečná vize nového světa z *Vědminy písně*). Odráží se zde celý řetěz dobových názorů od představy, že zlato uchovává nejlepší vlastnosti svého majitele, až k hierarchii životních hodnot, v níž bohatství je pouze prostředkem k dosažení slávy a dobré pověsti. Vědomí jednoty duchovního a materiálního bytí se odráží v aktu darování a opláčení jako magického svazku dvou osob.

Písně E. se dostaly ústní tradicí z Norska na Island, kde byly ve svém posledním vývojovém stadiu zapsány. Pergamenový rukopis písní získal 1643 island. sběratel a jazykovědec,

biskup Brynjólf Sveinsson ze Skálholtu (1605—1676) a opatřil ho názvem Edda Saemundi Multiscii, třebaže Saemund Učený zemřel 1133 a *Codex Regius* (pod tímto názvem byl rukopis od 1662 chován v Královské knihovně v Kodani; od 1971 je v Rukopisném ústavu v Reykjavíku) pochází z 2. pol. 13. stol. Ale i tento rukopis je opisem. Původní rukopis pocházel asi z let 1150—1220. *E. starší* (básnickou) je nutno odlišit od *E. mladší* (prozaické) Snorriho Sturlusona (1179—1241), která je učebnicí básnického umění. Písňe *E.* jsou pravděpodobně původem norské, některé snad grónské a islandské — zvl. sigurdovský cyklus, zjevně jhoném. původu, projevil velikou životnost. Celá severská oblast se k eddicke epice neustále vracela: Ve 13. stol. je to Sága o Völsunzích, Sága o Thidrekovi, Povídka o Nornagestovi; ohlasy sigurdovských písní najdeme v dán., nor. středověké lidové písni, v island. rodových ságách. *E.* byla bohatým inspiračním zdrojem severským a něm. básníkům a umělcům zvl. v období romantismu: J. Ewaldovi, A. Oehlenschlägerovi, R. Wagnerovi aj.

Vypisky „*Skoná skot, skonaji přátelé, ty skonáš také; nikdy však po něm neskoná pověst, kdo si ji dobře dobyl*“ (1942, 1).

Překlady 1930 (*Emil Walter, výběr. Tři eddicke písně*), 1942 (*Emil Walter, jen Bohatýrské písně*), 1962 (*Ladislav Heger*).

Literatura A. J. Gurevič, *Edda i saga*, Moskva 1979. J. M. Meletinskij, „*Edda*“ i rannije formy eposa, Moskva 1968. H. Schneider, *Germanische Heldensage*, Berlin—Leipzig 1928—1934. — L. Heger (*doslov k 1962*). E. Walter (*doslov k 1942*).

hš—ben

EICHENDORFF, Joseph von: ZE ŽIVOTA DARMOSLAPA

(Aus dem Leben eines Taugenichts) — 1826
Novela německého romantika, jedna z nejznámějších próz německé literatury 19. stol.

Děj. struktura novely je uvolněná, je to naivní a idylický milostný příběh vyprávěný v 1. osobě, do něhož je vložena nevinná hra s převleky. S písní „Když někomu Bůh hodně přeje, pošle ho pouti v širý svět“ opustí hrdina otcův mlýn a vydá se s housličkami do světa, aby se obdivoval zákrakům přírody a našel své štěstí. Dvě vznešené dámy ho vezmou vozem do Vídně, kde zůstane v hraběcím zámku jako zahradnický pomocník a později jako výběřčí. Jeho náklonnost k mladší z obou dam se zdá být bez vyhlídek, a tak ho milostný zármutek a touha po dálkách vyženou zase do světa. Putuje do Itálie a cestou se dostane do spletitých dobrodružství, jejichž — pro něho neviditelné — nitky se sbíhají ve Vídni. Dostane se do Říma, kde marně doufá, že nalezne svou krásnou milovanou pani.

Zklamán opustí Itálii a vrací se k bývalému pánství. Cestou se setkává se třemi veselými muzikanty, pražskými studenty, z nichž jeden je synovec vrátěného z hraběcího zámku. Nakonec se všechno vysvětlí: „darmošlap“ hrál bezděčně významnou roli v dobrodružném únosu a jeho paní jej očekává; není to nedosažitelná hraběnka, ale panská schovanka. Takže svatbě nic nestojí v cestě.

Zákl. rysem vyprávění je lyr. spontánnost, zdůrazněná hudebností vět i řadou veršovaných písníových vloček. Děj. události nejsou spojeny příčinnými svazky, příběh — jenž má některé pohádkové rysy — se vymaňuje z obvyklých logických proporcí a poukazuje k novému rozměru bytí, chápaného jako neustále proudící a nezavršené. Představitelem této dimenze života je titulní hrdina, naivní prošťáček a bezstarostný tulák, nesený událostmi a šťastnými náhodami bez vlastního přičinění a vůle. Pohybuje se napůl ve skutečnosti a napůl ve fiktivním světě vlastní imaginace, žije spontánně, oddán okamžiku a radostné náladě, v souladu s přírodou. Jeho láska ke „krásné hraběnce“ je infantilně poetická, zcela zbavená tělesností. Postava „darmošlapa“ je protikladem filistrovského utilitarismu, prakticismu a přízemní prozaičnosti měšťácké epochy, ale i jakéhokoliv racionálního rozvrhu světa vůbec. Projektuje mnohotvárnost a nespoutanost života jako fenoménu věčně tvořivého a neuzavřeného.

Novela vznikla začátkem 20. let 19. stol. a svou tematiku i tvarem se stýká s autorovou lyr. poezií (ličení přírody, prostota, lidovost), inspirovanou lidovou písní a poetikou mladší něm. romant. školy, již inicioval Arnimův a Brentanův Chlapcův kouzelný roh (1805—08). Na vzniku *Z. ž. d.* se podílely též autorovy vzpomínky na vlastní idylické dětství na rodovém zámku Lubowitz v Horním Slezsku. Novela se brzy po svém vydání stala velmi populární, její hrdina se stal symbol. představitelem svobodného a bezcílného vandrování jako romant. životní formy a dodnes patří mezi nejčtenější něm. prózy 19. stol.

Vypisky „*To je právě nejkrásnější, když vyrazíme za časného jitra a tažní ptáci letí vysoko nad námi, když vůbec nevíme, z kterého komína se dnes pro nás kouří, a ani netušíme, jaké zvláštní štěstí nás ještě do večera může potkat*“ (1959, 128).

Překlady 1896 (*Josef Karásek, Ze života darmošleba*), 1959 (*Otakar Šetka — verše Jiří Pechar*).

Literatura G. T. Hughes, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, London 1961. D. Rodewald, *Der „Taugenichts“ und das Erzählen, Zeitschrift für deutsche Philologie* 92, 1973. — I. Slavík, in: J. v. Eichendorff. *Věčný poutník stesk*, Praha 1966.

gvd — jh

ELIOT, Thomas Stearns:

PUSTINA

(The Waste Land) — 1922

Symbolická poéma angloamerického autora, základní dílo moderní anglické a americké poezie.

Text P. (433 veršů) je výsledkem významové krystalizace souboru rukopisných fragmentů (který původně zahrnoval i 9 dalších básní). Hl. znakem této krystalizace je sblížení a prolnutí 2 poměrně samostatných vrstev: pásma zlomkovitě lyrickoepické výpovědi autorského subjektu s charakteristickými motivy bezmocnosti, odcizení, hrůzy, rozkladu a smrti, která místy dostává podobu jakéhosi „filmu“, probíhajícího v předsmrtné chvíli vědomí (viz také původní motto z n. Srdce temnoty J. Conrada), a vývojové řady symbol. struktur, typizovaných v tématech plodnostního mýtu a zsvěcovacího rituálu (k němu se vztahuje i motto z Petroniova r. Satirikon). Jednotl. fázím protipohybu dvou hl. temat. linií P. — „odosobnění“ hrdiny (ztráty subjekt. významu jeho vědomí) a konkretizace smyslu symbol. výraziva — odpovídá členění do 5 částí. I. *Pohibivání mrtvých* je vymezena hrdinovými vzpomínkami z doby před I. svět. válkou a náhodným setkáním se spolubojovníkem po válce. Obsahuje zákl. rozvržení symboliky (mýtus vegetace, archetypy sexuální zkušenosti, mýtus „pusté země“ a grálu, leitmotiv „Ty perly byly jeho oči“ — narážka na Arielovu píseň z dr. Bouře W. Shakespeara — a katalog symbol. postav v podobě vyložených tarokových karet). II. *Partie sachů* kontrastuje hrdinovo „odosobňování“ v intimním životě (symboly pohlavní touhy, frustrace, fetišizace a nesmyslnost bytí) s „kódem“ konverzace mezi dvěma ženami v londýnském výčepu. III. *Kázání ohně*, v níž se hrdina mění v postavu obojohlavního věštce Teiresia a prožívá kruté střetnutí mýtu minulosti (alegorie řeky, nymf, královny Alžběty aj.) a „prózy“ současnosti (sexuální život písařky). Ve IV. *Smrt vodou* hrdina (nyní jako fénický námořník Phlebas) umírá a přeměňuje se ve znovuoživující vegetativní božstvo. Centrem V. *Co řekl hrom* je obraz cesty „pustinou“ a chaosem souč. světa do „nebezpečné kaple“ (z legend o grálu) k magickému rituálu, při němž hrom za životodárného deště artikuluje zásady „nového života“ — dávat, soucitit, ovládat (Datta, Dajadhvam, Damjata). Závěr P. rekapituluje hl. antiteze symbol. výstavby: smrt — život, tradice — individuální vědomí, struktura — chaos. Zhruba třetinu formálně pestrého textu P. (volný verš i heroické dvojverší, různé typy strof) tvoří citáty a reminiscence (od upanišad až po „shakespearevský šlágr“ z 1912). P. je věnována „lepšímu umělci“ E. Poundovi. Knižní vydání doplňuje poznámkový aparát.

Ve tvaru P. lze spatřovat 3 stupně zobecněných symbol. struktur: subjektivní (proměny hrdinovy identity), mytický (vztahy mezi symbol. postavami Phlebase, kupce ze Smyrny,

Krále Rybáře, Teiresia a Belladonny) a abstraktně reflexivní (zachycující obecné souvislosti subjekt. vědomí a přírodního nebo histor. času odkrývané během tvůrčího procesu). Těžištěm výpovědi se stává výstavba samého díla, kde se střetává nahodilost vztahů mezi jednotl. symboly v tvůrčím procesu s „nutností“ organizujícího samopohybu uvnitř tvaru, vyplývající z různých histor. kontextů mnohoznačných obrazů. P. tak sice vyjadřuje modelovou formou určité poznání dialektické závislosti nahodilého a nutného, jež je však okleštěna v podstatě na estet. osvojení smyslu některých mýtů v individuálním vědomí. Subjekt stojí v P. mimo symboliku histor. procesu, vyjadřující jenom nahodilé paralelismy nebo antiteze momentů minulosti a přítomnosti a ve výsledném textu již plně podřazenou symbolice přírodních cyklů.

P. vznikla na podzim a v zimě 1921—22, v době, kdy se fyzicky a psychicky vyčerpaný autor uchýlil do Švýcarska na odpočinek a k psychiatrickému léčení. Značnou zásluhu na vzniku výsledného textu má Eliotův přítel, básník E. Pound. P. vyšla nejprve časopisecky (The Criterion a v USA The Dial), téhož roku knižně (New York). Důležitým mezníkem v poznání textu byl nálezný „rukopis“ (fragmentů s Eliotovými a Poundovými redakčními zásahy), jenž byl publikován 1971. V P. dochází k syntéze symbolist. tradic franc. poezie 2. pol. 19. stol. (zvl. Ch. Baudelaire), témat a postupů angl. renesanční a barokní poezie i po-shakespeareovského dramatu (E. Spenser, J. Donne, T. Middleton, J. Webster) a obraznosti iniciačního románu a eposu (Perceval, Božská komedie aj.). Zákl. zdrojem poznání myt. materiálu jsou práce J. Westonové a J. Frazera. Principy symbol. výstavby byly teoreticky vyjádřeny v Eliotových esejích — zvl. ve sb. *Posvátný háj* (1920, The Sacred Wood). Tvůrčí postup v P. má jistou podobnost se zobrazením v analytickém kubismu (technikou koláže, surrealistickou obrazností), ale také s výstavbou r. Odysseus J. Joyce, který mohl působit i jako přímý vliv. Autor nositelem Nobelovy ceny (1948).

Překlady 1947 (Jirina Hauková — Jindřich Chalupěcký, *Pustá země*), 1967 (Jiří Valja, in: *Pustina a jiné básně*).

Literatura B. Bergonzi, T. S. Eliot, New York 1972. M. C. Bradbrook, T. S. Eliot: The Making of „The Waste Land“, London 1972. J. Martin (ed.), A Collection of Critical Essays on The Waste Land, Englewood Cliffs 1968. — Z. Vančura (předmluva k 1967).

pr

ELIOTOVÁ, George:

MIDDLEMARCH

1871—1872

Realistický román anglické autorky viktoriánské doby.

Děj *M.* rozčleněný do 8 knih se odehrává 1829—32 v uzavřeném, tradicemi spoutaném prostředí smyšleného provinčního městečka Middlemarche (podtitul *Studie provinčního života*) kdysi ve střední Anglii, kdy polit. vývoj (přijetí Reformního zákona o volebním právu) a důsledky industrializace zvolna začínají ovlivňovat místní život. Jeho jádrem je postupně se odvíjející předivo tří milostných vztahů: Dorothea Brooková, která se zklame v manželství s učencem a knězem Edwardem Casaubonem a hledá východisko ve vztahu k mladému intelektuálovi Willu Ladislavovi, lékaře Tertia Lydgatea a jeho ženy Rosamond, Freda Vincycha a Mary Garthové. Při odhalování charakterů hrdinů se otevírají průhledy do života městečka (Lydgateova nemocnice, fraškovitá volební kandidatura Dorotheina strýce, podnikání bankéře Bulstroda aj.) a struktury jeho společen. vztahů, jejíž zobrazení se dotváří ve vrcholném bodu děje — v okamžiku zhroutení Lydgateovy lékařské praxe (obviněn z porušení lékařské etiky, ze spoluúčasti na vraždě, již spáchal Bulstrode) i jeho citového vztahu k Rosamond, odhalení Ladislavova polsko-židov. původu a Dorotheina zklamání v ideálu, který si vytvořila o Ladislavovi (jež je však nakonec předeherou jejich sblížení a sňatku). *M.* otevírá *Preludium* a uzavírá *Finále* symbol. motivem života sv. Terezie, která na rozdíl od hrdinů *M.* došla naplnění své tužby po ideálu „epického hrdinství“. Mota kapitol jsou zčásti autorčiny básně, zčásti citáty z děl velkých básníků a dramatiků — od Chaucera až po romantiky.

M. je polyfonický liter. tvar, pro nějž je typický ustavičný pohyb, znemožňující vznik pevné hierarchie protikladů, symbolů a hodnot. Hl. formou tohoto pohybu je jednak vývoj ironického autorského vyprávěče, jehož smysl spočívá v „hledání pravdy“ — v cílevědomém pokusu o zachycení mnohovýznamovosti jednotliv. „jevů“ vědomí a jednání postav a reakcí jejich prostředí v soustavě neustále se měnících hledisek, názorů a přístupů, jednak růst citových aspirací hrdinů, kteří si o sobě, své budoucnosti i jeden o druhém vytvářejí vágní a vzrušivé obrazné představy. Tak vzniká na jedné straně sféricky uspořádaný obraz objekt. světa (histor. vědomí evrop. kultury, dobový histor. kontext, mikrosvět prostředí, vztahy mezi hrdiny) dotvářející se v jednotliv. časových rovinách, na druhé straně obraz psychiky hl. postav (symbolicky i jejich podvědomí) neustále rozrušovaný vlivy prostředí, jehož zákonitosti jsou vesměs v rozporu s vývojem představ a vizí hrdinů. Procesu fragmentarizace vlastního vědomí se hrdinové

marně snaží bránit intelektuálním „hledáním podstaty“ své vize světa (symboly Casaubonova „klíče k veškerým mytologiím“, Lydgateovy „zákl. tkáně“, Dorotheiny „jednotící teorie“). Vymaňují se z něj zřídka a většinou ne nadlouho v okamžicích sebevědomění, které spočívá v náhodném a vesměs intuitivním „rozuzlení“ pletence lidských vztahů. Etické dilema autorčina postoje v *M.*, které se nejzřejměji projevuje v konfliktu mezi silným smyslovým nábojem symboliky podvědomí a racionální strukturou symboliky vnímání, vede pak ke kompromisu mezi pozitivisticky důkladným, laboratorně analytickým přístupem ke skutečnosti a mezi idealizujícím zobrazením tradiční struktury společen. vědomí (zvl. v zápletce Mary a Freda).

V *M.* jsou skloubeny dva původně nezávislé příběhy, hrdinou prvního byl Lydgate, hrdinkou druhého (s původním titulem *Slečna Brookeová*) byla Dorothea. Podobně jako ostatní romány Eliotové (vl. jm. Mary Ann Evansová) vychází *M.* z autorčiny zážitků z dětství (např. její otec je předobrazem Caleba Gartha) i z milostného vztahu k G. H. Lewesovi (snad předobraz Ladislava). Syntetizuje mnohá důležitá témata autorčina díla: např. téma ztroskotání citového života hrdinky v maloměstské společnosti — r. *Mlýn na řece Floss* (1860, *The Mill on the Floss*), téma konfliktu mezi lidskou tužbou a „vyšší povinností“ — dram. b. *Španělská cikánka* (1868, *The Spanish Gypsy*) a téma idealizace hrdinů — histor. r. *Romola* (1862—63). Těži z pozitivistické filozofie, fieldingovského a thackerayovského vyprávěčství, přibližuje se typu románu deziluze a „románu bez hrdiny“ (zvl. Jarmark marnosti W. M. Thackerayho) a podstatně se liší od dickensovského románu potlačením fantastiky a romaneskních prvků i neobyčejným zdůrazněním časovosti. I v době svého vydání byl *M.* čtenářsky úspěšným románem; tehdejší kritika si všímala především melancholie, smutku a „hluboké deprese“ pramenící z vývoje vztahu Dorothea a Ladislava.

Výpisky „Znaky jsou věci nezměřitelně malé, ale jejich interpretace jsou neomezené.“

Překlady 1981 (Šarlota Barániková, sl.).

Literatura L. C. Emery, *George Eliot's Creative Conflict*, Berkeley 1976. B. Hardy, „*Middlemarch*“: *Critical Approaches to the Novel*, New York 1967. Táž (ed.), *Critical Essays on George Eliot*, New York 1970. I. Milner, *Structure of Values in George Eliot*, Prague 1968.

pr

ELLISON, Ralph:

NEVIDITELNÝ
(Invisible Man) — 1952

Román amerického černošského spisovatele, který netradičním pohledem i zpracováním povyšuje problém rasový na obecně lidský.

Bezejmenný černošský protagonist vypráví v I. osobě o své životní cestě z jižanského venkova do newyorského ghetta. Ličení hrdinovy pouti se člení do 25 kap.: Ambiciózní premiant získává univerzitní stipendium; ze studii jej však černošský rektor Bledsoe vyloučí, když jej mládenec zklame jako průvodce oficiálního bílého hosta, bohatého Severana pana Nortona, jehož „netaktně a netakticky“ konfrontuje s otřesnou materiální i mravní bídou chudých černochů. Po odchodu z Jihu nachází práci v továrně na „optickou bělobu“, již je možné „zakrýt vše“. Nedorozumění s konzervativním černošským odpůrcem odborů vede k výbuchu v kotelně a hrdinovu vážnému zranění. Na harlemských ulicích, kde uplatňuje svůj fečnický talent, je získán pro agitátorskou práci v Bratrstvu. Tato levicová organizace vedená jednookým bílým bratrem Jackem však sleduje vlastní polit. cíle více než zájmy černošských mas. Zmatený hrdina stojí před několika alternativami — nechat sebou manipulovat vedením Bratrstva, rezignovat a „vyskočit z historie“, nebo se přidat k programu extrémního afric. nacionalismu. Když je v převlečení zaměňován za harlemského podvodníka Rineharta, zjišťuje, že z obecné anarchie se dá i existenčně těžit. Zavrhuje však uvedené možnosti a během rasových bouří se uchyluje do podzemní skrýše. Odsud vyhodnocuje své životní zkušenosti, jak potvrzují reflexivní prolog a epilog, jimiž je příběh zárámován. Mota z H. Melvilla a T. S. Eliota mají naznačit komplexnost i potenciální víceznačnost ústřední metafory z titulu.

Jako vše v N. je i motivace anonymity hrdiny reálná (ztráta paměti po léčbě elektrickými šoky) i symbolická zároveň (obecná reprezentace černocho a snad člověka vůbec). Na rovině osobní zkušenosti jedince představuje dílo osobitý bildungsroman, avšak kolektivní a časová zobecnitelnost příběhu činí z N. též histor. panoráma. Jednotl. epizody jsou metaforickým vyjádřením klíčových kapitol v dějinách černé Ameriky od zrušení otroctví přes „velkou migraci“ z Jihu na Sever, po hledání spojenců v době hospodářské krize a následné rasové bouře (vylíčené ve světle pozdějších skutečných událostí s proročskou přesností). I když jsou události uspořádány do řetězce pikareskního vyprávění, zákl. situace se nevyvíjí, jen obměňuje — dynamičnost N. spočívá pouze ve změně hrdinova myšlení, což vede k jeho rozhodnutí skoncovat se „zimním spánkem“ v podzemí. Sám proces přeuvyprávění zážitků vyústil v jejich pochopení, v nastolení řádu, kde původně byl jen neproniknutelný chaos.

Svou „neviditelnost“ tedy vypravěč překonává jako umělec a z tohoto poznání také vychází pocit jeho společen. zodpovědnosti, která je dána postojem k pravdě a je podmíněna technickou schopností nezjednodušeně a v plné platnosti ji vyjádřit. V tom je esteticko-filozof. a morální sdělení románu. Stylisticky se v N. funkčně střídají pasáže naturalistické, expresionistické i surrealistické, autor se poučil z moderní prózy (F. M. Dostojevskij, J. Joyce, W. Faulkner, A. Malraux) i z afroamer. lidové kultury (zvl. blues) a došel k originální myšlenkové a obrazové syntéze (viz prolinání trag. a komických prvků, výmluvná struktura černých a bílých barevných motivů, spojování rasových i obecně lidských aspektů „neviditelnosti“).

Vydání N. bylo výrazným narušením literatury tradiční, přímočarého rasového protestu, kterou představoval zvl. R. Wright. Rovněž N. protestuje proti rasismu v USA, ale činí tak především uměl. prostředky; protestuje současně proti redukci černocho na sociologický nebo polit. „problém“ a dává i jiným čtenářům možnost lidského ztotožnění. N. je spolu s romány mladších autorů (W. Demby, J. Baldwin) označován za počátek tzv. druhé černošské renesance, staly se však především nedílnou součástí hl. proudu souč. amer. prózy. N. byl odměněn Národní knižní cenou a 1965 označen v anketě kritiků a vydavatelů za nejvýznamnější amer. román poválečného období. Kniha vychází ve stále nových vydáních a je přeložena do mnoha jazyků. Ellison je přesvědčivým vyznavačem pluralistického pohledu na amer. kulturu, jak kromě zatím jediného románu potvrzují také eseje ze sb. *Stín a čin* (1964, *Shadow and Act*) a *Do teritoria volnosti* (1986, *Going to the Territory*), v nichž se projevuje i šíře a hloubka jeho záběru jako uměl. kritika.

Překlady čas. 1959 (*Jaroslav Schejbal*; 1. kap. *Královská bitva*, in: *SvLit*, 4, 6), 1981 (*Luba a Rudolf Pelarovi*).

Literatura R. A. Bone, *The Negro Novel in America*, New Haven—London 1958, 1965. J. Hersey (ed.), *Ralph Ellison: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1974. R. G. O'Meally, *The Craft of Ralph Ellison*, Cambridge—London 1980. J. M. Reilly (ed.), *Twentieth-Century Interpretations of Invisible Man*, Englewood Cliffs 1970. — J. Jařab (doslov k 1981).

jj

ELSSCHOT, Willem:

BLUDIČKA

(Het Dwaallicht) — 1946

Novela nizozemsky píšícího belgického autora, jednoho ze zakladatelů moderní vlámské prózy.

Hl. hrdinou a vypravěčem drobné novely je obchodník Frans Laarmans. Děj se odehrává jednoho listopadového deštivého večera v přístavním městě a je rozdělen do 6 krátkých kapitol. Novela je psána v 1. osobě. Aby unikl z monotónnosti každodenního života, využije Frans Laarmans příležitosti doprovázet tři afghán. námořníci, kteří hledají Marii van Damovou. Vydává se na pouť po přístavní čtvrti a slibuje si dobrodružství s pikantní historkou. Dlouho Marii hledají, ale bezvýsledně. Dříve než se rozejdou, rozhovoří se o víře, lásce a životě. Pak se Laarmans zase vrací k rodině a námořníci do přístavu.

Novela se vyznačuje úsporností a maximální funkčností svých složek. Každý detail, každá věta slouží k osvětlení hl. postavy a její problematiky. Laarmansova postava je rozdělena na Laarmanse-romant. snílka a střízlivého obchodníka. Laarmans se dostává neustále do konfliktních situací, jejichž důsledkem je nejistota a pochybnost. Stává se tak postavou Hamletova typu, která veškeré své jednání podrobuje kritice a pochybnostem. V setkání s Marií vidí nejdříve jen příležitost k erotickému dobrodružství. Během příběhu však prodělává vývoj a stykem s východní moudrostí si uvědomuje smysl lidského hledání. Marie van Damová je v novele symbolem pro povznášející ideální lásku. Tak ji také chápou afghán. námořníci. Obrazy, které se k ní vztahují, vyvolávají až biblickou asociaci Marie-matky panny. V feči jsou tyto reminiscence vyjadřovány častými obrazy a výrazy čerpajícími z okruhu náboženských představ: „vizitka s mariánským poselstvím“, „země zaslíbená“, „cesta spásy“ atd. I když není dosaženo hledaného cíle, přece vede konfrontace protikladů (východní—západní filozofie, idealismus—materialismus, Alláh—Kristus) k uspokojivému poznání: všechny hodnoty jsou relativní, člověk musí stále hledat ideál. Kde přestává hledání, končí život. Touto prastarou obecnou tematikou se příběh Laarmanse stává nadčasovým a vyvolává asociace k řadě vrcholných děl svět. literatury — biblický příběh tří králů vedených hvězdou do Betléma, Cervantesův don Quijote hledající svoji Dulcineu, Goethův Faust aj.

B. je posledním Elsschotovým dílem a autor zde vyjádřil svoji liter. zpověď. Spisovatel sám, v soukromém životě obchodník, zůstal celý svůj život snilkem, vzpomínajícím na mládí. V příběhu dosažená identifikace Laarmanse-obchodníka s romantikem je vlastně také identifikací Elsschota-spisovatele (pseudonym) s Alfonsem de Ridderem-občanem a obchodníkem. B. vznikla za války, nehledě na své nadčasové téma má kořeny v době válečného násilí, rasistické nenávisti a nacionalis-

mu. Stává se poselstvím naděje v novou spravedlivou společnost, v rovnoprávnost mezi lidmi a jejich solidarnost. Elsschot se svým dílem rozchází s tradicí staré vlám. regionální literatury a stává se zakladatelem moderní jihonizem. prózy.

Překlady 1977 (Olga Krijtová, in: výb.).

Literatura G. E. Stuiveling, Willem Elsschot, *Brusel 1960. R. Vervliet, Het Dwaallicht achterna, in: Studia Germanica Gandensia 1974, XV.*

ječ

ELUARD, Paul: VEŘEJNÁ RŮŽE

(La Rose publique) — 1934

Vrcholná sbírka intimní lyriky básníkova surrealistického období.

V. r. je souborem 19 básní psaných volným veršem bez interpunkce a 1 básně v próze *Za jednoho velmi chladného odpoledne*... Jednotl. básně s tituly, které se délkou někdy blíží několikařádkovému monostichu, jsou členěny do nestejně dlouhých strof a sjednocovány asociací řadou kolem konkrétního básnického obrazu nebo tématu. Závěrečná b. *Man Ray*, ze samostatného oddílu na konci V. r., nazvaného *Týmiž slovy*, je věnována známému amer. surrealist. malíři a fotografovi.

Jednota sbírky je dána Eluardovým hledáním způsobu, jak v konkrétních básnických obrazech herakleitovskými sloučit protikladné prvky své obrazivosti: takřka nemateriální průzračnost, neposkvrněnost a křehkost krystalu, křišťálu, ledovce, sněhu, jas plamene apod. s teplem, vláhou a zemí jako materií povýťce. Nalézání cesty, jak překročit kruh samoty sjednocením s druhými (zde se ženou), tak nabývá ve spojení se syntézou praelementů až kosmické povahy. Tak jako oheň a krystal vystupují proti vláze a teple zprvu cize a neslučitelně, i žena stojí zpočátku proti touze vykročit ze sebe „oslnující a nahá“. Autentické spojení, nemá-li být jeho výsledek „ošklivý jako spáření koně a mššáka“, předpokládá zachování čistoty a nevinnosti („Brázdy nevinných dlaní / Se dotýká rukou aby se dotkl všeho / Bez zanechání stop“). Proto se děje nejprve vnějškově sjednocením obrazu zrcadla (lesk, chlad, čistota, průzračnost) s tělem („V zrcadle s dvojitým srdcem / Naše touhy vystaví své tělo“). Současně dochází ke krystalizaci prvků obrazové struktury kolem obrazu růže, spojující křehkost a neposkvrněnost s barvou plamene a srdce a s tématem muže a ženy („Loď pluje vstříc perlam vstříc malinám / Vstříc prsům citlivým k zázraku / Vstříc plachým růžím bouří“). Spolu s tím začíná být překonáván protiklad mezi samotou a světem vnějším — krajina se otevírá (obrazy zhroucení stěny, domu, střechy). Spojení tématu ženy

s motivem krajiny je současně přechodem od vztahu já—ona ke společnému my, které už naznačuje možnost přesáhnout v budoucnu horizont intimní lyriky („Moje ženská krajina má všechny půvaby / Protože je naší krajinou / Její oči jsou naše oči / Její prsy jsou naše prsy“).

Přes svůj intimní charakter a sepětí se surrealistickou estetikou představuje V. r. významnou etapu v Eluardově úsilí rozšířit intenzivním prožitkem obzor své poezie směrem k jiným, které předznamenalo jeho tvorbu z 2. pol. 30. let, např. *Přirozený běh* (1938, Cours naturel) a vlastně i její vývojový zlom v období franc. odboje — sb. b. *Otevřená kniha* (1940, Le Livre ouvert), *Poezie a pravda* (1942, Poésie et Vérité).

Překlady 1936 (1964, 1984, Vítězslav Nezval; vyd. 1984 in: V. Nezval, *Překlady II*).

Literatura Europe 1953, 91—92; 1962, 403—404; 1973, 525. S. I. Velikovskij, ... *K horizontam vseh ljudej* (Puť Pola Eljuarda), Moskva 1968. — L. Aragon, *Báseň a skutečnost*, Praha 1963. V. Brett, *Eluard*, Praha 1975. V. Nezval, *Eluardova Veřejná růže*, Dilo 25, Praha 1974. A. Pospíšilová, *Surrealistická úroda*, U-Blok 1936.

ju

EMERSON, Ralph Waldo:

BÁSNĚ

(Poems) — 1846

Sbírka filozofických básní amerického myslitele, čelního představitele tzv. novoanglického transcendentálního.

56 různě dlouhých (6—450 veršů), mnohdy formálně nepravidelných a povětšinou symbol. a alegorických básní zahrnuje široký rejstřík přírodních, občanských, intimních, milostných, reflexivních, histor. a mytolog. témat.

Jednotčím faktorem B. je autorský filozof. záměr — vyjádřit problematiku vztahů člověka k nejšíře pojaté přírodě (zahrnující i lidskou „přirozenost“) a současně i vnitřní lidskou problematiku života a tvorby. Lyr. subjekt opouští „pyšný svět“, soudobou společnost „ledových srdcí a kvapného shonu“, v níž se cítí naprosto cizí (úvodní b. *Sbohem*), a odchází „domů“, do divoké přírody, kde se může vysmát fiktivním hodnotám, na nichž byla a je budována civilizace. Příčinou současné krize hodnot je odpadnutí člověka od přírody vykládané (např. *Duše světa*, *Óda* aj.) metafyzicky jako omyl intelektu, který dal přednost a krátkozraké manipulaci přírodou, jejímž důsledkem je přenášení teleologických hledisek i do mezilidských vztahů, před „zákonem pro člověka“, jímž je citlivost, přátelství a láska. Návrat k přírodě je pojat jako celková promě-

na lyr. subjektu, která začíná procítěním harmonické jednoty přírodního organismu, z něhož nelze mechanicky vyčlenit žádnou jeho část ani samotný subjekt (*Část a celek*) a jehož jednotl. složky si navzájem odpovídají svou strukturou. Procítění organické formy bytí staví před subjekt otázku tvůrčího procesu jako vlastní identifikace vedoucí k rozporu mezi snahou nalézt „nepodmíněný a absolutní základ ke všemu, co existuje podmíněně“ (a stát se tedy jakýmsi nástrojem umění, které pouze „naslouchá přírodě a nikdy ji nepřekoná“ — *Problém*), která ústí v pasivní pocit člověka „ujařmeného přírodou“, a mezi úsilím přiblížit se k přírodě hledáním symboliky jejich významů (*Sfinga*). Tento rozpor pak určuje povahu největších básnicko-filozof. zobecnění: Na jedné straně propůjčuje lyr. subjekt svůj hlas a imaginaci přírodě (*Hlasy lesa Monadnoc* aj.), a tedy artikuluje její symboliku (jejíž expresivní síla je přirovnávána k „vinu, jež je hudbou“ — *Bakchus*). Na druhé straně dochází k autostylizaci lyr. subjektu do myt. postav andělů (*Uriel*) a bardů, kteří poznali „organickou nutnost“ přírody (symbol spirály v b. *Uriel*) a dokázali vyjádřit její harmonii v „úderech osudu“ (*Merlin*) řečí, v níž „vychází a zapadá slunce“ (*Sa'di*). Syntézu těchto zobecňovacích postupů umožňuje přehodnocení představ krásy (např. *Óda na krásu*) a lásky (*Prvotní, daimonská a nebeská láska*) v „plnost Člověka, která přetéká do předmětného světa“. Výsledkem syntézy je charakteristická představa „přesáhnutí“ (transcendence) jevové skutečnosti tvůrčí aktivitou subjektu a pokus o univerzálně platné vyjádření jednoty já a světa. V tomto bodě, který je intenzivním výrazem možností Člověka v celostně pojatém organickém světě, se začínají objevovat pesimistické momenty básnické vize. V b. *Merops* slouží k pojmenování představ subjektu „jedno slovo a tisíc mlčení“, v b. *Denní díl a Zhouba* se zesiluje pesimismus vzhledem k možnostem individua a lidstva a v závěru sbírky jsou vyjádřeny hluboké prožitky trag. okamžiků — především smrt syna v b. *Žalozpěv*.

B. vznikaly pravděpodobně již 1823 a spolu s *Deniky* (Journals) zachycují postupné formování Emersonova svět. názoru, systematictější vyjádřeného především ve spise *Příroda* (1836, Nature). Z hlediska vývoje Emersonovy tvorby nepředstavují naprosto uzavřený celek — jejich nejzávažnější témata přesahují i do pozdější sb. *První máj a jiné verše* (1867, May-Day and Other Pieces). Důležitým momentem Emersonova ideového vývoje, jež také nepřimo zachycují rané básně (*Uriel*), byla jeho rezignace na úřad unitářského duchovního v Bostonu (1832), podmíněná naprostým roz-

chodem s principy tohoto náboženství, pokládajícího člověka jen za pasivního vykonavatele božích příkazů. Zrání jeho koncepcí ovlivnila také cesta do Evropy (1832—33), na níž se setkal např. s angl. romantiky (W. Wordsworthem a s S. T. Coleridgeem). Od 1834 psal básně v novoangl. vesnici Concord, kde se kolem něj sdružila skupina tzv. transcendentalistů (Transcendental Club — H. D. Thoreau, B. Alcott, M. Fullerová aj.). Filozof. podložil poezie je metafyzické, nesystematické a eklektické a spojuje podněty z Wordsworthových přírodně lyr. básní s myšlenkami něm. filozofie, zprostředkovanými mj. knihou Mme de Staël *O Německu* nebo Coleridgeovými spisy, s učením Platóna a novoplatoniků, popřípadě i podněty z Montaignových esejů a Swedenborgovy mystiky. Její zobecnění jsou poučena orientální filozofií a mytologií (purána o Višnovi, Bhagavadgíta, upanišady). Důraz na nepojmové postžení harmonie přírodního celku a části a na citové vyjádření jednoty lidského a přírodního bytí činí B. srozumitelnými i v orientálním kontextu (např. v Japonsku).

Výpisky „*Věci jsou v sedle / jezdí na člověku.*“

Literatura J. W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry*, New York 1936. M. R. Konvitz (ed.), *Emerson, Engelwood Cliffs* 1962. pr

EMINESCU, Mihai: HYPERION

(Lucafărul) — 1883

Filozofická poéma, vrcholné dílo rumunského romantismu.

Mladá princezna uzavřená ve vysokém hradu se zamiluje do jittní hvězdy (rumunsky Lucafăr = Světloňoš). Hvězda na sebe vezme podobu jinoha, který se dívce podvkrát zjeví, aby ji ujistil, že její cit je opěťován. Protože si přeje sdílet s princeznou štěstí pozemské lásky, prosí Pána, svého otce, aby z něho sňal břímě nesmrtnosti. Vševědoucí otec přirozeně ví, jak nestálé v životě i v ideálech je lidské plemeno, a jeho prosbu zamítá. Přinutí Světloňoše pohlédnout na Zemi v okamžiku, kdy jeho vyvolená podléhá svodům povrchního pážete jménem Cătălin. Hvězdný mileneček, raněný v hloubi svého citu, se zatvrdí a přes princeznino opěťované volání zůstává na nebi jako chladná hvězda, tentokrát označena jménem Hyperion (= kráčejiící ve výši). — Skladbu tvoří 98 čtyřverší s verši o 8—7 slabikách.

V lásce nesmrtného k pozemšťance, romant. antitezi dvou světů, protichůdných již samou svou podstatou, Eminescu symbolicky vyjádřil duševní drama génia, který vychází lidstvu v ústřety, ale to jej v honbě za pomíjivými cíli nedokáže pochopit a následovat. V 1. části skladby symbol. hvězdný génius spatřuje

v dívčině nevině touze projev dosud nezkaženého, autentického lidství a snaží se ji povznést k harmonickému životu v duchu nejvznešenějších ideálů. Princezna, jako ztělesnění ženského principu, nemá dokonce ani jméno, básník ji chrání všeho pozemského a srovnává ji s „pannou v kruhu světíc“ a s „lunou v kruhu hvězd“. Zatímco dosud bezejmenná princezna získává po svém pádu jméno Cătălina, které ji snižuje na úroveň jejího přizemního svůdce, mění se Světloňoš naopak v Hyperiona, je tak definitivně vyveden z oblasti zemské „přitažlivosti“, zemského chápání, a přenesen do sféry nebeských souvztažností, kde teprv získává nezávislé, odhmotnělé já. Tento motiv nepochopeného génia spojuje H. s jinými díly evrop. romantismu — Mojžiš A. de Vignyho, Byronův Kain, Lermontovův Démon aj., zvl. pak s Hyperionem F. Hölderlina (1797—99) a J. Keatse (1820).

Předobrazem H. je rumun. pohádka *Dívka ze zlaté zahrady*, zaznamenaná něm. etnografem R. Kunischem a vydaná 1861. Pod tímto titulem 1874—75 zpracoval Eminescu také první verzi H. v ottavariimách (Fata in grădina de aur). Podobně jako tomu bylo u předchozí romant. generace tzv. „osmačtyřicátníků“ (I. Heliade-Rădulescu nebo D. Bolintineanu, V. Alecsandri), je i pro Emineska lidová slovesnost vedle podnětů evrop., především něm. romantismu hl. zdrojem inspirace. Vliv folklóru se projevil jak v tematice (motivy převzaté z pohádek), tak i v obraznosti a stavbě verše. I romant. motiv neurčité touhy odkazuje současně k rumun. lidové poezii.

Výpisky „*Tak z luna uplynulých dnů / se rodí vše, co hyne. / Ozáří slunce oblohu, / a nad ním hasne jiné. // Ač zdá se nám, že věčně plá, / přec zajde ve svém rovu, / co zrodí se, to umírá, / a mře, by vzniklo znovu*“ (1964, 91).

Překlady 1964 (Vilém Závada, in: *Až září voda tmavá . . .*).

Literatura A. Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris 1963. J. A. Koževnikov, Michail Eminescu i problema romantizma v rumynskoj literature XIX v., Moskva 1967. — T. Vianu (doslov k 1964).

jn

EPOS O GILGAMEŠOVI

(Ša nagba imuru, dosl. Toho, jenž vše zřel)

* asi 2000 př. n. l.

Babylónský epos, nejstarší epos světové literatury.

E. o G. se dělí na krátký prolog a 4 části, zapsané v nejmladší, tzv. ninivské verzi na 12 tabulkách. Král Gilgameš, ze dvou třetin bůh a z jedné člověk, tvrdě vládne obyvatelům města Uruku, které nutí k těžké práci na městských hradbách. Obyvatelé po-

žádají bohy o pomoc a ti vytvoří polodivokého člověka Enkidu, nadaného neobyčejnou silou, který pak žije ve stepi se zvířaty a chrání je před lovci. Lovci mu přivádějí nevěstku Šachmatu, aby dokonalá přeměna Enkidua v člověka. Enkidu přichází do Uruku, zápasí vítězně s Gilgamešem a spřátelí se s ním (1—2). Společně se vypraví do libanon. hor, aby zničili krutého obra Chuvavu. Za pomoci boha slunce Chuvavu přemohou. Po návratu do Uruku vzplanula ke Gilgamešovi láska bohyně Ištar. Gilgameš ji odmítl, za trest přichází na zemi nebeský býk. Gilgameš s Enkiduem ho zabijí, Enkidu urazí bohyni, přivolá tak její kletbu a umírá (3—8). Po smrti přítele Gilgameš hledá tajemství věčného života. Vydá se na poušť za Uta-napištemem, jediným předkem, kterého bohové obdařili nesmrtelností — poté, co přežil potopu světa ve vystavěné lodi. Gilgameš nezíská nesmrtelnost, protože nevydrží bdít 6 dní a 7 nocí, a když pak vyloví ze dna oceánu rostlinu nesmrtelnosti, pozře mu ji had (9—11). Na 12. tabulce je obsažen rozhovor mezi Gilgamešem a duší Enkidua, vyvolanou z podsvětí, v kterém se Gilgameš dovídá o pochmurném životě po smrti.

E. o G. z žánrového hlediska představuje monumentální hrdinský epos z nejstarší doby mezopotamské kultury. Není to již mýtus, jeho hrdinové žijí, trpí a umírají jako ostatní lidé, i když byli obdařeni nadlidskou silou. Sumer. král Gilgameš je pravděpodobně histor. postavou. **E. o G.** se tvořil po dlouhá období, některé temat. složky žily pravděpodobně dříve i později vedle eposu jako svébytné uzavřené příběhy — je známo 5 sumer. básní s hl. postavou Gilgameše. Také jednotl. epizody eposu se značně liší stáří i původem. Představa Enkidua odkazuje zřejmě k nejstarším mytol. vrstvám, kdy bohové byli zobrazováni jako zvířata. Téma boje s Ištar, v novobabylónské době kněžkou lásky a dobra, je pravděpodobně vzpomínkou na konflikt krále s kněžskou kastou, která v Mezopotámii byla neobyčejně vlivná. Pověst o nebeském býku byla původně nejspíš samostatnou pověstí, vyprávění o potopě je známo už z babylónského zápisu ze 4. tisíciletí př. n. l., značně se rozšířilo a dochovalo se i v Bibli. Jednotl. epizody jsou spjaty v poměrně pevný celek tématem přátelství tragicky přervaného a hledáním tajemství věčného života: hl. hrdina nedosáhne nesmrtelnosti, přesto se však na konci 11. tabulky, která představovala původní závěr cyklu, vrací obraz Gilgamešova díla — mohutných hradeb Uruku, jako by jedině činem, jenž přetrvá, mohl člověk překročit meze kladené smrti.

Při vzniku **E. o G.** se rozlišuje 5 vývojových stadií: 1. Ústní substrát z konce 3. tisíciletí př. n. l., kdy vznikly a ústně se tradovaly zpěvy, kde byl Gilgameš hl. postavou nebo kam byl dosazen v zájmu cyklizace. 2. Období su-

merské, kdy došlo k zápisu hrdinských zpěvů v sumerštině — *Gilgameš a Chuvava* (boj Gilgameše s Chuvavou), vyprávění o Gilgameši a nebeském býku, pohřeb Enkidua (fragmentární ličení pohřebních obřadů), o potopě (do eposu přešla epizoda v definitivním znění jako vyprávění Uta-napištima), *Gilgameš a dub*, *Gilgameš a Agga*. 3. Období starobabylónské, kdy jednotl. izolované zpěvy dostaly jednotnou epickou kompozici a rozšiřují se o příběh Gilgamešova konfliktu s poddanými pro právo první noci a Gilgamešovo setkání s šenkýřkou bohů Siduri, které Gilgameše připoutalo k radostem pozemského života. Vzniklé akkadské, chetitské aj. verze byly známy i mimo Mezopotámii. 4. Období stredoasyrské. 5. Období novoasyrské, kdy dílo vzniklo ve své kanonické podobě koncem 2. tisíciletí př. n. l. Kanonická verze má 2 části: o přátelství Gilgameše s Enkiduem a o Gilgamešově marném úsilí dosáhnout věčného života. Akkadský zápis díla pochází ze 7. stol. př. n. l. z doby asyrské, kdy bylo zapsáno podle starších textů na rozkaz krále Aššurbanipaliho pro královskou knihovnu v Ninive. Redaktorem konečné verze **E. o G.** byl Sin-leqe-uninni, kněz žijící ve 12. stol. př. n. l. **E. o G.** byl rozšířen za hranice starověké Mezopotámie po celé klinopisné oblasti Blízkého východu. První poukázal na existenci babylón. eposu o Gilgamešovi G. Smith 1872 v přednášce pro Brit. společnost biblické archeologie, 1890 byly známé části eposu vydány jako *Das babylonische Nimrodepos* (na základě hypotézy o totožnosti Gilgameše a biblického Nimroda). 1928 vydal R. Cambell Thompson zákl. vyd. *The Epic of Gilgamesh*, později rozšiřované jen o nově objevené fragmenty. Oratorium B. Martinů *Gilgameš* (1954).

Výpisky „*Když bozi stvořili lidstvo, smrt lidstvu dali v úděl, život však do svých rukou vzali si*“ (1976, 79).

Překlady 1944 (*Ferdinand Stiebitz, volná adapt. Gilgameš*), 1958 (1971, 1976, *Lubor Matouš, postupně rozšiřovaná a přepr. vyd.*), 1972 (*Lubor Matouš — Vojtech Zamarovský, sl.*).

Literatura P. Garelli (ed.), *Gilgameš et sa légende, Paris 1960* (úplná bibl.). P. Jensen, *Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur I—II, Strassburg—Hamburg 1906—1928*. R. Pannwitz, *Gilgamesch — Sokrates, Titanentum und Humanismus, Stuttgart 1966*. J. J. Stamm, *Das Gilgamesch-Epos und seine Vorgeschichte, Asiatische Studien 1952*. — L. Matouš (předmluva k 1976).

ben

ERASMUS Rotterdamský:

CHVÁLA BLÁZNIVOSTI

(Morias enkomion id est Stultitiae laus)

1509, přepr. 1511

Latinsky psaná prozaická satira na lidskou

společnost, nejznámější dílo předního evropského humanisty nizozemského původu.

Próza je monologem alegorické postavy pani Bláznivosti (Stultitia), pojatým jako proslov k shromáždění příznivců, a tvoří kompoziční rámec díla. Bláznivost chválí sama sebe, dokazuje všudypřítomnost a nadvládu pošetilosti v životě jednotlivců i v celém uspořádání společnosti. Pod zorným úhlem Bláznivosti se život lidí (dokonce i antických bohů) jeví jako pestrá, nevázaná komedie. Tomu odpovídá také tvar skladby, v níž jedno téma navazuje na druhé volně, v duchu lehkého rozprávěcího stylu, vytvářejícího iluzi žertu a nezávaznosti. Stylisticky tento záměr podporují hovorové obraty, oslovení posluchačů, fečnické otázky. Bláznivost se nejprve představuje, zdůvodňuje oprávněnost svého vystoupení a líčí svůj rodokmen. Používá při tom četných odkazů na antickou mytologii, dílem jako běžných topoi vzdělané společnosti, dílem s parodickým podtextem. Např. otcem Bláznivosti je Plutos, alegorizující bohatství, matkou nymfa mladosti: „Nebyl s ní arci spojen trpkým svazkem manželským, z jakého pochází onen kulhavý kovář Hefaios, ale, jak říká náš Homér, „splynul s ní v rozkoši“ (což je o mnoho příjemnější!).“ Členy její družiny jsou Opilost, dcera Bakchova, Nevzdělanost, Sebeláska, Lichotivost atd. Charakter a názory Bláznivosti se ozejmují srovnáním nebo převrácením určitých jevů, situací, lidských vlastností a činů. Tato konfrontace je hl. východiskem krit. narážek, ironie, výsměchu, je zdrojem humoru i vážných filozofických pronikavých postřehů. Působivost všech těchto prostředků záměrně vyvolává pocity nejistoty, zda vyslovené myšlenky je třeba připsat Bláznivosti, nebo zda je za nimi skryt názor autora. Tímto způsobem se mohl autor vyjádřit otevřeně kriticky k nejruznějším jevům středověké společnosti (scholastika, vzdělání, šlechta, panovník atd.) a zejména k tématu, jemuž je věnována největší část knihy — k církvi a k náboženství. V úvodu, v němž autor vysvětluje okolnosti vzniku tohoto spisu, jeho myšlenkové východisko a záměr, je dílo věnováno Erasmu příteli T. Morovi

Erasmovo pojetí bláznovství (pošetilosti a veselosti) není zcela jednoznačné a negativní. Považuje ji za vlastnost, která prostupuje život, skutky, myšlení a citění každého člověka (odlišuje ji však od chorobné šílenosti). Ovládá společnost, morálku, etiku, vědu i umění a tím, že se opírá o přirozené paradoxy, nestálost a slabost lidské povahy, druzí se k negativním vlastnostem charakteru jednotlivce i celé společnosti. Právě v takové podobě se stává předmětem kritiky a satir. výsměchu. Především se však v Erasmově interpretaci odráží svérázná lidová filozofie středověké smíchové kultury a jejího karnevalového vidění světa. V tomto duchu má i bláznovství typicky smíchové rysy ambivalentnosti (směšná, odsouze-

níhodná vlastnost, ale zároveň také životadárná, povzbuzující síla). Ch. B. tak dovršuje na renesančním stupni latin. smíchovou kulturu středověku a patří k nejlepším ztvárněním karnevalového smíchu ve svět. literatuře.

Erasmus napsal Ch. B. 1509 v Anglii, bezprostředně po svém návratu z Itálie. Téhož roku vyšlo dílo, o snad bez vědomí autora, v Paříži a vyvolalo velký rozruch, zvláště v církevních kruzích. Po dílčích úpravách vydal Erasmus knihu sám 1511 ve Štrasburku. Před zničujícími útoky vládnoucí světské a církevní cenzury uchránilo dílo i autora výjimečné postavení Erasma jako uznávané církevní autority a proslulého humanistického učenice, známého pronikavým úsudkem a krit. myšlením. O velkém ohlasu Ch. B. a zároveň i o živých kulturních kontaktech čes. humanistů svědčí čes. překlad Ch. B. a komentář k ní od Řehoře Hrubého z Jelení (1513). Jedná se o první překlad Erasmovy skladby do národního jazyka.

Výpisky „Jako kůň neznalý mluvnice není nešťastný, zrovna tak bláznivý člověk není nešťastný, protože bláznivost je v souladu s lidskou povahou“ (1966, 49) — „Jen největší blázni se totiž domnívají, že štěstí člověka spočívá přímo ve věcech. Nikoli, štěstí člověka spočívá v minulém o věcech, v tom, co si kdo o nich myslí a jak se na ně dívá“ (1966, 70).

Překlady 1513 (1864, 1969, Řehoř Hrubý z Jelení, Chvála bláznovství), 1912 (Jaroslav Dvořáček, Chvála bláznovství), 1966 (Rudolf Mertlík), 1986 (Josef Hejnic).

Literatura J. Huizinga, Erasmus, Haarlem 1924, J. J. Mangan, Life, Character and Influence of Desiderius Erasmus of Rotterdam I—II, London 1927. — J. Hejnic (doslov k 1986). E. Pražák, Řehoř Hrubý z Jelení, Praha 1964.

hš

ERENBURG, Ilja: NEOBYČEJNÁ DOBRODRUŽSTVÍ JULIA JURENITA

(Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito ...) 1922

Ruský sovětský avantgardní román ironizující a popírající dadaisticky provokujícím gestem hodnotový řád měšťanské kultury 20. stol., autorova románová prvotina.

Zákl. děj. půdorys volně a pestré románové stavby postihuje již celý nezvykle dlouhý titul parodující staré liter. konvence pojmenování díla: *Neobyčejná dobrodružství Julia Jurenita a jeho žáků monsieurů Délaia, Karla Schmidta, Mr. Coola, Alexeje Tišina, Ercola Bambuccioho, Ilji Erenburga a černocha Ajsi ve dnech míru, války a revoluce v Paříži, v Mexiku, v Římě, v Senegal, v Kiněšmě, v Moskvě a na jiných místech, item rozmanité názory učitele o dýmách, o smrti, o lásce, o svobodě, o hře v šachy, o plemeni židovském, o konstrukci a o mnohém jiném.* Učitel, původem Mexičan, hlasatel nutnosti zničení světa,

prochází se svými „žáky“ Evropou před I. svět. válkou, během ní, konfrontuje svou teorii s neméně dá-
belskou praxí rozběsněných dějin, navštěvuje revol.
Rusko (mj. se setkává v Kremle s V. I. Leninem a
rozmlouvá s ním). Ve chvíli stabilizace nového řá-
du v sovět. Rusku se unaven rozhodne umřít, protože
jeho dílo „je dokončeno“, a nechá se zastřelit bandi-
ty kvůli novým holinkám. Vypravěč — „žák“ Eren-
burg skládá Učíteli hold svým románem, jež uzavírá
rozvernou dedikací „všem bratřím bez boha, bez pro-
gramu, bez ideje, nahým a opovrženým, milujícím
jen vítr a skandál“ a dadaistickým „Bum bác!“

Kaleidoskopická, volná stavba románu, hlási-
cí se k výbojům soudobého filmu a k typo-
grafické pestrosti novin, byla na první pohled
pokusem o odmítnutí tradičního typu klasic-
kého sociálního románu. V této ryze uměl. re-
voluci — těsně spjaté s rus. a evrop. avant-
gardní estetikou — nechyběl ani mimovolný
návrat k románové „prehistorii“: k pojetí jeho
žánru jako volného vyprávění, ke kontaktům
s určitými schémata mystického románu za-
svěcení (Učitel — žáci) a konečně i pokusy
o využití podnětů mimoevrop. kulturní tradice
(filozof. aforismy typu Čuang-c'). Uměl. nega-
ce rozvíjející po svém dobový evrop. slogan
„konce umění“, jehož zákl. principy jsou vy-
jádřeny i přímo v názorech Mistra, se tu však
rozšiřuje ve všeobecnou negaci a naprostou
revizi všech hodnot souč. civilizace, morál-
ních, politických, kulturních i filozofických.
Svět se přitom v pokřivené podobě obnažuje
nejen ve svých dějích a praktikách, ale i ve
svých jednotl. zástupcích, karikaturách ruz-
ných „národních“ typů: Mr. Cool jako ztěle-
snění podnikavého a pokryteckého amerika-
nismu, Schmidt, posedlý myšlenkou důkladné
racionalizace světa, Tišin jako typický rus.
intelektuál 19. stol. apod. Sám Učitel Julio Jure-
nito (k jehož mexičanství dalo Erenburgovi
podnět přátelství s mexic. malířem D. Rive-
rou) je pod maskou moderního Mefista a my-
stického „zasvětitel“ do mistrovství zla pře-
devším velkým dadaistickým provokatérem,
jenž přivádí ad absurdum všechnu zdánlivou
normalitu skutečnosti.

D. J. J. byla napsána v červnu až červenci
1921 v Belgii a vydána téměř současně
v Moskvě i v Berlíně, v evrop. překladech
vzbudila všeobecnou pozornost; v souč. sovět.
kritice vyvolala však spíše protichůdná hodno-
cení zvl. z hlediska poměru k revoluci. Zášti-
tou D. J. J. se staly vzpomínky N. Krupské,
které dosvědčily Leninův příznivý postoj k ro-
mánu. Uměl. názory Erenburgovy, ovlivněné
postfuturistickým konstruktivismem a pro-
gramové estet. aplikacemi rus. formální školy, na-
šly na poč. 20. let výraz při redigování berlín-
ského čas. Věšć a později v souboru stati

A přeće se točí (1922, A vsě-taki ona vertitsja).
Téma negace bylo obdobně jako D. J. J. ztě-
lesněno i v Erenburgově r. *Trust D. E.* (1923,
Trest D. E.); v další své románové tvorbě
z I. pol. 20. let — r. *Život a smrt Nikolaje Kur-
bova* (1923, Žizň i gibel' Nikolaja Kurbova),
Láska Jeanne Neuillové (1924, Ljubov' Žanny
Nej) aj. — se však Erenburg již zústředil zvl.
k otázce vztahu člověka s jeho niternými po-
třebami a revoluce, tedy k problému, který
byl v D. J. J. částečně ironickým gestem pře-
kryt.

Výpisky „Zřikám se, ale jen na chvíli“ (1966,
125) — „Nikoli, musíme sivořit nový patos pro nové
otroctví“ (1966, 147) — „Vláda bez vězení je zvrhlý
a nepřijemný pojem, asi tak jako kocour s ostříhanými
drápy“ (1966, 163) — „Vím, že je mnoho okovů z ruz-
ného materiálu a různých tvarů, ale všechno jsou to
okovy, a ani má slabá ruka se nenatáhne po jednom
z nich“ (1966, 194).

Překlady 1926 (František Pišek), 1966 (1984, Jaro-
slav a Vlasta Tafelovi).

Literatura B. Amondru, Dostoievsky et Erenburg,
Lille 1945. F. Nieuwažny, Ilja Erenburg, Warszawa
1966. — I. Erenburg, Lidé, roky, život I, Praha 1966.
J. Taufer (doslov k 1966).

mc

ESPRIU, Salvador:

BÝČÍ KUŽE

(La pell de brau) — 1960

Nejznámější básnická sbírka předního součas-
ného katalánského spisovatele.

Sbírku tvoří 54 převážně epických básní, které
jsou často sřetěženy stejnými obrazy nebo slovy, ob-
jevujícími se v posledním verši předcházející básně
a v prvním verši básně následující. Tematicky jsou
seřazeny do několika celků, jejichž sled udává zákl.
ideové a kompoziční schéma knihy: v básních I—
VII je představen Sefarad (= hebrejsky Španělsko)
jako zakrvácená, pošlapaná býčí kůže (mapa Špa-
nělska bývá přirovnávána k napjaté býčí kůži) a při-
pomenuje tíživá minulost občanské války, „války
bez vítězství mezi bratry“. VIII—XII dokresluje pa-
noráma zdeptané, rozvrácené země, XIII—XX od-
halují bezútešný život jejich obyvatel, z XXI—XXX
zaznívá naděje, symbolizovaná „novým jasem“,
„bližším se světlem“. Tato naděje je poměřována
vzpomínkou a steskem, nocí a strachem. Od básně
XXXI se objevují některá témata a symboly z před-
chozí básnickovy tvorby, jejich platnost je však pře-
nesena na širší lidské společenství (např. slepý že-
brák-Hospodin, slepci připomínající známý Breu-
ghelův obraz apod.). V básni XL a následujících se
básník ptá na smysl svého dřívějšího duševního úsi-
lí, v XLV—L nabádá k dělnému, snášenlivému sou-
žití různých národů v rámci Španělska, poslední bá-
sně hovoří o vykonané cestě a vyjevují vůli znovu
psát na napjatou kůži jméno Sefarad.

Espruiova básnická tvorba, kterou lze rozdělit na poezii satirickou, lyrickou a občanskou, vydala v této sedmé autorově sbírce mimořádně zralé dílo hlubokého mravního patosu a občanského uvědomění. Na rozdíl od předchozích sb. *Sinerský hřbitov* (1946, Cementiri de Sinera), *Hodiny* (1952, Les hores), *Mrs. Death* (1952), *Poutník a zeď* (1954, El caminant i el mur) a *Konec labyrintu* (1955, Final del laberint), jež se tematicky vážou k básnickově „malé vlasti“, myt. Sinefe, a pod dojmem trag. osudů katalán. národa po porážce špan. republiky v roce 1939 směřují od lyr. ztvárnění básnickovy „meditace o smrti“, lépe řečeno úvah o lidském osudu a smyslu života v plánu individuálním i kolektivním, k básním prochnutým vírou v lepší budoucnost autorovy vlasti, **B. k.** je nabídkou dialogu přesahujícího hranice Katalánska, výzvou k společnému úsilí při budování nového Španělska. Básně různé délky a metra obsažené v této sbírce se podobně jako v ostatních Espruiových knihách veršů vyznačují kultivovaným, vytříbeným jazykem, do něhož jsou začleněny i lidové prvky, množstvím symbolů (slovo, píseň, výkřik, ticho, noc, dům, zeď, člun aj.) i osobitých mýtů (loutky, slepci apod.), bez jejichž znalosti nelze plně pochopit významovou složku autorovy poezie.

B. k. vznikla mezi červnem 1957 a červencem 1958, v době, kdy částečné uvolnění ve Španělsku přineslo naději na obnovu kulturního života v Katalánsku a rychlejší překonání pozůstatků občanské války. Pozdější vývoj sice ukázal, že tyto představy byly ještě předčasné, nicméně zájem, jaký **B. k.** vzbudila ve Španělsku i v zahraničí, přispěl k tomu, že se tato sbírka stala jedním z nejrepresentativnějších děl poválečné katalán. literatury.

Výpisky „*Občas je nutné, ba přímo nezbytné, / aby člověk zemřel pro svůj národ, / ale nikdy nesmí zemřít celý národ / jen pro jedince: / vždy na to, Sefarade, pamatuj. / Dbej o bezpečí na mostech dialogu / a snaž se chápat, nauč se mít rád / pravdy a rozličné jazyky svých dětí*“ (1980, 81).

Překlad 1980 (Jan Schejbal, *výb. in: Zachráněná slova*).

Literatura J. M. Castellet, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu, Barcelona 1971*. J. Fuster, *Introducció a la poesia de Salvador Espriu, in: S. Espriu, Obra poètica, Barcelona 1963*. — J. Schejbal (doslov k 1980).

sch

ESPRONCEDA, José de: SALAMANSKÝ STUDENT

(El estudiante de Salamanca) — 1840

Básnická povídka nejvýznamnějšího básníka španělského romantismu.

Osu díla, členěného do 4 částí, tvoří epický příběh o lásce, zklamání a vzdoru. Andělská Elvira byla svedena a opuštěna donem Félixem, studentem ze Salamanky, který je představen jako „druhý don Juan“ (s odkazem na postavu Tirsa de Moliny a s využitím motivů pověsti o studentu Lisardovi, zachované v romancích). Elvira z milostného rozčarování zešilela a umírá. Její bratr vyzve dona Félixě na souboj. Při návratu z vítězného souboje se don Félix setkává s bílým přízrakem ženy a následuje jej do záhrobí; na této dram. cestě se stupňuje atmosféra hrůzy (otevírání hrobů) až ke scéně odhalení přízraku, jehož bílý závoj skrýval kostru mrtvé Elviry. V jejím objetí, ve fantastickém tanci hrdina hyne. Děj je od počátku oslabován, do popředí vystupují lyr. motivy touhy po ideálu, ztráty iluzí, sváru citu a rozumu, hrozby smrti. Skladbu uvozuje a uzavírá poukaz k lidové tradici. Závěrečný obraz všedního rána naznačuje vznik pověsti a její životnost: hrdinův život nezanikl beze stopy, zanechal otisk v kolektivní paměti.

Antitická výstavba S. s. vyjadřuje rozpor mezi ideálem a skutečností, mezi jedincem a řádem vesmíru. Neúkojná touha po ideálu má abstraktní podobu touhy po čemsi krásném a nedostižném — Félixova cesta za přízrakem ztělesňujícím iluzi — a konkrétní podobu touhy po čisté a vášnivé lásce zkrášlující svět, projektované do Elviry. Ve skutečnosti se tato touha nenaplní, ukáže se jako pouhé prchavé zdání. Krutá deziluze člověka, jehož „magické okouzlení se roztříštilo“, který vidí „ve vši nahotě tento svět“, je na jedné straně zdrojem utrpení, světobolu. Zároveň motivuje hrdinovu cynickou pózu a jeho vzdor — to je funkci motivu Félixovy dávně nenaplněné touhy, kterou mu setkání s přízrakem připomene. Konflikt jedince a vesmíru je vyjádřen na jedné straně lyr. motivem lhostejnosti vesmíru k bolesti člověka, je pojat jako další zdroj utrpení. Ale v prvé řadě má podobu titánského vzdoru individua proti zákonům božím, což je druhou významovou rovínou Félixovy cesty za přízrakem. Satansky stylizovaný hrdina odmítá podříditi se jiné vůli než své vlastní, neustoupí nátlaku moci, bouří se proti řádu vesmíru, který člověka omezuje a pokouje. Jeho souboj se smrtí je obrazem nepokořitelnosti člověka; zároveň je pokusem anticipovat zážitek smrti prostřednictvím básnické imaginace. Espronceda promítá do hl. hrdiny touhu po plnosti lidského života, jejíž realizaci spatřuje ve výjimečně svobodné osobnosti. V prolnutí světobolu a titanismu je důležitá jejich hierarchie: postupně se stává dominantním titanismus, utrpení nevyústí v polohu spleenu, nýbrž v aktivní vzdor. Přes všechno trpké rozčarování, poznání marnosti touhy, se

v S. s. člověk této touhy nevzdává a bouří se proti světu, který znemožňuje její naplnění.

S. s. je spolu s lyr. *Zpěvem na Terezu* (1841, Canto a Teresa) v Esproncedově tvorbě, uzavřené 2 roky po jeho vydání básnickovou předčasnou smrtí, dílem vrcholným. Spojuje titánskou a světobolnou polohu Esproncedových předchozích lyr. básní a dochází v něm k posunu od vzpoury sociální ke vzpouře transcendentální, v níž problematizování vztahu k bohu působilo v katolickém Španělsku zvlášť radikálně. S. s. vznikl a jeho úryvky byly časopisecky publikovány 1836—39, knižně vyšel v Madridu ve sb. *Poesie* (1840, *Poesías*). V kontextu špan. romantismu, v němž převažuje tendence historizující, má Esproncedovo dílo nejbližší k byronskému romantismu. S. s. je ve Španělsku jedinou významnou básnickou skladbou ztvárňující romant. rozpor, patří k vrcholům špan. romantismu a dosahuje evrop. úrovně. Pro následující vývoj špan. poezie jsou významné metrické inovace v S. s.; na jeho motivy přímo navazuje G. Bécquer.

Literatura G. Carnero, *Espronceda, Madrid 1974*. J. Casaldueño, *Espronceda, Madrid 1961*. R. Marrast, *Introducción crítica, El estudiante de Salamanca, Madrid 1978*.

ah

EURIPIDES:

MÉDEA

(Médēia) — insc. 431 př. n. l.

Antická tragédie na mytologický námět, dílo athénského dramatika.

Děj dramatu čerpajícího ze závěru báje o Argonautech se odehrává v Korintu, kam uprchla Médēa poté, co v Iolku přesvědčila dcery krále Pelia, aby svého otce rozsekaly na kusy, a tak pomohla svému muži Iasonovi pomstít otcovu smrt. — V Korintu však Médēa poznává, že ji Iason chce opustit a oženit se s dcerou krále Kreonta, který Médēu vykazuje ze země. Zhrzená Médēa touží po pomstě a lstivě si na Kreontovi vyprosí ještě jeden den na rozhodnutí, kam odejde, neboť nemá vlast díky tomu, že zabila bratra a zradila otce, kolchidského krále Aieta, když pomáhala Iasonovi ke zlatému rounu. Iason se jí snaží přesvědčit, že útekem do Řecka jenom získala a že on svůj nový sňatek uzavírá z prospěchu a s ohledem na zájem jejich dětí. Okolojdoucí král Aigeus nabídne Médēji ochranu v Athénách, ke které si jej ona zaváže přísahou, a cítíc se nyní bezpečná, provede svůj záměr: Naoko se Iasonovi podrobí a jeho nevěstě pošle vzácný šat a zlatý vínek, jejichž kouzelný jed zahubí jak ji, tak i Kreonta. Po velkém duševním boji zabije Médēa i poslední výhonky Iasonova rodu, své dva syny. Z jejich smrti vášnivě obviní zoufalého Iasona a odlétá v dračím voze svého děda, boha Héliu, do Athén.

M. nese všechny podstatné znaky většiny Euripidových tragédií (dochováno 17). V jejím středu stojí ženská postava ve vypjaté situaci: její příběh není (jako u Sofokla a zvl. Aischyla) nazírán z hlediska mytol. symboliky namířené především k otázkám etiky života athénské obce, ale z hlediska morálky konkrétního, neopakovatelného a společensky poměrně nezávislého jedince. Euripides tak prostřednictvím divadla nadhodil racionalistické myšlenky, které v soudobém myšlení ztělesňovala sofistická filozofie, a snad poprvé v dějinách učinil cílem dram. obrazu duševní život člověka. Euripidovo směřování k psychologizaci jednání zobrazovaného jedince pak zákonitě potlačuje úlohu kolektivního chóru, uvolňuje jeho závislost na ději, do kterého již chór přestává přímo zasahovat, a pokládá důraz na účinnost vylíčení vnitřních stavů postav v dílčích scénách. Mýtus tu ztratil svou bezprostřední společen. funkci a stal se odrazovým můstkem, od něhož se autor odrazil k příběhu plnému vášni a individualizovaného prožitku. Vyjádření vášnivě upřímnosti a nezvratné vnitřní logiky myšlení Médēy (tedy ženy-barbarky, nespoutané konvencemi „civilizovanějšího“ okolí), které vedou až k činu krvavému a nezvykle krutému, bylo nepochybně prostředkem autorova zpochybnění tradičních sociálních, mravních (a náboženských) hodnot občana klasického městského státu — viz ohlas v Aristofanových Žábách (insc. 405 př. n. l.), v nichž dramatik eticky staví proti Euripidovi morálku Aischyla.

Spolu s nedochovanými tr. *Filoktetes* a *Diktis* a satyrskou kom. *Ženci* (Eristai) byla M. poprvé hrána 431 př. n. l., tedy na počátku peloponéské války — v období rodící se krize řec. společnosti. V dram. závodech tetralogií tehdy Euripides získal třetí (poslední) místo za Euforionem a Sofoklem. Avšak tradiční báje o Médēji v podobě, jakou ji dal on, vstoupila do svět. literatury. V antickém Řecku ji snad současně s ním zpracoval básník Neofron a později Euripides mladší, Dikaiogenes, Karkinos aj. Do latiny ji v návaznosti na Euripida převedl Ennius a v různých žánrových podobách ji zpracovali Ovidius (Listy heroin, nedochovaná tr. Médēa), Curiatius Maternus a Lucanus. Na množství pozdějších liter., výtvarných a hudebních děl na téma Médēy měla pak nepochybně velký vliv Senekova stejnojmenná tragédie, kterou se inspiroval jak P. Corneille (1635), tak i F. Grillparzer (1822). Ve 20. stol. se pak k této látce obrátilo velké množství dramatiků: H. H. Jahn (1925), R. Jeffers (1946), J. Anouilh (1946), M. Braun (1956), J. Parandowski (1961) i hudebních skladatelů: J. A. Benda (1775), L. Cherubini (1797). Film P. P. Pasolini (1969).

Výpisky „*Neboť žena je tvor bázlivý / a nestatečný, trne, jak jen zvířecí krev; / však zneuctí-li jí kdo lož manželské, / je krvelačná jako žádný jiný tvor*“ (1976, 267) — „*Rozumný muž dítky své / dát nikdy nemá přilít cvičit v moudrosti. / Neb nejen, že se nečinnosti jim vytýká, i občanův je stihá závist neblahá. / Neb hlupcům-li věc řekneš novou, rozumnou, / ne moudrým, nýbrž darebným se budeš zdát. / A vynikneš-li nad ty, kteří zvláštního / mni něco vědět, budeš všechněm odporným*“ (1978, 25).

Překlady 1878 (Petr Durdík), 1923 (Josef Sedláček, in: *Devět dramát Euripidových*), 1929 (1942, 1970, 1976, 1978, František Stiebitz; vyd. 1970, in: *Antické tragédie*, vyd. 1976 in: *Řecká dramata*, vyd. 1978 in: *Trójanův a jiné tragédie*).

Inscenace 1921 (Karel Hugo Hilar, *Národní divadlo, Praha*), 1958 (Miroslav Seemann, *Státní divadlo, Brno*), 1958 (Milan Pásek, *Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1965 (Radim Koval, *Státní divadlo, Ostrava*), 1968 (Milan Pásek, *Divadelní studio JAMU, Brno*), 1981 (Ivan Balada, *Forum při Divadle O. Stibora, Olomouc*).

Literatura W. N. Bates, *Euripides, New York* 1961. D. J. Conacher, *Euripidean Drama, Toronto* 1967. L. H. G. Greenwood, *Aspects of Euripidean Tragedy, Cambridge* 1953. G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides, London* 1941. H. Strohm, *Euripides, München* 1957. U. von Wilamowitz, *Analecta Euripidea, Berlin* 1975. — P. Durdík (předmluva k 1878). L. M. Sobotka (doslov k 1976). E. Stehliková (předmluva k 1978). F. Stiebitz (předmluva k 1942).

pj

EURIPIDES: TRÓJANKY

(Tróiadés) — insc. 415 př. n. l.

Protiválečná tragédie předního starořeckého dramatika.

Děj se koná krátce po pádu Tróje v řec. táboře, kam vítězni Řekové shromáždili zajaté ženy. Rozdělují si je mezi sebou jako kořist — trojská královna Hekabe případně Istmému Odysseovi, její nejmladší dcera Polyxena je zabita jako oběť u Achillova hrobu, druhou dceru, panenskou věštkyni Kassandru zaslíbenou Apollonovi, si bere sám Agamemnon. Nejhorší osud čeká na Andromachu, vdovu po největším trojském hrdinovi Hektorovi — Řekové jí udělili Achillovu synovi a současně rozhodli, že její malý syn Astyanax bude svržen z trojských hradb. Zatím pravá příčina vleklé a krvavé války, Menelaova žena Helena, je přes Hekabiny protesty omilostněna a vrací se na Menelaově lodi domů. Řec. hlasatel Talthybios, prostředník mezi řec. vojevůdci a trojskými ženami, přináší Hekabě tělo mrtvého vnuka, aby její mohla pohřbit. Hradby Tróje padají, ve městě zuří požár a zajatkyň jsou odváděny k lodím. Zpupnost vítězů nezná mezí, ale čeká je zasloužený trest, jak se dozvídáme už z prologu plného ironie: ochránce Tróje Poseidon a Trójanům

neptátelská Athéna, uražení bezuzdností a bezbožností dobyvatelů, se chystají řec. loďstvo na cestě domů zničit mořskou bouří.

Euripidova scénická reflexe krutosti, nesmyslnosti a neoprávněnosti válek nemá souvislý děj. Je to lyrickoepické pásmo volně spojené ústřední postavou (zajatá Hekabe) a chórem trojských žen. Přestože hra nepostrádá jisté momenty dram. napětí (vydání Astyanakta, agón mezi Helenou a Hekabou), dram. gradace je nesena neúprosným vršením lidských tragédií jednotl. postav. Monolitně pojaté hrdinky se nevyvíjejí, jsou jen vyvolávány na scénu, aby v epizodě, které dominují, sdělily neopakovatelným způsobem své vlastní téma: Šílená Cassandra radostně zpívá a tančí orgiastický tanec k počtě boha snatku, neboť jako věštkyně ví, že její snátek přinese záhubu domu Atreovců, vážná, do sebe uzavřená Andromacha medituje o povinnostech ženy a svém budoucím osudu, který je strašnější než smrt, frivolní Helena využívá všech možností rétoriky, aby zmařila obvinění a využila je ve svůj prospěch. Litost nad zmařenými životy a strach z budoucnosti v otroctví zni i písněmi chóru, který tu není neorganickou anachronickou přítěží, ale podstatným aktérem děje. Hudební stránka tragédie byla patrně scelující složkou hry, jak svědčí nesmírně propracovaná a složitá veršová instrumentace. Lyr. metra tu neprovázejí jen písně chóru, ale i jednotl. protagonisty, takže jambický trimetr dialogů přechází v monodie (sólové árie) a složité recitativy. Verš příznačně podtrhává emocionální vypjatost dialogů a diferencuje postavy (nezainteresovaný řec. hlasatel mluví prostým jambem, postavy a chór mu odpovídají rozličnými lyr. metry). Ne náhodou bývá tato tragédie označována za antické oratorium.

Euripides napsal T. v předvečer loupežné Alkibiadovy výpravy na Sicílii, inspirovaný krutým porobením ostrova Mélu roku 416 př. n. l., kdy Athéňané pobili všechny muže schopné nosit zbraň a ženy a děti prodali do otroctví. Vzhledem k tomu, že řec. divadlo neznalo tragédii ze současnosti a nerozvinulo ani žánr histor. hry, použil Euripides mýtus (známý každému Řekovi především z homérských básní) zcela moderně jako projekční plátno, na něž promítl aktuální problémy doby. Hra získala druhou cenu v soutěži tragédií a byla uvedena s tr. *Alexandros*, *Palamedes* a satyrským dr. *Sisyfos*; postrádá všechny typické znaky tragédie, její volná stavba však dává mnoho možností scénickým realizacím, v nichž bývá vyzdvížena naléhavost Euripidova humanistického poselství (srov. i adaptaci J.-P. Sartra).

Překlady 1923 (Josef Sedláček, in: *Devět dramát Euripidových*), 1978 (Olga Valešová, in: *Trójanjky a jiné tragédie*), rozm. 1984 (Eva Stehliková).

Inscenace 1980 (Milan Vobruba, *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1984 (Václav Martinec, *Divadlo Vítězno-ého únoru, Hradec Králové*).

Literatura G. Murray, *Euripides and his Age*, Oxford 1946. G. Perrotta, „*Le Troiane di Euripido*“, *Dioniso* 15, 1952.

es

EXUPÉRY → SAINT-EXUPÉRY

EZOP (Aisópos):

BAJKY

* 6. stol. př. n. l.

Krátký epickodidaktický útvar, který klasické podoby nabyl na sklonku 1. pol. 1. tisíciletí př. n. l. v Řecku, původně šířený ústním podáním.

Většina bajek, připisovaných Ezopovi, se odehrává ve světě zvířat. V krátkých prozaických příbězích, které obsahují stručný děj, soustředěný jen k podstatným jevům a situacím, vystupuje víceméně ustálený repertoár postav. Zvířata, hmyz i rostliny jsou nadány lidskými vlastnostmi a citěním a také jako lidé jednají. Na základě charakteristických vlastností nebo podoby se stávají typem a jako nositelé určitého neměnného charakteru mají i v ději přisouzené pevné místo a způsob jednání (např. lstivá liška, pilný mravenec, panovačný a krutý lev). V mnoha bajkách vystupují také lidé, kteří jsou typizováni na základě své fyziognomie, stavovské příslušnosti nebo povolání. S postavami bohů, kteří jednají jako lidé, pronikaly do řec. bajek prvky mytologie. Objevují se etiologické bajky, vysvětlující původ určitého jevu (např. *Netopýr, sípek a potápka*).

Styl B. je jednoduchý, podtrhuje spád děje. Četné dialogy vnášejí do textu dramatickosti a dynamiku. Alegoričnost většiny bajek je založena na obecnosti a typizaci ve způsobu zobrazování, na antropomorfozaci a personifikaci. Konkrétní obraz v bajce tedy nemá jen přímý, věcný význam, nýbrž je zároveň nepřímým znakem k vyjádření určité obecné ideje, odhaluje podstatu jevu nebo situace, formuluje názor na skutečnost. Bývá vysloven vtipnou pointou nebo k němu směřuje mravoučná tendence vyprávění. Pravděpodobně dodatečně, ale už ve starověku, bylo mravní naučení bajky vyjadřováno zvláštní sentencí, která byla připojena většinou na konci (epimythion), mohla však stát i na začátku (promythion). Ponaučení, které z bajky vyplývá, staví na životních zkušenostech a moudrosti. V B. se odráží společen. a hospodářská situace Řecka v 6. stol. př. n. l. Možnost vyjádřit obrazným a přitom srozumitelným způsobem krit. názor učinila bajku oblíbeným prostředkem sociální

kritiky, zvláště u nižších vrstev se šířila v střediscích kulturního a polit. života (Athény).

Ezop je pokládán za prvního vypravěče a tvůrce klasických bajek, třebaže nejstarší záznamy jsou doloženy už u Sumerů (18. stol. př. n. l.) a objevují se též v Hesiodově díle (700 př. n. l.). Údaje o autorovi nejsou spolehlivě doloženy a jejich výklad je ztížen tím, že Ezopův životopis nabyl časem legendárních rysů. Nejstarší, prozaickou sbírku B. pořídil Demetrios Falerský (350—280 př. n. l.). Tato sbírka, z níž se dochovaly jen zlomky, stala se základem dalších antických souborů bajek spojovaných s Ezopovým jménem. Nejstarší dochovaná redakce pochází z 1.—2. stol. n. l. a obsahuje 230 prozaických bajek v latině (Recensio Augustiana). V 1. stol. n. l. zpracoval římský básník Phaedrus B. v latin. verších (jambický senár), tvořil však i své vlastní. Jiný římský básník, Babrios, psal na poč. 2. stol. n. l. bajky v řečtině a ve verších, připojuje k nim novelistické motivy jiných látek. O 200 let později čerpal z tohoto díla Avianus, jenž do svého souboru pojal 42 bajek psaných latinsky elegickým distichem; většinu převzal od Babria. Na základě Avianova zpracování (4. stol. n. l.) a prozaické parafráze Phaedrovy sbírky vznikl tzv. Romulus, nejoblíbenější středověký prozaický soubor ezopských bajek. Různorodý materiál ze středověkých sbírek, opírající se o zpracování z 1.—2. stol. n. l., je soustředěn v souboru, který obsahuje asi 400 bajek (Corpus fabularum Aesopicarum). V novověku vrcholil tradice ezopovských bajek v dílech spisovatelů 17.—19. stol. (J. de La Fontaine, G. E. Lessing, I. A. Krylov, u nás A. J. Puchmajer). Lze předpokládat, že v Čechách byly B. známy na základě latin. zpracování. Nejstarší čes. redakce, parafrázující 60 bajek Anonymových, pochází z 15. stol. a je obsažena ve Sborníku hraběte Baworowského. Nejobsaňlejší vydání ezopských bajek v Prostějovském sborníku (*16. stol.) Jana Akrona Albina (Vrchbelského) se opírá o překlad něm. redakce Steinhöwelovy a je doplněno Albinovým překladem Nových fabulí přímo z řečtiny. Části sborníku se v četných otiscích objevují až do 19. stol.

Výpisky „*Voli táhli vůz; náprava skřipala, voli se obrátili a řekli jí: „Ty jedna, my táhneme celý náklad, a ty naříkáš? Tak je to i mezi lidmi: někteří dělají, jako by umdlávali, zatímco druzí se dřou“* (1976, 130).

Překlady *1472 (? in: *Sborník hraběte Baworowského*, ed. Jan Loriš 1903), 1557 (1901, *Jan Albin Vrchbelský, Ezopa mudrce život s fabulemi*; vyd. 1901 ed. Antonín Truhlář, in: *Ezopovy fabule a Brantovy rozprávky*), 1791 (Václav Matěj Kramerius, *Ezopovy básně spolu s jeho životem; úprava vyd. 1557*), 1815 (1986, Václav Rodomil Kramerius, *Obnovený Ezop; z něm. úpravy A. G. Meissnera*), 1816 (Hynek Jan Šie-

ssler; z těžé úpravy), 1881 (František Lepař), 1902 (Václav Lipa), 1936 (Miloslav Novotný), 1941 (1944, 1976 Rudolf Kuthan), 1957 (1957, Jan Kolář; z Prostějovské sborníku), 1976 (Rudolf Kuthan—Václav Bahnik—Jiří Valeš, výb. Svět ezopských bajek) aj.

Literatura O. Weinreich, Fabel, Aretologie, Nouvelle, Heidelberg 1931. — D. Bartoňková (doslov k 1976).
hš

FADĚJEV, Alexandr: MLADÁ GARDA

(Molodaja gvardija) — 1946, přepr. 1951
Ruský sovětský válečný román vytvořený na základě dokumentárního materiálu o činnosti komsomolské ilegální skupiny.

Román — uvedený motem z Písně mládeže — se v jednotlivých epizodách soustřeďuje k osudům většího počtu postav zvl. z řad mladých obyvatel Krasnodonu (Ukrajina), vesměs uvádných pod skutečnými jmény (Uljana Gromovová, Ljuba Sevcovová, Valja Borcová, Oleg Koševoj, Sergej Tulenin, Ivan Zemnuhov aj.) v době něm. okupace. Zprvu spontánní odpor vůči okupantům vrcholí v rozhodnutí organizovat společný boj. Když jsou zatčeni a popraveni členové stranického ilegálního vedení (Valko, Šulga), nastupuje Mladá garda vlastně na jejich místo v zápasu, který také pro většinu jejich příslušníků skončí smrtí. V přepracované a rozšířené (65 kap. proti původním 53) verzi podstatně vzrostla úloha stranického podzemí: byla rozvinuta epizoda partyzánského velitele Procenka a jeho ženy Káti, Ljutiakov (v 1. verzi popravený před vznikem komsomolské skupiny) se stal jejím bezprostředním vedoucím. Na několika místech byl text rozšířen nebo pozměněn v souladu s raným poválečným výkladem průběhu Velké vlastenecké války (hodnocení stalingradské bitvy, obraz evakuace). V nové verzi byla také M. g. rozdělena do 2 částí.

M. g. se přiřadila k dilům, která v rus. sovět. literatuře nejsilněji formovala myšlení mladého pokolení (N. Ostrovskij, Jak se kalila ocel; D. Furmanov, Čapajev, zvl. ve své filmové podobě, aj.), sdílela rovněž i jejich napětí mezi dokumentem, fikcí a postulováním mravního ideálu. Byla koncipována od počátku i jako pomník mladogvardějského hnutí, dokumentární východisko jí tak vnutilo určitá omezení jak v charakteristikách postav s reálnými předobrazy, tak v syžetu, ale současně v ní podporovalo i postupně narůstání rysů románu kolektivního s velkým množstvím postav (zhruba 200) a širokým děj. proudem, do kterého se slévají desítky epizod. Zápas s něm. okupanty byl přítom transponován do symbol. roviny zápasu života a smrti, nového a starého světa, lidství a bestiality. Tato polarita, jež se promítla i do napětí mezi vzrušenou lyr. gloriifikací jednoho pólu, pro niž se M. g. dostalo gogolovského označení „román-poéma“,

a ironickou karikaturou druhého, se stala zákl. nositelem výrazně romant. patosu díla, jehož nenáhodnost potvrzovaly i přímé odkazy k Lermontovovu Démonovi. Uměl. stylizace šla zčásti proti dokumentu (spojování několika epizod v jednu, přiřazování jednotliv. činů jiným postavám), zčásti ho doplňovala tam, kde se konkrétních údajů nedostávalo, ale využívala ho i vědomě jako svého nástroje. Strohý soupis 56 jmen z obelisku Mladé gardy, který román uzavírá, znamenal tak téměř proklamativní splnění fadějevovské koncepce „monumentálního realismu“ se skutečným monumentem.

Fadějev se poprvé hlouběji seznámil s látkou budoucího románu v srpnu 1943 na podnět ÚV Komsomolu, v září odejel služebně do Krasnodonu, kde po dobu jednoho měsíce sbíral materiál. 1945 byly časopisecky publikovány první kapitoly. Po knižním vydání 1946 obdržela M. g. Stalinovu cenu. Článek v Pravdě 3. 12. 1947 zahájil vlnu kritiky vytýkající autorovi zvl. nedocení vedoucí úlohy strany v protifašistické boji a panikářské zobrazení evakuace. Fadějev provedl sebekritiku a román přepracoval s přihlédnutím k novějším histor. publikacím o krasnodonském ilegálním hnutí. 1956 byla po Fadějevově smrti znovu nastolena otázka hodnot obou verzí (K. Simonov, V. Kaverin). Čtenářský ohlas M. g. zpětně vzbudil zájem o reálné osudy mladogvardějců a podílel se i na vzniku dalších uměl. děl Mladé gardě věnovaných v literatuře (M. Isakovskij, S. Maršak, P. Tyčyna, N. Asejev aj.), ve filmu (S. Gerasimov), ve výtvarném umění a v hudbě (J. Mejtus, opera 1947). K dram. peripetiím vztahu dokumentu a jeho liter. ztvárnění v M. g. patří i pozdější občanská rehabilitace V. Treťjakeviče, jenž byl předobrazem liter. mladogvardějského slabocha a zrádce Stachoviče (v nově ozvučené podobě Gerasimovova filmu byly dokonce scény Stachovičovy zrady vypuštěny). Přesto dosáhla M. g. především v prvních poválečných letech značného mezinárodního ohlasu.

Překlady 1947 (... 1960, Anna Nováková — Sergej Machonin), 1972 (1977, 1987, Anna Nováková).

Literatura J. Knipovič, Romany A. Fadejeva „Razgrom“ i „Molodaja gvardija“, Moskva 1973. V. Ozerov, Aleksandr Fadejev, Tvorčeskij puť, Moskva 1976. P. Sviridenko, Eto bylo v Krasnodone, Nedelja 1975, 38.

mc

FALLADA, Hans: OBČÁNKU, A CO TEĎ?

(Kleiner Mann — was nun?) — 1932
Román německého autora líčící marný boj „malých lidí“ o existenci.

O. a c. t. je vyprávěním o životě drobného zaměstnance v době hospodářské krize na přelomu 20. a 30. let v prostředí malého města (1. díl) a v Berlíně (2. díl), kde jsou vzájemné vztahy mnohem krutější a odlišnější. Bývalý prodavač a nyní účetní Pinneberg se rozhoduje ke sňatku se svou milenkou Emou (již říká Ovečka — Lämmchen), protože Ema čeká dítě. Sňatek se zanedlouho stává příčinou jeho propuštění ze zaměstnání. Dvojici se podaří uchytil se v Berlíně. Místo prodavače v obchodním domě však Pinneberg za nějaký čas rovněž ztratí. V epilogu je ukázána Pinnebergova rodina, k níž nyní patří i syn, po 14 měsících nezaměstnanosti. — V románu je využita tradiční technika podání ve 3. osobě (ovšem s naprostou převahou přítomného času slovesného), vyznačuje se zdůrazněním detailu, uplatňuje se v něm ironie i prvky napětí, postavy jsou životné, jazyk je pro čtenáře dobře přístupný.

Román postihuje ohlasy sociálních otřesů v individuálních osudech zcela obyčejných lidí, v konfliktech každodenního života. Tomu odpovídá hledisko vypravěče, jež nepřesahuje obzor postav. Román je především portrétem typického představitele „malých lidí“ (v něm. originálu je Pinneberg nazýván „malým mužem“). Z Pinnebergova zorného úhlu se mikrokosmos rodiny jeví jako nejvyšší hodnota a bezpečné místo uprostřed nepřátelského světa. Uzavřenost do privátní sféry s sebou přináší lhostejnost vůči všemu, co tuto sféru přesahuje — síly, které s Pinnebergem manipulují, tak působí jako nepochopitelná, cizí moc. Pinneberg v románu představuje pól slabosti, neúspěchu, rezignace. Jako vyvažující protějšek se objevují postavy silných jedinců, kteří dokáží vzdorovat a uplatnit se i v těžkých podmínkách krize (Ovečka, Jachmann, Heilbutt). Pinnebergův příběh se proto nedostává do trag. polohy, ale naopak získává určité idylické rysy. V závěru románu je proti krutosti světa vyzdvížena síla lásky ústřední dvojice. Otázka „co teď“ však zůstává a vyhlídky nejsou radostné. — Ve 2. plánu probleskuje širší problematika společen. a politických rozporů Německa na poč. 30. let (postavy komunisty, sociálního demokrata, nacisty). Politický boj je ovšem představen — v souladu se zákl. „privátní“ perspektivou — s ironickou a zlehčující nevážností.

O. a c. t. znamenal pro autora, který předtím už vydal několik prozaických knih, svět. úspěch. Fallada rázem získal proslulost jako spisovatel zobrazující životní zápasy příslušníků vrstvy drobných zaměstnanců. Toto téma zpracovával i v další své tvorbě, zvl. v r. *Kdo už jednou seděl v base* (1934, Wer einmal aus dem Blechnapf frisst). Fallada souvisí povahou svého díla s hnutím tzv. nové věčnosti (Neue Sachlichkeit), jež ve 2. polovině 20. let

— v protikladu k expresionismu, který chtěl postihnout obecné, proniknout k podstatě, a fanaticky se snažil zlepšit svět — programově zaměřilo pozornost na reálnou skutečnost, na popis všedního dne a běžných věcí. Místo objektivizující „věčnosti“ se ovšem u Fallady objevuje účastný pohled. Ve stejné době se zájem o osudy obyčejných lidí prosazuje i v čes. literatuře (K. Čapek, K. Poláček).

Překlady 1933 (1936, 1973, *Evženie Nová—Ivan Olbracht*; vyd. 1933 a 1936 pod jménem *Josef Vrbata*).

Literatura A. Gessler. *Hans Fallada, Berlin 1972. J. Manthey, Hans Fallada in Selbsteugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek bei Hamburg 1963.* — B. Fučík in: *H. Fallada, Kdo už jednou seděl v base, Praha 1968. J. Veselý (doslov k 1973).*

mš

FAULKNER, William: **ABSOLONE, ABSOLONE!**

(Absalom, Absalom!) — 1936

Román amerického romanopisce, líčící dramaticky tragédii plantážnické rodiny zatížené vinou rasismu.

A. proniká k podstatě života na amer. Jihu od 20. let 19. stol. přes občanskou válku Jihu proti Severu až po první desetiletí 20. stol. Je zalidněn příslušníky tří jižanských společen. vrstev — bílou aristokracií, černými otroky a těžce vykořisťovanou bílou chudinou. Z této nejubožejší vrstvy pochází Thomas Sutpen, mstící se za pokofující dětský zážitek (černošským sluhou byl vykázan od dveří bohatého bělocha) dravým a nesmlouvavým způsobem. Osobní statečností, odvahou i bezohledností usiluje o životní úspěch, bohatství a moc, jimiž by se postavil naroveň bohatým aristokratickým rodinám. Když po narození syna pozná, že jeho první žena má v sobě podíl černošské krve, bez skrupulí ji opouští. Na tuto prvotní zákl. vinu vrší viny nové, a tím způsobuje, že se jeho syn z druhého manželství stane vrahem a jeho dcera ještě před svatbou ovdoví. Nepodaří se mu na sklonku života ani přimknout se z touhy po synovi k bílé chátře. Trag. osudu neuniknou jeho potomci, žijící už jen na troskách kdysi bohaté plantáže. Sutpenův míšenecký vnuk zavrhuje bílou rasu a z rodu přežívá pouze Sutpenův černošský, idiotský pravnuk. Stručná fabule příběhu skrývá řadu dram. epizod; kromě Sutpena přináší román také další živé charaktery (Judith, Ellen, Henry, Clythie, Rosa Coldfieldová, její otec, Charles Bond, jeho syn, Jim Bond, Wash Jones, Quentin Compson, postava objevující se i v r. *Hluk a zuřivost*). Pro snazší orientaci je román doplněn chronologií událostí, genealogií postav a mapkou fiktivního města Jeffersonu a jeho okolí v yoknapatawphském okrese, jehož předlohou je město Oxford na severu státu Mississippi.

A., považovaný vedle r. → *Hluk a zuřivost* za čtenářsky nejobtížnější Faulknerovo dílo,

charakterizuje spletité kompoziční postupování několika vzájemně se doplňujících časových a temat. rovin zákl. příběhu, vyprávěného různými vypravěči. Metoda doplňujících se monologů souč. i minulých vypravěčů (každý z nich objasňuje jen tu část události, kterou zná, a svým objektivním, či naopak subjektivně zkresleným pohledem přispívá k poznání pravdy), zdánlivě „neprostopupné“ nekonečné věty složitě členěné a mnohastránkové odstavce mají pevný řád a zprostředkovávají bohatý obraz skutečnosti s hlubokým vhladem do citového a názorového světa jednotliv. postav. Kompoziční a stylovou složitost zdůvodňuje Faulknerovo úsilí dobrat se často komplikovaných motivů jednání svých hrdinů v souvislosti s autorovým přesvědčením, že dosavadními postupy nelze vyjádřit mnohovýznamovost lidských osudů. Z tohoto hlediska lze reálnou krit. výpověď o životě amer. Jihu chápat jako širší podobenství o hledání smyslu života. Problém viny — rasová nesnášenlivost — vyúsťující v zánik rodu evokuje antickou tragédii oidipovského charakteru.

A., budovaný na rozporu drasticky vyhoce- ných mezních situací a spisovatelova humán- ního uměl. vyznání, odpovídá na někdejší výt- ku, podle níž se Faulknerovo dílo vyznačuje nenávistí k Jihu, k ženě a k černochovi. A. tyto námitky vyvrací, přestože ozřejmuje, jak kompli- kováný je Faulknerův vztah k rodnému Jihu, odkud námětově vychází většina jeho pra- cí, ne nadarmo v celku považovaných za ja- kousi jižanskou ságu. A. spojuje s ostatním dí- lem Faulknerovým smyšlené dějiště, zaujetí ži- votem amer. Jihu v historii i současnosti, jeho tradicemi i důsledky těchto tradic, monumen- tální jednotnost, s níž nastavuje krit. zrcadlo rasových a sociálních predsudků, i důraz na psychologii a citový život člověka, na lidské vědomí a podvědomí. Faulknerův uměl. odraz světa, jenž jej obklopoval, jeho interpretace lidského údělu i stylové novátorství spočívají- cí ve vypravěčství nového typu zaručuje tomu- to autorovi svěbytné místo v amer. literatuře (Nobelova cena 1949).

Překlady 1966 (Jiří Valja).

Literatura C. Brooks, *Absalom, Absalom: The Defi- nition of Innocence, Sewanee Review* 59, 1951. J. W. Reed, *Faulkner's Narrative, New Haven* 1973. — B. Gribanov, *Faulkner, Bratislava* 1979.

bs

FAULKNER, William:

DIVOKÉ PALMY

(The Wild Palms) — 1939

Americký román založený na paralelním vede- ní dvou tematicky nezávislých, ale významově kontrapunktických příběhů, které jsou pod-

krytím a zároveň stvrzením tajemství lásky a života.

S hl. aktéry prvního příběhu, *Divoké palmy*, absol- ventem lékařské fakulty Harry Wilbournem a kera- mičkou Charlottou Rittenmeyerovou, se setkáváme krátce před trag. završením jejich vztahu, jenž je tím exponován jako záhada (ubitá a vyčerpaná láska je navíc nechápavě sledována jinou osobou — venkov- ským lékařem). Následující kapitoly pak sledují pe- ripetie lásky přijaté s absolutní bezvýhradností (Charlotta opustila muže a dvě dcery) od jejího zro- du v New Orleansu. Milenci jsou odsouzeni k exi- stencním a psychickým zkouškám, hledání místa příznivého společnému životu z nich činí štvance (Chicago, wisconsinské jezero, chátrající dům v Uta- hu). V San Antoniu ve státě Texas provede Harry na Charlottě nezdařený potrat a s krvácející ženou se uchyluje na mořské pobřeží v Mississippi, kde se za „divokého a suchého zvuku palem“ příběh, datova- ný 1938, uzavírá: ona umírá v nemocnici, on přijímá trest k nuceným pracím na dobu „ne kratší padesáti let“. Druhý příběh, *Starček Mississippi* (Old Man), je barvitým a volným tempem vedeným vylíčením ana- báze mladého trestance, který byl při záchranných pracích v době povodní (1927) unesen i s pramci proudem a putoval po rozvodněné řece plně trosek a mrtvol s těhotnou ženou, jež v průběhu cesty poro- dila. Putování je podáno jako retrospektivní vyprávění trestance spoluvězněm — tedy závěr je předem znám: zápas o život svůj, ženy a dítěte nebyl pod- stoupen proto, aby přinesl svobodu. Za návrat, kvali- fikovaný jako pokus o útěk, je hrdinův trest zvýšen o dalších deset let.

Milostný příběh D. p. není psychol. studií muže a ženy v lásce, ale spíše existenciální kontemplací nad láskou samotnou. Postavy mají sice vlastní jména a sociální zařazení, ale jsou především představiteli mužského a žen- ského rodu (i jejich psychologie je spíše rodo- vá než individuální) a jsou také, zvl. v případě Harryho, z jehož zorného úhlu je převážně vi- děna žena i vztah, sebereflekтуjícím vědomím lásky. Autor je použil jako nástroje „sebevra- žedného experimentu“, aby s naléhavostí polo- žil otázku, zda je možno v souč. světě uhájit absolutní vášeň, lásku jako první a jediný smysl života, „lásku o sobě“. Harry si postup- ně uvědomuje své silnější nepřátele — morál- ku, diktát peněz, rutinu v soužití dvojice, hon- bu za uplatněním. „Šabloně lidského života“ se snaží uniknout iluzorními úteků před civili- zací do iluzorního „bezčasí“. Existenční ne- zbytnost ho však nutně musí vyhnat vždy zpět. Nakonec vlastníma rukama pro bídu zabíjí plod v těle ženy, a tím i ženu a lásku. „Oni“, tj. společnost, ho dostihují. K ozvukům mýtu lásky, které Faulkner zaslechl v souč. světě, připojil kontrapunkticky plný hlas mýtu samé- ho života; mýtus boje „nahého“ lidství s pří-

rodním živlem. Ve *Starci Mississippi* bylo využito reálné události povodně jako východiska pro podobenství tím, že byla zobrazena jako apokalyptické dění vrhající člověka k prapočátkům existence. Rozvodněný živel symbolizuje destrukci civilizace, uprostřed níž se symbolicky rodí a je uhájen nový život. Hrdinové obou příběhů platí v závěru krutou daň, ale platí ji za poznání ceny lásky a ceny života. Temat. nesouvislost práz. D. p. nabízí množství interpretací, z nichž každá je nutně jen přibližná, neboť v obou příbězích jde především o pokus dobrat se tajemství lidské existence (viz Faulknerovu koncepci „přirozeného člověka“). V rozvíjení děje zůstávají věcně souvislosti v pozadí, zastřeny a nevysvětleny, jazyk se vyznačuje básnickou metaforičností, syntaktickou uvolněností a „chaotičností“, aby mohlo být v dlouhých souvětích simultánně spojeno neslučitelné — jednání postavy, její vjemy, asociativní pohyb představ, okamžitá reflexe, vzpomínka, ozřejmování existenciálního smyslu situací, ale i těch nejnepatrnějších gest. Pokus zachytit nezachytitelné vede k tomu, že úsilí o poznání se stává závažnější než poznání samo.

D. p. — pracovní název *Zapomenu-li tě, Jeruzaléme* (If I forget thee, Jerusalem) — psal Faulkner 1937—38. Jsou jedním ze tří románů, které se vymykají z yoknapatawphského cyklu, spolu s r. *Pylon* (1935) a *Báj* (1954, A Fable). Řešení dvou příběhových paralel vplynulo již v procesu tvorby — podle autorova svědectví byly psány průběžně. Zůstaly zachovány v I. vyd. (1939), ale v dalších docházelo ještě za autorova života, a tedy s jeho souhlasem, k osamostatnění.

Výpisky „Říká se, že láska mezi dvěma lidmi umírá. To není pravda. Neumírá. Jenom člověka opouští, odchází, když člověk není dost dobrý, dost si ji nezaslouží. Láska neumírá; to člověk umírá. Láska je jako oceán; když člověk není dobrý, když už začíná páchnout, moře ho zkrátka někam vyplivne, aby tam umřel“ (1978, 60).

Překlady 1960 (1966, 1978, Jiří Valja).

Literatura J. Howe, W. Faulkner: *A Critical Study*, Chicago 1975. W. R. Moses, *The Unity of The Wild Palms*, *Modern Fiction Studies* 2, 1956. O. Vickery, *The Novels of W. Faulkner*, Baton Rouge 1964. — J. Valja (doslov k 1960 a 1966).

mm

FAULKNER, William:

HLUK A ZUŘIVOST

(*The Sound and the Fury*) — 1929

Moderní americký román, který v experimentální formě přehodnocující žánrově východisko rodinné kroniky vyslovuje morální degradaci a společenský úpadek tradičního amerického Jihu.

Určující kategorií H. je čas. V jeho perspektivě sledujeme osudy rodiny Compsonových, kteří v historii severního Mississippi (a zvl. fiktivního okresu Yoknapatawpha) znamenali společen. kvalitu, ale s postupujícími generacemi ztráceli nejen důstojnost a integritu, ale i vládu nad řádem života. V druhém plánu je záběr H. vskutku dějinný, jak potvrdil i 17 let později publikovaný *Dodatek k románu* s výmluvným podtitulkem Compsonové 1699—1945; skutečně popisované události se však omezují na pouhé 4 konkrétní dny — 7. duben 1928, 2. červen 1910, 6. duben 1928 a 8. duben 1928, a to v uvedeném sledu. Data slouží zároveň jako názvy 4 dílů románu, z nichž v každém se uplatňuje jiný úhel vyprávění. V úvodním jde o hledisko třiatřicetiletého slaboduchého Benjeho Compsona, jemuž se minulost i přítomnost prolínají do jediného shluku pocitů. Ty příjemně se většinou poji k milované starší sestře Caddy, která se o něj, pokud byla ještě doma, mateřsky starala; po nevydařeném krátkém manželství však rodinu opustila a už se nikdy nevrátila. Také II. díl knihy, vyprávěný studentem Harvardovy univerzity Quentinem Compsonem, se soustřeďuje kolem Caddy. I Quentin sestru miloval, rytiřsky chtěl strážit její čistotu, ale Caddy nebyla ochotna se stát rodinnou svátostí a už jako čtrnáctiletá panenství lehkomyšlně ztratila. Citová pouta mezi oběma sourozenci se pohybovala na samé hranici přirozenosti. Dva dny po sestřině svatbě (s mužem, jenž nebyl otcem jejího dítěte) se Quentin chladnokrevně a po pečlivé přípravě utopil v řece — a Caddy pojmenuje dceru, kterou zanechá svým rodičům, jeho jménem. V III. části poskytuje autor příležitost čtvrtému ze sourozenců — zatrpklému, pragmaticky materialistickému Jasonovi. Na sestru a bratra žárlil, protože rodiče zbytek rodinného pozemku prodali, aby mohl Quentin studovat a Caddy měla okázalou veselku. Bratra Benjeho nechal Jason vyklestit, a když zemřeli oba rodiče a on se stal pánem domu, dal jej zavít do blázince. Po léta šetřil, ale také kradl příspěvky, které Caddy posílala matce na výživu své dcery. Sedmáctiletá Quentin však překazila Jasonovy obchodní plány, když celý jeho poklad ukradla a utekla do světa s potulným komediantem. To je už obsahem IV. části, která je vyprávěna z objekt., autorského hlediska. Pohled na dezintegrovanou rodinu Compsonových se tu doplňuje o obraz černého služebnictva. V dělnosti i víře hospodyně a kuchařky Dilsey je záruka pokračování života pro ni i její potomstvo. Původně měl být román nazván *Soumrak* (Twilight); *Hluk a zuřivost* je citát z Shakespearova *Macbetha* (V. 5.), který se nejprve měl vztahovat pouze na výpověď Benjeho, ale posléze zahrnul román celý.

Složitá a fragmentární kompozice H. je funkční — kromě komplexnosti pohledu navozuje perspektivu, v níž se prvotní chaos postupně rozplétá až k pochopení zobrazované skutečnosti. Problémy rozkládajícího se Jihu román nefeší, ale s účinnou dramatizací při-

spívá k jejich ozřejnění. Jedním z poznatků je bezvýhodnost situace, do níž se Compsonové museli dostat, když realitu zaměnili za falešné iluze. Jejich společen. postavení už dávno neodpovídalo tradované rodové slávě a vedlo naopak neodvratně k „zániku rodu“. Hluboká symbolika (obrazy hodin a hodinek, konkrétní, zrcadlové i abstraktní reflexe, smysl rámce velikonočních svátků, výrobky mechanizované civilizace aj.) povýšila jedinečný příběh na moderní verzi klasického mýtu a obdařila konkrétní rodinný osud společen. i histor. rozměrem. V USA zapůsobil román po uveřejnění jako šok — zdál se být příliš chaotický a čtenářsky náročný. Specifickým a originálním způsobem se tu rozvíjely výdobytky, které moderní próze přinesli třeba F. M. Dostojevskij nebo J. Joyce. Vážného krit. zájmu se románu dostává až desetiletí po uveřejnění, a to zvl. ve Francii (J.-P. Sartre). Po 2. svět. válce se H. postupně stává jedním z nejdiskutovanějších a nejvýše oceňovaných amer. románů vůbec. Je považován mnohými za geniální příklad odvážného liter. „pokusu o nemožné“. H. byl Faulknerovým nejmilejším dílem; historie Compsonových nepřimo odráží nejednu skutečnost z osudů rodiny autorovy. Pro pozdější amer. autory se román stal přímo myt. realitou, na niž někteří nepřimo a jiní přímo programově reagují ve svých dílech. Nejvýznamnějším příkladem takového vědomého navázání je r. Ulehni v temnotách (1951) W. Styrona. Film M. Ritt, 1959.

Překlady 1978 (Ján Vilikovský, sl. *Bl'abot a bes*).

Literatura R. P. Adams, *Faulkner: Myth and Motion*, Princeton, N. J. 1968. C. Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven 1963. R. P. Warren (ed.), *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1966. — J. Vilikovský (doslov k 1978).

jj

FEDIN, Konstantin Alexandrovič: BRATŘI

(Braťja) — 1928

Jeden z prvních románů ruské sovětské literatury usilující o hlubší psychologické a filozofické postižení údělu člověka a umělce v podmínkách vyostřeného třídního boje v době občanské války.

V epizodách *Jedna noc*, *Inferno*, *Na březích*, *Karavany*, *Koncert*, *Ztráty* zachycují B. životní příběhy četných postav reprezentujících řadu lidských a sociálních typů. Centrální úloha byla přisouzena osudu hudebníka Nikity Kareva, syna bohatého uralského kozáka, který se cele zaslvětil umění a odsoudil se tak k osamocení uprostřed doby, v níž bylo možné žít plně jen s pocitem kolektivní sounáležitosti. Hl. protihráči Nikitova individualistického po-

stojí jsou mladší bratr Rostislav, velitel rudého kozáckého oddílu, kterého bělogvardějci ubijí při dobývání Nižního Uralu, a Rodion Šcorbov, chudý přítel z dětství, cele oddaný revoluci. Nikitův příběh se završuje v kap. *Ztráty* — přichází o lásku Iriny nacházející útočité v nezlomné víře Rodiona, nad úmrtím ložem otce se ho zřiká bratr Matvej, sám prchá před ničivou a nestálou vášní Varvary, která se ho nasýtila stejně jako před ním manželství s Rodionem. V úplném osamocení, uprostřed ulic nočního Petrohradu, si uvědomuje, že jediným spojencem mu může být umění.

V ideově temat. plánu B. dominuje filozoficko-etický problém vztahu umění a revoluce, viděný jako konflikt individualistické výlučnosti velkého umělce a nutnosti sounáležitosti s historickospolečen. procesem, jak ji nastolila socialist. revoluce. Nikita Karev pochopil, že pro něho nelze žít a tvořit mimo vlast a revoluci, avšak trag. osamocení se vymknout nedokázal, neboť žil více uměním než společen. zápasem. B. nenabízí řešení, ale obnažují dramaticčnost a složitost vnitřního přerodu umělce hledajícího svůj vztah k revoluční době a své místo v ní. Utváření postav z vnitřních rozporů, nejednoznačných motivací a prostřednictvím introspekce prozrazuje v B. vliv F. M. Dostojevského. Děj je zkratkovitý, nejvíce místa je věnováno psychologii, která je postihována jako proces dynamizovaný nárazy vnějších dram. událostí i vnitřním svárem. Vyprávění probíhá ve vzrušeném rytmu, k čemuž přispívá kompozice i jazyk. Mezi jednotlivými kapitolami jsou značné časové skoky a navíc přítomné dění jako by neustále „předbíhalo“ některé události. Pauza v děj. chronologii je pak vyplňována až dodatečnou retrospektivou nebo letmou zmínkou v dialogu. Ačkoliv nositelem hl. tématu je Nikita Karev, přechází autor díky přerývanému ději ostře k pásmům druhých postav, zprostředkovávajících pohled na osud hr diny z jiného zorného úhlu. Zvláštností kompozice B. je i řešení úvodní části — *Jedna noc*, která podle časové chronologie náleží před závěr, setkáváme se v ní se všemi postavami a konflikty se zde vyhrcojí. Tím je navozen pocit záhady, kterou následující kapitoly teprve postupně objasňují. B. jsou psány expresivním jazykem s výraznými intonačními zlomy a s patrnou tendencí k opakování a hromadění rozvinutých metafor. Lze je řadit k linii moderní lyrizované epiky 20. stol.

K. Fedin dokončil B. 1928 a v souvislostech jeho vlastní tvorby mají nejvíce styčných míst s r. *Města a roky* (1924, *Goroda i gody*), neboť v obou zaujal osobitě tvůrčí stanovisko k problému inteligence a revoluce. Literárně začínal jako povídkář, jako psychologický žánrista tzv. malého člověka — *Pustina* (1923, *Pustyr'*),

a jak sám prohlásil, teprve 1922—24 shromáždil dostatek zkušeností k „vážnému utkání se současným krajně složitým materiálem“. Pro generaci B., zvláště jejich kompozice a jazykové stránky, je důležitý fakt Fedinovy účasti v liter. společenství Serapionových bratří z poč. 20. let a vliv teoretických prací Opojazu. V dalším období Fedin styl B. opouští a přes syntézu uměl. prózy s publicistikou — *Unos Evropy* (1933—35, Pochiščeniye Jevropy), *Sanatorium Arktur* (1940, Sanatorij Arktur) — dospívá k realist. epice širokého historicko-společ. záběru, kterou představuje románová trilogie *První radosti* (1945, Pervyje radosti), *Neobyčejné léto* (1948, Neobyknovennoje leto), *Oheň* (1961 1965, Kostěr).

Překlady 1929 (*Bohumil Mužik*), 1951 (1968, *Tamara Sýkorová*).

Literatura *M. J. Blum, Konstantin Fedin, A Descriptive and Analytic Study, Mouton 1967. A. N. Starikov, Geroi i gody, Romany Konstantina Fedina, Moskva 1972. — J. Kadlec (doslov k 1968). M. Zahradka. O chudožestvennom stile romanov Konstantina Fedina. AUP 1962.*

mm

FERLINGHETTI, Lawrence: **SAN FRANCISCO JE MŮJ POČÁTEK**

(Starting from San Francisco) — 1961
Sbírka poezie amerického „beatnického“ básníka.

S. F. obsahuje necelé dvě desítky lyr. básní. Většina je psána formou litanie s různě dlouhými volnými verši (občas přecházejícími v rytmizovanou prózu) a s jediným rytmicky členícím prostředkem, jímž jsou monotónní, často silně zvukomalebné refrény. Temat. zaměření je zčásti naznačeno titulní, úvodní básní: lyr. hrdina „projiždi Ameriku v osobních vlacích“ a na své bludné pouti nachází pouze vylištěnou pouštinu. Jeho vize oscilující mezi oběma břehy kontinentu (titulní báseň a b. *New York — Albany*) se zvnitřňuje a lyr. hrdina v ní dospívá k mučivému pocitu sebeodcizení (*Euforie*) a hrůzy ze „slepých“ mechanismů těla i „společen. zla“ (*Velká, tlustá, chlupatá vize zla*). Možnost úniku z deprese pomocí lásky popírá b. *Na odletu odtud*, na jejíž téma navazuje mystická litanie *Skruté dveře*, hledající východisko v indián. legendách a v atmosféře ztícení Macchu Picchu. *Přelidnění* a *Prádlo* pak sice představují návrat k současnosti, avšak jen ve zobečující nadsázce (bizarní utopii a hořké satíře). Pesimistické zakončení „pouti“ lyr. hrdiny pak naznačují *Vlasatý muž* a *Cromagnonci*, snažící se o „rozšířování věčnosti v jediném oslnivém výšlehu zkamenělého času“. Kromě tohoto zákl. cyklu patří do S. F. soubor nazvaný *Letáky*, sdružující příležitostně, často polit. básně, které satír. nebo utopickou formou reagují na aktuální události (*Tisíc slov obav o Fidela Castra, Berlin* aj.). S. F. je uvozeno motem z r. Pod sopkou M. Lowryho.

V polemice s celistvostí a optimismem Whitmanovy vize Ameriky, na jehož b. Paumanok je můj počátek odkazuje i titul, tvoří básně S. F. okázale jen sled rozbitých obrazů a snových přeludů, zachycujících chaotický pohyb subjektu v geografickém prostoru, kolísání mezi niterným prožitkem a postavením „nezúčastněného pozorovatele“, mezi apokalyptickou hyperbolou současnosti jako věku nezadržitelného úpadku lidstva (symbol „cromagnonského člověka uprostřed strojů“) a mezi myticko-mystickou vizí minulosti jako „skrytých dveří Kolektivního Podvědomí“. Nemožnost ztotožnění jedince se světem se uvolněnou, surrealist. ovlivněnou obrazností promítá v soustředění k stylistickému detailu, který jako by přímo zaujal místo navždy ztracené celistvosti, ale zasahuje i subjekt sám (např. jeho symbolizace od podoby palimpsestu, vymazaného a znovu přepsaného pergamenu, metafora „čtvrté osoby čísla jednotného“ apod.). Stává se příčinou pesimistického, chimérického vyznění mnohých básní, zvl. těch, jež vyjadřují existenciální úzkost lyr. hrdiny nebo hledají východisko z této krize vztahu ke skutečnosti v mytol. a antropologických obrazech primitivního života.

Po sb. *Obrazy zmizelého světa* (1955, Pictures of the Gone World) a *Lunapark v hlavě* (1958, A Coney Island of the Mind) se teprve v S. F. plně dotváří typ Ferlinghettiho deklamační poezie. Děje se to již několik let po vyvrcholení „beatnického“ hnutí, s jehož jádrem byl Ferlinghetti spojen. Ve srovnání s některými díly autorů beatové generace prostupuje pak S. F. daleko hlubší krize autorského postoje, která se mj. projevuje i v b. *On*, jež je imaginárním portrétem A. Ginsberga. S Ginsbergovou poezií sdílí S. F. inspiraci v básních W. Whitmana, v biblickém verši, znovém buddhismu a tradiční japon. poezii. Liší se od ní však reflexivně spekulativním zaměřením na napětí mezi autorským postojem, výtvořem obraznosti a realitou — v tom ohledu je spřízněna s předchozím Ferlinghettiho dílem, experimentální prózou *Ona* (1960, Her) — a určitou blízkostí některým uměl. postupům a estet. teoriím franc. surrealistů (zvl. A. Bretona).

Výpisky „Kdo ukradl Ameriku? / Spatřil jsem v okně svůj vlastní odraz“ (1964, 11).

Překlady 1964 (1984, *Jan Zábřana, Startuji ze San Francisca*; vyd. 1984 výběr in: *Čtu báseň která nekončí*).

Literatura *D. Meltzer (ed.), The San Francisco Poets, New York 1971. J. Tyttel, Naked Angels, New York 1977. — J. Vilikovský, in: L. Ferlinghetti, Smutná nahá jazdkyňa, Bratislava 1965. J. Zábřana (doslov k 1964, 1984).*

pr

**FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín:
PERIQUILLO SARNIENTO**

(El Periquillo Sarniento) — 1816, 1830—1831
Mexická próza z období bojů za nezávislost,
první hispanoamerický román.

Periquillo Sarniento (= Prašivý papoušek) je přezdívka Pedra Sarmienta, chlapce, který nemá zájem o žádné povolání a jemuž se zamlouvá pohodlný život bez práce. Po smrti rodičů se stává tulákem, hráčem, sluhou mnoha pánů a podvodníkem. Je uvězněn a odsouzen k nápravnému pobytu na Filipínách. Při návratu do vlasti ztroskotá na neznámém ostrově, kde pozná jiný, lepší způsob společen. organizace a vlády. Prožité zkušenosti ho přivedou k rozhodnutí stát se slušným člověkem. Vráti se do Mexika, najde si zaměstnání, založí rodinu a po letech, napraven a s klidným svědomím, umírá. Dětem zanechá své paměti s cílem odvrátit je od pokusemí pohodlného života spojeného s mravním poklesem. Příběh je rozdělen do 3 dílů (21, 15 a 16 kap.) s 2 předmluvami a poznámkou před 1. dílem a další předmlouvou na rozhraní 1. a 2. dílu. „Autorem“ předmluv je jednak fiktivní autor paměti — Periquillo, jednak jejich pořadatel, Pensador Mexicano (Mexický myslitel — pseudonym J. J. Fernández de Lizardi). Úvodní moto je vyňato z prologu k Bärce acheronské špan. spisovatele 18. stol. D. de Torrese Villarroela.

P. S. má výrazné rysy špan. renesančního a barokního pikareskního románu (autobiogr. ráz vyprávění, princip „služby mnoha pánům“, sociální labilita hl. hrdiny, různost zobrazených prostředí). Na rozdíl od nich v něm však převládá zřetel mravoučbný. Příběh je zatížen dlouhými reflexivními a moralizujícími pasážemi nevýpravné povahy, pedantskou erudicí a množstvím citátů. P. S. nebyl napsán se záměrem uměleckým. Měl přispět k odhalení příčin mravní degradace mexic. společnosti na počátku 19. stol. Pranířuje především nedostatek pevné morální normy u jednotlivce a obecnou nechuť koloniální společnosti k práci, dále tmářství, zneužívání úřední moci aj. Lék na tyto neuhy nachází ve výchově a vzdělání nejširších vrstev společnosti. Také touto vírou v možnost nápravy se P. S. liší od pesimistického pikareskního románu špan. zlatého věku.

V ideovém vyznění P. S. se odráží pronikání osvícenské filozofie do špan. kolonií a jejich počínající boj za nezávislost. Slabiny ve výpravné struktuře prozrazují nedostatečnou autorovu zkušenost i neexistující tradici románového žánru v hispanoamer. literatuře. J. J. Fernández de Lizardi byl především novinářem, který prostřednictvím řady novin a časopisů bojoval proti společen. a polit. zlořádům. Teprve když mu cenzura znemožnila tuto činnost, uchýlil se do oblasti výpravné prózy. Tak

se zrodil P. S. jako první hispanoamer. román, jakož i další Lizardiho r. *Quijotita a její sestřnice* (1818—19, úplné 1831—32, La Quijotita y su prima), *Don Catrin de la Fachenda* (1832), které obecně společen. problematiku převádějí do roviny individuální. Didaktické a moralizující tendence vykazují rovněž jeho bajky a lyr. básně.

Výpisky „... děti mají dostat takové bohatství, o které by nepřišly, ani kdyby se při ztroskotání zachránily nahé.“

Literatura V. Kutejščikova, *Meksikanskij roman, Moskva 1971*. N. Salomon, J. J. Fernández de Lizardi, *romancier „malgré lui“*, in: *El Periquillo Sarniento, Paris 1966*.

hv

**FERREIRA DE CASTRO, José Maria:
DŽUNGLE**

(A selva) — 1930

Román portugalského spisovatele o sběračích kaucuku v povodí Amazonky.

V Brazílii žije u strýce nedostudovaný právník Alberto, který musel pro účast na nezdařeném monarchistickém spiknutí opustit Portugalsko. Z nedostatku vhodnějšího zaměstnání se dá najmout do seringalu (= středisko sběru kaucuku) Paraiso na řece Madeiri, jednom z přítoků Amazonky. Začíná tam jako sběrač na odlehlem úseku, jehož tři pracovníci jsou vystaveni nejen nebezpečím ze strany panenské přírody, ale hrozi jim i přepadení divokým kmenem Indiánů. Alberto poznává bohatou faunu i flóru džungle, vyčerpávající práci i pocit solidarity s prostými lidmi, vykořisťovanými majitelem seringalu. Jejich jediným potěšením je kořalka, která však v tomto prostředí téměř bez žen jenom podněcuje nejhorší vášně. Alberto sám má štěstí, protože po čase je povolán na uvolněné místo účetního. Přitom pomůže pěti sběračům k útěku, ale všichni jsou dopadeni a krutě potrestáni. V té době se z matčina dopisu dozví, že díky amnestii se může vrátit a dostudovat. Životem mezi prostými lidmi už si ověřil neopodstatněnost svých někdejších názorů, a proto se na návrat těší, ale matka mu musí poslat peníze na cestu. Krátce před odjezdem zažije velký požár hl. domu, v němž majitel seringalu zahyne. Požár založil starý černoch, majitelův oblíbenec, který mu však nemohl odpustit, že dal dopadené uprchlíky zbít býkovcem, jako se to kdysi dělalo otrokům, mezi něž sám patřival.

D. vznikla na základě autorových zážitků z pobytu v amazonské džungli, kde už od svých 12 let žil a pracoval. Dílo však bylo napsáno až po značném časovém odstupu, a má proto nejen poloreportážní, ale také polomemoárový charakter. Jeho temat. osnovou je především líčení mohutné plodivé i ničivé síly džungle a postupné pronikání člověka do jejího nitra. V tomto ohledu mělo toto dílo již své

předchůdce, z nichž nejznámější je román kolumbij. spisovatele J. E. Rivery Víř (1924), ale Ferreira de Castro dokázal spojit tento námět i s výraznou sociální kritikou, a v tom má jeho román význam průkopnický. Byl předzvěstí mohutné vlny latinskoamer. sociálně protestní literatury s tematikou vykořisťování dělníků v pralesích a na plantážích. Přesto se pro svoji autentičnost a uměl. působivost dosud udržuje mezi nejpřekládanějšími romány světa. V portugal. literatuře představuje spolu s předchozím r. *Vystěhovalci* (1928, Emigrantes) zákl. kámen neorealismu, který pak v Portugalsku nadlouho převládl.

Překlady 1934 (1941, *Milada Fliederová, Stín kaučuku*), 1978 (*Luděk Kult, in: Stín kaučuku*).

Literatura A. Linhares, Ferreira de Castro, Brasília 1959. *Livro do cinquentenário da vida literária de Ferreira de Castro* (1916—1966), Lisboa 1967. — P. Lidmilová (doslov k 1978).

eh

FEUCHTWANGER, Lion: ŽID SÜSS

(Jud Süss) — * 1922, 1925

Historický román německého židovského spisovatele.

Román, vyprávěný ve 3. osobě a rozdělený do 5 knih, je situován do Německa 30. let 18. stol. Titulní postavou je chytrý a obratný židov. finančník Josef Süss Oppenheimer. Süss peněžně podporuje chudého, nevýznamného prince Karla Alexandra. Když se pak princ neočekávaně stane württemberským vévodou, dostává se Süss až na vrchol slávy a moci. Jako vévodův „finanční ředitel“ bezohledně vysává zemi, aby vévodovi opatřil prostředky pro jeho tíždostivé plány. Po trag. smrti Süssovy jediné dcery, kterou se vévoda pokusil znásilnit, však v Süssově životním postoji dochází k rozhodné změně. Nejprve se vévodovi pomstí: překazí jeho pokus o státní převrat, který má vést k odstranění ústavy a nastolení absolutní diktatury. Po zprávě o ztroskotání převratu vévoda umírá. Süss se pak dobrovolně nechá zatknout a uvěznit a odmítá návrhy, které mu mají zachránit život (nepřestoupí na křesťanskou víru, ačkoli již dříve zjistil, že jeho otcem byl katolický šlechtic, a odmítne potom i nabízený útěk z vězení); dá přednost smrti na šibenici, umírá jako židov. mučedník.

Román je především portrétem výrazné individuality, složitých konfliktů jejího nitra. Süssova životní dráha je ve znamení řady protikladů: čin — tichá kontemplace, boj — podrobení se, lpění na životě — poddání se nicotě. Moc, bohatství, později msta se ukazují jako nedostatečné, nespokojivé, východiskem je osvobození od „nečistoty“ pozemského bytí, mystický prožitek nadskutečna. Ostatní postavy nabývají ve vztahu k Süssovi sym-

bol. platnosti: Vévoda je představitelem hrubé přizemnosti, uvěznění ve věcech pozemských; protikladný pól je zastoupen kabalistou rabinem Gabrielem. Celkově Süss vystupuje jako reprezentant povahy židov. národa, chápaného jako místo střetání 3 kultur: západní — evropské, jižní — egyptské a východní — indické. V dalším plánu je ovšem Ž. S. barvitým obrazem rozporů tehdejšího zaostalého, rozdrobeného Německa (šlechta — měšťané, katolíci — evangelíci, křesťané — židé atd.). Pozornost je zde soustředěna zvláště na otázky získání (udržení, upevnění) moci; ukazuje se, že mocenské zájmy mají přednost před pravdou a právem. Vyprávění tak získává i platnost histor. paralely k Feuchtwangerově současnosti.

Ž. S., svým druhým (a prvním významným) románem, Feuchtwanger rázem vstoupil mezi nejproslulejší něm. spisovatele. Obrovský čtenářský úspěch v Německu byl spojen s překlady do mnoha jazyků. Tomuto úspěchu však předcházely několikaleté potíže s nakladateli; dříve než Ž. S. byl tak vydán Feuchtwangerův další, na objednávku napsaný histor. r. *Ošklivá vévodkyně* (1923, Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch). Před románem napsal Feuchtwanger o Süssovi stejnojmenné drama (in sc. 1917); už v 19. stol. publikoval o této histor. osobnosti novelu W. Hauff. Po nástupu nacistů v Německu k moci byly Feuchtwangerovy knihy spáleny na hranici; to ovšem nebránilo tomu, aby zde 1940 vznikl — na Goebbelsův podnět — film V. Harlana o židu Süssovi, zneužívající motivů románu k propagaci antisemitismu. I další Feuchtwangerova tvorba se soustřeďuje především na histor. problematiku; stal se (i když publikoval i několik významných děl ze současnosti) reprezentativním něm. autorem histor. románů — např. *Lišky na vinici* (1947—48, Die Füchse im Weinberg), *Goya* (1951), *Bláznova moudrost* (1952, Narrenweisheit). Film L. Mendes, 1933 (V. Británie).

Výpisky „Co člověk napíše, to se od něho odloučí a žije dál svým vlastním životem a hovoří ke každému“ (1969, 90) — „Lépe je spát než bdít, smrt je lepší než život. Ničemu neodporovat, pohroužit se v nicotu, nic nedělat, odříkat se“ (1969, 343).

Překlady 1929 (1936, 1948, 1964, 1969, *Bohuslav Rovenský*).

Literatura J. Pischel, Lion Feuchtwanger, Leipzig 1976. — V. Feldstein, Lion Feuchtwanger, občan a spisovatel své doby, SvLit 1958, 1. Týž (doslov k 1969). G. Lukács, Historický román, Bratislava 1976.

mš

FIELDING, Henry:
TOM JONES, PRÍBĚH NALEZENCE
(The History of Tom Jones, a Foundling)
1749

Vrcholné dílo jednoho z tvůrců novodobého anglického románu.

Trojčlenná kompozice T. J. vytváří obraz nejdůležitějších vývojových stadií mládí titulního hrdiny na pozadí života angl. společnosti kolem pol. 18. stol. (mj. povstání proti tehdejší hannoverské dynastii). 1. část (kniha 1—6) líčí okolnosti hrdinova nalezení, pátrání po jeho rodičích, jeho výchovu, vztahy k lidem a první milostné zážitky v mikrosvětě dvou venkovských panství — Jonesova poručníka Allworthyho a jeho souseda Westerna — v idylické jihozápadní Anglii. Uzavírá se vzplanutím „velké lásky“ mezi hrdinou a Westernovou dcerou Žofií a vyhnáním Jonese z Allworthyho domu, kterým vrcholí jeho rozpory s pokryteckým Allworthyho synovcem Blifilem. 2. část (kniha 7—12) vypráví Jonesovy příhody na cestě do Londýna, na níž ho následuje — a zklamě se v něm — Žofie, která kvůli němu uprchla z domova (vojenské epizody, příběh Muže z Pahorku, epizody z uptonského hostince, epizoda s cikány aj.). Děj 3. části (kniha 13—18) se odehrává v Londýně, kde hrdina vstoupí do vysoké společnosti (milence lady Bellastonové), ale vzápětí zažije prudký pád — dostává se do vězení a hrozí mu trest smrti za zabítí v souboji. T. J. vrcholí nečekaným rozuzlením — objasněním hrdinova původu — a sňatkem s Žofií, jež mu odpustila předchozí nestálost. Děj. osnova románu je v 1. kap. 1. knihy podána parodickou formou „jidelního listku“. T. J. je věnován lordu Georgeovi Lyttletonovi, Fieldingovu příznivci a příteli.

T. J. je nejdůslednějším naplněním Fieldingovy koncepce „komického eposu v próze“, žánru, který by uměl hodnotou, myšlenkovou hloubkou a didaktickou funkcí mohl konkurovat souč. „vysoké“ literatuře (hlavně klasicistickému eposu, satíře a reflexivní poezii). Jeho „předmětem“ je co nejširší zachycení „lidské přirozenosti“, cílem pak „zdokonalení ctnosti“. Tato osvícenská představa se tu poprvé v historii angl. literatury plně promítá do románové poetiky. Ovlivňuje přitom jednak dílčí aspekty temat. výstavby (alegorické rysy a abstraktní význam postav Allworthyho, Blifila, vychovatelů Thwackuma a Squara), jednak i celkové vyznění díla. Jako uměl. zobrazení skutečnosti se T. J. stává sice panoramatem doby, ale konkrétní situace se zároveň zbavují své skutečné histor. dynamiky a vyjadřují spíše statické „hodnotové“ kontrasty (problém dvojího pojetí ctnosti: „přetvářka“ dvorské proti „upřimnosti“ venkovské šlechty). Osvícensko-didaktický záměr směřuje k obnovení absolutní epické distance alegoricky pojímaného děje a přítomnosti. Příběh se

přitom sice neodsouvá do blíže neurčené, myt. minulosti, ale jeho vazba k přítomnosti se ruší vstupy autorského vypravěče, zvl. v úvodu jednotliv. knih, který jak prostředky parodie „vysokých“ stylů, tak i odkazy ke skutečnosti mimo románový tvar snižuje psychol. věrohodnost jednání postav a posiluje mechanickou kauzalitu a modelovost zápletky. Výchozí schéma je však rozrušováno vývojem hrdinova charakteru, jehož jednání je svou spontánností a nepravdělností v protikladu ke strohé klasicistní architektonice a číselné platonsko-pythagorejské symbolice syžetové výstavby (vliv komentátorů Spenserovy Královny víl a neoplatoniků Shaftesburyho a R. Cudwortha).

Skloubení osvícenského etického optimismu a postupů starší literatury v T. J. vytváří podmínky pro přehodnocení některých důležitých vývojových tendencí dosavadního románu: psychologicko-etického patosu románů S. Richardsona, tradice špan. pikareskního románu i Cervantesova Dona Quijota a poetiky domácího románu defoeovského. Uvolněná epizodická forma pikareskního románu směřuje v T. J. již k pevným tvarům vývojového a rodinného románu (vliv na něm. tradici vývojového románu). T. J. je dovršením Fieldingova tvůrčího vývoje, a to jak z hlediska temat. a syžetového (naplňuje tak možnosti naznačené v r. *Joseph Andrews*, 1742), tak i z hlediska stylového (rozvíjí techniku parodie a burlesky z Fieldingových komedií). V následujícím, posledním r. *Amélie* (1751, *Amelia*) se objevují patetické a sentimentální rysy syžetu a hrdinky a mizí parodie i burleska. Vliv T. J. v Anglii je nejpatrnější ve viktoriánské literatuře, v románech Ch. Dickense a W. M. Thackerayho. Zfilmoval T. Richardson (1963).

Výpisky „Zkrátka moudrost, jejíž poučky prohlašovali za velmi obtížné ti, kdož se jí nikdy neučili, nás vede pouze k tomu, abychom prosté pravidlo, které je všeobecně známo a zachovává se v nejběžnějším životě, uplatňovali trochu šíře, než se v životě činí. A toto pravidlo zní: Nekupuj příliš draho“ (1954, I, 251).

Překlady 1872 (*Primus Sobotka, Tom Jones čili příběhové nalezení*), 1932 (1941, *Jarmila Kurelová, Tom Jones, Příběh nalezcův*), 1954 (1958, *František Marek*), 1987 (*Eva Kondrysová*).

Literatura D. Brooks, *Number and Pattern in the Eighteenth-century Novel*, London 1973. R. Paulson (ed.), *Fielding*, Englewood Cliffs 1962. G. Varcoe, *The Intrusive Narrator*, Uppsala 1972. — M. M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha 1981. N. J. Berkovskij, *Literární kritiky a studie*, Praha 1966. J. Hornát (doslov k 1954). M. Procházka (doslov k 1987).

pr

FILIPPO → DE FILIPPO

FIRDAUSÍ, Abu'l — Kásim Mansúr: KNIHA KRÁLŮ

(Šáh-náme) — *asi 1010

Perský (iránský) národní epos.

K. k. je otevřena tradičním úvodem, dále bohatě členěným na prosbu o boží milost nad započatým dílem, *Chválu rozumu*, zpěv *O stvoření světa*, *Chválu proroka a jeho druhů*, *O původu K. k.*, *O básniku Dakikim*, *O vzniku eposu*, *Chvála Abú-Mansúra, syna Muhammadova*. Závěr úvodu tvoří *Chvála sultána Mahmúda*, jemuž byla K. k. věnována. Vlastní vyprávění je členěno do 50 oddílů podle panování 50 legendárních i histor. panovníků Íránu a označovaných jejich jmény. Jednotl. zpěvy jsou v zachovaných rukopisech rozmanitě členěny na přiběhy, tzv. „dástány“ různé délky. Podle zité praxe se v K. k. odlišují 3 celky: mytol. část začíná panováním pračlověka Gajúmarta a pokračuje vládou drakobijce Húšenga, který objevil oheň, železo a naučil svůj lid zemědělství, Tahmúrase, Džemšída, jenž zavedl šaty z látky, lékařství a mořeplavbu. Faridún se stává králem po svržení cizáckého tyрана Zahháka kovátem Kávem: rozdělí říši mezi 3 syny. Bratrovražda znamená počátek válek mezi Íránem a Turánem. Hrdinská část vrcholí cyklem vyprávění o Rustamovi, jenž svými činy zastihuje postavy králů dynastie Kavíjovců. Oddíl věnovaný králi Iskanderovi (= Alexandru Velikému) připravuje vstup do histor. části, jenž má podobu kroniky a vrcholí posledním sasánovským panovníkem Jazdkartem III., kdy arab. vpád v 7. stol. uzavírá velkou epochu írán. dějin. — Rozsah K. k. v rukopisech značně kolísá kolem 50 000 veršů (bejtů), výchozí text byl po staletí krácen i rozšiřován, v K. k. samé se hovoří o 60 000 bejtech. K. k. je složena heroickým metrem mutakárib (v zásadě 4stopý katalektický časoměrný bakchij s rytmickým důrazem na první dlouhé slabice).

K. k. je vlastně histor. epopéjí Íránu příznačně univerzalizovanou do mytol. děje započatého stvořením světa. Jednotl. epizody odkazující k mýtu, k době hrdinské, ale i k novodobé historii kronik se včleňují do kompozičně volného, ale v rovině histor. chronologie plynule navazujícího řetězce. Jeho ideovým poutem, jemuž odpovídá i sjednocující podřízení společného tvaru (např. ustálené vstupní formule, jednota básnických prostředků) a slavnostní, ve srovnání s dobovou lyrikou nápadně archaizovaný jazyk, se stává téma velikosti Íránu předvedené v legitimistické posloupnosti jeho panovníků. Vylíčení minulosti, jejíž idea odolává i tlaku histor. fakt (v zákonného írán. panovníka se mění podle tradice i dobyvatel Persie Alexandr Makedonský), bylo výzvou k znovudosažení někdejší slávy. Filozof. pozadí K. k. a jejího legitimismu vytváří zoroastrovský dualismus, projevující se v zápasu dobra a zla (v rovině mýtu Ormuzda a Ahrimana) a nutném konečném vítězství dobra.

K. k. je veršovaným ztvárněním írán. epické tradice již za Sásánovců zachycené v kronikách, často také přímo označovaných týmž titulem (počínaje doloženým Chvatáj-námak z 6. stol.), až k nejdůležitějšímu prozaickému svodu vzniklému na popud vládcce města Túsu Abú-Mansúra, o který se Firdausí zvlášť opíral. Do K. k. Firdausí zařadil v pozmeněné podobě necelých 1 000 veršů Dakíkího z Túsu (viz úvod K. k.). Jakkoliv sultán Mahmúd přijal věnované monumentální dílo nevlídně, stalo se brzy vysoce ceněným a napodobovaným. V 11.—12. stol. vznikala řada tzv. sekundárních epopéjí a histor. eposů spjatých s K. k. metrem, jazykem i tematikou, ale odvracejících se od ideové koncepce K. k. k pouhé dobrodružnosti a romaneskosti — za panování Mahmúda a jeho nástupců pak příznačně nabude vrchu romaneskní epos (Gurgání). Z velkého množství dochovaných rukopisů K. k. k nejstarším patří londýnský (z 13. stol.) a leningradský (ze 14. stol.). V Evropě se povědomí o K. k. rozšířilo zvl. zásluhou angl. orientalistů v 18. a 19. stol.

Výpisky „Z člověka nezůstane nic kromě toho, co lze o něm říci.“

Překlady 1910 (Jaromír Borecký; fragment), 1958 (Věra Kubičková; epizoda *Zál a Rúdábe*).

Literatura I. Braginskij, in: *Firdousi, Šach-name I, Moskva 1964*. A. Starikov, in: *Firdousi, Šach-name I, Moskva 1957*. — V. Kubičková (doslov k 1958). V. M. Žirmunskij, *O hrdinském eposu, Praha 1984*.

mc

FISHTA, Gjergj: HORSKÉ GUSLE

(Lahuta e Malcis) — 1905—1937

Historický epos albánského básníka.

Rozsáhlá skladba (téměř 17 000 veršů) se skládá ze 30 zpěvů učených do 3 okruhů spojených vždy jedním zpěvem přechodovým. I. okruh líčí obranné boje severoalbán. horských kmenů proti Černé Hoře (1858), II. boje těchto kmenů proti rozhodnutí berlinského kongresu 1878, podle něhož měly některé části albán. území, dosud cele zahrnutého do Osmanské říše, připadnout sousedním státům, III. okruh albán. povstání proti Mladoturkům vedoucí k vyhlášení albán. samostatného státu 1912. Epos nemá hl. individuálního hrdinu, i když 2 první okruhy mají své významnější postavy (např. Oso Kuku v I). V jednotl. zpěvech se líčí válečné porady, bitvy a bitky se souboji reků, porady albán. vůdců i jejich černohor. a turec. nepřátel a jednání evrop. mocností. Skladba je stylizována jako lidová epika, jejichž technik a postupů se bohatě využívá: od 8—7slabičného trochejského verše přes básnická přirovnání, zálibu v popisu zbraní a utržených ran až k zásahům dobrých víl do děje a postupům Homérových eposů a Vergiliovy Aeneidy (básníkuv komentář k ději, jeho vzývání víl a rozmluvy s nimi).

Všechny děje a činy jsou viděny očima severoalbán. horala, zjičícího drsným patriarchálním životem, fidícího se zvykovým právem (čest, váha daného slova, pohostinství, krevní msta, pobratimství, hrdinství v boji), duchovně vedeného svým katolickým knězem. Vše se děje z vůle boží, i zánik a zrod států, i státu albánského. H. g. byly postupně uveřejňovány časopisecky v jiném pořadí než v definitivním vydání knižním, nejprve některé zpěvy okruhu II, pak I. Básník využil svého klasického vzdělání získaného za teologických studií i hluboké znalosti starobylého „epického“ života albán. horalů, u nichž po řadu let působil jako farář a jejichž jazyk studoval. Dílo je encyklopedií konzervativního života severní Albánie, který ještě dlouho přetrvával. V předválečné Albánii bylo považováno za nejvýznamnější dílo albán. literatury. Po 1945 zamítáno pro reakční polit. úlohu svého autora, katolické a protislovan. zaměření. V posledních letech se postoj k němu mění, uznává se uměl. a zčásti i ideová hodnota, ale na překážku jeho znalosti je to, že je psáno starším škoderským liter. jazykem, většinou Albánců málo srozumitelným. Překlady do němčiny a italštiny.

Výpisky „*Reky, co jsou v Albánii, / nemá císař, ani sultán, / ani země, ani moře*“ — „*Bude-li se matka po mně ptáti, / řekni, tvůj syn se oženil, / bude-li se ptáti, kterou jsem si vyvolil, / řekni, vyvolil si kulku, dostal ji do prsou*“ — „*Ne, tvůj syn nezemřel, tvůj syn se dnes narodil*“.

Literatura M. Lambertz, *Gjergj Fishta und das albanische Heldenepos Lahuta e Malcis, Laute des Hochlandes, Leipzig 1949.*

nov

FITZGERALD, Francis Scott:

NĚŽNÁ JE NOC

(*Tender Is the Night*) — 1934, přepr. 1951
Americký román, autobiograficky laděný, v němž je kriticky nahlížen úpadek „jazzového věku“.

Děj románu je rozvržen do 5 knih, pokrývajících období 1917—30. Životní příběh amer. psychiatra Dicka Divera se odehrává především ve Švýcarsku, na Riviéře a v Paříži. Diver, jenž je ztělesněním poválečného amer. optimismu, sebedůvěry, mladé chuti do práce, ale i iluzí, přijíždí do švýcar. sanatoria, kde se setkává s Nicole, duševně nemocnou dívkou z bohaté amer. rodiny. Především citový vztah, který se mezi nimi vytváří, je příčinou Nicolina postupného uzdravování. Dick nedbá varování svého kolegy a s dívkou se ožení. V přímořském letovisku jsou manželé Diverovi v centru společnosti amer. boháčů. Zamilovaný Dick vzorně pečuje o Nicole. Disonancí v až mučivě bezproblémové a sladké harmoničnosti se stává filmová hvězda Rosemary, jejíž neuvědomělá infantilní sobeckost narušuje citový

vztah Diverových. Dostávají se recidivy Nicoliny nemoci, Dick postupně ztrácí iluze a také sílu být společen. vzorem, začíná trpět pocitem zkorumpovanosti, marnosti z nicnedělání a vlastní mravní krize. Ve společen. smetánce se množí případy alkoholismu, výtržnictví, promiskuity. Dick se proto vrací do švýc. sanatoria ke své profesi. Jeho schopnost pracovat však narušují další životní otřesy. Vědomí závislosti na bohatých vrstvách jej přivádí ke skepsi a alkoholu. V poslední knize vyvrcholuje beznaděj citovým rozvratem v jeho rodině. Dick prchá od „velké“ společnosti, zbaven životních perspektiv.

Podtitulem „Romance“ je ironicky naznačen vztah děje k amer. tradici alegorické prózy s morální tematikou (N. Hawthorne). Rovněž vlastní titul, zvl. v kontextu tragicky laděného mota z Keatsovy Ódy na slavíka, jehož je součástí, předznamenává bezperspektivnost vyústění. Fitzgerald zúčtovává s tím, co tolik miloval. Z tohoto faktu vyvěrá přítomnost jak společenskokritických, tak i lyrických a impresionistických momentů v díle. Emocionální působivost zvyšuje rozpor mezi banálností vnějšího a rafinovaností a psychol. zpracovaností vnitřního syžetu. Potlačování ústředního děj. pásma je dáno zvýrazněním děj. epizod, jejichž sled však charakterizuje určitý stupeň úpadku a jejichž význam je mnohdy symbolický. Děj (vyprávěný v er-formě) je v různých obdobích nahlížen různými postavami, „svědky“ událostí. Odkrytí psychiky jednotl. postav ozřejmuje nutnost vnitřního přerodu postavy hlavní. V N. j. n. se organicky spojuje amer. tradice kultivované psychol. prózy s tradicí společenskokritickou. Z hlediska ideového se diskutuje o vlivu Marxové a Spenglerově, z hlediska estetického především o vlivu J. Conrada a H. Jamese. S odstupem času je stále zřejmější, že N. j. n. je — ne-li snad nejpracovanější — tedy ve své autobiografičnosti rozhodně nejnaléhavější Fitzgeraldovou prózou. Je svědectvím lesku a bída jedné epochy.

N. j. n. je doposud dílem velmi diskutovaným. Autor na něm pracoval s přestávkami 1925—34. Po vesměs negativním ohlasu I. vyd. (daném především zdánlivou zastaralostí problematiky) Fitzgerald neztrácí víru v kvality tohoto díla a po několika letech tvůrčí krize je opět zpracovává. Poslední přepracování již autor nedokončil. K novému vydání připravil román amer. kritik M. Cowley. V původní verzi je 2. kniha řazena před 1. knihou. Doposud vycházejí obě varianty. Několik rukopisných verzí svědčilo o úpornosti autorovy práce. V postavě Dicka zpodobňuje autor sama sebe, jeho žena Zelda byla vzorem pro Nicole. Především kritičnost pohledu na vlastní svět odlišuje N. j. n. od předcházející Fitzgeraldovo-

vy tvorby a poji ji s r. *Poslední magnát* (1941, *The Last Tycoon*). Zfilmováno 1961 (H. King).

Výpisky „*Bud' člověk myslí — nebo za něj musí myslit jiní, a pak si přisvojí jeho sílu, pokříví a ukázní jeho přirozené sklony, zcivilizují a vysterilizují ho*“ (1976, 312).

Překlady 1968 (1976, *Lubomír Dorůžka*).

Literatura *V. K. Kuchalašvili, F. S. Ficdžerald i americkanskij literaturnyj process 20—30-ch godov XX v., Kijev 1983. J. E. Miller, F. Scott Fitzgerald, His Art and His Technique, New York 1964. R. Sklar, F. Scott Fitzgerald, The Last Laocoon, New York 1967. — L. Dorůžka (doslov k 1976).*

mtm

FITZGERALD, Francis Scott:

VELKÝ GATSBY

(*The Great Gatsby*) — 1925

Americký krátký román problematizující prostřednictvím jedinečného příběhu dobové rozšířený mýtus „amerického snu“.

Milostným motem z T. Parkeho d'Invillese uvozený příběh je vyprávěn Nickem Carrawayem, který 1922 přijíždí ze Středozápadu USA na Východ, aby se věnoval obchodu s cennými papíry. Jeho soused, Jay Gatsby, jehož bohatství a tajemná minulost poutají pozornost newyorské společnosti, pořádá ve svém přepychovém domě pravidelně honosné večírky — na jednom z nich požádá Nicka, aby mu zprostředkoval setkání s Carrawayovou sestřenicí Daisy; v této souvislosti mu vypráví o citu, který k Daisy chová od jejich setkání v roce 1917, a o svém rozhodnutí získat ji. Při schůzce s Daisy v jejím domě dochází ke střetu Daisina manžela Toma Buchanana a Gatsbyho; při společné cestě za zábavou do New Yorku Tom zjišťuje, že jeho milenka Myrtle Wilsonová hodlá odjet na Západ a opustit jej. Na zpáteční cestě srazí Daisy Gatsbyho autem Myrtle, která jí vbíhá do cesty. Po Myrtlině smrti hledá její manžel vůz, jenž nehodu způsobil. Tom jej posílá za Gatsbym a Wilson Gatsbyho zastřelí. Buchananovi odjíždějí, společnost se od Gatsbyho distancuje, Gatsby je pohřbíván jako osamělý člověk.

Postava Gatsbyho na první pohled připomíná postavu evrop. „legendy“, známou z četných románů ztracených iluzí (Stendhalův Červený a černý, Dickensovy Nadějně vyhlídky, Balzakův Otec Goriot aj.): i zde přichází mladý muž z provincie do metropole, aby si dobyl místo ve „velkém“ světě. Pokoření a dobytí světa je zde však jen dílčím stupněm k dosažení Gatsbyho individuálního cíle — jeho touhy realizovat sen o naplnění milostného citu k Daisy. Prostředky, jimiž ji hodlá přesvědčit o svých hodnotách (velký dům s bazénem, tucty hedvábných košil, večírky atd.), jsou typickými dobovými symboly společen. přijatelnosti jedince. Daisy však věří v symboly samé,

nikoli v čistotu a pravost skutečnosti, kterou pro Gatsbyho ztělesňují, a svého milence obětuje světu, který těchto symbolů používá: nicí jeho sen (vrací se k Tomovi a s Tomem odjíždí) i jeho život: dovolí Gatsbymu, aby na sebe vzal její vinu, a svému manželovi, aby za Gatsbyem poslal smrt. Původní tajemnost Gatsbyho existence ve vypravování Nicka Carrawaye (jakéhosi prostředníka mezi Gatsbym a Buchananovými, srov. také polohu jeho domu „uprostřed“) mizí, obecně rozšířené představy o něm se boří, ukazuje se, do jaké míry je ve svém citu a ve svém snu zranitelný a do jaké míry se jeho sen nehodí do světa uzpůsobeného pro milionáře typu Toma Buchanana a vyděrače jako Meyer Wolfsheim. Jay Gatsby je vlastně — jak se ukazuje po příjezdu jeho otce — jen Jamesem Gatzem, naivním chlapcem ze Severní Dakoty, člověkem, který se narodil příliš pozdě na to, aby mohl přežít ve světě, který jeho sen a sny vůbec (srov. závěrečné ztotožnění Gatsbyho snu s amer. snem) zprofanoval, zbožštil hodnoty materiální a tím se o něco podstatného ochudil.

Smyslem pro vystižení dobové atmosféry prostřednictvím detailu se V. G. (vznikl na franc. Riviéře 1924, je dedikován stejně jako předcházející díla Fitzgeraldově ženě Zeldě) propojuje zejména s povídkovou tvorbou Fitzgeraldovou; podobně jako pojetí vypravěče (ovlivněné postupy Conradovými a Jamesovými) je v dalším autorově díle často využíván i motiv snu a jeho nenaplnění — v p. *Zimní sny* ze sb. p. *Všichni smutní mladí muži* (1926, *All the Sad Young Men*), která vychází z obdobného milostného problému, je přitom výslovně pojmenováno to, co V. G. jen naznačuje: lidské sny jsou silnější než člověk, se ztrátou jednoho snu ztrácejí lidé schopnost hlubokého prožitku vůbec. Uměl. úspěch V. G. potvrdil kvality předcházející Fitzgeraldovy tvorby, např. prvotiny *Na prahu ráje* (1920, *This Side of Paradise*) a je oceňován jako nejlepší autorovo dílo vůbec. Zfilmováno 1926 (H. Brenon), 1949 (E. Nugent) a 1974 (J. Clayton).

Překlady 1960 (1970, 1979, *Lubomír Dorůžka*).

Literatura *Ch. Shain, F. Scott Fitzgerald, University of Minnesota Press, Minneapolis 1961 (bibl.). A. Walton Litz (ed.), Modern American Fiction, New York 1963. — L. Dorůžka (doslov k 1979), F. Vrba (doslov k 1960).*

am

FLAUBERT, Gustave:

CITOVÁ VÝCHOVA

(*L'Éducation sentimentale*) — 1869

Psychologicko-společenský román francouzského realistického spisovatele.

C. v. (s podtitulem *Historie mladého muže*) je rozdělena do 3 částí (každá má 6 kap.: III. obsahuje nadto epilog), které představují časové rozpětí zhruba 30 let. Soustřeďují se ale jen na některé úseky hrdinova života, zatímco jiné přecházejí nebo stručně shrnují (I.: 15. 9. 1840—14. 12. 1845, II.: do 24. 2. 1848, III., 1.—5. kap.: 24. 2. 1848—2. 12. 1851, 6. kap.: březen 1867, bilancující epilog je umístěn na zač. 1869). Román ve 3. osobě se silnými autobiogr. prvky spojuje vlastně 2 romány: román o lásce a román o polit. moci. Romant. Frédéric Moreau, který po vzoru jiných „mladých mužů“ (Balzakův Rastignac) odchází z provincie dobýt Paříž, patří do kategorie „slabochů“. Valná část jeho života proběhne mezi deziluzí, znechucením, nečinností a sněním; odehrává se převážně jen v oblasti citových konfliktů, v nichž hrdina prožívá beznadějný, platonický vztah k paní Arnouxové. Současně je však přitahován i jinými ženami, např. provokující Rosanettou. Jeho nerozhodnost v milostném životě se projevuje jako „neaktivní vášeň“ (G. Flaubert), charakterizovaná zmitáním se mezi protichůdnými návaly pocitů, podléháním okamžitým vlivům. Autor uvádí Frédéricův osobní příběh do histor. souvislosti. Dobové polit. názory představují hrdinovi přítel a známi (dogmatik Sénécal, ctižádostivý Deslauriers, naivní, ušlechtilý Dussardier, měšťáci bankéř Dambreuse a otec Roque aj.), kteří reagují na události nebo se na nich přímo podílejí. Frédéric souhlasí s opozicí, v prvé řadě je mu však politika zcela cizí (např. revoluce 1848 se mu jeví jako chaotická, směšná a vcelku nedůstojná toho, aby mohla být postavena naroveň jeho soukromých problémů).

Styl C. v. střídáním bližšího a vzdálenějšího plánu připomíná filmovou techniku. Tento způsob mj. umožňuje izolovat detaily, vyjadřující atmosféru okamžiku, rozpoložení hrdinů a konečně i jejich postoj k situaci. Současně je zde objekt. svět „lomen“ dvojnásobem: jako předmět smysluplného popisu, dynamizujícího komponenty syžetu, a jako předmět hrdinovy reflexe, jež tento svět projektuje do individuálního času, který utváří jakousi „vlastní historii“ subjektu, distancujícího se od času historického. „Znesmyslnováním“ a částečným ironizováním histor. jevů však nedochází k osmyslnování existence postav, zejména hl. hrdiny. Roztříštěnosti předmětného světa, v němž triumfuje měšťácká banalita, jeho neheroické pragmatické každodennosti odpovídá roztříštěnost (charakteru, přání, zájmů, cílů v rozptýleném čase a prostoru) hl. hrdiny, který sice ve svém „egoistickém“ čase odmítá vnější projevy reality (nebo je vůči nim netečný), současně však jejím procesům podléhá, rozptyluje se v nich, aby tak nikdy nedospěl k závěrům platným pro svůj život. Nekonečná efemérnost a vrtkavost tohoto života je v kompozici C. v. střídána i zcela vyprázdněným,

mrtvým časem (celé měsíce i léta), jímž je děj načas přerušován, aby byl navázán sice za nových okolností, ale s převážně neměnnou rolí hrdiny jakožto diváka vlastního života a historie, a ne jejich účastníka.

C. v., vznikající 1863—69, předcházela tzv. první C. v. (*1843—45, *La première Éducation sentimentale*), rozpadající se vlastně na dva souběžné příběhy — osudy, jejichž nositeli jsou povahově protichůdní přátelé, v měšťáka se měnící Henry a umělecky vnímavý Jules, vyjadřující v závěru autorův názor na umění (neosobní, „objekt.“ přístup, kult formy) a jeho radikální odmítnutí tzv. praktického života. Praktickou sférou, tj. veškeré materiální zájmy a činnosti, autor považoval za příznačné projevy měšťáctví a měšťáka (široká kategorie měšťáka u něho zahrnovala tedy nejen měšťáky skutečné, ale i dělnictvo), chápané v jejich mravním (duševní nízkost), a ne sociálním významu. Tyto názory došly svého plného uplatnění ve druhé C. v., kdy všeobjímající přizemní prakticismus (ve shodě s vývojem měšťácké společnosti ve 40. letech 19. stol.) vytvořil základ. rámeček románu. K tomuto pojetí pak přistupovala i autorova snaha o „objekt. metodu“, nezaujatost, podníčená vlivem pozitivistického scientismu. — Zfilmováno 1961 (A. Astruc).

Překlady 1898 (Stanislav Mašek, *Výchova sentimentální*), 1918 (Jaroslava Vobrubová-Veselá; 1. verze), 1926 (Jaroslava Vobrubová-Koutecká, *Výchova srdcem*), 1930 (Stáňa Jilovská), 1959 (1962, 1965, Marie Kornelová).

Literatura P.-G. Castex, *L'Éducation sentimentale*, Paris 1980. M. Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris 1969. — R. Grebeníčková (doslov k 1965). J. Kopal, *Gustave Flaubert*, Bratislava 1932.

zh

FLAUBERT, Gustave: PANÍ BOVARYOVÁ (Madame Bovary) — 1857

Francouzský román z prostředí normandské provinční buržoazie analyzující rozpad romantické iluze pod tlakem odlišitých vztahů měšťácké společnosti.

Úvodem románu o 3 částech s podtitulem *Mray francouzského venkova* (Mœurs de Province) je jako by ústy spolužáka načrtnuto dětství a mládí lékaře Karla Bovaryho. Hl. příběh, vyprávěný již všeudoucím, odosobněným vyprávěčem, se otevírá Bovaryho seznámením s Emou, která se stane jeho druhou ženou. Krásná a povrchní Ema, jejíž představitelství je rozjitřena romant. četbou, spatřuje ve sňatku počátek „vzrušujícího dobrodružství“, jímž je dle jejích představ život. Záhy však začíná vleklý a bolestný proces hrdinčiny deziluze. Obklopuje ji banalita a citová prázdnota maloměsta, zalidněného figurka-

mi měšťáků: čínorodým a vypočítavým lékárníkem Homaisem, omezeným farářem Bournisienem, lichvářem Lheureuxem, Eminým tajným ctitelům Leonem a konečně prvním milencem Rudolfem, který ji zrádně opouští v okamžiku, kdy je odhodlána s ním uprchnout. Prohlubující se Emina deziluze vrcholí její morální a fyzickou zkárou. Navazuje povrchní poměr s Leonem a slepá rozmařilost, s níž si ho vydržuje, ji vrhá do spárů lichváře Lheureuxe. Dům Bovaryů propadá exekuci a všemi opuštěná Ema se otráví. Román je ukončen smrtí zloženého Bovaryho a sarkasticky završen úspěchem měšťáka Homaise, jenž za své poklonkování dostává vytoužený záslužný kříž.

K zachycení osudů Emy Bovaryové není použito prostředků psychol. introspekce či filozof. reflexe, prostředí i postavy nejsou vpravdě „hodnoceny“, ale nazírány čistě opticky (zvnějšku) s úzkostlivým smyslem pro konkrétní detail. Skutečnost je podrobena konfrontaci dvou zákl. sfér — světa snů a světa reálného. Ema, neuspokojená prostředím, jež ji obklopuje, dokáže žít jen svými iluzemi (přepych, který zahlédne na plese místní šlechty; Rudolfova mystifikace lásky apod.) a neuvědomuje si, že i ony jsou banální stejně jako skutečnost, jejímž jsou produktem. Typickým měšťákem a Eminým nepřímým protihráčem je lékárník Homais, jemuž vyhovují stávající poměry a s úspěchem na nich buduje své přízemní ambice. Obecné rysy doby odhaluje nejen sociálně příznačné jednání postav, ale i symboly, v něž se přetvářejí „nezaujaté“ konstatovaná fakta (prolínání osudného rozhovoru Emy a Rudolfa s projevem městského rady navozuje všeobecnou faleš skrývající se za krasořečněním; Homaisův triumf v závěru díla jako symbol vítězícího měšťáctví apod.). Oba světy — reálný i iluzivní — se vzájemnou konfrontací současně ironizují. Hodný výsměchu je nejen svět skutečný se svým balastem zvěčněných mezilidských vztahů, ale stejně tak svět snů, který sice (jako pokus o únik z ublijejšího prostředí) povyšuje hrdinku nad okolní šed, zároveň však je odhalován jako ubohý sebeklam, pokleslá měšťácká varianta romant. ideálů.

P. B., k níž Flaubert čerpal inspiraci ze skutečné události, vznikala 1851—56. Po publikaci v *Revue de Paris* (1856) byl autor zažalován pro „ohrožení veřejné mravnosti“ (viz též proces s Baudelairovými *Květy zla* téhož roku). Zásluhou obhájce M. A. J. Sénarda (jemuž je poté dílo věnováno) došlo ke zrušení žaloby a vzápětí vyšla P. B. knižně (ve zkrácené a upravené podobě). V rozsáhlé Flaubertově tvorbě, v níž hl. položku tvoří romány → *Salambo*, *Pokušení svatého Antonína* (1874, *La Tentation de saint Antoine*), nedokončený r.

Bouvard a Pécuchet (1881, *Bouvard et Pécuchet*) aj. — je obdobné téma, ztráta iluzí, zpracováno i v → *Citové výchově*. P. B., která byla prvním autorovým liter. úspěchem, stojí jako by na křižovatce 3 významných uměl. proudů 19. stol. Vycházejíc z pozic realistických se vyrovnává s dědictvím romantismu a odhaluje profanaci jeho ideálů měšťáckou společností. Od balzakovského a stendhalovského realismu se však odlišuje důrazem na nezaújatou registraci vnější skutečnosti, čímž do jisté míry předjímá zolovský naturalismus. — Od 1932 byla P. B. několikrát zfilmována, nověji např. V. Minelli (USA 1949).

Překlady 1892 (*Jan Třebický*), 1913 (*Bořivoj M. Weigert—Karel Dyrnck*), 1913 (1916. *František Flos—Antonín Sellner*), 1920 (*Karel Vít*), 1921 (? *Madame Bovary*, *plzeňské vydání*), 1924—25 (1947, *Jaroslava Vobrubová-Koutecká*), 1930 (*Růžena Thonová*), 1930 (*Živan Vodseďálek*), 1952 (1961, 1966, 1969, 1973, *Miloslav Jirka*).

Literatura R. Dumesnil, *Madame Bovary de G. Flaubert*, Paris 1946. *Europe* (zvláštní číslo k 100. výročí *Madame Bovary*), juin 1957. — E. Auerbach, *Mimesis*, Praha 1968. R. Grebeníčková (doslov k 1961). A. Zatloukal, *Technika Flaubertova románu Madame Bovary*, ČMF 1969.

nam

FLAUBERT, Gustave:

SALAMBO

(*Salammô*) — 1862

Francouzský historický román 19. stol., námětově čerpající z dějin starověkého Kartága.

Děj románu, členěného do 15 kap. opatřených názvy, se odehrává po 1. válce punské. Armáda žoldnérů, najatých Kartágem ve válce proti Římu, se domáhá, aby finančně vyčerpaná republika zaplatila dlužný žold. Do čela vojáků se postaví Libyjec Matho, kterého uchvátí zjev Salambo, kněžky bohyně Tanit a dcery vojevůdce Hamilkara Barkase, a bývalý otrok Spendius. Rozpory vyústí v povstání (241 př. n. l.), v němž se Mathovi a Spendiovi podaří ukrást posvátný plášť bohyně Tanit — zaimf, na němž podle pověsti osud Kartága závisí. Kartágská armáda je žoldnéri rozdrčena u města Uticy. Jedinou nadějí zůstává vojevůdce Hamilkar, který nakonec přijímá vrchní velení a porazí žoldnéře u Macaru. Zatímco se konflikt mezi Kartágem a vzbouřenci mění ve vleklou válku, velebnéz přinutí Salambo, aby odešla do tábora nepřátel a zmocnila se zaimfu. Je nucena oddat se Mathovi, který ji přitahuje svou živočišnou silou, ale úkol splní. Po řadě neúspěchů se žoldnérům za podpory Kartágem utlačovaných afric. kmenů podaří obklíčit město, jehož představení se rozhodnou obětovat děti předních rodin bohu Molochovi, aby bylo odvráceno nebezpečí. Jen Hamilkarovi se podvodem podaří zachránit syna — příštího legendárního vojevůdce

a politika Hannibala. Válečné štěstí se nakonec od žoldnérů definitivně odvrací. Uměním a lstí Hamilkar postupně zničí rozdělenou armádu žoldnérů — Spendius je spolu s jinými vůdci ukřizován, Matho umčen v ulicích Kartága. Při pohledu na umirajícího Salambo pochopí, že mezi nimi existoval osudový vztah, a rovněž — v den své svatby — umírá.

Kompozice románu, v němž se prolíná histor. událost se soukromým milostným příběhem, se opírá o propracované střídání pasáží epického vyprávění o bitvách a dram. srážkách s pasážemi popisnými (dekor, prostředí, kulty) a dialogickými. Tyto složky jsou v S. sjednocovány zvl. v rovině jazykové: promyšlenou rytmizací, metaforikou, čerpající z exotičnosti a květnatosti orientálního liter. stylu i z mystické poezie starověkých teogonií. Autorův požadavek „jednotné barvy“ tu souvisí se snahou komponovat jednotný plastický obraz dávno zašlé epochy, jejíž mozaiku jako by induktivně skládal nezúčastněný archeolog, pod jehož rukama se postupně se všemi detaily vynořuje oživený reliéf. Drobnokresba je výchozím postupem a vlastně i metodou zobrazování. Popisy Kartága, v nichž vystupují do popředí jak mystické kulty (s významotvornou protikladností láskyplné Tanit a krutého Molocha), tak přízemně obchodní duch této civilizace, jsou jednak složkou děje, jednak prostředkem charakterizace postav. Rekonstruované a evokované prostředí v S. do značné míry zastupuje psychologii hrdinů, jejichž povahy a činy se vyhraňují na pozadí města nebo na pozadí nepřehledné etnografické směsice národů v táboře žoldnérů. Plastická reliéfnost přispívá k ostřejšímu zvýraznění jejich zákl. rysů. V barvitých epických obrazech masových scén, které jsou přibližovány jakoby zevnitř, tj. jak se jeví z pohledu přímých účastníků, se střetávají protikladná kolektiva: divocí barbari — žoldněři a krutí a lstiví Kartaginci. Hl. postavy pak jednájí vlastně jako neoddělitelná součást těchto kolektiv. Výjimku zčásti představuje Salambo, pojímaná jako ojedinelý výtvar zjemnělé, mystické kultury Kartága, postava takřka filigránsky dekorativní, výrazně sošně stylizovaná, v níž se nejvíce projevuje tendence románu k histor. symbolismu (obraz věčného ženství, nerozlišujícího mystiku srdce a touhu smyslů).

S. začal autor, od mládí přitahovaný orientem a antikou, psát po → *Paní Bovaryové*. 5 let práce (dokončena 1862) pro něho opět představovalo zkoušku mimořádné tvůrčí odpovědnosti, touhy po dokonalém stylu, k němuž se v S. přiblížil nejvíce. Psaní románu (původní název: *Kartágo*) se opíralo o důkladnou odbornou přípravu včetně cesty do místa děje.

Jako zákl. kompoziční problém vyvstával poměr mezi formou a látkou, mezi snahou na jedné straně aplikovat postupy moderního románu a na straně druhé evokovat společnost, která byla zcela mrtvá a bez vztahu k současnosti. Východiskem i řešením se proto autorovi stal požadavek malebné plastické fresky vyrůstající ze zjištěných archeologických faktů. Zákl. námět a kostru poskytl záznam v Dějinách řec. historika Polybia (asi 200—120 př. n. l.), podle něhož boj mezi Kartágem a žoldněři trval přes 3 roky. Epické zpracování, kolorit, psychologie postav, titulní hrdinka, při jejím ztvárnění autor využil některé své starší liter. plány (např. příběh o Anubidě — „ženě, která touží být milována bohem“), rekonstrukce života, mravů a zvyků Kartága jsou ovšem zcela původní. Soudobá kritika vytkla S. dílčí histor. a archeologické omyly a nepřesnosti. Její nejvýznamnější představitel Ch.-A. Sainte-Beuve popřel význam v S. zobrazeného světa pro současnost (podle něho se měl autor místo války mezi Kartágem a žoldněři zaměřit na boj mezi Římem a Kartágem, který bezprostředně ovlivnil evrop. civilizaci), poukázal na to, že autor podřídil postavení historickopolit., civilizačního významu Kartága nadměrné popisnosti, detailům, že v titulní postavě mytologizoval ženu aj. Na tuto kritiku a zásadní otázky po smyslu histor. románu svým způsobem navázal ve 20. stol. G. Lukács. Film S. Grieco, 1959.

Překlady 1896 (*František Václav Krejčí*), 1915 (*1925, Jaroslava Vobrubová-Veselá*), 1926 (*1926, František Václav Krejčí—Miloslav Novotný*), 1930 (*Otto Rádl*), 1962 (*1968, 1973, Jiří Konůpek*).

Literatura A. I. Puzikov, *Pjat' portretov, Moskva 1972*. E. Starkie, *Flaubert, The Master, New York 1971*. — A. Bagin, *Traja majstri, Bratislava 1982*. J. Felix, *Modernita súčasnosti, Bratislava 1970*. J. Konůpek (doslov k 1968). G. Lukács, *Historický román, Bratislava 1976*. Ch.-A. Sainte-Beuve, *Literárne eseje a portréty, Bratislava 1983*.

zh

FOGAZZARO, Antonio: MALÝ STARODÁVNÝ SVĚT (Piccolo mondo antico) — 1895

Realistický román, jedno z nejvýznamnějších děl italské prózy 19. stol., odehrávající se v době hlubokých společenských přeměn a boje o národní nezávislost.

Příběh umístěný do malebné krajiny na březích severoital. Luganského jezera se odehrává v 2. pol. 50. let 19. stol., kdy vrcholily snahy ital. národa o osvobození a sjednocení země. Soukromé osudy hl. hrdinů románu, manželů Franka a Luisy Maioniových, jsou spjaty s událostmi určujícími další společen. a národní vývoj v Itálii. Franco a Luisa

jsou příslušníky různých společen. tříd a mají v mnohem různé smýšlení i způsob nazírání na skutečnost. Po sňatku s Luisou, pocházející z nižších buržoazních vrstev, se Franco rozchází se svou rodinou, která patří ke staré ital. aristokracii. Tento rozchod zpočátku neovlivní jeho způsob života. Žije v ústraní, spíše sny než skutečnosti, v harmonickém manželství, a věnuje se uměl. zálibám. Rakous. vláda však po čase začne pronásledovat ital. vlastence a strýc jeho ženy, inženýr Petr Ribera, který se dosud staral o hmotné zabezpečení rodiny, je pro své smýšlení propuštěn ze zaměstnání. Franco odjíždí do Turina, kde pracuje jako překladatel, a dostává se tak do bližšího kontaktu se společen. děním v jeho reálné podobě. Smrt jediné dcerky Marie zcela zlomí Luisu a teprve po dlouhém čase ji Frankova láska znovu vrací životu. Závěr románu — členěného do 3 částí — je v jistém smyslu i předznamenáním konce jedné dějinné etapy. Přislíb budoucnosti je ztělesněn v dítěti, které Luisa očekává, a v naději na uskutečnění snu o svobodě, za niž odchází Franco bojovat.

V M. s. s. se autor soustřeďuje hlavně na charakteristiku postav, v jejichž myšlení a jednání se zrcadlí celková atmosféra doby pronikavých sociálních přeměn. Dílo tak spojuje složku psychologickou i společenskou, ukazuje individuální lidský osud zapojený do širších souvislostí histor. dění. Hrdinové jsou zároveň individualitami i typy reprezentujícími určité třídy a vrstvy obyvatelstva dané doby. Dynamika společen. změn je tak viděna v těsném vztahu ke změnám osobnosti; představitelem nastupující doby se může stát jen člověk aktivní, reálné myslící. Do protikladu k nezbytnosti proměn společen. reality je postavena potřeba stálosti hodnot duchovních, které jsou člověku oporou ve všech dobách. Jednotl. složky díla představují vrchol Fogazzarova charakterizačního umění a realist. zobrazení skutečnosti. I přes soustředěnost na dosti malý prostor a v podstatě komorní charakter příběhu je v M. s. s. představena pestrá galerie lidských typů a zachyceno celkové ovzduší epochy.

M. s. s. byl soudobou ital. kritikou označen za nejlepší román 19. stol. po Manzoniho Snoubencích, mezi oběma díly lze mj. najít i jisté paralely v oblasti námětové, stylové i myšlenkové. Na rozdíl od próz psaných v duchu verismu není M. s. s. v zásadním rozporu s román. tradicemi. Jeho autor nezavrhuje ani psychol. analýzu, naopak ji činí jedním ze základ. stavebních pilířů díla. M. s. s. se stal zanedlouho známým i mimo Itálii (velmi populární byl např. ve Francii). Do češtiny byl přeložen poprvé 1905, nebyla však doceněna jeho liter. hodnota; soudobou kritikou byly většinou výše hodnoceny *Malý moderní svět* (1900, *Piccolo mondo moderno*) a *Světéc* (1905, Il

Santo,) které na něj navazují a tvoří spolu s ním volný románový cyklus. Filmová podoba M. Soldati (1940).

Překlady 1905 (R. Klement = Věra Čalounová, *Rodiče*), 1965 (Václav Čep).

Literatura E. Balducci, A. Fogazzaro, Brescia 1952. — E. Mikulajová, in: A. Fogazzaro, *Malý starodávny svět*, Bratislava 1978.

jc

FONTANE, Theodor:

EFFI BRIESTOVÁ

(Effi Briest) — 1894—1895

Román německého spisovatele, představitele realismu.

Román je vyprávěn ve 3. osobě. Sedmnáctiletá Effi Briestová je provdána za barona Innstetena a odchází s ním do pomofanského městečka Kessinu, kde Innstetten působí jako okresní přednosta. Effi, znuděna provinciálním prostředím a zraňována Innstettenovým citovým chladem, prožije dobrodružství se světáckým majorem Crampasem. Innstetten je povýšen a rodina odchází do Berlína. O Effině krátkém vztahu ke Crampasovi se Innstetten dozví až po řadě let. Přesto však vyzve Crampase na souboj a zabije jej, Effi zapudí a nedovolí jí stýkat se s jejích dcerou. Až když se u Effi projeví příznaky vážné choroby, přijmou ji rodiče do svého domu. Effi však zanedlouho umírá.

V I. plánu je román příběhem nezdařeného manželství; vyznačuje se jemným psychol. prokreslením hl. postav. Na jedné straně stojí naivita, spontánnost, citovost, na druhé stroze racionální, vychovatelský přístup. Pro oba protagonisty je tak od počátku příznačná osamělost, nejsou schopni bezprostředního vzájemného kontaktu. Soukromá problematika ovšem odráží širší problematiku morální a společenskou. Effin vztah ke Crampasovi se vyznačuje nejednoznačností, je vinná i nevinná, naproti tomu Innstetten je vinen vůči Effi i vůči sobě, vystupuje totiž jako ztělesnění hodnotového řádu, nikoli ovšem řádu jako jistoty a bezpečí, ale jako namáhavě zvládané povinnosti; rubem smyslu pro povinnost je neschopnost vlastního, osobního rozhodnutí a činu. Rozhoduje nikoli vnitřní přesvědčení, touha pomstít se apod., ale tyranizující konvence „cti“. Je totiž zřejmé, že řád je přežilý, strnulý, odlidštěný, současně však mechanicky funguje dál; kdo se nepřizpůsobí, je odsouzen do úlohy outsidera. Tak vzniká trag. vnitřní nalomenost, pocit prázdnoty života (Innstetten, jeho přítel Wüllersdorf). Postavy často nemají odvahu dotknout se hranic řádu ani v rovině myšlení (příznačný je opakovaný výrok Effina otce: „to bychom se dostali příliš daleko“). Pouze in articulo mortis je možno paradoxně dosáhnout rovnováhy subjektu a světa, smíření a odpuštění.

Fontanovo dílo představuje pozdní završení realismu v Německu. V době vydání E. B. se v něm. literatuře podstatně uplatňoval naturalismus a dokonce už moderna přelomu století. Je pozoruhodné, že realist. prozaická díla spadají až do posledních 2 desetiletí Fontanova života, první r. *Před bouří* (1878, Vor dem Sturm) uveřejnil v 59 letech; předtím publikoval básně ve vlasteneckém pruském duchu, cestopisné a kulturně histor. črty, obsáhlé zprávy o něm. válkách. Něm. realismus nedosáhl takové úrovně jako realismus francouzský či ruský a bývá — z různých hledisek — nazýván měšťanský nebo poetický. Příznačná pro něj je spjatost s určitým regionem. Téma krize tradičního hodnotového řádu, projevu úpadku šlechtické vrstvy se objevuje v řadě Fontanových prací, např. v p. *Schach von Wuthenow* (1883) a r. *Toužení soužení* (1888, Irrungen, Wirrungen). Zfilmoval G. Gründgens (1939, Krok z cesty), R. W. Fassbinder (1974).

Překlady 1933 (1954, *Josef Menzel*, vyd. 1933 *Manželství Effi Briestové*).

Literatura P. Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane*, München 1964. F. Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898*, Stuttgart 1964. P. Meyer, *Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes „Effi Briest“*, Marburg 1961. — V. Jiráč, *Portréty a studie*, Praha 1978. J. Janů (předmluva k 1954).

mš

FORSTER, Edward Morgan: CESTA DO INDIE

(A Passage to India) — 1924

Společenský román anglického prozaika zakládající tradici realistické prózy s tématem rozpadu britského impéria.

C. má tři části (*Mešita, Jeskyně, Chrám*), jejichž děj se odehrává během jednatl. období ind. roku (chladna, vedra, deště). Do zapadlé stanice Čandrapuru na dolním toku Gangy přijíždí pani Moorová, matka smířčoho soudce Ronnyho Heaslopa, doprovázející jeho snoubenku, nehezkou Adélu Questedovou, která se chce přesvědčit, jak vypadá každodenní život a práce jejího nastávajícího, a poznat „pravou Indii“. Na večírku, který uspořádá liberálně smýšlející feditel státní koleje Fielding, se obě ženy seznamují s mladým lékařem Azizem, citlivým, ale nevyrovnaným muslimem, trpícím službou u brit. hl. lékaře i vědomím rozporů mezi slavnou minulostí islámské Indie (říše Velkých Mogulů) a bezvýznamnou současností. Pani Moorová a slečna Questedová přijímají Azizovo pozvání na výlet do Marabarských jeskyní. Výlet má katastrofální následky: zvláštní ozvěna v jeskyních způsobuje zhroucení pani Moorové a hysterický záchvat u Adély, která obviní Azize z pokusu o znásilnění. Svou obžalobu však u soudu odvolává. Azizovo osvobození je pod-

nětem k bouřlivým oslavám, při nichž Britové ztrácejí kontrolu nad městem a na okamžik padnou kastrovní a náboženské přehrady. Davy vzývají pani Moorovou (která jako první prohlásila, že Aziz je nevinný) jako hinduistické božstvo. Ta je však již na cestě do vlasti a umírá na lodi. Do Evropy odjíždí i Adéla, jež zruší zasnoubení s Ronnym, a rovněž Fielding. Ten se však po svatbě s dcerou pani Moorové vrací zpět a potkává Azize ve vazalském státě Mau, při oslavách svátku zrození boha Kršny (Gokul Aštami). Hl. knězem a zároveň ministrem školství je zde bývalý Fieldingův podřízený, moudrý bráhman Godbole. Během oslav se oba staří známi — Aziz a Fielding — znovu sblíží; jejich skutečné přátelství není však v Indii obsazené Brity možné. — C. je věnována autorovu příteli ze studií v Cambridgi, Indu Saidu Massúdovi, který byl zčásti předlohou pro postavu Azize. Titul románu je ironickou narážkou na stejnojmenný oddíl Whitmanových Listů trávy.

Kromě vnějškového rozvržení děje C. v cyklickém přírodním čase uvádějí jednatl. části románu zvláštní formy společen. času (každodenní život provinčního města, karnevalové veselí po zdánlivém pádu brit. moci, rituál hinduistické slavnosti), spolu s odlišnými rytmy individuálního prožívání a vnímání času u hl. postav. V každodennosti života brit. úředníků se ukazuje abstraktní, odlidštěný charakter společen. vztahů; hl. smyslem existence společenství je tu pouze zachování brit. moci (symbol hymny „God Save the King“). Výlet do Marabarských hor, které pod svou vnějškově romant. fasádou skrývají symbol. časoprostor zaniklého světa (kosmické minulosti Země), narušuje však nejen tradiční představy nadpřirozené, zásvětní podstaty lidských a společen. vztahů, ale i stabilitu brit. moci, založené na přežití ideologii (ztotožnění boha a státu). Ironie autorského vyprávěče i faktická nezučastněnost hl. hrdinů (Azize a Fieldinga) poukazují však současně na iluzivnost řešení rozporů na základě představy nediferencované, kosmické jednoty a problematizují hledání podstaty mezilidských vztahů v platonicky (a romanticky) pojatém citovém vztahu individua ke světu. Nejdůležitější místo v hodnotové stavbě C. má tudíž antagonismus hl. hrdinů, jejichž charaktery symbolizují též některé histor. rysy orientální a evrop. kultury a psychiky.

C. je poslední z Forsterových románů. Těží z jeho dvou ind. pobytů (1912—13 a 1921—22), jejichž životopisné vylíčení se objevuje v pozdějším cestopise *Pahorek Dévi* (1953, *The Hill of Devi*). Rozvíjí některá témata raných povídek, spojujících myt. fantazii a realist. líčení společen. vztahů, románové prvotiny *Kam se anděl boji vstoupit* (1905, *Whe-*

re *Angels Fear to Tread*) a vyzrálého společen. románu ze souč. Anglie *Rodinné sídlo* (1910, *Howard's End*), předznamenávajícího humanistickou kritikou buržoazní morálky a odcizení v kapitalistické společnosti romány D. H. Lawrence. Vznik C. ovlivnila mj. atmosféra tzv. bloomsburské liter. skupiny (10.—20. léta), s jejímž intelektualismem, estétstvím a etikou (G. E. Moore) však Forster spíše polemizuje (na dokončení C. měl však vliv jeden z důležitých členů skupiny, manžel V. Woolfové L. Woolf). C. se výrazně odlišuje od předchozího viktoriánského problémového románu o Indii (W. Arnold: *Oakfield čili přátelství na Východě*), hledajícího ideové východisko z brit. situace v křesťanském humanismu. Uměl. kritika jednostrannosti a uzavřenosti křesťanského mýtu je v ní zaměřena proti ideologickému základu brit. koloniální moci. V tomto směru navazuje na C. především P. Scott (60. a 70. léta) a J. G. Farrell. — Zfilmováno 1984 (D. Lean).

Překlady 1926 (*Karel Kraus*), 1974 (*Josef Schwarz*).

Literatura K. W. Gransden, E. M. Forster, *Edinburgh—London* 1962. H. J. Moore, E. M. Forster, *New York a London* 1965. L. Trilling, E. M. Forster, *London* 1944. — R. Nenadál (*doslov k* 1974).

pr

FRANCE, Anatole: BOHOVÉ ŽÍZNÍ

(*Les Dieux ont soif*) — 1912

Historický román francouzského prozaika, pokračovatele racionalistických tradic v literatuře přelomu 19. a 20. stol., obraz vzestupu a pádu jakobínské diktatury.

B. ž. (název je převzat z článku revolucionáře C. Desmoulinsa, popraveného 1794) se odehrává od května 1793 do srpna 1794. V 29 kap. je líčena postupná proměna chudého, ctinstného a naivně zaniceného malíře Evarista Gamelina, schopného zastat se nevinně nařčených, ve fanatického porotce revol. tribunálu, přesvědčeného i před vlastní popravou po thermidorském převratu, že si zájem revoluce žádá krve všech jejích, byť i krajně problematických nepřátel. Z fanatismu by byl schopen udat sestru Julii, která se tajně navrátila z emigrace se svým milencem, hlasuje pro smrt poraženého generála, právě tak jako pro smrt nevinného Jacquesa Maubela (z mylného přesvědčení, že je aristokratickým svůdcem jeho milenky Elodie), pro smrt sestřina milence i někdejších přátel včetně Louisy Rochemaurové, již vděčí za jmenování porotcem. Gamelinova tragédie se odehrává na pozadí příběhů bezbranných obětí teroru (Brotteaux, který „zhrěšil“ skepticismem a lidským soucitem; neškodně komický barnabita Longuemare; nevyčítelná intrikánka Rochemaurová; sestra Julie), měšťáků, schopných teroru se

uchránit a bez obtíží se nadále obohacovat (Elodiin otec; oportunista Henry Desmahis, skutečný první Elodiin milenec, udavač své milenky Rochemaurové, vždy v popředí na „správné“ straně, který Gamelina po smrti u Elodie znovu vystřídá), a davu, ochotného ze dne na den změnit idoly. Jediný skutečný (a nefanatický) revolucionář románu — Fortuné Trubert — symbolicky umírá v polovině románu na úbytě.

Mistrným střídáním až dokumentárních záberů z denního života v období teroru (fronta na chléb, jednání v pařížské sekci, jednání revol. tribunálu aj.), křížením jednotl. děj. linií, antitetičnosti scén (jásot davu při výrocích revol. tribunálu — stejný jásot při Gamelinově popravě; zbožštění zavražděného Marata — a později ničení jeho bust aj.), děj. paralelismy (poprava obětí i soudců, stejné Elodiino poučení Gamelinovi i Desmahisovi, jak si počínat při odchodu aj.), přizpůsobením děj. tempa stupňováním revolučního teroru i jeho rafinovaným zvolňováním před zásadními událostmi (výlet malířů na venkov před Gamelinovým nástupem do funkce, Gamelinovo tiché setkání s Robespierrem před thermidorským převratem) je v B. ž. na nevelké ploše vytvořen přesvědčivý a v detailu přesný obraz pařížské atmosféry v době vrcholu a pádu jakobínské diktatury. Jeho cílem však není histor. období pravdivě vystihnout (v B. ž. není přímo zobrazen ani Konvent, ani intervence a bílý teror, ani bojující lid), ale vybudovat věrohodný rámec k položení otázky škodlivosti polit. fanatismu a dogmatismu, zasahujících v B. ž. převážně fiktivní nepřátele a nepřímo sloužících nepřátelům skutečným. Je to podtrženo i frekvencí dialogů, v nichž je revoluce nazírána z úhlu jednotl. postav. Ani v jediném přítom nelze bezpečně rozpoznat autorovu pozici, i když je pohled epikurejce Brotteauxa do jisté míry preferován.

Román, jehož námětem se autor zabýval celé čtvrtstoletí — za první skicu bývá považován až posmrtně vydaný r. *Oltáře strachu* (* 1884 *Les autels de la peur*) — vycházel nejprve na pokračování (*Revue de Paris*, listopad 1911—leden 1912). Okamžitě se stal předmětem nejprotichůdnějších výkladů. V kontextu tehdejšího halasného tažení franc. pravice byl autor prohlašován i za reakcionáře, který zcela odsuzuje revoluci a revol. násilí, tím spíše, že jde o román v nezvykle vážném tónu, který téměř postrádá tradiční francouzskou ironii (výjimkou je tragikomická postava barnabity Longuemara). Podobné interpretace sice berou v úvahu Franceův prokazatelný odpor k násilí, nikoliv však již skutečnost, že je v B. ž. otázka fanatismu položena v příběhu z franc. buržoazní revoluce, k jejímž výsled-

kům (nastolení vlády měšťáků, vyústění v Bonapartovu vojenskou diktaturu) měl autor prokazatelný odpor již v období → *Ostrova tučňáků*. Ve vážné poloze se stejný odsudek (revol. teror uspíší thermidorskou reakcí s honem na jakobíny, nezištní fanatik Gamelin uvolní místo zjištěnému oportunistovi Desmahisovi atd.) objevuje i zde. B. ž. proto dodnes zůstávají nejednoznačným dílem, poukazujícím na živý problém a nutícím k zamyšlení. Autor obdržel Nobelovu cenu (1921).

Překlady 1914 (1926, *Jindřich Fleischner, Bohové žizněji*; vyd. 1926 in: *Spisy sv. 9*), 1957 (1969, *Eduard Hodoušek, Bohové žizně*).

Literatura J. Kuczynski, *Anatole France und die grosse Französische Revolution in: Gestalten und Werke, Berlin — Weimar 1971*. A. Mathiez, *Anatole France et la Révolution française, in: Annales historiques de la Révolution française, II, Reims 1925*. — E. Hodoušek (doslov k 1957). A. Procházka, *Franceův román z Velké revoluce, Moderní revue 1912*.

ju

FRANCE, Anatole: OSTROV TUČŇÁKŮ

(L'Île des pingouins) — 1908

Satirický román francouzského spisovatele, parodující dějiny Francie a oficiální historiografii.

O. t. je rozdělen na 8 knih. I. *Původ* zachycuje přijetí tučňáků do lidské společnosti poté, co byli omylem pokřtěni krátkozrakým misionářem Maëlem. II. *Starověk* ličí vznik soukromého vlastnictví, náboženských legend a národních mýtů (panna Orberosa). III. *Středověk a renesance* pojednává o vzniku dynastií; ve fiktivních příbězích vystupují pod krycími jmény histor. postavy (např. Drakoň Veliký, Draco le Grand = Karel Veliký). IV.—VII. (*Nový věk*) po stručném nastínění „filozof. věku“ (18. stol.) a významu revoluce připomínají období válek za vlády Trumpetra (Trinco), tj. Napoleona, a zaměřují se zejména na Třetí republiku (spiknutí kléru a monarchistů proti republice, Dreyfusova aféra — v O. t. *Aféra s 80 000 otypkami sena*). V knize VIII. *Budoucí věk, historie bez konce* společnost končí zánikem a návratem k primitivním formám života — historie se opět v kruhu opakuje. O. t. předchází předmluva, v níž jsou zkarikovány metody souč. dějepiscectví.

Satira je v O. t. uzavřena v rámci jakoby učebnice historie, kdy „nezaujaty“ a pečlivý dějepisec ve snaze vylíčit minulost na základě faktů odhaluje sérii nelogických a krutých činů a stává se „zapisovatelem“ dějinné burlesky, v níž komično má trag. jádro. Satira prostupuje všechny složky díla — počínaje vlastními jmény (kombinovanými z moderních i klasických jazyků a často obsahujícími anagramy). Jejimi zákl. prostředky jsou kontrast

(vyhrocující se do četných myšlenkových i stylistických antitezí, absurdních rozporů mezi slovy a jednáním), hyperbolizace v líčení postav a rozvíjení epizod, přehnaně pečlivé kronikářské výčty, groteskní anachronismy bořící mýtus. V historii „nové doby“ (tvořící více než polovinu díla) se satir. osten obrací v ironickou alegorii současnosti, přecházející místy v pamflet, kdy konfrontace zdání a pravdy odkrývá disharmonii panující ve společnosti a poukazuje na její paradoxy, na protiklad mezi skutečností a klamem. Na rozdíl od předchozích je poslední část O. t. obsahem i stylem odlišná — děj se zde přenáší do federativně uspořádané amerikanizované společnosti. Její chmurné perspektivy jsou vylíčeny mozaikovitým novinářským stylem; satira je vytlačena filozoficko-utopickou vizí.

O. t. (jehož poslední část vyšla čas. 1907) vznikl v prohlubující se krizi Třetí republiky, jež se projevovala v oblasti politické i kulturní a která ovlivnila autorův výrazný posun od abstraktně idealistického postoje k nemilosrdné kritice měšťácké společnosti. V satir. jízlivosti vůči národním tradicím (za níž byl O. t. nejvíce kritizován), z nichž souč. společnost učinila mýtus, navazuje O. t. na soubor úvah *Názory Jeronýma Coignarda* (1893, *Les Opinions de Jérôme Coignard*); ve své skepsi připomíná *Historii našich dnů* (1897—1901, *Histoire contemporaine*), protiklerikálním zaměřením je přímo spojen s histor. spisem *Život Jany z Arku* (1908, *Vie de Jeanne d'Arc*). K napsání O. t. bylo použito nejrůznějších pramenů — od legend o breton. svatých až po souč. cestopisy. V dějinách franc. satiry navazuje O. t. především na Voltaira v jasném a přesném stylu, ironii a kritičnosti, prozkoumávající kořeny vzniku a vývoje společen. zla, částečně i na komickou burlesknost Rabelaisovu.

Výpisky „*To, čemu říkáte vražda a krádež, je ve skutečnosti válka a kořist — svaté základy říší, zdroje veškerých ctností a všech lidských velikostí*“ (1963, 45).

Překlady 1914 (Jan Hájek.) 1923 (Oldřich Trykal), 1928 (Stanislav K. Neumann), 1950, (1951, 1954, 1963, 1977, Radovan Krátký), 1978 (Richard Vyhlídal).

Literatura M.-C. Bancquart, *A. France polémiste, Paris 1962*. J. Frid, *Anatol' Frans i jeho vremena, Moskva 1975*. Anatole France, *Europe, décembre 1954*. — D. Steinová (doslov k 1963). O. Novák (doslov k 1977).

zh

FRANKO, Ivan:

MOJŽÍŠ

(Mojsej) — 1905

Ukrajinská lyrickoepická poéma z poč. 20. stol.

V díle se zpracovává biblický příběh o putování Mojžíše a jeho národa do země zaslíbené, Palestiny. Poéma sestává z 20 zpěvů, které z temat. hlediska vytvářejí 3 celky. Děj prvního začíná ve chvíli, kdy hebrej. národ, stojící na prahu vytčeného cíle, přestává věřit v moudrost proroka, dává přednost materiálnímu blahu před bohatstvím ducha a povzbuzován Mojžíšovými protivníky Dánatem a Abironem svého vůdce vyhání. Ve druhé části osamocený Mojžíš svádí těžký vnitřní boj o víru, umocňovaný zlým naštěptáváním démona Azazela. Závěr ukazuje probuzení Hebrejců, jež vyvolala Mojžíšova smrt, a naznačuje další osud národa. Součástí poémy je sumarizující *Prolog*, ve kterém je vyzdvížena zákl. myšlenka díla — víra v národní osvobození.

Biblické téma posloužilo Frankovi jen jako prostředek k vlastní výpovědi, posuny vůči původní látce směřují k posílení její obecné platnosti (je mj. včleněn i řec. mýtus o Orionovi, symbolizující věčnou lidskou touhu po neznámém), aby byla schopna zrcadlit i soudobou situaci na Ukrajině: Mojžíš zde nevstoupuje jako nadčlověk odtržený od lidí, ale je bytostnou součástí národa, kterému věnuje všechny síly, sám národ je vlastně hl. hrdinou, jež nakonec trestá lži proroky (na rozdíl od Bible, kde je stihne boží trest). Do popředí se dostává poměr vůdce a národa, vůdce a lidové masy, který Franka vždy zajímal (sám do postavy Mojžíše projektoval své problémy ukraj. intelektuála): hledání země zaslíbené se mění v alegorii cesty Ukrajinců za svobodou. Na pozadí sociálních snah revoluce 1905, kdy M. vznikl, je v něm otázka budoucnosti ukraj. národa řešena již vlastně s anachronickým vlasteneckým důrazem na uspokojení duchovních potřeb lidu, strážce národně kulturní je dána přednost před sociální.

M. vzniká 1905 po první rus. revoluci. Je vrcholem básnické tvorby I. Franka a zároveň vyvrcholením vývoje jeho obrazu vůdce, se kterým se setkáváme již v jeho předchozích prozaických i básnických dílech — např. b. *Ex nihilo* (1885), b. *Lidský* (1890, Po ljuds'ki), sb. *Můj Smaragd* (1898, Mij Izmarahd) a *Semper turo* (1906) aj. Promítá se do ní spisovatelovo hledání a pochopení doby, odrážejí se v ní naděje na osvobození ukraj. národa. M. ukázal i ve svět. literatuře ojedinělý pohled na biblického hrdinu, značně odlišný od zpracování stejného tématu např. u A. de Vigny nebo C. Hauptmanna.

Výpisky „Ó ty můj lide . . . / což marně tolik srdcí zazařilo / tím nejsvětějším citem lásky k tobě /

a s nadšením i život položilo? . . . / Ó ne! Nejenom vzdechy, nejen štkání / máš za úděl! Já věřím stále znova / v moc tvého ducha, ve tvé zmrtvýchvstání!“ (1956, 328—329).

Překlady 1956 (Jan Vladislav, výběr in: *Poesie*).

Literatura J. Kobyleckij, Ivan Franko, Moskva 1960.

sl—rk

FRISCH, Max:

ANDORRA

1961

Modelové drama švýcarského německy píšícího současného autora.

Hra o 12 obrazech a 9 předscénách. Odehrává se v uzavřeném prostoru malého státečku, pojmenovaného Andorra, jehož sousedem je antisemitská Černá země. Obyvatelé Andorry se honosí kladnými národními vlastnostmi, jimiž se údajně odlišují od obyvatel sousedního státu; ve skutečnosti jsou však stejně nehumánní, nemorální a plní předsudků. Jedním z nich je Učitel, který chce demaskovat skutečnou povahu Andořanů. Předstírá, že jeho nemanželský syn Andri, jehož matkou je žena z Černé země, je žid, kterého zachránil jako dítě před tamním pogromem a adoptoval. Všichni považují Andriho za žida a připisují mu vlastnosti a chování obecně považované za židovské. Andri se pod tlakem okolí vnitřně ztotožňuje s rolí, která mu byla určena. Po okupaci Andorry Černou zemí jsou Andořané podrobeni rasové prohlídce. Andri, který se mezitím již dozvěděl, kým skutečně je, ale vědomě se rozhodl setrvat ve své přisouzené úloze, je fyzicky zlikvidován. Předscény tvoří vždy jednotl. svědectví jedné z postav hry, která jsou alibistickým sebeomlouváním vlastního podílu na Andriho osudu, jež jeden každý z Andořanů spoluvytvářel.

Zákl. téma hry, jež tvoří problémy individuální identity a masového nátlaku společen. předsudků a falešné ideologie, je představeno na modelové situaci, které jsou podrobeny v dram. výstavbě i jednotl. postavy. Konkretizace tématu prostřednictvím otázky židovství a antisemitismu morální zacílení ještě podtrhuje. A. je studii sociální psychologie, klade otázky po individuální zodpovědnosti člověka za osud druhých lidí, postihujíc zároveň problematiku anonymity kolektivní viny. Představuje jednotl. postavy, postrádající vlastní názor a přejímající bez samostatné úvahy a zkušenosti panující ideje a stanoviska. Konkrétně postihuje v jednání postav vůči Andrimu aktivní podíl každého jednotlivce jak na utváření Andriho, tak na formování obecného společen. vědomí. Andri se stává obětním beránkem, do něhož promítají ostatní vše negativní, co v sobě nesou a k čemu se nechtějí přiznat. Andriho vytváří autor jako objekt vnějších determinant, a zároveň, vybaviv ho pozitivními

charakterovými rysy, jim soudí celou Andorru. Předscény, přerušující v podstatě „realist.“ průběh dramatu, zdůrazňují antiiluzivnost modelové hry: jsou komponovány jako součást fiktivního soudu nad Andorrou, který se má realizovat v publiku.

Fabule hry byla poprvé zveřejněna jako prozaická skica v *Deníku 1946—1949* (1950, Tagebuch 1946—1949). Na A. pracoval Frisch od 1958; vzniklo celkem 6 verzí hry. Spolu s tragikom. *Biedermann a žháří* (1958, Biedermann und die Brandstifter) patří k nejvýznamnějším dílům dram. části jeho tvorby. Vychází z Brechtova díla, reprezentuje linii společenskokrit. dramatiky, vyslovující se k aktuálním dobovým problémům metodou paraboly, modelového zobecnění konkrétní dram. látky.

Překlady rozmn. 1962 (1964, Bohumil Černík).

Inscenace 1962 (*Jan Fišer, Divadlo bratří Mrštíků, Brno*), 1963 (*Karel Jernek j. h., Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1964 (*Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha*).

Literatura T. Beckermann—W. Schmitz (ed.), *Über Max Frisch I—II, Frankfurt a. M. 1971—1976 (bibl.)*. M. Kesting, *Max Frisch, Nachrevolutionäres Lehrtheater*, in: *Panorama des zeitgenössischen Theaters, München 1969*. G. P. Knapp (ed.), *Max Frisch, Aspekte des Bühnenwerks, Bern 1979*.

šrm

FRISCH, Max: HOMO FABER 1957

Román německy píšícího švýcarského prozai-ka a dramatika, vyhrocující konflikt racionalistického, technokratického myšlení s věcnými, iracionálními složkami lidské existence.

Román, označený v podtitulu jako „zpráva“, je intimní zповědi muže — úspěšného technika Fabera, dosud spoléhajícího výhradně na sílu intelektu a přehlížejícího vše (umění, emoce), co se vymyká rozumovému, střízlivému životnímu postoji. „Zprávu“ píše v době, kdy stržen tetězcem trag. náhod je zrazen svým „neomylným“ rozumem a podléhá morální a fyzické zkáze. Složitý syžet člení román na 2 části (*První zastávka a Druhá zastávka*) podle míst, kde Faber své záznamy zapisuje. Na první zastávce, v nemocnici v Caracasu, kde je poprvé upoután na lůžko zhoubnou chorobou, jsou rekapitulovány dram. události posledních dnů: nouzové přistání letadla, sebevražda přítele z mládí, hrdinovo setkání s mladou dívkou Sabeth a jejich milostný vztah, divčina náhodná smrt a konečné shledání s Hanou, bývalou milenkou a Sabethinou matkou, od níž se Faber dozvídá, že Sabeth byla jeho dcera. Druhá zastávka, tentokrát v athénské nemocnici, je zároveň hrdinovou konečnou stanicí. V této části pokračuje líčení událostí po Sabethině pohřbu a je prokládáno

deníkovým záznamem z hrdinova pobytu v nemocnici, kdy postupně dospívá k poznání své neodvratné smrti.

Výraznou hranici mezi časem vyprávěného děje a časem vlastního záznamu předcházejících událostí se román vymyká běžnému pojetí deníkového žánru. Napětím mezi oběma časy (které jsou zároveň časem nevědomosti a časem poznání) se hrdinovi otevírá prostor pro zpětné přehodnocení míry vlastního provinění (rozchod s Hanou v době pro ni nejtěžší, milostný vztah k dívce, která by mohla být jeho dcerou a také jí skutečně byla, smrt Sabeth, které se dalo zabránit . . .) a zároveň — s odvoláním na dřívější nevědomost — i pro pokání a sebeobhajobu. Faberův technokratický světónázor je postaven do ostrého střetu se skrytými silami, které v podobě věčných a neměnných vazeb fungují v životě člověka nezávisle na společen. a technickém rozvoji. Tato konstantní složka jako protiklad dynamického žvilvu rozumu ztělesněného Faberem (homo faber = člověk strůjce) je podpořena nejen fabulačně osobní prohrou hrdiny, ale i mytol. symbolikou zabudovanou do kompozice příběhu. Přiznačná je např. polarita postavy Fabera a jeho ideového protějšku, archeoložky Hany, zabývající se mytologií božstev a stavějící proti Faberovu statistickému mozku víru v osudovou určenost. Mytol. podtext je patrný také z výběru geografického prostředí, jímž je Recko — kolébka antických mýtů, kam Faber směřuje na své osudné pouti a kde se jádro děje odehrává. Symbolicky rámcován tak vyznívá hrdinův příběh jako novověká ozvěna oidiopovského mýtu (Faber se dokonce stejně jako jeho antický předchůdce touží oslepit a završit tak svou dosavadní zaslepenost). Hrdinův trag. osud není jen „trestem“ za nevědomost člověka, který si povýšeně myslel, že drží svůj život pevně v otěžích rozumu; je také výstrahou před ztrátou lidské identity, ohrožen tla-klém zmechanizovaných, odlidštěných vztahů soudobé společnosti zneužívající techniku k tomu, „jak zařídít svět, abychom ho nemuseli prožívat“.

Prozaická část Frischovy tvorby, jejíž těžiště spočívá především v dramatech, představuje jakousi rekapitulaci a ideové zobecnění autorova uměl. kréda. Problematika hledání lidské totožnosti, společné téma dalších Frischových románů — *Stiller* (1954), *Mé jméno budíž Gartenbein* (1964, Mein Name sei Gartenbein), je v H. F. propracována nejhluběji. Svou koncepcí tak zaujímá H. F. osobité místo v kontextu evrop. prózy 50. let. S existencialismem ho evj zejména způsob přeexponování děje, jenž má sloužit jako prostředek obnažení lidského „já“. Jestliže však existencialismus

vidí toto „já“ osamělé, oproštěné od všech společen. i histor. vazeb, a tudíž neomezené „svobodné“ v rámci individuálního jednání, mítí H. F. svým pojetím člověka jako bytosti těmito vazbami utvářeně k pólu opačnému. Časoprostorovým členěním syžetu se H. F. přibližuje technikám franc. tzv. nového románu. Na rozdíl od tohoto proudu zaměřeného především na literaturu samu a přehodnocování jejich funkcí ukazuje však východisko H. F. k hodnotám filozoficko-etickým — vybíží k zachování humanitních tradic, podmiňujících existenci člověka.

Výpisky „Život není hmota, nelze ho zvládnout technikou“ (1967, 161).

Překlady 1967 (Helena Nebelová).

Literatura H. Bänziger, Frisch und Dürrenmatt, Bern 1971. H. Geulen, Max Frisch's Homo Faber, Berlin 1965. G. P. Knapp, Max Frisch, Aspekte des Prosaerwerks, Bern 1978. M. Wintsch-Spiess, Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs, Zürich 1965. — R. Grebeníčková in: M. Frisch, Mé jméno budíž Gantenbein, Praha 1967.

nam

FROST, Robert:

NA SEVER OD BOSTONU

(North of Boston) — 1914

Sbírka epických básní básníka Nové Anglie (USA), patřící k základním dílům americké „básnické renesance“ v druhém desetiletí 20. stol.

Sbírka většinou blankversem psaných básní je opatřena věnováním „E. M. F. (= manželce Elinor M. Frostové) tuto Knihu lidu“ a je uvedena b. *Oprava zdí*, v níž se každoroční oprava zídky mezi pozemky a konfrontace dvou pohledů na smysluplnost tohoto počínání stává podobnostvím předznamenávajícím významové směřování knížky. Jednotl. básně jsou v podstatě zlomky příběhů s psychol. a filozof. přesahy, soustředěných kolem dramaticky vypjatého okamžiku všednosti. V b. *Smrt nádeníka* je jím návrat starého námezdního dělníka přicházejícího na statek svého sezónního zaměstnavatele zemřít. Napětí komicky laděné b. *Stovka limečků* se soustřeďuje kolem nečekaného a nedůvěrou naplněného setkání dvou nocležníků v maloměstském hotýlku. *Domácí pohřeb* je budován jako vášnivá rozmluva manželů, mezi něž vrhla stín smrt dítěte. V b. *Zákoník* se konflikt mezi hospodářem a nádeníkem stává podnětem vyprávění obdobné historie atd. Hrdinové příběhů si vzájemně nerozumějí (*Hora*), nevraží na sebe (*Borůvky*), styk s okolím je pro ně bolestný (*Služebnice služebníků*), jejich osud byl zmarněn (*Černá chalupa*). *Generace lidí* však — příběhem o setkání mladé dvojice na troskách dávného rodinného sídla a o jejich rozhodnutí začít na tomto místě znova — nabízí naději ve snu o mužném vzdorování rozpadajícím hodnotám. Závěrečná reflexiv-

ni b. *Hranice* přináší obraz v lese zapomenutého metru dříví „zahřívajícího promrzlou bažinu pozvolným, bezdýmým plamenem zániku“.

Téma „zdi“ z úvodní básně je povýšeno v obecný symbol přehrad mezi lidmi, sociálních i psychologických. Motiv izolace člověka postupuje celou sbírkou: člověk se stýká s člověkem s bázní, neporozuměním, nedůvěrou, uzavírá si cestu k němu výsměchem, absolutizací vlastního pohledu a ztrácí tak i svou vlastní celistvost tvář v tvář proměným času. V básních se tak kříží dvojí hledisko: částečné, zúžené, spjaté s omezeným pohledem postav, a všezahrnující hledisko autorské, vznikající jako výslednice křížení jednotl. cizích pohledů. Tato dram. výstavba pracující s nápadnými dram. prostředky (monolog, dialog, někdy i spojovací text v podobě scénických poznámek aj.) se opírá o divadelní tradici blankverasu a vychází vstříc podnětům psychol. dramatiky ibsenovské (zvl. v práci se skrytými významy všednosti). Utržky na první pohled banálních událostí se tak otevírají k „Tajemství“ skrytému na rubu každodenní lidské existence. Všednost se náhle stává schopnou vypovídat nejen o sobě samé. Příběhy, často poznamenané tragikou, v konkrétním sociálním plánu odrážejí atmosféru hospodářského a kulturního úpadku amer. Nové Anglie, kam jsou děje jednotl. básní titulem knihy lokalizovány, ale současně nabízejí i obecný pohled na lidský osud ve světě, zcela vzdálený whitmanovské vizi všeobjímajícího bratrství bez hranic a bariér. Rozpadu integrity starého věku a nebezpečné izolovanosti moderního jedince je zde hledána protiváha v mravní síle schopné odolat všeobecnému tlaku „moderní doby“ a ve víře v konečnou smysluplnost lidské tragiky.

N. s. o. B. vyšla poprvé v Anglii za Frostova pobytu na brit. půdě, 1915 vyšlo pak celkem 6 amer. vydání (před rokem 1922 dosáhla sbírka 12 amer. vydání); už jejich počet se stal zřetelným signálem Frostova uměl. úspěchu. Kritika přijala sbírku s nadšením, zvl. novoangl. moderna v ní viděla silnou a trag. knihu (A. Lowellová) rozbíjející „nabubřelý pseudo-literární jazyk“ (E. Pound). V liter. vývoji stálo N. s. o. B. v blízkosti zčásti zapomenuté sb. b. *Děti noci* (1897) E. A. Robinsona a Spoonriverské antologie (1915) E. L. Masterse, jednoho z vůdčích chicagských autorů amer. „básnické renesance“. Obraz Frosta jako temného, „morbidního“ básníka, jež tato 2. sbírka ustálila, byl postupně ve veřejnosti vytlačen idealizovaným mýtem autora jako mužného ochránce neměnných národních hodnot. Přesto bylo a je N. s. o. B. považováno za vrchol autorova básnického díla.

Výpisky „Než vystavím tu zeď, přec rád bych věděl, / co obezdím a co nechávám za zdí...“ (1964, 27) — „Domov je místo, kde tě musí přijmout, / když nemáš už kam jít.“ Já spíš bych řekla — / místo, o které nemusíme prosit.“ (1964, 32).

Překlady 1964 (1983, Hana Žantovská, vyd. 1964 jednotliv. básně in: výběr, vyd. 1983 jednotliv. básně in: Hvězda v kamenném člunu).

Literatura J. M. Cox (ed.), Robert Frost, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1962. P. L. Gerber, Robert Frost, New Haven 1966. — H. Žantovská (předmluva k 1964).

mc

FUENTES, Carlos:

SMRT ARTEMIA CRUZE

(La muerte de Artemio Cruz) — 1962

Mexický román, významné dílo soudobé hispanoamerické prózy.

Vypráví životní příběh Mexičana Artemia Cruze, do kterého se promítají osudy jeho vlasti od poslední třetiny minulého století do 60. let 20. stol. Je připsán „C. Wrightovi, pravému hlasu Severní Ameriky, příteli a druhu v boji Latinské Ameriky“ a uvádí ho 5 citátů (z M. E. de Montaigne, Calderóna, Stendhala, Gorostizy a lidové mexic. písně). Děj románu se odehrává v rozptýlené 71 let protagonistova života (od 1889 do 1960) na různých místech Mexika (Coyoacán, hl. město, Coyoacán). A. Cruz je nemanželským dítětem bílého statkáře a mulatky. Stržen vírem mexic. revoluce (1910–20) bojuje v oddílech generála Obregóna, vůdce jedné z frakcí revol. vojska. Jejím vítězstvím se mu otevírá cesta ke společen. vzestupu. Obratností a bezohledností, ale také nezměrnou houževnatostí hromadí majetek a získává moc. Když umírá, je průmyslovým a finančním magnátem, jedním z nejmocnějších mužů v zemi. Ve chvílích předcházejících smrti uvažuje o svém životě, vzpomíná na jednotliv. události, hodnotí úspěchy i prohry. Zvláště naléhavě se mu vrací obraz syna Lorenze, ke kterému upínal své největší naděje, který však padl při obraně špan. republiky (1939). Perspektiva blížící se smrti hrdiny je určujícím prvkem nezvyklé, objektivní kompozice příběhu. Román tvoří 13 oddílů, z nichž každý (s výjimkou posledního) sestává ze 3 částí nazvaných *Já, Ty, On* (v 13. oddílu pouze *Já, Ty*). Kapitoly *Já* jsou vyprávěny v první osobě jednotného čísla přítomného času a zachycují proud vědomí umírajícího Artemia. Silně reflexivní kapitoly *Ty*, psané v 2. osobě jednotného čísla budoucího času, představují pomyslný dialog A. Cruze s jeho svědomím. V kapitolách *On* objekt vyprávěče sleduje vybrané úseky z Cruzova života; jsou sice přesně datovány, ale nejsou řazeny chronologicky, nýbrž vytvářejí kontrapunktický doplněk částí *Já* a *Ty*.

Š. A. C. je výpovědí o osudech jedince ve složitě společen. situaci moderního Mexika a zároveň zamyšlením nad smyslem lidského

života a smrti, která je jeho nedílnou součástí. Artemio Cruz si na konci života uvědomuje, že každou svou úspěšnou volbou něco ztrácel: lásku, přátelství, pochopení, svou vnitřní opravdovost. Že unikal smrti, protože jím za něj umírali, že zradil nejen revol. ideály, ale i sama sebe, a že za každou zradu se musí platit. Oba temat. okruhy — bouřlivé histor. události a osudy jednoho z těch, kteří tuto historii utvářeli — jsou neoddělitelně propojeny a jsou vyprávěny jednak ze subjekt. hlediska hl. hrdiny, jednak z objekt. pohledu neúčastněného vyprávěče. Obě výpovědi jsou neustále konfrontovány navzájem a navíc ještě s výpovědí třetího, bližší neurčeného mluvčího, který stojí mimo čas vyprávěných dějů a představuje jakýsi Cruzův „kategorický imperativ“. Důsledné střídání 3 zákł. vyprávěcích perspektiv umožňuje nejen spojit neobyčejně široký společen. a histor. záběr s hlubokou sondou do lidské psychiky, ale také strhnout masku lži a přetvářky z tváře hrdiny i jeho společnosti, odhalit falešné vědomí individuální i společenské.

Svým námětem patří S. A. C. do tzv. románu mexic. revoluce, specifického vyprávěného druhu mexic. literatury, který se s touto revolucí zrodil. Ale přesahuje ho krit. pohledem na revol. události, dále zaměřením spíše než na děje revoluce samé na její důsledky pro život jednotlivce i celé společnosti a konečně moderními výrazovými prostředky. Stal se proslulým jak v Mexiku, tak za jeho hranicemi (byl přeložen do dvou desítek jazyků). Usilím o analýzu mexic. skutečnosti navazuje na předcházející romány C. Fuentes, např. *Nejprůzračnější kraj* (1958, La región más transparente), zájmem o problémy identity a integrity lidské osobnosti předznamenává jeho další tvorbu: n. *Aura* (1962), r. *Svlékání kůže* (1967, Cambio de piel, *Posvátná oblast* (1967, Zona sagrada), *Terra nostra* (1975), *Stohlavá saň* (1978, La cabeza de la hidra), *Vzdálená rodina* (1980, Una familia lejana).

Překlady 1966 (Hana Posseltová).

Literatura L. Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires 1969. Z. Velišek (doslov k 1966).

hv

FÜHMANN, Franz:

KAMARÁDI

(Kameraden) — 1955

Novela s válečnou tematikou, jejímž autorem je přední prozaik NDR.

V červnu 1941 na litev. hranici dostanou tři vojáci něm. armády, desátník Karl a svobodníci Josef a Thomas, jako odměnu za úspěchy ve cvičné střelbě mimořádně volno. Vydají se do nejbližší vesnice do hospody, cestou střílejí na podivuhodně zbarve-

nou volavku a nešťastnou náhodou zastřelí majorovu dceru. Smrtící ránu vypálili pouze Josef a Karl, nejmladší Thomas nevystřelil. Zděšení a otřesení zahrabou mrtvou poblíž sovět. hranice. Thomas, trpící výčitkami svědomí, chce doznat pravdu, Karl a Josef však apelují na jeho „kamarádství“. Mají nicméně strach, že přece jen promluví, a rozhodnou se umlčet ho navždy. Uskutečnění jejich úmyslu však překazí majorův příchod. Na zásah Josefova otce, vysokého důstojníka SS, kterého Josef požádal o pomoc, je smrt majorovy dcery prohlášena za zvěřský čin sovět. „podlidi“. Zdá se, že je všechno v pořádku. Když však major „v odplatu“ za vraždu dcery velí oběsit dvě litev. dívky, dozrává Thomas pravdu a bere vinu dokonce na sebe. Nikdo mu nevěří, je prohlášen za opilého, za blázna a je zbit. V noci opustí svůj oddíl a přitom ho něm. vojáci zastřelí.

Příběh má tradiční novelistickou strukturu. Konflikt pramení ze zvláštní, neslychané události, která staví postavy do vyhocené situace. Jednoduchý děj je vyprávěn bez odboček, detaily nejsou samoučelné, i líčení jednotvárné močálovité krajiny má vztah k ději. Autor sleduje, co se odehrává v psychice vojáků ve čtyřech dnech následujících po smrtícím výstřelu. Daří se mu předvést ve vývoji tři rozdílné, částečně protikladné, avšak reprezentativní postoje. Až do okamžiku, kdy padne smrtící rána, není mezi vojáky patrného rozdílu. Teprve pak se jejich postoje diferencují. Rozhodnutí pro anebo proti barbarství nakonec Thomase od Karla a Josefa oddělí, neboť kamarádství bez mravního základu neexistuje. V ději novely jsou podrobována kritice některá klišé příznačná pro militaristicko-fašistické vzorky chování. Projevují se v dialozích, v gestech, v psychologii postav. Pojmy, které patří k zákl. slovníku nacionálně socialistické ideologie (kamarádství, věrnost, čest apod.), stojí v šokujícím kontrastu ke skutečnosti. Osudný výstřel padne těsně před vypuknutím války proti SSSR. Za náhodnou, v podstatě „soukromou“ trag. událostí stojí tak událost světodějného významu: Za zabitím něm. dívky na sovět. hranici v předvečer 22. 6. 1941 se rýsuje přízrak záměrného masového vraždění miliónů.

K. se řadí mezi nejhlubší liter. reflexe 2. svět. války. Autor zde dospívá k zákl. poznatkům, které světónázorově a eticky silněji diferencuje v pozdějších povídkách — např. ve sb. p. *Král Oidipus* (1966, König Ödipus) aj., v nichž rovněž zkoumá a odhaluje mentalitu těch, které svedla nacistická ideologie, až po nejsubtilnější hnutí jejich podvědomí. 1957 byli K. zfilmováni.

Překlady 1961 (1974, Ludvík Kundera—Zdena Lacinová, *Pohraniční stanice*; 2. vyd. *Kamarádi in: Žonglér v kině*).

Literatura H.-J. Bernhard, *Franz Fühmanns Novelle „Kameraden“*, *Weimarer Beiträge* 11, 1965, 3. gvd

FURMANOV, Dmitrij: ČAPAJEV

1923

Sociálně politický román ruského sovětského spisovatele, jedno ze zakladatelských děl socialistického realismu, které líčí klíčový úsek života legendárního lidového vůdce v době občanské války.

Z Ivanovo-Vozněsenska odjíždí dobrovolnický oddíl, který má posílit rudoarmejské pluky na východní frontě. Odchází také Fjodor Klyčkov, který je jmenován polit. komisařem Čapajevovy divize. Skupina dělníků, kteří nikdy v ostrém boji nebyli, pomalu „ohledává“ situaci v týlu i na frontové linii. O lidovém hrdinovi Čapajevovi nejprve slyší, pak se s ním nově jmenovaný komisař setkává. Jednání s tímto samostatným člověkem není jednoduché a Klyčkov si musí vybudovat přirozenou autoritu, aby mohl cokoli ovlivňovat. Jeho první účast v boji div neskončí ostudou, ale později si respekt vybojuje. V nekonečných rozhovorech je nucen taktně a citlivě vyvracet polit. představy bývalého anarchisty Čapajeva. Komisař tím prakticky řeší vztah člověka a revoluce, demaskuje prázdnotu revol. frázi a patosu, krok za krokem objevuje starou pravdu, že revoluci nelze dělat bez znalosti lidského nitra.

Hrdina zde není nazírán z pozice vševědoucího vypravěče, ale je postupně odhalován svědkem událostí, polit. komisařem, který chápe Čapajeva jako spolubojovníka a současně objekt svého působení. Již tato metoda je v podstatě zaměřena proti patetizaci a heroizaci titulní postavy. „Ozvláštěné“ vidění Čapajeva je zvýrazněno tím, že komisař nemá zkušenosti s bojovými operacemi a jen pomalu a těžce si zvyká na vojenský život tváří v tvář mezním situacím. Výběr neautorského vypravěče sice postavu lidového hrdiny odromantizovává, ale nevede k deziluzi. Čapajev je zobrazen v reálných dimenzích s vadami i přednostmi: prchlivostí a dobráctvím, nejasnou vírou v boha a přesným třídním pohledem, sklonem k rovnostářství, anarchii, ale i přichylností k řádu. Vypravěč se Čapajevovi stále více přibližuje, experimentuje, aby ho přesvědčil o důležité věci, hledá nejschůdnější cestu k jeho duši. Psychologie hl. hrdiny je vykládána výlučně ve vztahu k revoluci; vypravěče zajímá Čapajevova „vhodnost“ pro ni. Vztah vypravěče a Čapajeva však není pouze jednostranný: i Klyčkov je velitelem silně ovlivněn (rozpaky a „tréma“ při prvním setkání, pocit hanby po neúspěšném boji), své činy často poměřuje Čapajevovými. Důraz na dokumentárnost je zřejmý: tento dojem vzniká již uvede-

ním vypravěče a končí jeho převelením. Čapajevova smrt je tak dovětkem, který rámec původního vyprávění překračuje.

Č. vychází bezprostředně z dokumentů a deníků: autor působil od 1918 jako komisař Čapajevovy divize, posléze jako velitel polit. oddělení Tamašského frontu. Klyčkov je tedy do značné míry autobiogr. postavou. Furmanova trápila žánrová podoba díla. Nakonec zvolil kompromis mezi románem a zápisky. Vnější forma je románová, uvnitř se však rozpadá na řadu hlášení, dopisů a záznamů. Na jedné straně chtěl autor popsat situaci s co největší histor. přesností, na druhé straně se chtěl od tésného histor. rámce osvobodit (pokus o změnu jména titulního hrdiny). Č. je ve Furmanovově tvorbě klíčovým románem, nejpopulárnějším textem a také přirozeným východiskem k dalším dílům, zejména ke *Vzpouře* (1925, Mjatež). V sov. literatuře 20. let se řadí k realisticko-proletářské linii, která se polemicky stavěla ke „kosmickému“ revol. patosu, jenž často ústil v bezobsažné pozérství. Občanská válka a zvládnání vnitřní rus. situace si žádaly nový, konkrétnější přístup ke skutečnosti i k umění. Č. se tak zařadil k Fadějevově *Porážce* (1927) a Šolochovovu *Tichému Donu* (1928—1940). Zfilmován 1934 (S. a G. Vasiljevovi).

Překlady 1935 (*František Dostál*), 1945 (1949, 1953, 1963, 1967, 1971, 1975, *František Pišek*).

Literatura P. Kuprijanovskij, *Chudožnik revoljucii, O Dmitrii Furmanove, Moskva 1967.* — M. Zahrádka (*doslov k 1975*).

ip

FUTABATEI Šimei: UPLÝVAJÍCÍ MRAK

(Ukigumo) — 1887 1888 1889

První japonský realistický román o 3 částech v moderním mluveném jazyce doby Meidži (1868—1912), psaný jako programové dílo v úsilí o psychologickou analýzu postav a o jednotu mluveného a psaného jazyka (genbun-itči).

Třídvacetiletý hrdina Bunzō (= „vzdělaný“) je inteligentní a citlivý muž s tradičními samurajskými ctnostmi. Tyto vlastnosti jsou však v měšťáckém světě doby Meidži spíše na překážku. Hrdina ztrácí místo malého úředníka, ale odmítá následovat rad podnikavého přítele Noboru (= „úspěšný“) a podlézat svému dosavadnímu šéfovi. Bunzōova dívka Osei a její teta Omasa ho k tomu přemlouvají, ale hrdina chápe jejich přesvědčování jako urážku. Po delším osamělém přemítání mění názor a je ochoten přijmout kompromis, ale každý pokus o konkrétní čin vede k dalším konfliktům a neúspěchu. Osei je postupně přitahována k Noboruovi a Bunzō si v ústraní vyčítá své dosavadní chování. Na konci románu se Bunzōovi zdá, že se Osei opět kloní na jeho

stranu. Očekává ji se zábleskem naděje v jejím pokoji.

U. m., jehož název je narážkou na poslední kap. Lávka uplývající v snách ve Vyprávění o Gendžim, vznikl jako programové dílo realismu. Kontrastuje s didaktickou strnulostí feudální literatury, která utvářela postavy jako nositele typických ctností nebo neřestí. Pro autora má živý jedinec z masa a krve samostatnou hodnotu, i když se dostává do konfliktu s etickými normami. Je tu popřena i další klasická orientální představa, předpokládající možnost obnovit soulad člověka s přírodou. Jak uvádí současník R. Tokutomi, je Futabateiův pohled „ostrý jako skalpel“. Odhaluje pluralitu rolí uvnitř jednotl. postav a rozporuplnost jejich povah. K tomu mu pomáhá tradiční narativní metoda jose i evrop. vnitřní monolog. Bunzō patří k inteligenci ze zchudlých samurajských rodin, která si od pádu tokgawského šogunátu (vojenské správy země) 1867 slibovala vzkříšení samurajských ideálů; místo toho se musela přizpůsobovat chamtivosti a bezpáteřnosti vítězné buržoazie. Podobně jako Gončarovův Oblomov patří Bunzō k osamělým, zahloubaným intelektuálům, které nevyhraněný emocionální odpor k současné realitě zbavuje schopnosti samostatného rozhodnutí. Zatímco autorské pasáže jsou psány v těžkém liter. jazyce s hovorovými koncovkami, jsou dialogy v románu v naprosto přirozeném tokijském dialektu.

U. m. byl vydán pod vlivem statě Š. Cuboučiho *Podstata románu* (1885). Cubouči byl nejen Futabateiovým učitelem, ale propůjčil i své slavné jméno podle tehdejších zvyklostí k 1. a 2. vyd. Učení Cuboučiho odmítalo feudální moralistická kliše a obhajovalo zásady realismu a smysluplnosti jedince. Vliv rus. realist. literatury na Futabateie byl tak veliký, že někteří neprávem vydávali U. m. za adaptaci Gončarovovy *Strže*. V jazyce díla, způsobu myšlení, jednání postav a dokonce i v názvu románu však dílo navazuje důsledně na velké realist. tradice v staré japon. literatuře (např. ve Vyprávění o Gendžim a v denících heianské doby). Přesto ještě v době Meidži, po nedokončené buržoazní revoluci, zůstává realismus omezen na uzavřené skupinky spisovatelů (bundan) a zůstává ještě vzdálen širší veřejnosti. U. m. nese pečeť zkušenosti průkopnického překladatele rus. a angl. literatury; je uměl. realizací autorových názorů formulovaných pod vlivem V. G. Bělinského v studii *Souborná teorie románu* (1886, Šōseцу sóron).

Literatura J. Okazaki, *Japanese Literature in the Meiji Era, Tokyo 1955.* J. Walker, *The Japanese Novel in the Meiji Period and the Ideal of Individualism, Princeton University Press 1979.*

kf

GAILIT, August:
TOOMAS NIPERNAADI
1928

Estonský román v novelách, světově nejproslulejší dílo autora, jenž vstoupil do literatury s novoromantickou skupinou Siuru.

7 novel spojuje postava tuláka Nipernaadiho a jeho neklidné putování Estonskem. Kdekoliv zastaví, stane se iniciátorem a hl. aktérem nečekaného příběhu, nechá ho rozvinout k zápletce a prchá před důsledky rozuzlení, aby na jiném místě rozvinul příběh nový. Přichází vždy v nové masce a s novou krásnou lží, je vorařem (*Plavec*), falešným příbuzným, který se po smrti hospodyně zmocní Krootuského statku, když osiřelý synům namluví, že nejsnadněji zbohatnou, vyrazí-li do světa jako komedianti s opicí (*Toomas Nipernaadi*), čeledínem (*Lovec perel*), inženýrem údajně pověřeným vysušením močálů (*Bílé noci*), nepravým pastorem (*Den ve vsi Terikeste*). Vydává se za bohatého sedláka (*Dva ptáčky cvrlikáčky*) i námořníka, obklopeného kouzlem dálek (*Královna ze Sáby*). Vždy je však především tvůrcem iluzí a snů, vůči ženám pak milencem nabízejícím klamavý únik z životní šedi. Končí však léto, nastupuje podzim — pro Nipernaadiho si přichází manželka Inriid, aby ho odvedla — jako každoročně — zpátky do hl. města, ke spisovatelskému stolu.

Hl. hrdina má leccos společného s romant. hrdiny: ostře se odlišuje od svého prostředí, jeho cesta je únikem ze světa konvenčních hodnot, z říše nutnosti do říše svobody, je vzpourou proti stávajícímu řádu, ale vzpourou pokleslou, protože pravidelně se opakující ve „vyhrazeném“ období (každoročně od jara do podzimu). Část přírodního cyklu, která je „znovuzkřížením“, probouzí k novému životu i hrdinu, po zbytek roku ho však ponechává umrtveného v „normálním“ stavu: společensky jednoznačně zařazeného. Pod touto obecnou vrstvou melancholického příběhu o romant. hrdinovi, jehož vzpoura byla v moderní, zcela neromant. době regulována a „zvládnuta“, změněna v sen, v přílepek k všední realitě, je skryt ještě jeden příběh: podobenství o věčné touze spisovatele vykročit ze světa slov a stát se tvůrcem živých příběhů. Manipulátorství a mystifikátorství, kterým hl. hrdina zasahuje do lidských osudů, ho nicméně odsuzuje k úloze truchlivého a nepravého boha stvořitele. Postavy, které jsou mu zdánlivě vydány napospas, nakonec tuláckého hrdinu zastihují, protože „básnivost“ je jejich vnitřní a přirozenou hodnotou, nikoliv výsledkem vypočítaného osvobozujícího gesta.

T. N. stejně jako ostatní Gailitova próza v návaznosti na podněty eston. moderny, Mladého Estonska (Noor-Eesti) a liter. seskupení Siuru, k němuž se mladý Gailit hlásil, byla vlastně vnitřní polemikou s klasickým eston.

románem 19. stol., jehož možnosti se zdály být vyčerpány. Důraz na uměl. tvar, který by překonal provinciálnost eston. liter. tvorby, vedl k evrop. orientaci a k pokusu nahradit velkou románovou skladbu kratšími prozaickými útvary, v případě T. N. jejich sřetením. S tradičním románem se T. N. pouštěl do sporu i novým a v eston. literatuře zcela nebývalým barvitým a netypizovaným obrazem venkova odkazujícím zčásti ke K. Hamsunovi. Postupný přesun těžiště od fantaskního individuálního hrdiny ke kolektivu vesnice přejímajícímu zčásti jeho fantasknost a romant. podivinství dovršil v Gailitově díle r. *Drsné moře* (1938, Karge meri). T. N. patří k nejhodněji překládaným eston. románům (1932 nizozem., 1931 něm., 1934, 1935 čes., 1946 franc., 1955 fin., 1969 maď.). 1983 natočen v Tallinnfilmu (K. Kiisk).

Překlady 1934 (1935, Jaroslav Starý, *Touha ... z něm., značně upraveno*).

Literatura V. Stupka, in: *Lidové noviny* 24. 12. 1934. mc

GALCZYŃSKI, Konstany Ildefons:
ZAČAROVANÁ DROŽKA

(Zaczarowana dorożka) — 1948

Poválečná lyrická sbírka polského básníka, v níž se uplatňuje originální vnímání světa s prvky fantastiky, grotesky a absurdního humoru.

Z. d. obsahuje celou škálu básní od poémy a oratoria, inspirovaných symfonickou hudbou, přes poetické hříčky a „představení“ až po balady a básně s písňovou formou. Je věnována básnickově ženě „Natalii, která je lucernou začarované drožky“. Sbírkou otvírá stejnojmenná poéma, v níž se ironicky pojatý sentimentální příběh nešťastné lásky prolíná s básnickou představou začarované drožky a poetickým obrazem nočního Krakova, a je uzavřena básní *Krakov 1946*, která zachycuje poválečnou atmosféru města a opakuje jako refrén některé verše, které již předtím ve sbírce zazněly. Ve verších vyplňujících prostor mezi oběma těmito básněmi nalezneme ohlas vzpomínek na zajatecký tábor, kde Galczyński prožil válku (*Johnny Burton*), na pobyt v západní Evropě (*Neděle v Bruselu, Kavárna Oceán*), hravě poetické žerty (*Chodče, zapni si knoflík, Bryle posměváčka*), *Baladu o opuštěné pumpě* a *Baladu o mrakolovovi* i zpěvné verše inspirované např. spicím dítětem. Ironickou vizí básníkova triumfálního návratu do pols. poezie je *Vjezd na velrybě*, pocit návratu domů do Polska skvěle zachycuje dojemný a ironický autoportrét *Lyrika, lyrika, tklivá dynamika*. Vlastenecké, byť groteskní *Náušnice Isoldy* vzdávají čest pols. obětem války a povstání. Řada básní je dedikována přátelům a do sbírky proniká básnický ztvárněná skutečnost poválečného Polska, ohlas tehdejších událostí i obraz reálných osob, básníkůvých

známých, stejně jako odkazy na osobnosti světa umění (Dante, T. S. Eliot, Rembrandt, C. Norwid aj.).

V **Z. d.** nalézáme typické elementy Gałczyńského poezie: originální senzibilitu, odpoutanou fantastiku, kontrastní sentimentu a absurdity, prvky grotesky i věčná témata lásky, tvorby a domova. Hl. rysem veršů je dvojpólovost ve vnímání reality a fascinace protiklady. Střetává se zde lyrismus a groteska, sentimentalita a výsměch, zmatek světa kontrastuje se zátiším domova. Lyr. situace je mnohdy nejasná a nejednoznačná, lyr. hrdina je atomizován, rozložen na škálu protichůdných pocitů. Po patetickém obraze následuje výsměšná grimasa, básník se na dojatého čtenáře ironicky usklíbne. Ironii však neobrací pouze proti vnějšímu světu, nýbrž i sám proti sobě a někdy i proti tradičně chápané poezii. Pohlíží na lidi, situace i na zdánlivě posvátné a nedotknutelné věci zblízka a z neobvyklého úhlu. S tím souvisí jednak nota absurdního humoru, která se ve verších ozývá, stejně jako schopnost vystihnout velikost a kouzlo každodenního lidského života. Proti komplikovanosti světa jsou tu postaveny prosté lidské hodnoty — žena, dítě, domov, práce a příroda. Reálně existující předměty dokáže autor obklopit oparem poezie a naplnit hlubším významem. Nachází poezii všude, je pro něj přirozenou formou výpovědi o světě. Z toho vyplývá i bohatství poetických žánrů, které se v **Z. d.** uplatňují.

Z. d. se liší nejen tematicky, ale rovněž celkovým postojem od většiny Gałczyńského předválečné lyriky, v níž převládal pocit katastrofismu a absurdity. Básník nachází znovu smysl věci a poté, co se rozhodl pro návrat do Polska, chce aktivně najít své místo v nové pols. skutečnosti. Jenomže jeho poezie, která se nedokáže podřídit tehdejšímu požadavkům „budovatelské“ literatury, jeho formální výboje i předválečná spolupráce s pravicovým časopisem Prosto z mostu komplikují přijetí Gałczyńského oficiální kritikou, poplatnou dobovému zjednodušování a schematicismu. Na přelomu 40. a 50. let vrcholí tzv. spor o Gałczyńského, který se táhl již od 30. let, básník je odsuzován jak levicí, tak katolíky a na čas odsunut z pols. literatury. Teprve po Gałczyńského předčasně smrti (1953) je jeho dílo plně doceněno. Místo **Z. d.**, stejně jako celé Gałczyńského tvorby, je zvláštní a ojedinělé — Gałczyński nepatřil do žádné vyhraněné liter. skupiny, napadal a kritizoval jak populární Skamandryty (meziválečná pols. liter. skupina), tak pols. avantgardu. V pols. literatuře nemá ani přímé předchůdce, ani následovníky.

Překlady 1960 (Jan Pilař, *jednotl. básně in: Niobe*), 1963 (Týž, *jednotl. básně in: výb.*), 1978 (Týž, *jednotl. básně in: Setkání nad Vislou*), 1980 (Týž, *jednotl. básně in: Sedmé nebe*).

Literatura J. Kulawik, *Konstanty Ildelfons Gałczyński, Kraków 1977.*

jhl

GALDÓS → PÉREZ GALDÓS

GALLEGOS, Rómulo:

DOÑA BÁRBARA

1929

Román venezuelského prozaika, klasické dílo hispanoamerického kreolismu.

Děj. osnova **D. B.** je založena na tezi o střetnutí civilizace a domácího barbarství. Oba protikladné póly ztělesňují postavy se symbol. jmény, majitelé sousedních statků: barbarská doña Bárbara, která si přivlastňuje půdu a dobytek svého souseda, a vzdělanec Santos Luzardo, nositel „posvátného světla“ pokroku. Ke sváru civilizace a barbarství, dobra a zla dochází nejen mezi nimi, ale i v jejich nitru. Doña Bárbara začne v lásce ke svému nepříteli toužit po morální očistě, Santos je postupně při uskutečňování ideálu nucen užít téhož násilí a svévole, proti nimž bojuje; na původní cestu jej navrátí již převyšovaná milující Marisela, dcera doni Bárbaro. Santos nakonec vítězí, jeho demokratický ideál důstojného života nalezl odezvu u zaostalých, ale morálně nezkažených peonů. Dram. ději jsou podřízena i misty rozsáhlá líčení místních reálií: nahánka dobytka, krocení koní, lov kajmanů, zábavy po práci apod. Tyto scény přesahují popisné žánrové obrázky lyr. obrazností, oslavující životní sílu člověka i nesmírné přírody a dramatickosti jejich vzájemného podmaňování.

V první významové rovině je **D. B.** realist. svědecktím o životě na tehdejší venezuel. venkově, o jeho zaostalosti, pověřivosti, násilí a svévoli místních despotů — kasiků. Polit. pozadí, naznačené motivem prezidentovy ochranné ruky nad doňou Barbarou, odkazuje k diktatuře J. V. Gómeze. Obžalobu souč. poměrů spojuje Gallegos s vizí budoucnosti země, zcivilizované liberálními reformami mravní povahy. V antinomii civilizace a barbarství, demokracie a diktatury, dobra a zla autor podřizuje postavy své tezi, která ztratila aktuálnost a jejíž schematicnost je slabinou díla. Se sociální obžalobou je v napětí vypravěčovo okouzlení barbarským životem venkovanů, v němž spatřuje tvůrčí zdroj poezie, a oslava titánského boje svobodného člověka s ničivou i povznášející divokou přírodou. Pochopení pro primitivní život v savaně a obdiv k němu jsou u Gallegose nutné pro její obrodu zevnitř: zcivilizování nepojímá jako jednosměrné potlačování barbarství, nýbrž jako proces

vzájemného „dialogu“. Zatímco jeho promítnutí do nitra postav je často zjednodušeno na svár dvou principů, dvojnásobný postoj vypravěče k barbarství je umělecko předsvědivý. Obžaloba a oslava života v savané v **D. B.** tvoří obraz jedné epochy dějin, člověk, jeho společen. vztahy i vztah k přírodě jsou viděny z histor. pohledu. Zároveň je však v druhé významové rovině díla člověk věleněn do nadčasové vesmírné souvislosti života. Jevy přírodní a lidské, popisy vnějšího světa a nitra člověka či zvířete spojuje autor v paralelách, od paralelismu lyr. přirovnání po paralely ve výstavbě kapitol, jejichž symboličnost bývá předznamenána názvem a zdůrazněna závěrem kapitoly (krocení hřebce a Marisely, med divokých včel a láska, požáry a znovuvzkříšení v přírodě i v životě postav apod.). Symbol. paralelismus věleňuje člověka do kosmu, ruší jeho individuální vydělenost. Gallegos pojímá svět jako završený celek, v němž je člověk součástí věčného řádu všeho živého. Prolnutí perspektivy historické a nadčasové vrcholí v závěrečné scéně smrti dobytčete v močálu a zmizení doni Bárbaru, která je alegorií zániku starého i symbolem spřízňujícím hrdinku a močál, člověka a přírodu ve vesmírném rámci života.

Náčrtem **D. B.** je r. *Plukovnice* (La coronela), napsaný spěšně roku 1927 v horečné inspiraci po autorově prvním krátkém pobytu v savaně, kde se seznámil s předobrazem protagonistky i dalších postav. Gallegos jej později podstatně přepracoval a vydal s novým názvem 1929 v Barceloně, pro 2. vyd. 1930 provedl ještě řadu změn. **D. B.** měla okamžitý úspěch v španělsky mluvících zemích, od počátku byla přijímána jako dílo klasické. K tématu civilizace a barbarství se Gallegos obrací — od první p. *Dobrodruzi* (1913, Los aventureros), po r. *Na stejné hroudě* (1943, Sobre la misma tierra) — v průběhu celého svého liter. díla, kterým chtěl přispět k emancipaci národa, již zasvětil i svou polit. činnost, vrcholící funkcí venezuel. prezidenta 1948. **D. B.** patří k vrcholům kreolismu, proudu zaměřeného na národní specifitnost, který v latinskoamer. zemích završoval tradici realist. literatury 19. stol. Gallegos nejvýrazněji navazuje na Španěla B. Péreze Galdóse, k jehož *Doně Perfectě* odkazuje již titulem **D. B.**

Překlady 1936 (*Jan Čep*), 1956 (*Zdeněk Velíšek*), 1971 (*Václav Čep*).

Literatura *U. Leo, Rómulo Gallegos, estudio sobre el arte de novelar, México 1954. J. Liscano, Rómulo Gallegos y su tiempo, Caracas 1961. — I. Kejzlarová (doslov k 1971).*

ah

GALSWORTHY, John:

BOHATEC

(*The Man of Property*) — 1906

Anglický román zobrazující na osudu jedné rodiny společenskou atmosféru viktoriánské Anglie.

Příběh uvedený autorovou předmlouvou, motem z *Shakespearova Kupce benátského a uzavřený Mezihrout* s titulem *Forsytovo babí léto* (uvedena je opět motem ze *Shakespearova*) se odvíjí od 1886, kdy se *Forsytové* shromáždí v domě starého Jolyona, aby oslavili zasnoubení jeho vnučky June s architektem *Bossineym*. Při stavbě domu pro *Soamese Forsyta* na *Robin Hillu*, jímž chce *Soames* odpoutat svou krásnou ženu *Irenu* (jež se za něj provdala po jeho usilovném naléhání a jež ho očividně nemiluje) od londýnské společnosti a získat konečně její lásku, se *Irena* seznamuje s *Bossineym*, zamilují se do sebe. Po dokončení domu žaluje *Soames Bossineyho* za překročení rozpočtu, *Bossiney*, jehož snoubenka *June* trpí jeho láskou k *Ireně*, se stane obětí dopravní nehody. *Soamesův* dům kupuje starý *Jolyon*, jenž se smiřuje se svým synem *Jolyonem*, otcem *June*, dříve zavrženým pro opuštění své ženy. V *Mezihroutě* se starý *Jolyon*, bydlící na *Robin Hillu*, sblíží s *Irenou*, v závěti jí odkazuje peníze a umírá.

Z uvážené kombinace děj. prvků a rozsáhlých charakteristik (samy prvky dějové přitom zhusta charakteristice slouží) vyrůstá obraz *Forsyta* jako typického představitele vyšší střední vrstvy viktoriánské Anglie 80. let: jeho nejvýraznější vlastnosti (vyvinutý smysl pro majetek, pro rodinnou pospolitost a pro bezpečné a stabilní společen. uspořádání) jsou přitom předvedeny dynamicky, ve střetu s krásou a vášní (jejich nositelkou je v *B.* především postava *Ireny*), tj. hodnotami, jež jsou *forsytovskému* světu cizí a jež jednoznačnost jeho hodnotové hierarchie narušují. Stejně jako střet s důsledky zákonitých společen. změn i střet hodnotový přitom poukazuje na pokřivenost a omezení *forsytovského* lidského druhu. Zároveň se pod vlivem působení vnějšího světa a jeho hodnot zdánlivě jedolité *forsytovství* vnitřně diferencuje: vedle „čistokrevných“ *Forsytů* (větev *Jamesova*) vystupují do popředí i *forsytovští „míšenci“* (větev *jolyonovská*); také jejich životní filozofie, jakkoli vnitřně o podstatu *forsytovství* opřena, hodnoty čistě *forsytovské* zpochybňuje, zpochybňují tak zároveň i bezpečí, jež *forsytovský* svět svým příslušníkům (zdánlivě trvale) poskytuje.

B., původně samostatný román, tvoří základ rozsáhlé kroniky čtyř generací *Forsytů* (80. léta 19. stol. — 30. léta 20. stol.). Její první část tvoří trilogie *Sága rodu Forsytů* (1906—21, souborně 1922, *The Forsyte Saga*) složená z **B.**, k němuž připojená „mezihra“ *Forsytovo babí léto* (*Indian Summer of a Forsyte*) vyšla

poprvé ve sv. *Pěti povídek* (1918, *Five Tales*) a do Ságy byla věleněna až 1922, z r. *V pasti* (1920, *In Chancery*), *K pronajmutí* (1921, *To Let*) a z další „mezihry“ *Probuzení* (1920, *Awakening*). Druhá trilogie *Moderní komedie* (1924–28, *A Modern Comedy*), líčící osudy třetí a čtvrté generace Forsytů, se skládá z r. *Bílá opice* (1924, *The White Monkey*), *Stříbrná lžička* (1926, *The Silver Spoon*) a *Labutí píseň* (1928, *Swan Song*) a z meziher *Tiché vábení* (1927, *A Silent Wooing*) a *Kolemjdoucí* (1927, *Passers-By*). Posmrtně vydaná trilogie *Konec kapitoly* (1931–33, *End of the Chapter*), tvořená r. *Sestra* (1931, *Maid in Waiting*), *Kvetoucí pustina* (1932, *Flowering Wilderness*) a *Napříč proudem* (1933, *Over the River*), forsytovské osudy uzavírá. Forsytovské téma se objevuje i v Galsworthyho povídkách, např. v sb. p. *Na bursě Forsytů* (1930, *On Forsyte's Change*), v nichž je stejně jako v románech patrný vliv Turgeněvův a Maupassantův, zvláště v přírodních popisech a vnitřních charakteristikách postav. Vývoj jednotlivých postav (např. Soamese, jenž se z postavy čistě negativní proměňuje v trag. postavu člověka, „který neprobouzí lásku a nemá kůži dost hrubší, aby si tuto skutečnost vůbec neuvědomoval“ — předmluva k B.) signalizuje proměny autorova hlediska, související s proměnami hodnot dlouhého období, v němž jeho forsytovská kronika vznikala. Na rozdíl od těchto proměn má styl Galsworthyho i v době formálních prozaických experimentů (20. a 30. léta) tradiční rysy (v souvislosti s tím je postoj kritiky k jeho pozdějším dílům vlažný). Neproměňuje se ani zákl. sdělný smysl jeho próz: na rozdíl od svých současníků, kteří pracují metodou přesného záznamu skutečnosti (A. Bennett) nebo kteří propagují její úplnou proměnu (H. G. Wells), naznačují Galsworthyho prózy možnost morální reformy civilizace ústící v ideální souzvuč duševních a mravních typů lidských ovládaných Krásou a Láskou jako první a poslední jistotou člověka. 1932 obdržel J. Galsworthy Nobelovu cenu za literaturu.

Výpisky „*V tomto světě nemohou lidé požadovat náklonnost, pokud za ni nezaplatí*“ (1957, 99).

Překlady 1926 (1929, 1931, 1935, 1938, 1947, *Božena Kubertová-Zátková*), 1957 (1967, 1970, 1971, *Zdeněk Urbánek*).

Literatura H. Ould, *Galsworthy, London 1934*. — F. Chudoba, *Pod listnatým stromem, Praha 1947*. I. Kejzlarová-Thienová, in: J. Galsworthy, *Moderní komedie, Praha 1957*.

am

GARBORG, Arne: SELŠTÍ STUDENTI

(Bondestudentar) — 1883

První norský naturalistický román, považovaný za mezník v norském literárním vývoji.

S. s. sledují osud Daniela Olsena-Branta, nadaného chlapce pocházejícího z chudé selské rodiny, jehož otec se zadlužil, aby mohl syna poslat na studium do Kristiánie. V příběhu Daniela, jemuž otčův finanční vklad stačil jenom na počátek studii, zobrazují S. s. obtížné živofení představitele venkovské chudiny poslední třetiny 19. stol., kterého bída zahнала z okruhu radikální kristiánské mládeže do společensky protikladného tábora konzervativců, ovládaného katolickou církví a vrstvou statkářů.

Pojetí hl. postavy v jejím vývoji od počátečního ovlivnění pietismem přes postupnou a těžce prožívanou emancipaci od víry (odráží řadu autobiogr. rysů spisovatele, který od pietismu směřoval k radikalismu), provázenou hledáním odpovědi na otázky po vyšším smyslu života, až po okleštění životních ideálů na každodenní finanční starost, je motivováno spisovatelovým krit. apelem. Z tohoto hlediska rubem Danielovy neschopnosti dál snášet bídu a ponižení i touhy po snadnějších životních podmínkách ústící v přestup mezi konzervativce je zrada sama sebe, své lásky i třídy, z níž Daniel vyšel. V přimknutí hl. postavy ke katolictví a k polit. konzervativcům kritizují S. s. nejen chudobu nor. venkova, nýbrž zejména její příčiny a následky, jak se projevují v jednotliv. lidském charakteru a jak ve svém důsledku ovlivňují společen. a polit. vývoj Norska v 70. letech 19. stol. Tato kritika je o to důsažnější, že příběh Daniela je prostřednictvím věrojatně pojatých epizodních postav (jak jeho generačních druhů, tak představitelů venkovského kapitálu a představitelů církve) zasazen do širších společen. souvislostí. Nástrojem Garborgovy kritiky zastaralých forem polit. i myšlenkových a kritiky sociální nespravedlnosti je syrové zobrazení skutečnosti vycházející z podnětů zolovských (Garborg vycházel z naturalistického determinismu, vysvětloval člověka z prostředí, v němž žije, a důraz kladl na vliv ekonomické situace na lidský charakter a psychiku), zprostředkující co nejobjektivnější a nejvěrnější zachycení i drobných detailů lidského života, a novonor. jazyk díla — landsmål, jehož se Garborg stal horlivým propagátorem a jímž pronikl i mezi venkovské čtenářské vrstvy.

Naturalismus S. s., vzniklých na základě subjekt. prožitků a nahlízejících objektivně viděný svět ze zřetele filozofického a politického, je předznamenán už v n. *Volnomyslenkář* (1878, *Ein fritenkjar*) a je příznačný i pro Garborgova díla vzniklá v 80. letech. Tvoří významný předěl ve vývoji Garborgovy tvorby.

směřující od romant. začátků přes krit. realismus a naturalismus k novoromantismu a impresionismu, i ve vývoji nor. literatury. Je přirovnáván spíše než k franc. vzorům k naturalismu ruskému, motivovanému konečkonců analogickými problémy rus. a nor. společnosti a příbuznými tradicemi.

Překlady 1903 (*Hugo Kosterka*).

Literatura *H. Midbøe, Arne Garborg og Bondestudentar, Oslo 1951.*

bs

GARCÍA LORCA, Federico: CIKÁNSKÉ ROMANCE

(Romancero gitano) — 1928

Sbírka lyrickoepických básní španělského básníka podaných formou romance.

Sbírka obsahuje 15 romancí odehrávajících se v scénérii cikán. Andalusie a *Tři romance historické*, sahající až ke křesťanské martyrologii (*Umučení svaté Eulálie*) či k starozákonnímu příběhu incestu (*Amnon a Támar*). C. r. se opírají o baladickou dramatickост lidových vyprávění se stěžejními motivy trag. lásky, krvavých vášní a zvl. tajemného dramatu smrti a tíhy života obestřeného v symbol. zkratkách živlem přírody (*Luna, luna, Preciosa a vítr. Romance náměsíčná*). Svobodný svět cikánů se zde střetá s řádem a nesvobodou, kterou představuje zákon (*Jak byl chycen Toniček Camborio na cestě do Sevilly, Romance o španělských četiních*). Romance *Svatý Michal, Svatý Rafael a Svatý Gabriel* jsou tematicky spjaty s trojicí andalusických měst Granada, Córdoba, Sevilla.

C. r. jsou souborem příběhů s převážně trag. vyústěním. Andaluští cikáni jsou v nich nositeli obecné lidských citů — milostné vášně (*Romance o černém hoři*), touhy po svobodě (*Cikánská jeptiška*), závisti vedoucí až k vraždě (*Jak umřel Toniček Camborio*). Obecně lidské mezní situace jsou však v C. r. o to vypjatější, že jejich hrdiny jsou příslušníci etnické skupiny, jež je rasově i sociálně na okraji společnosti. Tragičnost osudů hrdinů vyplývá z jejich střetu s oficiální morálkou. V některých romancích však není trag. vyústění motivováno — jeho příčiny zůstávají neosvětleny, což přispívá k výslednému dojmu tajuplnosti příběhu a osudové neodvratnosti jeho rozuzlení (b. *Mrtvý láskou a Romance o smrti obeslaném*). Cikánský živel představuje vrstvy uražené a ponížené, a přece ve svých nejryzejších typech nesmírně opravdové a vždy ochotné se postavit tváří v tvář svému údělu. Konkrétnost děje ve většině romancí je v souladu s lidovostí této formy. Podobně jako v Góngorových *Samotáčích* je ovšem v C. r. děj pouze záminkou k vytváření ohňostroje metafor, jimiž je dána povýtce lyr. kvalita skladeb sbírky. Metaforika C. r. se inspirovuje jak v katolických re-

áliích a v biblických a křesťanských tradicích, tak i v býčích zápasech a v andalusském hudebním projevu s jeho typickými nástroji — kytarou a tamburinkou. V C. r. je originálně, promyšleně a šťastně spojena lidová tradice s moderností.

C. r. vznikaly 1924—27. V básnickém díle svého autora zaujímají ústřední postavení vedle sb. *Básně k andaluskému zpěvu* (1931, *Poema del cante jondo*). Sbírka nepochybně vznikla jak z autorova zájmu o lidovou slovesnost, tak z pocitu potřeby reagovat na pokusy o umělou romanci (jedním z úspěšných pokusů je Machadova *Zem Alvara Gonzáleze*). Ve špan. poezii jsou C. r. vedle Albertiho Námořníka na zemi, Guillénova Chvalozpěvu a Diegova Rituálu pěn nejvýznamnější básnickou sbírkou 20. let.

Překlady 1937 (*Ilja Bart, překlad 5 básní volným veršem in: A v Kordobě umírat*), 1946 (*František Nechvátal, překlad volným veršem*), 1956 (1959, 1962, 1969, *Lumír Čivrný, 1. vyd. in: Lyrika, 4. vyd. 7 jednotl. básní in: Zelený vítr*), 1983 (*Miloslav Uličný, in: Uzavřený ráj*).

Literatura *A. Guibert — L. Parrot, Federico García Lorca, Paris 1947. C. E. de Ory, Federico García Lorca, Paris 1967.*

ul

GARCÍA LORCA, Federico: DŮM BERNARDY ALBOVÉ

(La casa de Bernarda Alba) — *1933—1936, 1945

Španělská tragédie zachycující prostřednictvím ženského tématu obecný konflikt jedince s mocí, jež mu upírá právo na vnitřní svobodu.

Drama — *Tragédie žen v španělských vesnicích* — začíná po pohřbu druhého muže doni Bernardy, která zůstává v domě sama s pěti dcerami (Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio a Adela). Podle rodových zvyklostí, jež jsou pro Bernardu zákonem, se ženy mají uzavřít na osm let v domě smutku. Dcery, toužící po plném životě, musí však matka udržet násilím, jehož nástrojem se stává i Bernardina služka La Poncia. Nejstarší Angustias (39 let) se může provdat, protože zdědila po svém otci, prvním muži Doni Bernardy, majetek. Jejím ženichem je krásný pětadvacetiletý Pepe el Romano, jemuž se však líbí nejmladší Bernardina dcera Adela. Dcery, které se v různé míře a každá po svém bouří proti matčině despocii, zjistí, že se Adela a Pepe tajně scházejí. Zmrzačená Martirio, která po mladíkovi touží také, přivolá matku. Bernarda po něm vystřelí, aniž ho zasáhne, ale v útěku mu nezabrání. Adela pochopí, že matčině tyranii nikdy neunikne a že se ani nespojojí s kompromisem jako její sestry, a spáchá proto sebevraždu. Otfesená Bernarda však i nadále hledá svou jistotu v rodovém zákonu, v němž byla vycho-

vána, a donutí všechny, aby udržely tragédii v tajnosti a respektovaly její prohlášení, že Adela zemřela jako panna.

García Lorca svou poslední hru překvapivě doprovodil výrokem, že zamýšlel vytvořit fotografický dokument. V souvislostech jeho tvorby D. B. A. představuje vskutku drama směřující ve smyslu autorova záměru k realist. uchopení konfliktu, což se projevilo v osobitě propojení Lorkovy poetiky s konkrétní historickosociální skutečností. Autorův průběžný dram. motiv, jímž je nenaplnění milostného citu (v předchozí divadelní tvorbě samozřejmě různě pojímaný), zde nachází konkrétní společenskopolit. smysl, aniž se ovšem Lorca spokojuje jen s jeho alegorickou přímočarostí. Prostřednictvím výchozí situace, v níž matka podřizuje dcery nesmyslným rodovým tradicím, s nimiž se už dávno neztotožňují, buduje naopak působivou metaforu. V psychologicky konkrétně odvíjeném příběhu autor příznačně diferencuje postoje jednotliv. dcer, aby současně ukázal, jak tvrdý nátlak vede k hledání skrytých a často nepřírozených únikových cest; nejednoznačnou úlohu prostředníka mezi dcerami a matkou představuje La Poncia, jež je ve svém služebném postavení jejich důvěrníci i pokořovaným a zavilým nástrojem moci. Čitelné signály Lorkova básnického uchopení námětu lze za asketickým výrazem poukazujícím přísně k trag. žánru najít zvl. ve vyloučení postavy Pepeho ze scénického děje. Tento jediný muž díla je pouze slyšet, ale na scéně se nikdy neobjevuje, přestože se vlastně svým způsobem hraje stále o něm jako o zpředmětnění nenaplněné touhy, již různým způsobem prožívají všechny přítomné ženy včetně La Poncie a doni Bernardy. Obrazným varováním se v tomto smyslu stává i postava Marie Josefy, Bernardiny matky, která svou citovou otevřenost a touhu po lásce a osobním štěstí může projevit jen v šilenství, když se jí podaří za Bernardina vězení uniknout.

D. B. A. patří k poslední tvůrčí etapě Garcíi Lorky, autor hru dokončil dva měsíce před svou popravou fašisty. Námět k dramatu našel ve skutečnosti; za model k Bernardě Lorkovi posloužila Frasquita Albová z Valderrubia. Hra byla poprvé uvedena až 8. 3. 1945 v Buenos Aires (Teatro de Avenida), ve Španělsku teprve 1964.

Překlady rozmn. 1960 (Miroslav Haller, *Dům doni Bernardy*), 1958 (rozmn. 1961, 1962, Lumír Čivrný, vyd. 1958 in: *Spisy 2*, vyd. 1962 in: *Dramata a próza*), rozmn. 1973 (Věra Úldřichová — Milan Cikánek, *Dům Bernardy Alby*), rozmn. 1978 (Ivana Vadlejchová, *Dům Bernardy Alby*), 1986 (Antonín Přidal, in: *Hry a hříčky*).

Inscenace 1946 (Gustav Hart, *Městské divadlo na*

Vinohradech, Praha), 1947 (Milan Pásek, *Dům doni Bernardy, Státní divadlo, Brno*), 1960 (Miloš Horanský, *Dům doni Bernardy, Státní divadlo, Ostrava*), 1961 (Oto Ševčík, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1967 (Alfred Radok, *Dům doni Bernardy, Národní divadlo, Praha*), 1978 (Karel Brožek, *Dům Bernardy Alby, Divadlo J. Průchy, Kladno*), 1980 (Karel Kříž, *Dům Bernardy Alby, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1985 (Emil Kadeřávek, *Dům Bernardy Alby, Krajské divadlo, Příbram*), 1986 (Petr Novotný, *Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1986 (Vladimír Drha, j. h., *Divadlo pracujících, Gottwaldov*).

Literatura R. Linz, *The Theatre of García Lorca*, New York 1963. G. W. Lorenz, *F. García Lorca, Karlsruhe 1961*. F. Nourissier, *F. García Lorca dramaturge*, Paris 1955 — V. Königsmark (doslov k 1986).

vkN

GARCÍA LORCA, Federico: KRVAVÁ SVATBA

(Bodas de sangre) — insc. 1933, 1936

Básnická tragédie španělského básníka a dramatika.

Tříaktová tragédie, členěná do 7 obrazů, je psaná převážně prózou, střídanou veršovanými pasážemi vypjatých emocionálně lyr. situací a obřadními písněmi (svatební zpěvy apod.). Jednoduchý, až strohý děj se odehrává ve špan. vesnici. V den sňatku opouští nevěsta ženicha a následuje muze, kterého miluje (Leonarda), bez ohledu na neúprosný zákon morálky a cti. Touha po pomstě žene svatebčany v čele s ženichem po stopách milence. Ženich i milenec krvavě hynou o svatební noci, tragédie končí nářkem žen nad mrtvými muži.

Přímým podnětem ke K. s. byla skutečná událost, kterou García Lorca přetvořil do básnické tragédie, povýšiv reálný příběh do obecnější temat. roviny. Stravující milostná vášeň je zde osudovou silou, již se nelze vyhnout; jedině v ní jsou hrdinové autentičtí a věrní své nejniternější podstatě. Jejich vášnivá láska však v sobě nese tragiku neuskutečnitelnosti, neboť naráží na val konvenci, předsudků a společen. norem. Oba hrdinové nemohou nepodlehnout hlasu krve, ani se nemohou ztožnit s existencí, jež jim zabraňuje plně žít. V neřešitelné situaci oba volí čin, který je zničí. Více než sociální stránka problematiky, která se výrazně prosadila v dalším autorově díle, v dr. → *Dům Bernardy Albové*, v K. s. převládá její obecně lidské, osudové pojetí. S ním souvisí i výstavba postav, které jsou určovány jedinou rozhodující vášní, jež je vzpíná k ústřednímu bodu dram. situace a konfliktu bez jakýchkoli nároků na realisticko-psychol. determinaci jejich charakterů. Postavy jsou téměř archetypální — Matka, Otec, Nevěsta, Ženich, Sousedka; zosobňují odstíny citů a vášní: smyslnost, mateřskou lásku apod. Baladicko-

lyr. atmosféra prostředí a jazyka, vášnivý lyrismus dialogů se prolínají s dynamickou dramatictostí, s náповědí napětí, osudově nevyhnutelné katastrofy. Postavami Luny a Žebračky, ale i jazykovými prostředky vstupuje do K. s. nadreálný, démonický, snově přizračný prvek, který povyšuje dílo v básnický zpěv o lásce a krvi. K. s. vyrůstá z bezprostředních špan. reálií, jež determinují život jedince na venkově (vypjaté pojetí cti, sexuální nesvoboda, postavení ženy) a odrážejí se v pojetí charakterů postav i v evokaci atmosféry špan. prostředí.

V kontextu svět. dramatiky 1. pol. 20. stol. představuje K. s. svérázné dílo, jež je úzce svázáno s domácí uměl. i životní tradicí. Navázala na symbol. dramatika a poezii, zužitkovala její podněty a přesáhla ji ve zdařilé syntéze modernosti a tradice, lidové poetičnosti a umělého básnictví. V K. s. zůstává neodmyslitelný podíl autorovy básnické obraznosti, který vytváří zákl. kvality díla, jež tak otevřelo modernímu dramatu jednu z možností jeho formálně stylové obrody. Baletní podoba A. Gadesa zfilmována 1981 C. Saurou (ocenořeno na MFF v Karlových Varech 1982). Opera S. Szokolaye (insec. 1964).

Peklady 1946 (*Jindřich Hořeřší*), rozmn. 1957 (1958, *Lumír Čivrný*; vyd. 1958 in: *Spisy II, Drama-ta*), rozmn. 1983 (1986, *Antonin Přidal*, vyd. 1986 in: *Hry a hříčky*).

Inscenace 1946 (*Jindřich Honzl, Studio Národního divadla, Praha*), 1946 (*Milan Pásek, Zemské národní divadlo, Brno*), 1967 (*Zdeněk Kaloč, Divadelní studio JAMU, Brno*), 1986 (*Karel Kříž, Městská divadla pražská — Rokoko; přel. Vladimír Mikeš*).

Literatura M. Adams, *García Lorca: Playwright and Poet, New York 1977* (bibl.). S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika Garcia Lorki, Łódź 1962*. C. Rincón, *Das Theater Garcia Lorcás, Berlin 1975*. šrm

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: STO ROKŮ SAMOTY

(Cien años de soledad) — 1967

Román kolumbijského spisovatele, jedno z nejvýznamnějších děl současné latinskoamerické prózy.

Román, komponovaný z množství epizod, vypráví fantastické, půvabné i kruté příhody šesti generací rodiny Buendiů, žijících ve fiktivní tropické obci Macondo, kterou nejstarší Buendía založil. Vyprávěč vychází ze staré epické tradice (báje, pohádky, eposy), s velkou invencí přehání, demonstruje svou radost z vyprávění. Výchozí příběh pokrevního hříchu je podřizován hl. tématu, tématu samoty. Tragikomická aktivita Buendiů v době počátků, rozkvětu a úpadku Maconda, jejich milostná dobrodružství, objevy a vynálezy, občanské války, pitky atd. — to vše je jednáním osamělých postav, vedoucím zase

jenom k samotě. Hrdinové jsou osamoceni v rovině osobní (nedostatek skutečné lásky, přátelství, porozumění) i v rovině společenské (nedostatek solidarity v režimu násilí, nahrazení boje o spravedlnost bojem o moc) až po nehlubší samotou, samotou moci, zachycenou v postavě plukovníka Aureliana Buendiů. Teprve poslední dva členové rodiny dokáží samotou překonat, ale jejich sobecká incestní láska nestačí na záchranu rodu a Maconda, které je větrnou smrští smeteno z povrchu země.

Macondo je fiktivním mikrosvětlem zobrazujícím makrosvět, jeho staletá historie je uměl. ztvárněním historie Kolumbie a celé Latinské Ameriky 19. a 20. stol. (společen. události v Macondu mají histor. podklad, v latinskoamer. realitě kořeni i mnohé jevy na první pohled fantastické) a v obecnější rovině vývoje lidské společnosti od patriarchátu k současnému kapitalismu. Zároveň je i mýtem o stvoření a zániku světa, s některými paralelami k biblickým příběhům (geneze, prvotní hřích, vyhnání z ráje, potopa, apokalypsa). S. r. s. je vybudováno na napětí mezi fantastickým a reálným, komičnem a tragičnem, historií a mýtem. Mýt. atmosféru spoluvytvářejí hyperbolické a zázračné jevy, které jsou v Macondo každodenností, a naopak reálné jevy (led, vlak, kino apod.) jsou považovány za fantastické. Druhou stránkou prostředí je atmosféra násilí v epizodách zachycujících polit. události. Na výstavbě prostředí se významně podílí napětí dvou časových plánů. Je zde neustálé plynutí času vlastní románu — vše se neúnavně mění, postavy stárnou a umírají, Macondo se rozvíjí, upadá a zaniká — a zároveň návratnost času a bezčasí vlastní mýtu — opakují se určitá období, jména a jednání postav, čas se doslova zastavuje, postavy žijí i po smrti. Spojením obou časových rovin je na jedné straně nadčasový mýt. svět zbaven své ideálnosti („věčného mládí“), na druhé straně jsou v histor. jedinečnosti nenávratných období odkryty obecné konstanty historie lidstva, jejichž podoba se mění, ale podstata je táz: nespravedlnost, násilí, falšování dějin. V napětí neustálé změny histor. času a mýt. věčnosti nabývají tedy oba aspekty nového smyslu: nic podstatného se nezměnilo, nic však není věčné, nezměnitelné. Hl. konstanta ve všech změnách, samota člověka, není neměnný osud, postavy ho však jako takový přijímají, každý žije sám pro sebe, bez lásky a solidarity, ve společnosti, v níž se boj za změnu mění v boj o moc, nebo je v zárodku zlikvidován. Přes všechny změny „sta let“ se v podstatě nezměnil postoj člověka ke skutečnosti, proto se nezměnila ani jeho samota. Obraz světa samoty nepřímou vyjadřuje možnost a nutnost změny i obtížnost jejího uskutečnění. Protože v Macondo k této

změně nedojde, musí nenávratně zaniknout. Je to svět bez perspektiv a s postupně gradovaným zapomením i svět bez minulosti. Autor zde zdůrazňuje nebezpečí „smrti zaživa“ a význam paměti. Život, v němž se nic nemění, je již smrtí, i když postava ještě nezemřela. Na druhé straně postavy přežívají i po smrti, pokud nejsou zapomenuty. Zapomnění dostává společen. smysl v epizodě stávky a v posledním období Maconda: zapomenout vlastní historii je pro jedince i pro společnost životním nebezpečím.

S. r. s. je vyvrcholením a syntézou předchozích Márquezových děl odehrávajících se v Macondu, rovněž zahrnuje některé postavy a motivy ze všech jeho dalších próz. Jeho následující r. *Podzim patriarchy* (1975, El otoño del patriarca) navazuje na téma samoty moci a experimentálně rozvíjí některé tvůrčí postupy S. r. s. Míšením reálného a fantastického, zachycením fantastické latinskoamer. reality, která předčí samu básnickou imaginaci, patří S. r. s. k vrcholným dílům „magického realismu“, jehož iniciátoři Guatemalec M. A. Asturias a Kubánc A. Carpentier zahájili novou etapu ve vývoji latinskoamer. prózy. S. r. s. bylo přeloženo do řady jazyků a přineslo autorovi svět. proslulost (1982 obdržel Nobelovu cenu); patří k nejčtenějším a kritikou nejkometovanějším latinskoamer. románům.

Překlady 1971 (1980, 1987, Vladimír Medek).

Literatura C. Arnaú, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez, Barcelona 1971*. R. Gullón, *García Márquez o el olvidado arte de contar, Madrid 1970*. A. Housková, *El tiempo en la novela Cien años de soledad, Iberoamericana Pragensia 1973*. J. Mejía Duque, *Mito y realidad en Gabriel García Márquez, Bogotá 1970*.

ah

GAY, John:

ŽEBRÁČKÁ OPERA

(The Beggar's Opera) — 1728

Anglická satirická komedie, parodie na italskou operu z první třetiny 18. stol.

Hru se zpěvy o 3 jedn. uvádějí na scénu Herec a Žebrák — tj. básník: I. „Počestný obchodník“, překupník a šedá eminence londýnského podsvětí Peachum a jeho žena se dovídají, že manželem jejich dcery Polly se stal Macheath, mnohokrát již ženatý lupič-gentleman. Pohoršení nad nemravností finančně tak nevýhodného sňatku přesvědčují Polly, aby se Macheathe zbavila tím, že jej udá, leč ta jej naopak varuje. II. Macheath se rozhodne na čas stáhnout — do veselé zábavy s prostitutkami, je však jimi zrazen a vydán Peachumovi a biřicům. V Macheathově cele se Lucy, jeho další případná manželka a dcera správce věznice Lockita, střetává s Polly, a zatímco se Peachum s Lockitem dohadují

o podílu na zisku za výkon spravedlnosti, Macheath zhodnotí situaci a zapře své nové manželství s Polly, za což mu Lucy umožní útek. III. Žárlivá Lucy pozná pravdu a pokusí se Polly neúspěšně otrávit. Macheath je opět zrazen, zatčen a poté odsouzen k smrti. Na zásah Hercce však Žebrák převrátí konec na šťastný a Macheath je nucen zvolit z pěti manželů, jež ho přišly před smrtí oblažít, jen jednu — Polly.

Ž. o. je vystavěna na složitě proplétaných rozmanitých parodických prostředcích, shodných v zákl. principu důsledného demaskování konvenčních hodnot soudobé společnosti tím, že autor zaměňuje stylově a společensky vysoké a velké nízkým a malým. Taková je již sama forma hry, která je jednak parodií ital. opery, vznikající nahrazením zpěváka činohercem, árie popěvkem na zlidovělý nápěv a recitativu prózou (čímž Gay dal jeden z podnětů ke vzniku operety), jednak částečně parodií angl. renesančních „masek“ (např. tanec lupičů). Gay tu činí tvůrcem hry žebračka a v groteskním zkreslení předvádí na deklasovaných typech shodnost jejich morálky s morálkou vyšší společnosti. Nutný satir. odstup mu přitom dává jeho osobní postavení konzervativce stranického staré aristokracii a jejímu životnímu stylu proti dravé buržoazii. Svědčí o tom i konfrontace Peachuma s Macheathem, tj. opozice bezohledně se k moci deroucího kořistníka, ochotného za peníze prodat cokoli a kohokoli, proti lupiči-šlechtici, jehož přetřpy jsou spíše sympatické slabosti (ženy, karty, alkohol) a jenž řídí svůj gang určitým mravním kodexem.

Uchopením souč. poměrů pomocí parodie Ž. o. úzce souvisí s vlnou parodických prací v tvorbě A. Popea, H. Fieldinga, D. Defoea a J. Swifta, který také, dle svědectví Popea, přivedl Gaye k lupičské tematice. Ž. o. nebyla namířena pouze na určité společen. vrstvy, ale byla vytvořena a vnímána jako satira na zcela konkrétní osoby. Dokladem je anonymní Klíč k Žebrácké opeře (A Key to the Beggar's Opera), vydaný nedlouho po londýnské premiéře 1728 a vykládající postavy Lockita a Peachuma jako satiru na předsedu vlády R. Walpolea a jeho švagra, ministra Townshenda. Ohlas na premiéru byl obrovský a Ž. o. se stala módní záležitostí, která nejenže groteskně na sezónu vytlačila z angl. jeviště i sám parodovaný žánr — ital. operu, ale také záhy překročila hranice divadla a ovládla na čas i životní styl zejména opozičně laděných vrstev, zatímco vrstvy kritiku zasazené se postaraly, aby její pokračování, hra *Polly* (1729), nebyla již hrána. Mimo Anglii byla Ž. o. dlouho přijímána s rozpaky až nevolí — obrátila se k ní teprve meziválečná avantgarda 20. stol., které ji připomnělo

především dvojí přepracování B. Brechta — Třigrošová opera a Třigrošový román. Zhubněna byla také B. Brittenem.

Výpisky „Nikdā nejdū s chlapem do vinárny jinak než za obchodem. Na zábavu mám jinou dobu a jiný typ mužů“ (1964, 53) — „Jestli soudíš náš věk / drž na uzdē svůj vztek. / Hlavně před dvorem si pozor dávej. / Jestli kářeš podvod, lest, / každý křičí ostošest, / že jsi přitom myslel zrovna na něj“ (1964, 63).

Překlady 1964 (Jiří Valja), 1985 (Jiří Josek).

Inscenace 1966 (Alois Hajda, Státní divadlo, Brno, Polly aneb Žebrákova opera), 1970 (Saša Lichý, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava), 1971 (Otakar Kosek, DÍSK, Praha), 1977 (Jan Schmid, Naivní divadlo — Studio Y, Liberec).

Literatura W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London 1935. P. E. Lewis, John Gay, *The Beggar's Opera*, London 1976. R. Petzoldt, John Gay, *Die Bettleroper*, Leipzig 1961. — J. Levý (předmluva k 1964).

pj

GELMAN, Alexandr: MY, NIŽE PODEPSANÍ

(My, nižepodpisavšjesja) — insc. 1978
Současné ruské sovětské problémové drama se společenskovýrobní problematikou.

Hra o 2 jedn. se odehrává ve vlaku, v němž cestuje trojice zaměstnanců stavební správy, Malisov, Ljoša Šindin a jeho žena Alla, s úkolem přesvědčit komisi vracející se na kraj, aby změnila rozhodnutí a zkolaudovala nedokončenou stavbu pekárny. Organizátorem akce je Šindin, který se neostýchá použít ani těch morálně nejpochybnějších prostředků. Postupně se však cíl jeho jednání i jeho metody ukazují v jiném světle: celá záležitost s kolaudací je součástí intriky neschopného vedoucího krajské správy proti Šindinovu schopnému nadřízenému Jegorovi. Šindinův boj navzdory překážkám kladeným konformním Malisovem i Allou málem končí úspěchem, neboť se mu podaří přesvědčit zásadového předsedu Děvjatova, že i s ním je manipulováno. Podepíše i bojácná Nujkinová, ačkoliv dobře zná příkaz shora: nepodepsat za žádných okolností. Podepsat však odmítne poslední člen komise Semjonov, který se sice celou dobu tvářil náramně přístupně, ale raději než by cokoliv riskoval, uteče v cílovém městě na nádraží oknem. Šindin prohrává a zůstává sám se svou ženou, která k němu opět našla sympatie.

Základem fabulační stavby **M. n. p.** je vyhrocený komediální děj, v němž dram. napětí vzniká z očekávání, zda se Šindinovi podaří získat kýžené podpisy, a v němž jeho jednání nutí ostatní postavy, aby odhalovaly svá hodnotová kritéria a motivovaly svá rozhodnutí. Šindinova snaha je tu donkichotovským bojem proti stereotypu, který staví systém osobních protislužeb, věrnost formálním ukazatelům a nechotu riskovat nad skutečnou anga-

žovanost. Ačkoliv každá z postav má v **M. n. p.** svou přesnou funkci, aniž ztrácí na životnosti, zobrazuje konkrétní životní postoj; zákl. protihráčem Šindina je především Děvjatov, který tu představuje tematizovanou dram. autoritu a etickou miru. Stejně jako předchozí Gelmanovy hry je i **M. n. p.** pevně zakotveno ve zcela konkrétní výrobní problematice. Ve srovnání s nimi je tu však ještě více aktualizován problém morální odpovědnosti jednotlivce vůči společnosti, jeho schopnost eticky správně se rozhodovat uprostřed reálných sociálních konfliktů. Autor klade skrze Šindina před postavy zdánlivě jasnou otázku, zároveň je však záměrně staví do situace, kdy je jejich rozhodování zvnějšku limitováno a kdy dochází k překvapivé inverzi hodnot. Do situace, v níž to, co se zpočátku jevílo jako jednání bez morálních zábran, je postupně odkryto jako postoj velmi kladný a mravný. A naopak: zdánlivě zásadové rozhodnutí nepodepsat, se v daném případě demaskuje jako konformní zbabělost člověka, který pro svou kariéru a osobní výhody vědomě nahrává negativnímu (Malisov, Semjonov). Inverze hodnot v **M. n. p.** však zde neznamená jejich relativizaci, neboť přes objekt. vykreslení všech postav autor zcela jednoznačně strání Šindinovu neformálnímu boji za spravedlnost.

M. n. p. je v pořadí třetím významným dramatem A. Gelmana — autora, který se narodil 1933 v Moldávii a po řadě různých, převážně dělnických povolání se do dram. literatury začal prosazovat od poč. 70. let (scénáře k filmům). Jeho rozhodujícím úspěchem byl scénář k filmu *Prémie* (1975) spolu s dram. verzí *Protokol jednoho zasedání* (insc. 1975, Protokol odnogo zasedanija). Dvojjednotou scénáře a divadelní hry zachoval i ve *Zpětné vazbě* (insc. 1977, Obratnaja svjaz') a konečně i v **M. n. p.** První inscenace **M. n. p.** byly současně v MCHAT a v moskevském Divadle satiry. Pro způsob, jakým se dotkla nejcitlivějších otázek současnosti, vzbudila hra **M. n. p.**, stejně jako obě hry předchozí, značný i mimo-divadelní ohlas v SSSR a v ostatních socialist. zemích, přičemž se oceňovala také jako důkaz dram. růstu autora, který potvrdila i následující dr. *Sám se všemi* (insc. 1981, Na jedine so vsemi), *Lavička* (insc. 1984, Skamejka), *Zimulja* (1985).

Výpisky „Neděláme nic kromě toho, že bereme věci v úvahu!“ (1979, 53).

Překlady rozmn. 1979 (Jana Klusáková).

Inscenace 1979 (Ladislav Vymětal, Divadlo na Vinohradech).

pj

GENDŽI MONOGATARI → MURASAKI

GENET, Jean:

ČERNOŠI

(Les Nègres) — 1958

Hra poválečného francouzského dramatika-existencialisty je symbolickou vizí rasově rozštěpeného světa.

V rozsáhlé jednoaktové hře, označené v podtitulu jako *Klauniáda*, hrají herci, nalíčení jako černoši, hru ve hře, která předvádí svět bílých a černých. Pokud představují bělochy, mají na černé tváři bílou masku. Hra začíná rituálním ceremoniálem černochoů, kterému přihlíží Dvůr (Královna, Soudce, Sluha, Guvernér, Misionář), symbolizující panské postavení bílé rasy kolonizátorů a vládců. Černoši tančí kolem katafalku s tělem mrtvé bělošky — oběti rituální vraždy. Dvůr pozoruje obřad a soudí zločin. Vražda se však nestala, rakev je prázdná. Rolí dívky, která ztělesňuje bílou rasu, je pověřen starý černocho Diuf, jeho obřadný pohřeb, během něhož se Diuf převtěluje v mladou ženu, je magický: v obřadu se ventiluje rasová nenávisť, vášeň, strach. V prohibující hře ve hře se vyjevují problémy vztahu obou skupin: jejich vzájemná zášť, nepochopení, závislost, obapolný strach atd. Vše je však prezentováno tak, jak odpovídá představě bílých. Veškerý ceremoniál je pouhou hrou, která slouží k zastíjení skutečnosti před bílými. „Díky nám nikdo nic netuší o dramatu, které se odehrává jinde,“ říká černocho hrající roli bílého sluhu; toto skutečné drama, které se děje mimo hru, je poprava — vražda zrádného černocho. V intencích bělošských předstev („jsme tím, čím chceme abychom byli, budeme tím tedy až do konce“) se hra „dohrána“. Dvůr je odsouzen k zániku, jeden běloch po druhém zmasakrován. Závěr Č. tvoří neverbální mimicko-hudební a taneční scéna všech zúčastněných kolem katafalku, která je shodná se scénou vstupní. Kruh se uzavírá návratem k vychozimu bodu, jako by chtěl autor naznačit, že navzdory předvedenému dění se nic nezměnilo — stav trvá.

Významově složitá a komplikovaně zašifrovaná hra může být chápána jako obraz zániku bělošské civilizace a nástupu temné, barbarské a primitivní kultury černošské. Č. nepochybně odráží histor. fakt emancipace afric. států, vymaňujících se z koloniální nadvlády. Jsou také jedním z mála děl, která nastolují duchovní a kulturní aspekt této problematiky jako velkou neznámou, neboť svět černých je v nich viděn ze zorného úhlu bílých, který je deformován konvencemi, komplexy, nepochopením atd. Zároveň jsou však Č. hrou o neautenticitě skutečnosti, která se projevuje fikcí, hrou, ceremoniálem — formami, které pravou skutečnost zastírají. Formy odpovídají vnučeným představám (zde představám bělochů o černoších), leč nikoli skutečnosti, která je zcela jiná a zůstává nepoznaná. Postavy přijímají role, které jsou jim přiděleny, a ztotožňu-

jí se s nimi. J.-P. Sartre o Č. říká: „Každá postava hraje roli postavy, která hraje roli.“ Na znepokojující otázku, která vyvstává nad rozporem mezi formou a podstatou reality v Č., autor odpovídá poukazem k tajemné, hrozivé skutečnosti, která se děje vně hry, jež ji obratně utajuje.

Č. jsou výrazem duchovní krize moderní západoevrop. kultury i jejím obrazem; bělošská civilizace již není s to vidět skutečnost, ale toliko svou fikci. Motiv smrti a zániku bílého světa, inspirace mimoevrop., zvl. orientálními kulturami, z nichž Genet přejímá pojetí divadla jako obřadu a rituálu, návrat k primitivním archaickým principům magie, to vše ovlivňuje filozof. i divadelní výstavbu hry, která je konstruována velmi racionálně a rafinovaně. Č. — spolu s dr. *Balkón* (1956, *Le Balcon*) — patří k vrcholným projevům experimentální dramatiky (insc. 1959 černošskou skupinou v režii R. Blina). Jejich jedinečnost spočívá ve výjimečně jednotě racionálního a intuitivního, sugestivně imaginativního a filozofického. Autor předpisuje bohaté uplatnění nejrůznějších vizuálních a zvukových postupů — tanec, pantomima, loutky, masky, zpěvy, litanie — a paralelně s nimi rozvíjí sugestivní, obrazný jazyk plný symbolů, patosu, expresivity, litanického zařikávání a zvyvání. Hra je fascinující podívanou s exponovanou rétorikou, v barokizujících obrazech se snoubí krása s hrůzou a s přízračností snu. Jednotl. detaily, skutečnosti a významy se neustále transformují (hra ve hře, dvojité masky, několikánásobné vrstvení významů); to vše je složitým hieroglyfem, kterým autor sděluje, že nic není tím, čím se jeví být, ale něčím jiným. Hra vykazuje souvislosti s tvorbou L. Pirandella (v podvojnosti bytí a zdání, obsahu a formy, pravdy a fikce), principem rituálu, převzatým z archaických a mimoevrop. kultur souvislým s koncepcemi divadla krutosti A. Artauda, jehož postuláty mystické funkce divadla a emocionální katarze, dosažené prudkým otřesením divákova vědomí a podvědomí, Genetovi Č. nepřeknají a nejcelistvěji uskutečňují.

Preklady 1967 (Jiří Konůpek, in: *Balkón — Černoši*).

Literatura O. Aslan, *Jean Genet, Paris 1973*. C. Bonnefoy, *Jean Genet, Paris 1965*. T. F. Driver, *Jean Genet, New York — London 1966*. B. L. Knapp, *Jean Genet, New York 1968*. — A. Falkiewicz, *Jean Genet, Divadlo 1966*. J. Konůpek, *Paravány, které nic nezastírají, Divadlo 1966. Týž (doslov k 1967)*.

šrm

GERCEN, Alexandr Ivanovič: O TOM, CO BYLO

(Byloje i dumy) * 1852—1868, 1861—1869
Rozsáhlý memoárový román o osmi částech od významného ruského spisovatele, novináře a politika revolučně demokratického zaměření a představitel proticarské opozice v emigraci, líčící autorův život od dětství po 60. léta 19. stol.

Dílo není v pravém slova smyslu ryzí epikou, příběhy se trhají a na jejich švech vznikají poloepické—pololyr. útvary, které zrychlují nebo zpomalují románový rytmus. Míhne se tu Napoleonův vpád do Moskvy (1812), odlesk požárů, majestátnost probuzeného citění národa a snu o jeho svět. úloze, tragika poražených děkabristů (1825), chorobný despotismus Mikulášův, přátelství s N. P. Ogarjevem (jemuž je *O t.* věnováno), vyhnanství v Permu a ve Vjatce, několik tyranů i uštvaných geniů. V autorově líčení se seznamujeme s P. J. Čadajevem a jeho Filozofickým listem, jsme svědky vášnivého výstupu V. G. Bělinského, vidíme rozjásanou Paříž po únorové revoluci, G. Garibaldiho, před nímž se kofí dělníky i aristokratický Londýn, staříčkého R. Owena. Autor znovu zhodnocuje činnost západníků a slavjanofilů, líčí jejich život a publicistickou dráhu, účtuje s J. Millem a P. J. Proudhonem, obdivně, i když kriticky popisuje polit. anabazi Bakuninovu, pláče nad rakví svého dítěte, mučí se nad románkem své ženy Natálie s ním. básníkem G. Herweghem, je zdrcen smrtí své matky a syna, s nadšením vypráví o úspěších čas. Polární hvězda a Kolokol, které v Londýně vydával, a stále se vrací k otázce socialismu, revoluce, ke klíčovým problémům světa, společnosti, člověka a jeho svět. názoru.

O t. je plátnem, na němž jsou v geniální zkratce vyryty podstatné rysy 19. stol., jeho myšlení i společen. směřování. Rozsáhlost a temat. různorodost si vynutily originální organizaci materiálu. Pojem memoárový román (uměl. memoáry) ukazuje na princip této organizace (vzpomínky vymezené prostorem a časem autorova života prolínající se s ustáleným románovým tvarem). V horizontální rovině jde o obrovský konglomerát několika typů románu (životopisný, románová kronika, sociální, politický, filozofický), v jejichž rámci se uplatňuje dram. princip balzakovského románu. Volnost vazeb mezi jednotliv. součástmi memoárové tkáně umožňuje včlenit další nepravidelné útvary, např. lyr. odbočky, zpověď, filozof. traktát a polit. pamflet. Ve vertikální rovině se současně odehrává nové modelování již probraného, zpracovaného materiálu, jeho nové ztvárňování, doplňování, prohlubování. Vstupují sem i drobné anekdotické příběhy, někdy prožité, jindy pouze uslyšené, polit. klípky a dohady. *O t.* je možno chápat jako velký, dynamicky propojený celek, který, kro-

mě funkčně vázaných součástí, obsahuje i slepě syžetové linie, fragmenty, úryvky a útržky. Memoárový princip románu se zvláště silně projevuje od 7. části, což je patrné i v názvech: 8. část např. nese název *Úryvky*, 72. kap. *Bez souvislosti*. Slábne příčinné propojení příběhů, roste jejich publicističnost, lyričnost a popisnost (*Alpské obrázky*). Souběžně s líčenými událostmi se prohlubuje obraz autora, symbolizující osud člověka mezi tragicky vyhocenými póly světa. Revolucionář A. I. Gercen tu projevuje nenávisť vůči rus. samoděržaví, Mikuláši I., používá nadsázky, satiry, posměšku, dovede být přísný a sarkastický, hlubokomyslný i něžný. Revol. zaměření memoárů, kritičnost, ostré a vyhraněné vidění skutečnosti, smysl pro typologii národní i sociální a nesmírný kulturní a jazykový rozhled řadí Gercenův memoárový román ke špičce této liter. produkce.

O t. tvořil Gercen 16 let. Jednotl. části sklouobil v jeden celek; od 6. části se však pořadí kapitol liší, neboť spisovatel je nestačil za svého života uspořádat. Ukázky z díla postupně vycházely v čas. Polární hvězda a Kolokol (od 1856) ještě před rus. vydáním zahranič. V Rusku bylo dlouho zakázáno, souborné vydání vyšlo až 1919—20. Svým charakterem je *O t.* blízké podobným dílům S. T. Aksakova, L. N. Tolstého a M. J. Saltykova-Ščedrina, výrazně se však od nich liší originálním tvarem a postavou intelektuálního vypravěče. Morfologická mnohotvárnost, ideová vyhocnost a pozorovací ostrost inspirovaly mj. M. Gorkého, I. Erenburga, K. Paustovského a V. Šklovského.

Výpisky „*Pokládám národ, jehož mladé pokolení nemá mláďa, za velmi nešťastný* (1960, 1, 158) — „*Výchova sdílí osudy medicíny a filozofie. Všichni lidé na světě mají o těchto předmětech určité a vyhraněné mínění kromě těch, kdož se jimi vážně a dlouho zabývali*“ (1960, 2, 232) — „*Minulost — to není list korektury, ale nůž gilotiny*“ (1960, 2, 540).

Překlady 1923—26 (Josef Mikš, *Paměti*), 1947—51 (*Sergej a Vladimír Machoninovi*), 1960 (*Sergej Machonin — František Vrba*).

Literatura L. J. Ginzburg, „*Byloje i dumy*“ *Gercena, Moskva 1957. W. Śliwowska, Aleksandr Gercen, Warszawa 1973.*

ip

GESERCHÁN

(mongolsky Arban züg-ün Geser-chağan-u tuğudži, dosl. Vyprávění o chánu Geserovi, vládci deseti stran) — * asi od 13. stol.
Vnitroasijský hrdinský epos, rozšířený v Tibetu, Mongolsku, mezi Burjaty, Kalmyky aj. v různých jazycích a řadě písemných i ústních verzí.

Různé verze a varianty obvykle člení látku o Geserovi, synu vládce nebes Churmastchána, jehož otec seslal na zem, aby bojoval proti „desateru zel na deseti stranách světa“. Nejstarší v Evropě známá verze G. má tento obsah: 1. Narození hrdiny, co podivuhodného tomu předcházelo, jeho činy a konání v dětství a jinošství, až se stal Geser-chánem, tj. „Deset stran ovládající blahodárný hrdina Geserchán“. 2. Geserovo tažení proti obru převtělenému v ohromného tygra a jeho vítězství nad ním. 3. Jak Geser-chaghan uvede v pořádek rozrušenou vládu čin. Gonma-chána. 4. Geserova výprava proti dvanáctihlavému obru, jak jej zabije, zahubí jeho rod a vysvobodí svou manželku Arlan-guu, kterou mu obr uloupil. 5. Šarajolská válka, podnět k ní, nešťastný konec za Geserovy nepřítomnosti. Když se Geser vrátí, obnoví válku, porazí a zabije tři šarajolské chány a podmaní si jejich poddané. 6. Geser promění lstí nepřátelského kouzelníka v osla. Jeho přátelé mu čarami opatří opět lidskou podobu a Geser se kouzelníkovi pomstí. 7. Geserova cesta do podsvětí, kde vysvobodí svou matku a odvede ji do sídla bohů. V dalších kapitolách se tento obsah obměňuje, doplňuje a pokračuje se v líčení Geserových činů a osudů až do jeho smrti.

G. je pravděpodobně lidový epos, v němž si lid zobrazil představu ideálního státu a ideálního vládce. Geser, typická postava bohatýra, je moudrý chán, ochránce před nespravedlností. Některá fakta nasvědčují, že předobraz hrdiny G. mohl být histor. postavou (11. stol.?). G. byl poprvé vydán mongolsky v Pekingu 1716 (7 zpěvů), mongol. verze z Pekingu 1956 má však již zpěvů 14; značně odlišné jsou verze burjatské (9—10 zpěvů), sjednocené folkloristou Namdžilem do jediného variantu, kalmýcké (10—13 zpěvů) a tibetské (až 16 sv.). Evrop. čtenáři seznámil s textem G. už 1839 v něm. překladu I. J. Schmidt.

Literatura C. Damdinsüren, *Istoričeskije korni Geseriady*, Moskva 1957.
pou—jš

GHELDERODE, Michel de:
BALADA O VELKÉM KOSTLIVCI
(La Ballade du Grand Macabre) — 1934, insc. 1953

Dramatická balada-fraška francouzsky pšícího belgického autora, oslava života, který vítězí nad smrtí.

Kdesi kdysi v Bruegellandu povstává z hrobu, kam se poté se svou láskou uchylují milenci Adrián a Jasmína (Jusemina), Nekrozotar — Velký kostlivec, aby zničil všechno živé na zemi. V Bruegellandském knižectví sira Chlastavy (Goulave) vládne dvojice hnidopíškových ministrů, Bazilišek (Basilique) a Třasofit (Aspiquet), kteří potlačují renesanční plnost života. Nekrozotar si vynutí doprovod rabelajovského pijáka Purprňáka (Porprenar) a filozofa

— šaška Vševyzuňka (Videbolle), jehož žena, sprostá, rozkazovačná Špindira (Salivaine), se ve své nespoutané chlipnosti stává první obětí Nekrozotara. Chlastava svrhne ministry, proti nimž se bouří bruegellandský lid, a vyzývá shromážděný dav k společné pijatice a zpěvu hymny, oslavující rozkoše pozemského života. Za zvuků Dies irae, dies illa přichází Nekrozotar a Vševyzuňk jako jarmareční vylavač oznamuje chystanou zkázu světa, což způsobí zděšení davu. O půlnoci rozpoutá Nekrozotar dílo zkázy; vše živé umírá. Avšak moc Velkého kostlivec nedokáže zničit život sám. Chlastava, Purprňák, Vševyzuňk a trojice zbrojnošů, obžerných chlastounů, přežije jeho řádění. V nich se obrozuje nezničitelná síla života Bruegellandu a Nekrozotar — ztělesnění smrti — umírá. Z hrobu vycházejí po noci lásky oba milenci a Jasmína nese ve svém těle zárodek dalšího života.

B. o V. k., stejně jako ostatní Ghelderodovy hry, je inspirována duchem Flander, který vtiskuje této dramatičce svérázný, vyhraněný národní ráz. Prolíná se tu středověk s renesancí, životní vitalita (zobrazená jako nenasytný hlad, věčná žízeň a divoká smyslnost) s metafyzickou úzkostí, s démonií smrti a zániku, syrová pudovost s transcendentnem. Ghelderodovo vidění světa vyznačuje vždy přítomnost obou neoddelitelných pólů: dobra a zla, života a smrti, plození a umírání, radosti a úzkosti, komického a tragického. Život dokáže usmrtit smrt samu, hrob se stává místem početí nového života, smyslnost se pojí se smrtí. Dram. postavy a dění jako by byly ožítím Boschových a Breughelových pláten. Ghelderodova hra čerpá z lidových a národních zdrojů; vstřebává středověké tance smrti, produkce jarmarečních kejklířů a loutkářů, průvody masek a maškar. To vše se pojí v jediný divoký sen o flanderské zemi, v němž je i syrová brutálnost a kypící vitalita, i agonická strnulost. Návrat k lidovým kořenům a k minulosti odkazuje k romant. rodokmenu autora, který ve svých dílech zároveň předjímá problém rozpadu jednoty a podstaty člověka, zbavuje ho psychologie, vnitřní celistvosti a postihuje ho jako mechanickou oběť vlastní posedlosti.

Ve vývojové linii dramatu 20. stol. zaujímá B. o V. k. výjimečné místo. Určité souvislosti lze nalézt např. v metodě výstavby postav s Maeterlinckem (typ postavy-loutky), či s artaudovským pojetím divadla krutosti, s nímž ji spojuje spíše barokně vzedmutá forma brutálních obrazů než filozof. důsledky, ale jinak je B. o V. k. — mimo okruh ostatní Ghelderodovy tvorby — dílo zcela ojedinělé a mimořádné. Vzestup zájmu, který nastal o Ghelderoda od konce 40. let nejprve ve Francii, je motivován nesporně tím, že Ghelderodovy hry souzní s úsilím o „autonom-

nost“ divadla, které chce zobrazovat zákl. otázku lidské situace; svou zemitou fantaskností navíc obohacují možnosti inscenační tvorby.

Vypisky „*Nekrozotar: Rozhoupejte velké zvony, postavte katafalky, zapalte svíce, omočte kroupče, skřípejte zuby, plačte krev, žvýkejte popel, pojímejte se, utíkejte vlevo, utíkejte vpravo, utíkejte nahoru, utíkejte dolů, palte kadidlo, vypusťte duše! Přináším vám radostnou novinu: nastává skonání věku!*“ (1966, 27).

Překlady 1966 (Jiří Konůpek).

Inscenace 1973 (Jan Schmid, Návni divadlo — Studio Y, Liberec).

Literatura G. Farish, Michel de Ghelderode, *The University of Windsor Review, Spring-Summer 1978*. J. Francis, *L'éternel aujourd'hui de M. de Ghelderode, Bruxelles 1968*. — J. Černý, *Ghelderodův flanderský sen, Divadlo 1968*, 1. J. Konůpek, *Tajuplný Michel de Ghelderode, SvLit 1966*, 5. Týž, *Tanec života a smrti, Divadlo 1966*, 3.

šrm

GIDE, André: PENĚZOKAZI

(Les Faux-Monnayeurs) — 1925

Francouzský román představitele krajního individualismu usilující postihnout složitost spisovatelského tvůrčího procesu, vklíněného do spleti mezilidských vztahů.

Epické jádro románu, členěného podle místa děje na 3 části (Paříž, Saas-Fée, Paříž), spočívá v líčení několika událostí, během nichž se uskutečňuje vzpoura dětí ze tří dobře situovaných pařížských rodin proti pokrytecké morálce rodičů a celému zprofanovanému systému výchovy. Nad tímto základem se klene jako literárněteoretická nadstavba soubor úvah o tzv. čistém románu, usilující o ozdravení románového tvaru a jeho vymanění z vžitých liter. konvencí. Východisko je spatřováno zvl. v potlačení vypravěčského subjektu, který jako součást určitého společen. kontextu nezbytně vnáší do díla svá mystifikační hlediska. K tomu je využito složité střídání zorných úhlů, jež člení děj do několika souběžných pásem, soustředěných kolem postavy romanopisce Eduarda, který se chystá psát román s názvem *Penězokazi* a jehož do prostředí revoltujících dětí přivádí homosexuální láska k jednomu z chlapců. *Eduardův deník* je komentován „nadosobním“ vypravěčem — Gidem a jakoby znovu osvětlován vedlejšími hlasy jednotliv. postav (korespondence, dialogy), které jsou střídavě objektem i subjektem vyprávění. Reálný protějšek k *Eduardovu deníku* představuje Gidův *Deník Penězokazů* (1926, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*), který včetně *Dodatků* (novinových zpráv a jiných použitých inspiračních zdrojů) byl pak přifažen za vlastní text románu. Neustálou konfrontací konkrétních faktů s jejich uměl. projekcí v díle je sledován složitý proces proměny dané reality v realitu novou, literární. Vzniká „román o románu“, v němž se tvůrčí akt stává předmětem zobrazení a autorské kritiky.

Kompozičně vyjádřená podvojnost světa reálného a literárního hraje důležitou roli nejen z hlediska průzkumu možností románové formy, ale zároveň dodává dílu nový etický rozměr. Spisovatelské úsilí o očištění románu od liter. balastu signalizuje požadavek zodpovědného přístupu umělce k dílu. Penězokazectví — symbol společen. přetvářky — je zde tedy zároveň synonymem pro falešnou liter. stylizaci, sloužící stejně jako vžitý mravní kodex k falšování skutečných životních hodnot. Kritika „penězokazectví“ však není vedena v historicko-společen. souvislostech, ale výlučně z hlediska individua usilujícího o nalezení vlastní autenticity. Zlo, s nímž se hrdinové různým způsobem vypořádávají, je chápáno a přijímáno jako důsledek nesmiřitelného antagonismu ve vztahu jedince a světa. Na jedné straně je odmítáno, jakmile směřuje proti zájmům individua, zároveň však, na straně druhé, jedině přitakáním zlu (prosazením vlastního já na úkor ostatních) lze dospět k ideálu egoistické svobody. Tento konfliktní rys lidské psychiky, neřešitelný na úrovni individua, znamená odmítnutí všech konvenčních vztahů (což je promítnuto do líčení rodinného, manželského a mileneckého pekla, z něhož se hrdinové snaží vymanit) a logicky vede k izolaci jedince. Vyčlenění z obecného hodnotového řádu (Eduardova homosexualita, bastardství jednoho z mladistvých protagonistů apod.) zdánlivě zbavuje člověka všeho falešného a umožňuje mu orientovat se ve sféře svých vlastních zájmů, jejichž bezohledné prosazování je chápáno jako autentický životní projev. Individualistická koncepce osobnosti je zřetelná zejména v nabízené paralele postoje životního a uměleckého. Román pranýřující společen. pokrytectví ve jménu individua, je muž je zabraňováno prosazovat své přirozené potřeby a sklony, zůstává přes snahu po objektivitě zpovědí, v níž si výlučná osobnost autora — složitě stylizovaná do jednotliv. postav — ujasňuje vlastní konflikty svědomí.

V celé Gidově tvorbě — *Pozemské živiny* (1897, *Les Nourritures terrestres*), *Imoralista* (1902, *L'Immoraliste*), *Vatikánské kobky* (1914, *Les Caves du Vatican*) aj. — se opakuje téma střetu silné individuality se svazujícím prostředím. Pojetím osobnosti Gide navázal na tradici Nietzscheho „nadčlověka“ a analýzou lidské duše uzavřené do mikrosvěta svých vášní rozvinul inspiraci Dostojevského „běsů“. K prvnímu marxistickému zhodnocení gidovského individualismu, který měl značný vliv na společen. myšlení zvl. mezi válkami, došlo po vydání Gidova *Návratu ze Sovětského svazu* (1936, *Retour de l'U.R.S.S.*), jímž vyvolal polemický ohlas mj. i naší marxistické kritiky,

nejpregnantněji vyjádřený v Neumannově spise *Anti-Gide* neboli *Optimismus bez pověr a iluzí* (1937). Přestože Gidův vliv po válce rychle ochabl, byla mu 1947 udělena Nobelova cena. Na Gida v mnohém tvarově navázal tzv. nový román v 50. letech.

Výpisky „*Skláním se v závratí nad možností každé bytosti a oplakávám všechno, co pod vikem mravů zakrňuje*“ (1968, 88) — „*Způsob, jakým se nám svět jeví vnucuje a jakým se my pokoušíme vnutit vnějšmu světu svůj vlastní výklad, tvoří drama našeho života*“ (1968, 153).

Překlady 1932 (1968, *Josef Heyduk*).

Literatura *P. Lafille, A. Gide romancier, Paris 1954.* — *J. Kopal, Román čistý, in: Co čist z literatur románských, Praha 1937. J. Š. Kvapil (doslov k 1968).*
nam

GILGAMESĚ → EPOS O GILGAMESHOVI

GINSBERG, Allen:

KVÍLENÍ A JINÉ BÁSNĚ

(*Howl and Other Poems*) — 1956

Básnická sbírka amerického autora, čelného představitelů tzv. beatové generace.

Centrem K. je titulní b. *Kvílení*, ostatní lyr. básně jsou vesměs jen rozvedením zákl. tématu do dílčích poloh, v nichž se mísí komično a patos (*Samoobsluha v Kalifornii, Slunečnicová sůtra, Ameriko aj.*). Některé z nich (*Poznámka ke Kvílení, Za skutečném*) však úže tematicky souvisejí s titulní básní a snaží se dát sbírce jakýsi tezovitý závěr. *Kvílení* je monumentální trojdielná litanická deklamace psaná volným veršem s přebujelou metaforikou, spojující obscenost s rétorickým patosem. Její 1. část tvoří soubor nesouvislých situačních momentek, charakterizujících mnohdy hysterickým způsobem život a zoufalství „nejlepších duchů“ generace, kteří se pokusili „znovustvořit rytmus a syntax ubohé lidské prózy“ tím, že „ztělesnili v juxtaponovaných obrazech svého snění mezeru v Času“. 2. část hledá příčinu jejich zbídačení v „Molochu“ moderní nelidské civilizace a staví proti němu extatickou vizi spojení individua s „řekou“ — „ulicí“, spontánním pohybem mas. Ve třetí se lyr. subjekt ztotožňuje se šílencem Carlem Salomonem v newyorské nemocnici Rockland, do jejíhož prostředí promítá apokalyptickou vizi absurdní „věčné války“ za osvobození lidské osobnosti. K. je věnováno „novému Buddhovi americké prózy“, J. Kerouakovi. Vyšlo s úvodem Ginsbergova přítele, básníka W. C. Williamse.

K. zachycuje některé důležité momenty krize senzibility autora a jeho vrstevníků. Zdůrazňuje přitom kontrast naturalistického až obscenního zobrazení a extatického vzrušení vizí a snů, do něhož se přestouvají i radikální odsudky souč. řádu a výzvy k boji. Lyr. subjekt, který má zprvu pouze funkci patetického rétora a soucitného pozorovatele, se postupně

(především v titulní básni) tematizuje v obrazném vyjádření jednoty autorova autentického prožitku, osudu jeho matky, pocitů šílence a bídy celé generace na pozadí mýtu Kristova utrpení a symbol. vizi zklamání levicových protestních hnutí („sírěny z Los Alamos“, „hřib bezpohlavní vodíkové pumy“). Estétský zabarvený program revolty individua proti civilizaci se subjekt pokouší překonáním stavu beznadějného šilenství přetavit do nevysovitelných poloh opěvování „svatosti“ všedních věcí, světa, těla a „nadpřirozené . . . laskavosti duše“. Naděje na novou artikulaci děsivé skutečnosti se však hroutí tím, jak vzniká ostřejší předěl mezi mystickou vizi nadmyslného světa a jeho smyslovou evokací.

K. vzniklo v San Francisku v pol. 50. let. Velmi úspěšně se prodávalo (50 000 výtisků), ale bylo záhy zakázáno pro obscenost. Podobně jako román J. Kerouaka Na cestě je i K. pokusem o manifest tzv. beatové generace (slovo „beatový“ má několikery význam: 1. „zbitý“, „poražený“, zdůrazňující křivdy napáchané na generaci 2. svět. válkou, korej. válkou, studenou válkou a společen. konformismem 50. let; 2. „blažený“ — ve spojení s lat. „beatus“, naznačující však i buddhistické osvětlení „satori“; 3. „tep“, „puls“, „rytmus“, vztahující se k jednotě nevysovitelných pocitů, komunikovatelných jen v rytmu jazzu, který se proliná s rytmem životním). K. rezonuje některé konkrétní Ginsbergovy prožitky: šilenství a smrt matky, které se stalo námětem jeho nejrozsáhlejší básnické skladby *Kadiš* (1961, *Kaddish and Other Poems*) a život s myt. osobností beatové generace N. Cassadym (v textu zkratka N. C.), který se stal inspirátorem mnoha beatnických próz. Tento rys přibližuje K. tzv. konfesijní básníky (confessional poetry) — S. Plathová, A. Sextonová, J. Berryman, T. Roethke, R. Lowell. V K. jsou nejpatrnější vlivy W. Whitmana (zvl. b. *Zpěv o mně*), W. Blakea, A. Rimbauda, Nového zákona a zenového buddhismu.

Překlady čas. 1959 (*Igor Hájek, ukázky in: SvLit*).
Literatura *T. F. Merill, Allen Ginsberg, New York 1969. M. L. Rosenthal, The New Poets, London 1967.*
— *J. Zábrana, Allen Ginsberg, SvLit 1963, 6.*

pr

GIONO, Jean:

HLASY ZEMĚ

(*Regain*, dosl. *Oživení*) — 1930

Závěrečná část románové trilogie francouzského autora, která zdůrazňuje motivy návratu k půdě, přírodnímu rytmu a kolektivnímu vědomí.

Téma člověka hluboce zakofeněného v rodném kraji (zde Provence), sžitého s přírodním děním, je rozvinuto v příběh horala Panturla, který se s pří-

chodem jara stává jediným obyvatelem opuštěné horské vesnice Aubignone. Kovář Gaubert odešel žít k synovi do údolí, Piemontanka Mameša se vydala hledat pro Panturla ženu, aby život v Aubignone měl pokračování. Probuzená jarní příroda vyvolává u Panturla vnitřní neklid a napětí, umocňuje jeho pudovost a touhu po ženě. Zásahem Mameši se skutečně setkává s budoucí družkou, Aršulou, a začíná s ní ve vesnici hospodařit. Později se na neobydlené planině usazuje další rodina; lidský kolektiv se rozrůstá. Kniha končí příslibem dalšího obyvatele — Aršula čeká dítě.

Giono do H. z. promítá vlastní zidealizovanou vizi lidské společnosti, založené na odvážných zákonech moudrosti, kde symbolizující evokace řec. mytologie, s důrazem na ritus krve, je připamatováním tisícileté kontinuity a relativní neměnnosti života uprostřed přírody. Proti dehumanizujícím vlivu moderní civilizace vyzdvihuje věčnou lidského sepětí s půdou a přírodním děním, spolu s pojetím práce jako prostředku k autentickému prožití života. Do roviny mýtu země se posouvá i topografie autorovy rodné Provence, jejíž konkrétní rysy pferůstají v hodnoty neměnné a trvalé. Každý vpád nového do tohoto „stálého“ světa (viz katastrofální neúroda po zasetí exotického indic. obilí) je vystaven trestu.

H. z. sice navázaly na předchozí romány trilogie souhrnně nazvané *Pan* — *Pahorek* (1929, Colline) a *Člověk z hor* (1929, Un de Baumagnes), avšak kosmicko-universalistická tematika charakterizující Gionovu tvorbu 20. let ustupuje do pozadí. Z původně zamýšleného románu o smyslné síle jarního větru — v čas. Europe, na podzim 1929 vycházejí úryvky z H. z. pod názvem *Jarní vítr* (Le Vent de printemps) — zůstal jen leitmotiv prostupující celé dílo v roli jakéhosi katalyzátoru děje: vítr evokuje násilí, erotiku, současně vzkříšení a oživení. Vanutí větru je i kontrastním motivem vůči Panturlově nehybnosti (je přirovnáván ke stromu, sloupu . . .). Příroda, která zde zůstává aktivním prvkem, pozbývá v dalších románech na děj. důležitosti a v prvním románě poválečného období tvoří pouze působivou kulisu souběžně s tím, jak se do popředí autorova zájmu dostává člověk. Celým dílem tzv. prvního období patří Giono k regionalistické meziválečné literatuře (H. Pourrat, C.-F. Ramuz, H. Bosco aj.). Gionovo dílo (jmenovitě trilogie *Pan*) bylo přínosem pro čes. ruralismus 30. a 40. let a obzvláště pak ovlivnilo sloven. lyrizovanou prózu (D. Chrobák, M. Figuli). Zfilmoval M. Pagnol (1937).

Překlady 1933 (Jaroslav Zorálek).

Literatura J. Pugnet, Jean Giono, Paris 1955.

hp

GIRAUDOUX, Jean:

TROJSKÁ VÁLKA NEBUDE

(La Guerre de Troie n'aura pas lieu) — 1935
Drama francouzské meziválečné divadelní avantgardy; moderní parafráze antické předlohy je úzkostným a skeptickým varováním před nebezpečím války.

Dvoudílné drama psané prózou začíná v okamžiku, kdy se do Tróje navracejí Trójané v čele s Hektorem z vítězné války, o níž všichni doufají, že byla poslední. Mezitím však Paris unesl od řec. břehů manželku krále Menelaa Helenu. Hektor se pokouší, z obavy před dalším válečným běsněním, přimět Parida, aby povrchní a plytkou Helenu, již vůbec nezáleží na tom, co může způsobit, Menelaovi vrátil. Do Tróje přijíždí Odysseus s řec. poselstvem a společně s Hektorem se snaží odvrátit hrozící konflikt, ačkoliv je osobně pln skepse v možnosti lidského rozumného činu: Válku chápe jako výslednici iracionálních osudových sil. Konflikt mezi Hektorem, který se i za cenu sebezapření snaží vyhnout konfliktu s Řeky, a trojským básníkem Demokem, který naopak již touze po válce propadl, ústí ve vraždu: Hektor Demoka zabije, aby zachránil mir. Umírající Demokos však označí za vraha Řeka Aianta. Dosavadní pokusy o mírová jednání jsou zmařeny, trojské válce již nelze zabránit.

Protiválečné poselství dramatu, napsaného krátce poté, co Hitler uchvátil moc v Německu, je varováním před uvolněním sil, které stojí proti rozumu a spravedlnosti a mohou vyvolat nedozírné katastrofy. Krutý a iracionální osud představuje v Giraudouxově pojetí nehumánní mocnou sílu, proti níž je lidské snažení zcela bezmocné. T. v. n. vyjadřuje úzkost z pozic člověka uvnitř moderního světa, na jehož vývoji se nemůže podílet a jenž se mu jeví jako hříčka vyšších sil. Přestože filozofii díla prostupuje autorova skepse, je drama burcujícím apelem na lidskou morálku a rozum proti hrozbě zániku civilizace. Přesný, myšlenkově jasný dialog odhaluje svár člověka jako lidské individuality a jako objektu osudové předurčenosti. Ve hře je záměrně potlačena veškerá vnější dramatická stránka, aby mohl být plně odkryt půdorys dramatu vnitřního. Nejen v dialogické výstavbě, v charakteristice postav (např. Helena), v samotném názvu hry, ale především v rozvíjení tématu (klíčový dialog Hektora a Odyssea ve 2. dílu) se uplatňuje princip paradoxu. Výrazové prostředky dr. T. v. n. jsou poučeny na franc. klasicistickém dramatu, především na J. Racinovi — jednak v nadřazení vnitřní dramatické vnějšímu ději, dále ve způsobu práce s jazykem, který vyznačuje vytříbenost intelektuálního dialogu, ozvláštňovaného ironií, a konečně i v morálním zacílení hry. S výchozím antickým materiálem se pracuje velmi volně, slouží jako vhodný mo-

delový rámec, který autor naplňuje souč. ideami. Volba látky souvisí s dobovým příklonem k antickým a biblickým námětům, na nichž dramatikové franc. meziválečné avantgardy uskutečňovali myšlenkovou a formální obrodu dramatu. Ani v Giraudouxově díle — dr. *Judita* (1931, Judith), *Amfitryon 38* (1931, Amfitryon 38), *Elektra* (1937, Electre) — to není ojedinělý případ. Tento námětový okruh se objevuje i u dalších autorů — J. Cocteaua (např. Orfeus) a J. Anouilhe (např. Antígona). T. v. n. měla značný ohlas v období svého vzniku díky způsobu, jímž reflektovala aktuální problematiku. Její význam spočívá v tom, že se v jejím tvaru spojovала obroda franc. divadla, o něž usilovala avantgarda, s varovnou tendencí společenskou.

Výpisky „*Odysseus: Když osud dopřeje dvěma národům dlouhá léta rozkvětu a radosti, dá jim básníky, architekty a malíře, není to proto, aby jim připravil nádhernou budoucnost, ale proto, aby sám sobě připravil hostinu bésnění, rozpoutané lidské zvířecnosti a šilenství. To jedině bohy uspokojuje. Uznávám, že je to malicherná politika, ale Osud ji dělá běžně. Jsme hlavy států a můžeme si to přiznat*“ (1968, 75).

Překlady *1936 (1965, Jindřich Hořejší, in: *Překlady*), rozm. 1968 (Josef a Milena Tomáškoví).

Inscenace 1936 (František Salzer, *Komorní divadlo, Praha*), 1936 (Josef Skřivan, *Zemské divadlo, Brno*), 1969 (Evžen Sokolovský, *Tylovo divadlo, Praha*).

Literatura E. Bourdet, *Le théâtre de Jean Giraudoux, Paris 1944*. V.-A. Debidour, *Jean Giraudoux, Paris 1955*. — M. Tomášková, *Člověk a svět v moderní francouzské dráme, in: Moderná francouzská dráma, Bratislava 1965*.

šrm

GOETHE, Johann Wolfgang:

FAUST

1808 1832

Tragédie, vrcholné dílo tzv. německé klasiky a jedno z nejvýznamnějších děl světové literatury.

Pověst z 16. stol., zpracovaná v lidových knížkách o doktoru Faustovi, který v touze po poznání zaprodal duši ďáblu, je jedním z inspiračních zdrojů tragédie o 2 dílech a 12 111 verších, jež je uvedena třemi vstupy. *Věnování* je elegickou vzpomínkou na rané zpracování (v tzv. *Urfaustovi*), *Předehra na divadle* je úvahou o umění a divadle jako podobnosti světa a *Prolog na nebi* uvádí do prvního dějiště dramatu, z něhož je přehlížena scéna světa, vybrán hl. aktér — Faust — a uzavřena mezi Stvořitelem a Mefistofelem dohoda, že na něm bude prokázána hodnota nebo bezcennost člověka. Faust přijme Mefistofelovy služby s tím, že dojde-li uspokojení a zataouží-li setrvat v dosaženém, propadne duši. Je mu navráčeno mládí, je provázen studentskými pitkami, smyslným rejem Valpuržiny noci, pokoušen láskou

k Markétce, jež historie a trag. vyústění tvoří jádro 1. dílu, komponovaného jako volný sled 25 scén. V 2. díle, členěném na 5 jedn., je vystaven Faust pokoušení „velkého světa“. Stává se favoritem na císařském dvoře (1. jedn.), spolu s Mefistofelem a Homunkulem, umělým človíčkem, jež vyrobil jeho fámulus Wagner, nyní Faustův nástupce na univerzitě, se vydává v letu časem na fec. území, do myt. doby, kde právě probíhá klasická Valpuržina noc (2. jedn.), uzavře sňatek s Helenou, již si vyprosí z podsvětí (3. jedn.), po záhubě jejich syna Euforiona, přenesen Heleniným závojem do velehorské krajiny, pomáhá císaři za přispění nečistých sil porazit vojska vzdorocísaře a odměnou si vyzáhá pruh země se záměrem vyrvat ji žvlům a zúrodnit (4. jedn.). Jako vládce přímořské krajiny, zestárlý a osleplý, avšak pln nových plánů, umírá a jeho duše dochází spásy (5. jedn.).

Tragédie jako celek posunuje podstatně smysl tradičního faustovského námětu a dodává hrdinovi rozkolisanost, jež není vlastní jeho předobrazu. Goethův Faust nese v sobě touhu po poznání i puzení k moci, nepředsudečnost vůči zlu i jeho relativizování, tíhnutí ke kráse, kontemplaci i tvůrčí aktivitě. Tento posun ocenilo až 20. stol., které teprve přiznalo 2. dílu větší závažnost, a tím i F. jako celku stavebnou a významovou jednotu. Ta je předznamenána v rovině symbolicko-alegorické ve sporu boha a ďábla na nebi, jenž se pak opakuje na zemi v aktu úmluvy Fausta a Mefistofela (sázka zaměňuje tradiční motiv prodeje duše), jež již podmínky, stanovené samým Faustem, implikují soud nad člověkem, jeho obvinění nebo ospravedlnění, a tím možnost spásy. Faustova pouť životem, v němž prožitky citů a smyslů (1. díl), moci, krásy a tvorby (2. díl) jsou vždy jen etapami na cestě za novým poznáním a činy, přerůstá v dram. podobnosti o bloudění člověka, jenž je zmitán v trvalé neuspokojenosti a neuhastitelné touze po naplnění smyslu existence. Proto bývá také někdy ve F. shledáván pendant k r. → *Vilém Meister*.

Původní verze F., tzv. *Urfaust* (*1773—75, 1887, známa až od nalezení opisu 1886), nese výrazné ozvěny tzv. Sturm und Drangu s jeho buřičstvím a prométheovstvím, příznačnými pro ostatní Goethova raná díla — *Götz von Berlichingen* (1773), *Clavigo* (1774), fragment *Prométhea* aj. Jistý posun je patrný již v přepracované a nedokončené variantě F. (1790, Faust, Ein Fragment), teprve koncem 90. let za působení F. Schillera a v duchu nové estet. koncepce se Goethe vrací k textu a dovršuje jej s filozof. promyšleností. 1. díl vyšel 1808 s 3 prology, umožňujícími spojení s 2. dílem, jehož některé části a úryvky byly napsány kolem 1800. Intenzivní práce na něm spadá až do let 1825—31 a je již cele nesena Goetho-

vým objekt. básnictvím. Namísto původního plánu Faustovy cesty světem jsou zde pojednávány nehlubší filozof. otázky člověka způsobem (scéna Matky, Temná galerie aj.), jež první výklady chápaly jako alegorický a jimž teprve moderní doba rozumí jako symbolice. V něm. i svět. literatuře představuje F. dílo ojedinělé, lišící se od předchůdců (Ch. Marlow, G. E. Lessing) nejen pojetím, ale i zpracováním tématu. Středění různých útvarů a slohových východisek, básnických forem a metrických schémat, přechody od vznešeného k nízkému a komickému, kontrastní řazení scén i systém intermedií vtiskují F. ráz otevřené dram. formy, v 2. díle až svého druhu reje masek. Ohlas 2. dílu na rozdíl od 1. dílu nebyl tak jednoznačný, odmítavý postoj k němu zaujali Ch. F. Hebbel, F. Grillparzer, G. Keller, v rus. lit. např. L. N. Tolstoj aj. F. jako celek vyšel poprvé až po Goethově smrti 1832. F. se stal předlohou řady oper — Ch. Gounod (1886), A. Boito (1868), F. Busoni (1925) — aj. hudebních děl (F. Liszt, H. Berlioz).

Výpisky „Tvor lidský bloudí, pokud za čím spěje“ (1949, I, 23) — „Dědi se zákony a práva / tak jako věčná nemoc dád, / rod rodu odkazem ten neudh dává, / aby se všude rozlézal!“ (1949, I, 100) — „Sedá, můj příteli, je všechna teorie, / a žití zlatý strom se zelená“ (1949, I, 102) — „Jak mráz vám stáří vtíp a sílu spálí, / ne věk, spis zimnice to je, / a člověk, nad třicítku má-li, / už dávno vlastně nežije“ (1949, II, 262).

Překlady 1863 (1924, Josef Jiří Kolár, I), 1890 (František Vlček, I), 1891 (1907, 1927, Jaroslav Vrchlický, 2. a 3. vyd. jen I), 1927 (Otokar Fischer, Urfaust, in: *Fragmanta a improvizace z mládeži*), 1928 (1938, 1942, 1949, 1954, 1955, 1957, 1965 ... 1982, Otokar Fischer), rozmn. 1979 (Jaroslav Bilý, *Urfaust*), 1982 (Jindřich Pokorný, *Faust a Markétka, Urfaust*).

Inscenace 1855 (Josef Jiří Kolár, *Stavovské divadlo, Praha*), 1864 (Josef Jiří Kolár, *Prozatímní divadlo, Praha*), 1865 (Edmund Chvalovský, *Městské divadlo, Plzeň*), 1885 (František Kolár, *Národní divadlo, Praha*), 1888 (*Národní divadlo, Brno*), 1906 (Jaroslav Kvapil, *Národní divadlo, Praha*), 1912 (František Lacin, *Národní divadlo, Brno*), 1923 (Vojta Novák, *Národní divadlo, Praha*), 1928 (Karel Hugo Hilar, *Národní divadlo, Praha*), 1932 (Jan Bor, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1932 (Jan Škoda, *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1932 (Rudolf Walter, *Zemské divadlo, Brno*), 1939 (Karel Dostál, *Národní divadlo, Praha*), 1941 (Josef Fišer, *Městské divadlo, Plzeň*), 1955 (Lubomír Poživil, *Divadlo pracujících, Most*), 1957 (Aleš Podhorský, *Státní divadlo, Brno*), 1969 (Emil Kadeřávek, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1970 (Luboš Pistorius, *Divadlo na Vinohradech*), 1973 (Václav Špidla, *Divadlo J. Průchy, Kladno—Mladá Boleslav*), 1976 (František Miška, *Městská divadla pražská — Rokoko, Urfaust*), 1981

(Václav Hudeček, *Národní divadlo, Praha*), 1984 (Zdenek Potužil, *Divadlo na okraji, přel. Olga Mašková*).

Literatura H. Hamm, *Goethes Faust, Berlin 1978*. G. Lukács, *Faust-Studien, in: Goethe und seine Zeit, Berlin 1947*. E. Staiger, *Goethe I—III, Zürich 1952—1959*. — J. Boor, *Drama a divadlo světa, Bratislava 1985*. F. T. Bratránek, *Výklad Goethova Fausta, Praha 1982*. R. Grebeníčková, in: *Kniha o Faustovi, Praha 1982*.

tb

GOETHE, Johann Wolfgang:

TORQUATO TASSO

* 1780—1789, 1790, insc. 1807

Německé klasicistické drama ztvárňující na půdorysu života italského renesančního básníka konflikt subjektivity umělce s vnějším světem.

Pětiaktová veršovaná činohra se odehrává v letním sídle ferrarského vévody Alfonse II. Dvorní básník Torquato Tasso odevzdává svému mecenáši dokončené dílo — Osvobozený Jeruzalém. Tassova příznivkyně, vévodova sestra princezna Leonora, korunuje básníka vavřínovým věncem a nabádá ho, aby překonal svou vnitřní samotu a spřátelil se s vévodovým tajemníkem Antoniem, mužem státnicky moudrého a zralého úsudku. Tasso se domáhá Antoniova přátelství s vášnivou citovostí, která se střetá s Antoniovým racionalismem. Chorobně citlivý básník se cítí pokořen střízlivou odezvou a vyhrotil konflikt. V okamžiku, kdy tasí meč, přichází vévoda a přecíná trestá. V příkazané izolaci svého pokoje Tasso interpretuje vzniklou situaci jako úklady nepřátel, za něž považuje všechny včetně princezny, již hluboce miluje. Zatím princezna se svou společnicí hraběnkou Leonorou Sanvitale usmíří Antonia. Pak usilují všichni Tassovi pomoci proti němu samému, naleznou řešení v básnickové dočasném pobytu ve Florencii. Tasso však touží do Říma, do společnosti svých přátel — básníků. Vévoda velkoryse souhlasí, odmítne mu však vydat rukopis k přepracování, obávaje se, že zásahy uskutečněné pod vlivem ostatních umělců by mohly rozrušit jednotu a originalnost díla. To upevní Tassovo přesvědčení, že vévoda podléhá Antoniovým intrikám. Při návštěvě princezny, která varuje Tassa před nebezpečím, jež skýtá jeho vlastní povaha, básník stržen jejím porozuměním nezvládně své city a nejen hrubě poruší dvorskou etiketu, ale zasáhne i princeznu důveru. Otfesená Leonora zděšeně prchá a Tasso si zoufá. Vévoda v doprovodu sestry a hraběnky odjíždí bez rozlučnění. Rozervaný básník trýzněný výtčkami a pocitem zavržení se přimyká k Antoniovi, jehož síla a klid jsou jedinou oporou, již se může zachytit.

Hra čerpající námětově z životopisu velkého básníka pozdní renesance je mnohem více ideálně projektovaným obrazem výmarského knížectví než histor. zpodoběním renesančního dvora ital. velmože. Histor. látka slouží

k nastolení obecného tématu umělce a světa, rozporu mezi subjektivitou básníkovy prožitku a objektivitou vnější skutečnosti a ukazuje na zhoubnost vypjatého subjektivismu. V dvou protikladných charakterech — snivého a impulsivního básníka a střízlivě uvažujícího a rozvážně jednajícího státníka — jsou dramaticky vyhoceny dva neslučitelné, ale doplňující se životní typy a postoje ke světu. Ideál harmonického člověka, sdružujícího cit s rozumem, vášnivost s klidem, básnický vznět se státnickou rozvahou, spontánnost mládí s vyrovnaností zralého věku, je tu dualisticky rozpojen. Ve vyváženém rozvržení protihráčů nestraní hra ani jednomu z nich. Autor do obou postav promítl své vlastní rysy a autobiogr. prožitky dvorního básníka a dvorního rady v jedné osobě. V Tassovi je zobrazena problematika umělce, složité střetávání jeho niterného světa s vnější realitou a praxí. Touha po absolutní vnitřní svobodě se sváří s nutností podřizovat se polit. autoritám a dvorským konvencím, individuum tu stojí proti řádu, nadto je existenčně závislé na přízni mocných. Odtud vyplývá složitý komplex pocitů od pokorné služebnosti, opravdové vděčnosti a lásky přes vzpuru proti poutům až po nenávisť a následnou lítost a zoufalství. Toto pojetí hl. hrdiny zvl. ostře vystupuje na pozadí klasicistického směřování k vyváženému, přísnému tvaru (jednota místa, času a děje, sjednocující jambický půdorys) a k idealizovaným, nelomeným charakterům v případě postav, které básníka obklopují a jejichž rozum i samozřejmě vědomí dobra pevně ovládají a spoutávají chaotickou sférou citů. Dram. pojetí ústřední figury poukazuje k neúplnosti a nedostatečnosti klasicistického ideálu lidské osobnosti.

Konečná podoba díla se patrně značně liší od nedochované 1. verze, o níž zprávy udávají, že byla psána prózou a jinak koncipovala hl. mužské postavy. T. T. se rodil několik let, dokončen byl během autorova pobytu v Římě. Spolu s dr. *Ifigénie na Tauridě* (insc. 1779, přepr. 1787, *Iphigenie auf Tauris*) patří k prvním vrcholným dílům tzv. výmarské klasiky a spadá do zralého období Goethovy tvorby. Je ovlivněn autorovým příklonem k vzorům antickým a francouzským (J. Racine).

Překlady 1911 (Alois Tyrdek), 1931 (Erik Adolf Saudek, in: *Dramata*), 1942 (1944, 1944, *Bohumil Mathesius*; 2. vyd. 1944 in: *Dvě veršovaná dramata*).

Inscenace 1942 (Karel Dostál, *Národní divadlo, Praha*), 1958 (Karel Dostál, *Komorní divadlo, Praha*).

Literatura W. Rasch, *Goethes Torquato Tasso, Stuttgart* 1954. G. Neumann, *Konfiguration, München* 1965.

šrm

GOETHE, Johann Wolfgang: TRILOGIE VÁŠNĚ

(Trilogie der Leidenschaft) — *1823—1824,
1827

Soubor tří milostně reflexivních básní představitele německé klasiky, vrcholné dílo německé lyrické poezie.

Soubor se skládá z b. *Wertherovi, Elegie a Usmíření*. V úvodu je znovu evokován Werther, „oplakávaný stín“ autorova mladého věku, jemuž jsou adresovány hořké verše o nedočkavé dychtivosti mládí i pomíjivosti víry v život. Již zde se objevuje motiv loučení, který dominuje v následující *Elegii*, nejrozsáhlejší básni cyklu. *Elegie* líčí setkání s milovanou dívkou, radostně prožité společné chvíle („den vzrušený svým křídlem v letu mával“) a trýzeň rozloučení. Básník se snaží uchovat trvání lásky proti změní pozemské časovosti ve svém srdci, vyvolává obraz milenký přicházející z nejvyšších sfér oblaků, ale její pokyn — žít cele přítomným okamžikem a s radostí „jak dítě“ — mu nepomáhá, protože plně přítomen a šťasten by mohl být jen s ní, v její blízkosti. Útěchu nenachází ani v mnohotvárné kráse přírody, zůstává ztracen se svou bolestí, tuší blížící se smrt. V závěrečném *Usmíření* nachází básník utišení své vášně v nevyslovitelné, unášející kráse hudby, „nejčistším daru“, jenž zviditelňuje podstatu lidského žití.

Jádrem T. v. je *Elegie*, obsahující 23 šestiveršových strof blízkých ital. stancím, jejichž vnitřní dynamičnost i jistá slavnostnost naznačují významové ladění skladby. Jde o problém časovosti lásky a vratkosti lidské existence vůbec, který je leitmotivem celého autorova díla, v T. v. však vystupuje s nezvykle ostrou a naléhavou tragičností. Zákl. napětí zde tvoří motivy lásky pojímané jako tvořivá a obrozující síla, obohacující a scelující lidské bytí a propůjčující mu vyšší smysl na jedné straně a motivy loučení a zmaru, jež s trag. neúprosností básníka od možnosti lásky a života vzdalují, na straně druhé. V promluvě hrdinky, oddané kouzlu plného prožití chvíle, se ozývá celožitovní Goethovo přesvědčení: ne abstraktní rozvažování, převádějící bohatství skutečnosti na něco základního, ale spontánní cit, bezprostřední živé a žité nazírání nás vede do nitra věci. Posláním člověka není ovládání světa, ale spíše naslouchání, vidění skutečnosti v její vlastní zákonnosti, nekonečné rozmanitosti i plnosti živého tvaru, radostné srozumění s tvořivým pohybem života. Takový celistvý postoj básník našel ve vztahu k milence, ale po rozchodu ztrácí vnitřní rovnováhu a smysl života. Zasažení láskou je jen prchavé, nelze se vymanit z moci času; *Elegie* tak vrcholí pocitem nenahraditelné ztráty, zničení a zmaru.

Kompozice T. v. — poněkud chladnější dikce úvodu, vzrušená tragičnost *Elegie* a zklid-

ňující tón závěru — vzbuzuje dojem klasické uměřenosti a odstupu od látky. Básně však vznikaly, inspirovány Goethovým pobytem v Mariánských Lázních v létě 1823, v opačném pořadí a T. v. jako soubor byla komponována dodatečně. Podnětem *Usmíření* byly virtuózní klavírní koncerty M. Szymanowské, k níž autora poutala náklonnost. Hl. inspirací T. v. a zvl. *Elegie* byl vztah čtyřiasedmšáťletého Goetha k devatenáctileté Ulrice von Levetzow, který v básníkovi vyvolal vnitřní krizi. — T. v. je považována za vrchol Goethovy lyriky. Bezprostřednost a tragičnost básnickovy lyr. zpovědi bývá ovšem často zastiňována zájmem o biografické pozadí T. v.; Goethova poslední velká láska i vznik *Elegie* se staly vděčným námětem řady nejrůznějších děl — k nejvýznamnějším patří Mariánskolázeňská elegie S. Zweiga v sb. p. Hvězdné hodiny lidstva (1927), u nás mj. prózy M. Slacha.

Výpisky „Loučení je smrt“ (1949, 81).

Překlady 1916 (...1949, 1955, 1973, Otokar Fischer; vyd. 1916, in: Z Goethova odkazu, vyd. 1949 in: Výbor z díla II, vyd. 1955 jen *Elegie* in: *Básně—Západovýchodní diván*, vyd. 1973 in: *Výbor z poezie*), 1972 (Václav Renč; jen *Elegie* in: *Život slavim*).

Literatura M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a. M. 1943. H. Korff, *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik I—II*, Leipzig 1958. — O. Fischer a kol. (ed.), *Goethův sborník*, Praha 1932. R. Friedenthal, *Goethe*, Praha 1973. A. Kraus, *Goethe a Čechy*, Praha 1896.

jh

GOETHE, Johann Wolfgang:
UTRPENÍ MLADÉHO WERTHERA
(Die Leiden des jungen Werthers) — 1774, přepř. 1787

Německý dvoudílný milostný román v dopisech, jenž spadá do Goethova období Sturm und Drang; založil autorovu světovou slávu.

Ústředním motivem U. m. W. je trag. ztroskotání nadaného a senzitivního mladého muže jednak v lásce k Lottě, snoubence a později ženě jeho přítele Alberta Kestnera, jednak v úsilí o seberealizaci v zaměstnání a ve společen. životě. 1. část (květen—září 1771) končí Wertherovým útekem z Lottina městečka Walheimu. 2. část (říjen 1771—prosinec 1772) začíná záznamem hrdinových zkušeností z pobytu na novém působišti na velvyslanectví, pokračuje líčením návratu k Lottě a končí jeho sebevraždou. Wertherovy dopisy jsou podávány jako „skutečné“, rámcuje je „vydavatelův“ úvod a závěrečná zpráva o hrdinové smrti.

U. m. W. je kombinací románu v dopisech a románu-deníku (jednotlivější 1. část obsahuje hrdinovy listy příteli Vilémovi, 2. část obsahuje i dva listy Lottě a „vydavatelský“ komentář). Zvolený tvar citově zainteresovaného vy-

právění v 1. osobě umožnil postavit do středu díla přímo bohatý vnitřní svět hl. hrdiny (rousseauovský obdivovatel přírody, ctitel Homéra, citlivá, vznětlivá a vášnivá povaha), ve kterém jako by byl zkoncentrován životní pocit světobolu, zachvacujícího Evropu na sklonku 18. stol. Tento trag. podtón, nacházející v závěru temat. reflexe i v obrazech nostalgické podzimní přírody, se přirozeně odvolává k dobové autoritě Macphersonových Básní Ossianových (Goethe byl prvním něm. překladatelem „Ossiana“). Subtilním líčením duševních stavů, jemuž použítá vydavatelská fikce poskytla zdání naprosté autenticity, přineslo do něm. literatury novou kvalitu, která znamenala revol. zásah do liter. tradice i po stránce jazykové (emocionálně podbarvená řeč plná citoslovcí, elips, přerývaných vět, zvolacích konstrukcí).

Autobiogr. pozadí U. m. W. tvoří Goethova soudní praxe ve Wetzlaru a jeho přátelství s Charlottou Buffovou, snoubenkou Alberta Kestnera, rovněž jeho vztah k šestnáctileté Maximilianě Larocheové (dcera tehdy známé spisovatelky Sophie Larocheové, provdaná později za podstatně staršího frankfurtského obchodníka Brentana, matka romant. básníku Clemense Brentana a Bettiny von Arnim). Předlohou vlastního děj. vyústění byla sebevražda Goethova kolegy — mladého právníka a filozofa K. W. Jerusalem (1772, pistolí vypůjčenou od Kestnera), která se stala senzací a dala podnět k úvahám o právu člověka na smrt vlastní rukou. Liter. podněty byla zvl. poezie smrti v domněle lidové skladbě Ossianově, sentimentalistické romány v dopisech S. Richardsona, Rousseauova Nová Heloisa, Klopstockovy ódy a náboženský pietismus (J. K. Lavater). Román měl velký ohlas, vyvolal tzv. wertherovskou horečku a celou vlnu sebevražd. Zasáhl i do evrop. módy (modrý frak, žlutá vesta a holínky, klobouky à la Charlotte), Wetzlar se stal poutním místem. U. m. W. bylo přeloženo do všech evrop. jazyků (do 1777 3 franc. překlady, 1779 angl., 1786 premiéra angl. dr. Werther), pronikl i do Asie. Stal se oblíbenou četbou Napoleonovou i franc. romantiků. Vznikaly romány, dramata, parodie, kramářské písně „podle Werthera“. Osvícenci zaujali k U. m. W. postoj odmítavý: G. E. Lessing se domníval, že by „takový horký produkt“, nemá-li působit víc zla než dobra, musel mít „ještě malý studený dovětek“, a žádal od Goetha ještě „kapitolku na konec; a čím cyničtější, tím lépe“. Lessingův přítel F. Nicolai v díle Radosti mladého Werthera (1775) parodicky změnil vyznění: Albert ve šlechtěném hnutí myslí postoupí Lottu Wertherovi a vše dobře skončí svatbou a narozením potomka. Sám Goethe napsal 1775 báseň,

jíž se od románu distancuje. 1782—86 U. m. W. přepracoval, 2. verze vyšla 1787 jako *Leiden des jungen Werthers* se změnami kompozičními i stylistickými (z ohledu na Kestnerovy podtrženy Wertherovy patologické rysy, zdůrazněna Albertova ušlechtilost, změněny detaily zvláště v epizodách, zesílena alternativa vraždy nebo sebevraždy uvedením analogického příběhu selského chlapce, který zabije soka v lásce). 1886 opera od J. Masseneta. Setkání starého Goetha s Ch. Buffovou ve Výmaru 1816 se stalo látkou pro román T. Manna Lotta ve Výmaru (1939).

Výpisky „*Ano, jsem věru pouhým poutníkem, pocestným zde na zemi! Jste snad více? (1968, 185) — „Zemřít! Co to znamená? Hleď, mluvíme-li o smrti, sníme“ (1968, 285).*

Překlady 1901 (*Emanuel Miřovský*), 1920 (1954, 1956, *Oskar Reindl*), 1925 (*Alfons Breska*), 1927 (1965, 1968, *Erik Adolf Saudek*), 1942 (*Arno Kraus*).

Literatura K. Holz (ed.), *Goethes „Werther“ als Modell für kritisches Lesen, Materialien zur Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart 1976. P. Müller, *Zeitkritik und Utopie in Goethes „Werther“*, Berlin 1969. K. Scherper, *Werther und Wertherwirkung*, Bad Homburg 1970. D. Welz, *Der Weimarer Werther, Studien zur Sinnstruktur der 2. Fassung des Werther-Romans*, Bonn, 1973.

gvd

GOETHE, Johann Wolfgang: VILÉMA MEISTERA LÉTA UČEDNICKÁ. VILÉMA MEISTERA LÉTA TOVARYŠSKÁ ANEB ODŘÍKÁNÍ

(Wilhelm Meisters Lehrjahre. Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden) 1795—1796, 1829

Rozsáhlý nedokončený vývojový román klasika německé literatury.

V. M. je v zachované podobě tvořen *Viléma Meistera léty učednickými* (obsahujícími i pozměněné 4 knihy nedokončené původní verze *Divadelního poslání*) a *Viléma Meistera léty tovaryšskými*. Meister se cestou zkušeností i tápání dobírá stále hlubšího poznání a moudrosti. V prvním stadiu se snaží vymanit z pout měšťanské existence a přispět ke kulturní a mravní obrodě národa uměl. revoltou v oblasti divadelní. Ve druhém stadiu se odvrací od anarchisticke vzpoury a řeší problémy své individuální i společen. existence. V Meisterově vývoji, probíhající jako postupná deziluze ze snů o liter. a divadelní slávě (rozčarování z divadla) a také o světě, hrají významnou roli setkání se záhadnými osobami (cizinec, krásná amazonka aj.) — zasvětiteli, ve kterých hrdina později pozná členy tajné společnosti Věže, do níž bude na konci *Let učednických* sám přijat. Zvláštní místo patří v románu postavám Mignon a harfeníka, jejichž příběh se po Mignonině smrti romaneskně vysvětluje (Mignon dítětem incestu,

harfeník jejím otcem). První fáze Meisterova zasvěcování končí na Lothariově zámku, kde Meister dostává výuční list; v krásné amazonce rozpoznává Natalii, Lothariovu sestru, a spojuje s ní život. V *Létech tovaryšských*, kde Meisterův život tvoří rámcový příběh k příkladným novelám (např. *Nebezpečná sázka*, *Nová Meluzína*, *Svatý Josef* aj.) ad usum Meisterova dalšího zasvěcování, hraje stále větší úlohu utopický prvek.

Meister se v románu vyvíjí ze snilka v „praktika“. Jeho vývoj začíná příznačně v lůně kočující divadelní společnosti (herecký živel jako živel v pohybu vnáší do románu přirozenou cestou motiv putování, nezbytný pro poznání světa, a také motiv světa jako divadla); poznání lesku a bídý hereckého umění vyléčí Meistera z iluzí o spasitelské úloze uměl. činu a přivede jej ke koncepci užitečné společen. činnosti (ve společnosti Věže). Meister musí v sobě potlačit vše, co jej drží v zajetí sebe sama, co jej odlučuje od života pospolitého; tento výchovný ideál Goethe v románu prezentuje prostřednictvím řady postav s výrazně symbolizující funkcí: Filina — přítomná smyslovost, Lothario — heroickoaktivní sen, Meister — sen esteticko-mravní apod. Symbol. úlohu má i androgynní zjev Mignon a harfeník, ztělesňující tajemné hlubiny nitra, nadpřirozené síly (jejich tajemství se ve V. M. postupně odhaluje, prozaizuje a nakonec obahynou). Každá osoba i událost znamenají v románu jednak samy sebe, jednak mají obrazný smysl. Díky zasvětitelům (cizinec, krásná amazonka, Jarno, Lothario aj.), vysvětlujícími Meisterovi smysl symbol. události a do značné míry manipulujícím jeho životem, hrdina dozrává (jeho zasvěcování má stupňovitý charakter — od zasvěcení jevištního a básnického k zasvěcení společenskému, což de facto znamená, že iluze jednoho typu vystřídají iluze jiného typu — „praxe“ společnosti Věže má utopický ráz), stoupá na vyšší úroveň vědomí (Meisterův vývoj je obrazem veškerého vývoje v přírodě), proniká do symbol. a utopických prostorů (Síň minulosti na Lothariově zámku, Obří zámek, Pedagogická provincie), při jejichž popisu se Goethe inspiroval učením různých sekt, tajných bratrstev (zednáři, ochranností bratři) a utopiemi (Campanellův Sluneční stát). Vedle prvků a postupů symbolických využívá Goethe ve V. M. aparát románu dobrodružného (převleky, záměny, rozpoznání, netušené otcovství, prorocké sny, únosy, přepadení loupežníky aj.)

Goethe se meisterovskou látkou podobně jako Faustem zabýval takřka celý život a vlastně nikdy V. M. nedokončil — zachované torzo tvoří pouze polovinu zamýšleného celku (*Léta mistrovská* už Goethe nenapsal). Tato okol-

nost se promítla do průběhem let se proměňujícího charakteru románu provázeného i jeho postupným přetížením symbolikou a schematicností, což vedlo k rozpadu románové formy a k její proměně v traktát. Podobně nebezpečí ostatně trvale ohrožovalo něm. „bildungsroman“, jehož je V. M. prototypem (Ch. M. Wieland, Agathon; A. Stifter, Pozdní léto; G. Keller, Zelený Jindřich; T. Mann, Kouzelný vrch; H. Hesse, Hra skleněných perel aj.). Kromě „bildungsrománu“ Goethe ve V. M. využil a propojil ještě další románové typy — román divadelní (P. Scarron, Komediantský román), román o tajných společnostech, rozšířený v něm. romant. literatuře, a román iniciací, do kterého „bildungsroman“ často ústil. Původně byl V. M. zamýšlen jako román autobiografický — v tom se podobal → *Utrpení mladého Werthera*, ale od tohoto záměru se později stále víc vzdaloval, právě tak, jak se od reality, k níž chtěl dospět, paradoxně vzdaloval k utopii. Na motivy V. M. složil A. Thomas operu Mignon (1866). Aktualizovanou filmovou verzi vytvořil W. Wenders a P. Handke (Chybný pohyb, 1974).

Překlady 1928–29 (1958, Vojtěch Jiráč — Erik Adolf Saudek, *Viléma Meistera léta učednická*), 1961 (Kamila Jiroučková, *Viléma Meistera léta tovaryšská aneb Odříkání, Viléma Meistera divadelní poslání*).

Literatura J. K. Brown, *Goethe's Cyclical Narratives*, North California 1979. J. Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, München 1972. R. Pascal, *The German Novel*, Manchester 1956. N. N. Vil'mont, *Göte, Moskva* 1959. — V. Jiráč, *Portréty a studie*, Praha 1978.

dh

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič:

MRTVÉ DUŠE

(Měrtvyje duši ili Pochoždenija Čičikova)

1842

Ruský satiricko-mravoličný román z 1. pol. 19. stol.

M. d. jsou vlastně tristní přehlídkou lidské nízkoosti a banality odhalované cestou hl. hrdiny Čičikova, pána uhlazeného zevnějšku a vybraných způsobů, po rus. venkově. Záměrem cesty je skupování „mrtvých duší“, tj. mrtvých nevolníků, které má hrdinovi vytvořit zákl. předpoklady pro dosažení kariéry. Mrtvé duše však v románu představují i statkáři, s nimiž Čičikov obchoduje, různé mravně deformovaní — což zhusta prozrazují i jejich „mluvící“ jména: Libeznický (Manilov), Pšovský (Sobakevič), Nozdrev, Plesnivec (Pljuškin). Čičikovo kupčení s mrtvými dušemi končí skandálem (bál u gubernátora) a následujícími událostmi, při nichž se odhaluje podstata jeho „obchodu“, hrdinovým pádem ze společen. žebříčku. Dílo bylo koncipováno jako tri-

logie, z původního záměru se dochovaly jen fragmenty 2. dílu, v němž Čičikov obnovuje svůj obchod, ale počíná si už rafinovaněji, setkává se mj. s figurami ideálních pánů — generál Betriščev, Kostanžoglo, Murazov, kníže.

Gogol hodlal napsat trilogii analogickou svou stavbou Dantově Božské komedii; svět v ní měl být předváděn nejprve takový, jaký je, poté jaký má být a nakonec svět proměněný. Podobná kompozice byla typická pro utopický román v osvícenství (např. I. Krasicki, Příhody Mikołaje Doświadczyńskiego, 1776). Z tohoto záměru však zůstal jen fragment, část tradičně obsahující satirické vyhlášení nežádoucích poměrů a útržky 2. dílu. Svou vnitřní strukturou i charakterem hrdiny se román zřetelně hlásí k pikaresknímu románu (stavba založená na putování a návštěvách, vstup hrdiny do různých společenských sfér, jeho vzestupy a pády apod.), jehož pozdní podobu v Rusku, kde i román jako žánr vznikal de facto až na konci 18. stol., představovaly kromě díla Gogolova romány V. T. Narežného Ruský Gil Blas (1814) a F. V. Bulgarinův Ivan Vyzigin (1829). K žánru pikareskního románu odkazuje ostatně i podtitul — *Dobrodružství Čičikova*. Na scénu je uveden typický parvenu, nehrdina, člověk průměrných vlastností a takřka bez minulosti (její část autor odkrývá až na konci 1. dílu), hodlající založit si obdobně jako Chlestakov v kom. → *Revizor* kariéru na mystifikaci. Čičikov je přítom opředen společen. klepem a legendou, v nichž dorůstá rysů legendárního kapitána Pětnika (Kopejkin) z vloženého vyprávění, Napoleona nebo Antikrista (motiv ďábelské úmluvy v souvislosti s kupními smlouvami). Některými rysy připomíná Heřmana z Pikové dámy A. S. Puškina (srov. narážky na její syžet). Antiteze živý — mrtvý a proces umrtvení — vzkríšení nabývá v románu několikerého významu (mrtvé duše nevolníků, mrtvé duše statkářů — jejich „vzkříšení“). Tématu „vzkříšení“ chtěl Gogol věnovat pokračování M. d., kde by patrně došlo i k vzkříšení duše Čičikovovy. M. d. by tak sledovaly schéma výchovného románu, ke kterému utopické epizody patřily (u V. T. Narežného, ve Vilému Meisterovi J. W. Goetha aj.). Zvláštností M. d. jsou proměny stylu, který se v přemítání a vidinách několikrát vzepne od „nízké“ reality do nadpozemských výšin (proslulé lyr. odbočky, k nimž patří metafora Rusi uhánějící jako trojka), ale pokaždé se z nich opět zřítí do kalu provinčního života. Snad byla tato „vyšinutí“ ze stylu a tónu, jimiž autor přibližoval své dílo eposu, předzvěstí dalších dílů románu. Souviselo s tím i žánrové označení M. d. jako „poémy“, ve spojení s románovým dílem zcela neobvyklé. Ze stylového hle-

diska je pozoruhodná i proměňující se pozice autora, vystupujícího střídavě v roli svědka a v roli tvůrce, lyr. subjektu vyprávění.

Když se 1842 podařilo Gogolovi po cenzurních průtazích a četných zásazích do textu vydat alespoň 1. díl *M. d.*, na kterém pracoval už před odjezdem do Itálie 1836, bylo dílo sice uvítáno s nadšením (V. G. Bělinskij), ale autor už v té době prožíval hlubokou krizi, stupňovanou posléze až v úplně odmítnutí veškeré své tvorby a zničení hotových i nehotových rukopisů krátce před smrtí 1852; v plamenech tehdy skončilo i pokračování *M. d. Dilo*, do jehož konečné podoby se tak tragicky vepsala historie jeho vzniku, patřilo k prvním rus. románům, s nimiž se seznámil čes. čtenář, a to díky pohotovému překladu K. Havlíčka-Borovského. Zfilmováno již 1909 (P. Čardynin), nověji 1960 (L. Trauberg).

Překlady čas. 1849 (1894, Karel Havlíček-Borovský, 1. vyd. in: *Národní noviny*), 1862 (Emanuel Vávra), 1890 (1891, Ignác Hošek, *Dobrodružství Čičikova aneb Mrtvé duše*), 1928 (Stanislav Minařík, *Dobrodružství Čičikova neboli Mrtvé duše*), 1931 (Antonín Poláček, *Dobrodružství Čičikova*), 1947 (1948, 1952, 1955, 1959, Olga a Pavel Bojarovi), 1968 (1975, 1979, 1985, Naděžda Slabihoudová).

Literatura M. Braun, N. W. Gogol, München 1973. J. M. Lotman, *Pověst o kapitane Kopejkině*, TRŮT TŽS 11, Tartu 1979. J. V. Mann, „Měrtvyje duši“ Gogolja i tradicija zapadnoevropejskogo romana, in: *VIII Mezdunarodnyj s'jezd slavistov, Slavjanskije literatury*, Moskva 1978. — V. Novotný (doslov k 1979). L. Zadražil (doslov k 1975).

dh

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič:

PETROHRADSKÉ POVÍDKY

(Peterburgskije rasskazy) — 1835—1842

Cykly ruských fantastických próz z období romantismu.

Hrdinové povídek se stávají oběmi přízračné atmosféry města, z níž se rodí jejich dvojník či fixní idea, přinášející jim záhubu. V *Něvské třídě* malíř Piskarev sleduje přelud krásné dámy, prožívá s ní ve snu závrtné dobrodružství, končící v realitě hrdinovým krutým rozčarováním a šílenstvím; paralelní je vaudevillově pojatý příběh milostného flirtu světáckého poručíka Pirogova. V *Nosu* kolegiální přisedlíci Kovaljov pohřeší a potom stíhá vlastní nos. V *Plášti* chudý úředník Akakij Akakijevič prožívá tragédii spjatou se ztrátou těžce získaného nového pláště a po smrti se stává ďábelským mstitelem. *Bláznovy zápisky* jsou zповědi člověka propadajícího bludu, že je špan. králem upadnuvším do rukou inkvizice. V *Portrétu* je život malíře Čartkova, ničícího svůj talent a nakonec propadajícího šílenství, spojen s tajemstvím obrazu. *Kočár*, vyprávějící trapnou příhodu ze života statkáře Čertokuckého, se z cyklu vy-

myká, neboť povídka není utkána z petrohradské atmosféry, stejně jako nedokončený *Rím*, jehož začátek se odehrává v Itálii.

P. p. ukazují dvě tváře romant. prózy: jednou se romantismus obrací k žertu, anekdotě, hříčce, příběh se rodí ze slovní komiky, liter. parodie, druhou k trag. životům, poznamenaným nepříznivým osudem či neblahým záskem démonických sil. V povídkách prvního typu si autor udržuje sternovský odstup od vyprávění, paroduje vlastní námět (*Nos*), v povídkách druhého typu se jeho hledisko do značné míry ztotožňuje s rozpolcenými hrdiny, kteří bloudí v trag. osamělosti městem, oživajícím v podobě osudových dvojníků. Princip oživání (nosu, pláště, portrétu) je vlastně obsažen už ve slovní metafoře, v níž se věci jakoby oddělují od svých majitelů, kostýmy, lidské tváře a jejich atributy se mění v loutky a masky. Hra s jazykem, v níž komický skaz (stylizované vyprávěčské „neumění“) se střídá s patetickou deklamací, přerůstá v nebezpečnou hru s oživujícími věcmi-dvojníky. Gogol v P. p. provedl „sociologickou analýzu“ dvou zdánlivě odlišných petrohradských typů — úředníků a umělců, obyvatel podkroví a pronajatých komůrek. Oba typy si ve své nutné existenci spřádají v přízračné atmosféře města sny o životním štěstí a padají z výšin svého snění do drsné reality: vysněná dáma Piskarevova, z které se vyklubala žena nejnižších mravů, a nový plášť Akakije, pošlapaný a nakonec odcizený, nemají k sobě příliš daleko.

V P. p. se stýká motivická inspirace z černého romantismu u E. T. A. Hoffmanna s vyprávěčskými postupy sternovskými; s podobným spojením se setkáváme i v jiných rus. romant. prózách — u A. Pogorelského (Dvojník, 1828), A. Veltmana (Poutník, 1831), V. Odojevského (Ruské noci, 1842). Ke Gogolovu dílu se manifestačně přihlásili autoři, kteří pod vedením V. G. Bělinského vstoupili v polovině 40. let do literatury jako tzv. naturální škola; typickým žánrem této školy byla tzv. fyziologická črta, k níž se Gogol částečně přiblížil v *Něvské třídě*. Puškinem (Pikovou dámou, Měděným jezdcem) a Gogolem vytvořený liter. mýtus Petrohradu ožívá kromě románů Dostojevského v dílech A. Bělého (r. Petrohrad, 1916) aj. Gogol sám do jednoho cyklu P. p. nesoustředil. První čes. překlady jednotlivých povídek pocházejí od K. Havlíčka-Borovského.

Překlady 1893 (Ignác Hošek, in: *Spisy* 3), 1931 (Stanislav Minařík, in: *Nos a jiné povídky*), 1949 (Bohumil Mathesius, in: *Výbor z díla 1*), 1952 (František Musil — Anna Nováková — Libor Zapletal, in: *Výbor z díla 1*), 1963 (1970, Anna Nováková, verše Marie Marčánová) aj.

Literatura A. Belyj, *Masterstvo Gogolja, Moskva-Leningrad 1934*. A. L. Slonimskij, *Technika komičeskogo u Gogolja, Peterburg 1923*. V. V. Vinogradov, *Gogol i natural'naja škola, Leningrad 1925*. J. Tyňanov, *Dostojevskij i Gogol, Leningrad 1921*. — B. Eichenbaum, *Jak je udělán Gogolův Plášť*, in: *Sovětská literární věda I, Praha 1972*. R. Grebeníčková, *Dostojevského Dvojník a Gogolův Nos, Bulletin ÚRJ, Praha 1967*. J. Táborská, *Gogol a česká literatura 40. a 50. let*, in: *Čtvero setkání s ruským realismem, Praha 1958*.

dh

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič: REVIZOR

1836, přepr. 1842

Komedie ruského prozaika a dramatika, jedna z nejvýznamnějších a nejčastěji uváděných her světového činoherního repertoáru.

Syžet R. se opírá o anekdotický příběh o falešném revizorovi, mající široké zázemí v životní realitě nikolajevského Ruska. Tradiční motiv záměny je zde však využit pouze jako jeden ze stavebních prvků originální komedie charakterové. Děj je situován do zapadlého provinčního městečka, soustředěn do časového úseku zhruba 24 hodin a rozvržen do 5 jedn., odehrávajících se (až na 2. jedn.) na jednom místě, v domě policejního direktora. Zákl. dram. situace je dána vstupní scénou — zprávou o očekávaném tajném příjezdu revizora. Strach a špatné svědomí úředníků, jejichž repliky odhalují jak charakter jednajících postav, tak i bohatý rejstřík podvodů a zlořádů, exponují a současně motivují další průběh děje: probíhá, počínaje klíčovým dialogem Chlestakova a policejního direktora (v 2. jedn.), v rychlém sledu scén — večere na počest Chlestakova jako domnělého „revizora“, scény půjček, přijímání stížností a darů, dvoření paní domu i dceři, zasnoubení, rychlý odjezd — a vrcholí (5. jedn.) v triumfu policejního direktora a jeho prudkém zvratu (přečtení poštímistrem zachyceného Chlestakovova dopisu). Poslední výstup, zpráva četníka o příjezdu revizora, vrací děj do výchozí situace. Závěrečná nemá scéna, která R. uzavírá, se objevila až v redakci 1842 spolu s řadou úprav původního textu a motem Nevrč, brachu, na zrcadlo, když máš křivou hubu.

Anekdotičnost děj. zápletky, kolorističnost jednotliv. scén, a zvláště satir. ostří, namířené proti úplatkářství a jiným nešvarům rus. byrokratismu, vybízí vidět R. v pevných žánrových obrysech, jeho svět jako odraz reálné situace a postavy jako sociálně vyostřené typy. V R. jde Gogolovi nesporně o stávající disproporce společnosti. života, pojímá je však v rovině groteskní komiky. Pro svět R. platí, že pojitkem mezi lidmi je klam a lež, jednání lidí napůl přizračný rej. Zápletky se zde rodí z této půdy, z dialogu Chlestakova a policejního direktora;

jeden nerozumí druhému, a ani se nesnaží porozumět — Chlestakov „zahlušen“ obavami ze zatčení, policejní direktor přízrakem revizora. Tato situace, v níž slova nic neváží a vše záleží jen na tom, co jim příkládá předpojatost nebo strach, se opakuje v průběhu celé hry a je hl. zdrojem dram. akce. Do mezní polohy je vyhocena zvl. v partech Chlestakova, jež autor sám charakterizoval jako „fantasticky mihotavý fantóm lži“ a který může být vším, co si zamane a co obyvatelé městečka ochotně přijímají. Všechny postavy jsou zajatci svého strachu a své obraznosti, jsou tímto strachem a obrazností, majícími u každého jiné zdroje, ovládnuty a současně uváděny do pohybu jako loutky a mechanismy zbažené vůle. Děj R. se tak pohybuje na hranici reálného a nereálného a rozvíjí v přísvisitu dvojsmyslné komiky, jejíž zákl. pružinou je autorovo vědomí deformované a odlidštěné povahy společen. vztahů.

R. je výsledkem dlouholetého autorova úsilí zvýraznit společenskokrit. účín díla, s jehož uvedením a ohlasem nebyl spokojen. Více než 6 let práce na textu od první inscenované (v Alexandrinském divadle) a vydané verze 1836 až k podobě z 1842, dnes kanonizované, posunulo R. od žánrově laděné komedie mravů k typu osobité komedie charakterové budované na principu grotesky, narušující čistou a bezpečnou jednoznačnost reality. Tento princip je příznačný pro Gogolovu zralou tvorbu, jeho → *Petrohradské povídky r.* → *Mrtvé duše*, z dram. děl pak kom. *Ženitba* (1842, *Ženitba*). Toto pojetí, které Gogol sám podtrhával ve svých reakcích na uvedení R., se prosadilo až v inscenacích 20. stol. — u nás prakticky počínaje inscenací J. Frejky 1936. V ČSR byl R. rovněž zfilmován M. Fričem 1933 s V. Burianem v hl. roli. Poprvé byl R. zfilmován v Rusku 1915 s herci Malého akademického divadla; 1922 a 1932 v Německu (F. Zelnik, G. Gründgens), 1949 v USA (H. Koster) a 1952 v SSSR (V. Petrov). Na motivy R. napsal operu W. Egk (1957).

Výpisky „*Chraň vás pánbůh sloužit ve vědeckém oboru! Člověk aby se všeho bál: každý do toho strká nos, každý chce ukázat, že tomu taky rozumí*“ (1958, 14).

Překlady 1867 (J. S., *Revisor, aneb Nehněvej se na zrcadlo, máš-li křivou hubu*), 1902 (1925, Ignát Hošek), 1920 (1925, 1927, Bořivoj Prusík), 1926 (Václav König), 1930 (Jaroslav Bartoš), 1941 (1947, 1949, 1952, 1959, rozmn. 1960, 1966, Bohumil Mathesius, vyd. 1949, 1952 in: *Výbor z díla*), rozmn. 1965 (Zdeněk Mahler), 1986 (Karel Milota).

Inscenace 1865 (*Prozatímní divadlo, Praha, přel. V. Huttar*), 1867 (*Pavel Švanda st., Městské divadlo, Plzeň*), 1886 (*Národní divadlo, Brno*), 1887 (*Pavel Švanda st., Švandovo divadlo na Smíchově*), 1891 (*Josef Šmaha, Národní divadlo, Praha*), 1892 (*Vendelin*

Budil, Národní divadlo, Brno), 1902 (Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha), 1921 (Karel Urbánek, Národní divadlo, Brno), 1936 (Jiří Frejka, Národní divadlo, Praha), 1936 (Aleš Podhorský, Zemské divadlo, Brno), 1940 (Bohuš Stejskal, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1946 (Karel Novák, Zemské divadlo, Brno), 1948 (Jindřich Honzl, Národní divadlo, Praha), 1951 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1958 (Jaromír Pleskot, Národní divadlo, Praha), 1965 (Karel Pokorný, Divadlo O. Stibora, Olomouc), 1967 (Jan Kačer, Činoherní klub, Praha), 1967 (Oto Sevěk, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1977 (Zdeněk Kaloč, Státní divadlo, Brno), 1980 (Jan Grossman, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové), 1983 (Zdeněk Potužil, Divadlo na okraji, Praha), 1986 (Ivan Rajmont, Činoherní studio, Ústí n. L.), 1986 (Petr Palouš, Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec).

Literatura J. M. Lotman, *Ó Chlestakove, Trudy po rusknoj i slavjanskoj filologii XXVI, TRŮT, Tartu 1975*. J. V. Mann, *Komedija „Revizor“*, Moskva 1966. N. L. Stepanov, *Isskustvo Gogolja-dramaturga, Moskva 1964*. — K. Štěpánek, *K dějinám Ggologa Revizora, Česká Thalia 1891. L. Zadrážil (ed.), Záhadný Gogol, Praha 1973*. B. Mathesius, *Básníci a buiči, Praha 1975*.

tb

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič:

TARAS BULBA

(Taras Buľba) — 1835, přepr. 1842

Historická povídka ruského spisovatele, navazující v romantickém duchu na bohatýrský epos a líčící život kozáctva.

Děj se odehrává na Ukrajině v 17. stol., v době bojů kozáků s pols. a tatar. nepřáteli. Zkušený válečník Taras Bulba se účastní tažení do Polska se svými dvěma syny. Mladší Andrij vzplane láskou k pols. šlechtičce, zradí své druhy a bojuje po boku protivníka. Taras se s Andrijem střetne a vlastní rukou ho zabije. Starší syn Ostap padne v těžké bitvě do pols. zajetí. Otec se ho snaží osvobodit, ale jeho úsilí je marné a Ostap umírá hrdinskou smrtí na popravišti. Taras slibuje nepříteli odplatu a vrhá se do boje. I on je zajat, když se na bojiště vrátil pro ztracenou dýmku, a upálen na hranici. Jeho kozáčtí druhové se však zachrání a pokračují v boji za vlast a víru.

T. B. spojuje motivy rus. a ukrajin. folklóru a prvky hrdinského eposu s ruským romant. histor. povídkou. Spíše než faktografickým vylíčením reálných dějinných událostí je přesvědčivou evokací atmosféry bouřlivého údobí ukrajin. dějin. V intencích příklonu ke kořenům národního života je tu oslaveno „mládí národa“, doba jeho dávného, nespoutaného a rozmáchlého bytí. Monumentalizující epičnosti odpovídá i stylová a jazyková stavba T. B.: častá periodická souvětí, nadsázky, metafory, lyr. odbočky, epické výčty, přirovnání čerpající z okruhu přírody a navozující představu o-

bustního, nenalomeného života. V postavách kozáků a zvl. hl. hrdiny je zpodoběn ideál vnitřně silného, celistvého a svobodného člověka, pro něhož není rozporu mezi zájmy vlastními a zájmy celku. V obraze ideální minulosti se pojí představa o rovném uspořádání společnosti s touhou po životě plném a volném, ale zároveň podřízeném službě jedinému vyššímu poslání, s nímž se lidská osobnost může beze zbytku ztotožnit a pro ně se i obětovat. Proti světu nehierarchizované kozácké pospolitosti je tu postavena pevně rozvrstvená společnost feudální s odlišnými kritérii. Proto je Andrijův čin i negací postoje příslušníka určitého společenství, jenž s kolektivem splyval a zároveň ho utvářel. V Andrijově trag. rozporném gestu nacházíme předobraz činů romant. hrdinů usilujících o prosazení individuální představy o životě.

Zájmem o folklórní tematiku navazuje T. B. na linii autorovy tvorby zahájené *Večery na samotě u Dikaňky* (1831—32, Večera na chutore bliz Dikan'ki). Materiál z ukrajin. historie a folklóru hodlal Gogol původně využít ve velkoryse koncipovaných *Dějích Maloruska*, které však nikdy nebyly realizovány. T. B. vyšel poprvé 1835, podruhé (v podstatně přepracované a hodnotnější verzi, v níž byla zdůrazněna idea lidového boje a posílen epický charakter díla) 1842. Dílo tvoří součást sb. *Mirhorod* (1835, Mirgorod) a v tomto celku bývá uváděno jako ideální protiklad k negativnímu obrazu všední a přizemní skutečnosti v *Příběhu o tom, kterak se Ivan Ivanovič rozkmoťil s Ivanem Nikiforovičem*. T. B. svým barvitým etnografickým koloritem a zdůrazněním heroického národního boje upoutal pozornost čes. kultury již krátce po svém vzniku (první překladatel K. V. Zap srovnával kozácká tažení s bojem husitů); později inspiroval též rapsódii L. Janáčka. Stal se podkladem i četných filmových zpracování (poprvé 1909), např. 1928 (S. Taylor, Boufe, USA), 1936 (A. Granowski, Francie), 1961 (H. Zaphiratos, Francie — Itálie), 1962 (J. Lee-Thompson, USA).

Výpisky „Není svazku světějšího nad kamarádství. Otec miluje své dítě, matka miluje své dítě, dítě miluje otcí a matku; ale to není to, bratři: i zvíře miluje své mládě! Ale spříznit se příbuzenstvím duševním a ne krvinným, to může jediný jen člověk“ (1955, 101).

Překlady čas. 1839 (1847, Karel Vladislav Zap; vyd. 1839 in: *Květy*), 1893 (1919, 1927, Ignác Hošek; vyd. 1893 in: *Mirgorod*), 1909 (Alois Erhart, in: *Mirgorod*), 1931 (Stanislav Minařík, in: *Mirgorod*), 1935 (František Páta, výběr. *Poslední výprava Tarase Bulby*), 1947 (1947, 1949, 1950, 1952, 1955, 1959, 1966, 1973, 1975, Petr Kříčka; vyd. 1949 in: *Výbor z díla*, vyd. 1975 in: *Povídky*), 1947 (Žofie Pohorecká), 1948 (Petr Denk, adapt. pro mládež).

Literatura V. V. Kožinov (ed.), *Gogol, Istorija i so-remennost', Moskva 1985. S. G. Bočarov, O stile Gogolja, in: Teorija literaturnych stilej, Moskva 1976.*
Ihl

GOLDING, William:

PÁN MUCH

(Lord of Flies) — 1954

Prozaická prvotina současného anglického autora, filozofická alegorie na půdorysu tradiční robinsonády.

Děj je situován do blíže neurčené budoucnosti na opuštěný ostrov, kde havaruje letadlo evakuující po atomovém náletu žáky angl. soukromých škol. Skupina chlapců, kteří přežili, je svolána Ralphem za asistence tlouštika Piggyho na shromáždění, kde je Ralph zvolen náčelníkem. Jack, doprovázený útvarem uniformovaných kůrových zpěváků, si vynutí ustavení sboru lovců. Ralphova snaha zorganizovat život na ostrově (zajistit přístřeší, potravu a udržovat signální oheň) naráží na touhu lovců bavit se, lovit (a zabíjet) a na Jackovo úsilí stát se náčelníkem. To vše postupně vede k rozpadu společenství, navíc zneklidňovaného strachem z neznámého zvířete — obludy. I v důsledku tohoto strachu se jednotlivci postupně přidávají k silnějšímu Jackovi. V rituálním kolektivním vytržení nad ulovením prasnice, jejíž hlavu Jack obětuje obludě, zavraždí chlapci Simona, který jim chce oznámit, že obávanou obludou je padák s mrtvým parašutistou. Lovci přepadnou Ralphovu skupinu a ukradnou Piggymu brýle — zdroj ohně. Při výpravě, kterou za nimi zbylí Ralphiho přívrženci podniknou, shodí jeden z Jackových lidí Piggyho do moře a ten zahyne, zároveň je zničena i lastura, dosavadní symbol práva. Další dva členové Ralphovy skupiny jsou zajati, Ralph uteče a skrývá se. Při honu na Ralpha uspořádaném Jackem vypukne požár, přecházející Ralph naráží na pláži na námořního důstojníka, jehož loď byla přilákána dýmem a jenž je situací na ostrově šokován.

Nad příběhem, v jádru realisticky ztvárněným, a souběžně s ním se postupně buduje druhá, obecněji platná rovina sdělení. V ní se jednotlivé složky dobrodružného realist. příběhu přehodnocují a posouvají do roviny podobnosti o člověku, jenž je, v důsledku své izolace od institucí ztělesňujících závazné společen. normy, postupně „očisťován“ od nánosů civilizace: sociálně podmíněné stereotypy chování a jednání jsou v něm přehlušeny barbarickou živočišností, temnými silami pudovosti. Klíčová scéna románu, dialog vnímavého Simona s Pánem much (toto jméno fénického božstva, Baal zebúb, se později stalo označením ďábla: Belzebub), výslovně klade zlo i jeho příčiny do nitra člověka samého: je tak zároveň jádrem symbol. roviny románu i klíčem k jeho interpretaci jako výpovědi varující lidstvo před zničením civilizace, jež by nutně ve-

dlo k poklesu na úroveň primitivního společenství ovládaného zlem a potlačujícího dobro, zbaveného všech hodnot povýšce lidských, uchovávaných tradicí a dlouholetým procesem lidské civilizace upevňovaných. Ústřední problém tradičních robinsonád, na něž P. m. zdánlivě bezprostředně navazuje (tj. problém přežít), se zde tak převádí do polohy výraznější etické (přežít jako člověk).

Forma symbol. podobenství (autor sám označuje své prózy jako „fables“) je využita i v dalších Goldingových románech, např. *Dědicové* (1955, *The Inheritors*), *Volný pád* (1959, *Free Fall*), *Pyramida* (1967, *The Pyramid*) aj., jež jsou, obdobně jako publikovaná prvotina (tři romány napsané do 1954 Golding nevydal), zaměřené na problém dobra a zla. V P. m., původně zamýšleném jako parodie na dobrodružnou knížku pro mládež *Korálový ostrov* (1857, *The Coral Island*) od R. M. Ballantyna (srov. shodná jména protagonistů, pří-
mou narážku v závěru P. m. aj.), je však tento problém zpracován nejvyváženěji. Svou nesmlouvavostí a odvahou popřít obecně přijaté názory a představy o angl. společenosti se Golding sblízuje s generací rozhněvaných mladých mužů, zároveň se však odlišuje hloubkou svého pohledu, symbol. zobecněním problematiky a jejím povýšením na problémy obecně lidské. Zfilmováno 1963 (P. Brook).

Překlady 1968 (*Heda Kovályová*).

Literatura L. Hodson, *William Golding, Edinburgh 1969. C. Pemberton, William Golding, London 1969. J. S. Whitley, Golding: Lord of Flies, London 1970. — H. Obrhelová. Mýtus a „mýtus“, FFUK Praha 1973 (dis.).*

am

GOLDONI, Carlo:

POPRASK NA LAGUNĚ

(Le baruffe chiozzotte, dosl. Poprask

v Chiozze) — 1762, insc. 1762

Italská komedie z 2. pol. 18. stol., jeden z vrcholů autorova reformního úsilí o komedii charakterů.

Hra o 3 jedn. se odehrává v Chioggie (podobá v titulu je nářeční) — malém rybářském městečku na ostrově nedaleko Benátek. Ženy dvou rodů společně čekají na návrat mužů z moře: dcera patrona Toniho Lucietta čeká na svého milého Titta Nane, na něhož však pomýšlí i Checca, sestra paní Libery, ženy patrona Fortunáta, kdežto další sestra paní Libery Orsetta čeká na Beppu, bratra patrona Toniho. Mezi ženy haštefící se v jádrném dialektu vstoupí lodičkář Toffolo a jeho flirtování se po návratu mužů stane vítanou zámlinkou k pomluvám, které zplodí rozchod obou mileneckých párů, dají Checce naději na získání vytouženého muže a vedou až k tomu, že Titto Nane a Beppo napadnou Toffola. Tím

svár přeroste v soudní případ. Koadjunkt Isidoro se sice z výslechu rodiny patrona Fortunáta nedoví nic, leč s nadhledem tvůrce lidských osudů se rozhodne konflikt urovnat, což se mu po mnoha komplikacích podaří. Párky se opět dají dohromady — jen na Checcu zbude místo Titta Nane pouze Toffolo.

P. n. l., komedie životního optimismu, pohody a humoru, spočívající na komických charakterech a téměř malicherných konfliktech v typicky ital. lidovém kolektivu, je jedním z vyvrcholení Goldoniho divadelní reformy: kromě motivu 3 mileneckých párů se v **P. n. l.** neobjevuje žádný z tradičních prvků komedie dell'arte. Zápletka tu není vytvářena ve vazbě na jednu ústřední postavu, ale je mnohonásobnou, vystupňovanou obměnou téhož motivu pomluvy a milostné hádky. Postavy a jejich promluvy jsou pečlivě komponovány, přecházejí plynule od jednoduššího, takřka „chórického“ mnohohlasu k přesnému typovému odstínění a žánrové charakteristice. Autor tu vyjadřuje svou osobní znalost prostředí, tj. především jazyka, jednání a myšlení jednotliv. postav; znalost světa, k němuž má shovívavý odstup člověka stojícího „nad“ — jak o tom svědčí i autobiograficky pojatá postava koadjunktora Isidora, která jako jediná vystupuje nad kompaktní lidovou masu, a to nejen svým společen. postavením, ale i přidělenou úlohou v ději, usměřovanou převahou nad vším tím komickým hemžením. Goldoni byl asistentem soudního adjukta v Chioggie (kde žili jeho rodiče) v letech 1728—29. **P. n. l.** pak napsal jako jednu ze svých posledních her předtím, než na zbývajících třicet let života odešel z Itálie do Paříže ke Comédie Italienne, mj. i pro únavu z tzv. „benátské divadelní války“, tj. svého sporu s Chiarim a později Gozzim o reformu ital. tradice komedie masek. V *Pamětech* (1787, Mémoires) Goldoni vznik **P. n. l.** motivuje svým rozhodnutím vytvořit hru pro herečku C. Bresciani, aby ji tak zbavil dojmu, že v titulní postavě kom. *Vrtkavá žena* (insc. 1756, La donna capricciosa) hrála sama sebe. Úspěšná premiéra **P. n. l.** byla na závěr masopustního karnevalu 1762 v benátském divadle San Luca. Snad pro nářeční jazyk a pro typicky ital. svéráznost **P. n. l.** (na rozdíl od ostatních Goldoniho her) do poč. 20. stol. téměř nepřekročil hranice Itálie. Nicméně již 1786 jej v divadle San Luca viděl J. W. Goethe a věnoval tomuto představení několik pochvalných odstavců v Italské cestě. Ozvuk **P. n. l.** je pak možno vysledovat i v Mistrech pěvcích R. Wagnera. Na čes. jeviště vstoupil až 1954 — v těsné souvislosti s pronikáním do značné míry analogického ital. neorealismu.

Překlady rozm. 1953 (Rudolf Souček, Když vy-

puknou sváry), rozm. 1953 (1954, 1954, rozm. 1961, Jaroslav Pokorný; vyd. 1961 Poprasky v Chiozze).

Inscenace 1954 (Evržen Sokolovský, Divadlo S. K. Neumanna, Praha), 1958 (Karel Pokorný, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1961 (Brigita Hertlová, DISK, Praha), 1961 (Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1961 (Miroslav Macháček, Národní divadlo, Praha), 1966 (Zdeněk Kaloc, Státní divadlo, Brno), 1972 (Ivan Rajmont, Divadlo V. Nezvala, Karlovy Vary), 1973 (Ladislav Smoček, Činoherní klub, Praha), 1976 (Pavel Špirk, Divadlo J. Průchy, Kladno—Mladá Boleslav), 1978 (Karel Texel, Divadlo J. Wolkra, Praha), 1980 (Pavel Hradil, Divadelní studio JAMU, Brno), 1981 (Miroslav Vildman, DISK, Praha), 1983 (Michael Tarant, Krajské divadlo, Kolín), 1985 (Jan Burian, Státní divadlo O. Stibora, Olomouc), 1985 (Rudolf Vedral, Divadlo E. F. Buriana, Praha).

Literatura J. Bukáček, Carlo Goldoni, Praha 1957. K. Pokorný (doslov k 1954).

pj

GOLDONI, Carlo: SLUHA DVOU PÁNŮ

(Il servitore di due padroni) — 1745, insc. asi 1746, 1753

Italská pozdní komedie dell'arte v pevně rozepsaných dialozích.

Hra o 3 jedn. V domě benátského kupce Pantolona, kde oslavují zasnoubení jeho dcery Clarice se synem Dottore Lombardiho Silviem, se objeví předchozí snoubenec Federigo, lépe řečeno jeho sestra Beatrice, která hledá v mužském přestrojení svého milého. Příchod „Federiga“, který by měl být dávno mrtev, námluvy překazí, neboť dané slovo nelze zrušit navzdory tomu, že Clarice dále touží po Silviu a ten se chce s nenadálým sokem bit. Beatricin stále hladový sluha Truffaldino přijímá místo ještě u jednoho pána — shodou okolností u Florinda, jenž je nejen hledaným milým, ale také podezřelým z vraždy Federiga. Nutnost vyhovět oběma pánům, a přitom se neprozradit, vede Truffaldina k mnoha zřetěněným skutkům. Slouží jak může, leč odměny se mu nedostává. A protože také téměř všechno splete (tu zamění dopisy, tu peníze, tu šaty), dovidají se oba milenci o blízké přítomnosti toho druhého a již tak dost složitá zápletka se dále zauzluje. Po mnoha peripetiích se jí však podaří rozplést a 3 páry se mohou políbit — nevinný Florindo a Beatrice, Silvio a Clarice, Truffaldino a Claricina služka Smeraldina.

S. d. p. je typická komedie dell'arte ve tvaru, k němuž tento žánr lidové extemporované komedie masek dospěl k závěru svého dvěstěletého vývoje. Stejně tak jako všechny jeho postavy jsou tradičními typy s předem daným vnějším vzhledem, charakterovými vlastnostmi i sociálním a místním určením, tak i jeho děj je utvářen podle určitých ustálených pravidel. Je postaven na prolínání a střetávání

dvou rovin: roviny vážných milostných příběhů a roviny komické, představované Truffaldinem a čistě dram. konstrukcí jeho služby dvěma pánům. Rovina milostná přitom tvoří rámcovou kostru a motivaci pro komické výstupy, v nichž z dnešního pohledu leží vlastní těžiště hry. Mnohoznačná postava Truffaldina (Ize v něm vidět představitele konformnosti, ale i lidové moudrosti utlačovaného) je ústředním hybatelem větší části děje; jeho akce jsou přitom motivovány nikoliv logikou nápodoby životní skutečnosti, ale okamžitou situační potřebou, tj. svébytnými zákony výstavby dram. děje. **S. d. p.** je tak do značné míry záležitostí modelovou — a právě této modelovosti bylo využito k vytvoření dram. prostoru pro životnou, spontánní komiku.

Obě roviny **S. d. p.** mají své liter. kořeny. Motiv putující milenky převlečené za muže byl od Bibbienovy kom. Calandria součástí běžné námětové konvence; postava mazaného sluhy se objevuje již v nové atické komedii a u Plauta a přes Goldonihy pokračuje např. až k Beaumarchaisovu Figarovi. 1729 vyšel v Paříži v 1. sv. 2. vyd. scénářů komedií Nouveau Théâtre Italien scénář Arlequin valet de deux maîtres, jenž byl hrán již před 1718 v Paříži modenským komikem L. Riccobonim. Goldonimu do Pisy, kde působil jako advokát, námět a podněty k napsání **S. d. p.** dodal proslulý představitel Truffaldina A. Sacchi, který také tuto komedii v benátském divadle San Samuele poprvé hrál, nejspíš 1746. Goldoni pro něj vypracoval — dva roky po napsání první své plně dialogizované kom. *Statečná žena* (1743, *La donna di garbo*) — jenom scénář a teprve později, asi až před knižním vyd. 1753 ve Florencii, doplnil celý text — poučen ovšem Sacchiho improvizací a chtěje zamezit hereckému voluntarismu a vulgarizaci, které viděl v jiných provedeních. **S. d. p.** velice brzy pronikl mimo Itálii a stal se jednou z nejhranějších her autora. Po 2. svět. válce byl **S. d. p.** často zdrojem hledání návaznosti na nezkrěslanou podobu komedie dell'arte — viz inscenace G. Strehlera v milánském Piccolo Teatro (hostování v Praze 24. 6. 1958). Stal se podkladem opery J. Hanuše (1959) a baletu J. Burghausera (1958).

Překlady 1840 (*Jan Nepomuk Štěpánek, Truffaldyn, sloužící dvou pánů, podle něm. úpravy F. L. Schrödera*), 1930 (*Jaroslav Bartoš, adapt. pro loutky, rozmn. asi 1937 (K. M. Walló, podle F. L. Schrödera)*), 1950 (*rozmn. 1953, 1954, rozmn. 1959, Jaroslav Pokorný, vyd. 1954 in: Komedie I*).

Inszenace 1835 (*Jan Nepomuk Štěpánek, Stavovské divadlo, Praha*), 1938 (*František Salzer, Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1950 (*Karel Dostal, Národní divadlo, Praha*), 1954 (*Vladimír Adá-*

mek, DISK, Praha), 1960 (*Saša Lichý, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava*), 1964 (*Evžen Kubiček, Východočeské divadlo, Pardubice*), 1971 (*Zdeněk Buchvaldek, Divadlo pracujících, Most*), 1976 (*Peter Scherhauser, Divadelní studio JAMU, Brno*), 1978 (*Karel Kříž, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1978 (*Saša Lichý, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava*), 1979 (*Jiří Císler, Krajské divadlo, Kolin*), 1983 (*Luboš Pistorius, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha*).

Literatura A. *Dživelegov, Taliánská ľudová komédia, Bratislava 1959*. C. *Goldoni, Pamäti, Bratislava 1957*. K. *Kratochvíl, Komédie dell'arte, Praha 1973*.
pj

GOLDSMITH, Oliver:

FARÁŘ WAKEFIELDSKÝ

(*The Vicar of Wakefield*) — 1766

Sentimentalistický rodinný román anglického spisovatele irského původu.

Venkovský farář Primrose vypráví o svém životě v početném kruhu své rodiny (kniha nese podtitul *Vyprávění. Sepsáno pravděpodobně jím samým*). Pro radnost londýnského obchodníka, jemuž světil starost o své peníze, způsobuje první zvrát v rodinné idyle, a to právě při zásnubách nejstaršího syna Jiřího s bohatou dědičkou, slečnou Arabellou Wilmotovou. Po ztrátě jmění odchází Jiří do světa a rodina se stěhuje na skrovnou prebendu spojenou s hospodářstvím a stává se součástí vesnického společenství v libezně pastorální krajině. Pohodu venkovského života narušují stále citelněji dvě věci. Je to jednak marnivost zvl. ženské části rodiny vedoucí k pokusům žít nad poměry, které vždy končí rozčarováním v komických epizodách. Vedle toho jsou to návštěvy majitele panství, mladého prostopášníka pana Thornhilla. Přes výstrahu chudého přítele, dobrotivého a vzdělaného tuláka pana Burchella, podlehne rodina klamu, že se šlechtic chystá ke sňatku s nejstarší dcerou Olivii. Vystřízliví až po Oliviiině únosu, který je hl. děj. zlomem příběhu. Od tohoto okamžiku dochází k rychlému úpadku, který nezastaví ani návrat svedené a zničené Olivie. Ve střední části děje idylická chaloupka lehne popelem, Primrose není schopen zaplatit nájem a pan Thornhill jej dá (navzdory rebelii svých poddáných) uvěznit. Ve vězení dokáže Primrose získat své spoluvězně pro ideály křesťanské víry a mravnosti; příval pohrom však pokračuje dál. Přichází zpráva o smrti Olivie a Jiří (jenž započal slibnou důstojnickou dráhu) je uvězněn pro soubor s Thornhillem. Náhlý návrat rodinného štěstí, včetně „obživnutí“ Olivie a existenčního i citového zakotvení většiny dětí v manželství nastává až po zásazích strýce mladého pána, sira Viléma Thornhilla, jenž provázal rodinu v převleku (za pana Burchella), a Primrosova spoluvězně, podvodníka Ephraima Jenkinsona.

Děj **F. w.** se rozvíjí od popisu idylického života rodiny jako jádra lidského společenství, spjatého s přírodou (cyklický rytmus pracovní

činnosti i folklórních svátků a zábav), k vylíčení rozpadu idyly, a to jak v rámci rodiny a venkova, tak zčásti i v perspektivě dalšího vývoje celé společnosti. Rozpad idyly nevyúsťuje ve F. w. v nalezení vztahu k abstraktnímu, velkému světu, jak je tomu později zvl. u J. W. Goetha (Vilém Meister, II. díl Fausta). Naopak: tematizuje se vlastně neschopnost nalézt tento vztah — v neustálém dialogu postřehů, názorů a stanovisek hl. hrdiny, který patří k dobově oblíbenému typu „podivína“ (L. Sterne: *Tristram Shandy*), a autorské ironie, prostupující hrdinovo vyprávění. V obecně, alegoricko-symbol. významové rovině (ve F. w. nacházíme ohlasy zvl. biblické Jobovy knihy a zčásti i biblického mýtu pádu člověka) slouží autorská ironie jednak parodii jednoznačného spojování křesťanských dogmat a hrdinova morálního postoje (důležitý smysl zde má také dvojaká postava podvodníka Jenkinsona a přestrojení sira Viléma), jednak idealizaci hl. hrdiny v jeho svébytnosti a jeho dobrotivém, humorném přístupu k lidem. Výše než hrdinova subjektivita a niternost stojí ve F. w. ideál celistvosti společen. života, jehož základem je život rodinný.

F. w. byl napsán asi počátkem 60. let 18. stol. Je prvním větším Goldsmithovým beletristickým dílem, autor se předtím živil žurnalistikou, kompilací naukové literatury a zábavnou, občas filozofující esejistikou. I když se všeobecně uznává, že se v knize odrážejí vzpomínky na autorova dětská léta v Irsku, důležitějšími zdroji jsou eseje — *Světobčan* (1762, *Citizen of the World*). V nich se objevuje v tehdejší literatuře častý obraz „nechápcího“ hrdiny (Montesquieu: *Perské listy*; Voltaire), navazující na tradici postav blázna, prosáčka a pikara, a rovněž náznak trag. sentimentální zápletky F. w. V zakončení F. w. nacházíme ozvuky r. Pamela S. Richardsona (1740). Podle věrohodné historiky se o vydání F. w. zasloužil pozdější autorův přítel a rádce S. Johnson, do jehož klubu Goldsmith v té době docházel. F. w. vyvolal protichůdné krit. ohlasy (spontánnost talentu proti nedostatkům kompozice a nepravděpodobnosti zápletky), ale bez ohledu na ně se i nadále těšil čtenářské popularitě, která neobyčejně vzrostla ve viktoriánské době, kdy byl přijímán jako venkovská idylka a moralizující, výchovný příběh. V Německu působil především na formování zralé Goethovy tvorby spolu s Fieldingovým Tomem Jonesem. Tématem rozrušení idyly, které jej spojuje i s pozdější b. *Opuštěná vesnice* (1770, *The Deserted Village*), patří F. w. k předchůdcům angl. raného romantismu (Wordsworthova raná tvorba). Jinou důležitou b. *Poutník čili Pohled na společnost* (1764, 1765,

The Traveller, or The Prospect of Society), která ovlivnila koncepci Byronova *Childe Harolda*, předznamenávají ve F. w. pikareskní epizody putování hrdiny a jeho syna Jiřího za Olivii. U nás byla část F. w. — ohlasová balada *Edwin a Angelína* (1765, *Edwin and Angelina*) přeložena J. Jungmannem (* 1797, 1841).

Překlady 1842 (*Václav Filípek, Kazatel wakefieldský*), 1884 (*Jakub Malý, Vikář wakefieldský*), 1904 (*Josef J. David, Vikář wakefieldský*), 1954 (*Alena Špiřarová-Jindrová — Miroslav Jindra*).

Literatura J. Ginger, *The Notable Man, London 1977*. A. N. Jeffares, *Oliver Goldsmith, London 1959*. R. Quintana, *Oliver Goldsmith, New York 1967*. — R. Nenádál (*předmluva k 1954*).

pr

GOMBROWICZ, Witold: YVONNA, PRINCEZNA BURGUNDÁNSKÁ

(Iwona, księżniczka Burgunda) — čas. 1938, 1958, insc. 1959

Polské meziválečné filozofické drama s prvky absurdního divadla.

Drama je rozděleno do 4 aktů a odehrává se na imaginárním královském dvoře, jehož prostředí nepůsobí a ani nechce působit realisticky. Mladý princ Filip se náhodně seznámí s ošklivou Yvonnou a z náhlého rozmaru, aby dokázal neomezenost své svobody, jí nabídne ruku. Fakt, že skutečně dojde k nerovnému zasnoubení, zaskočí nejen celou rodinu, ale i samotného Filipa a na královském dvoře vyvolá složitou reakci. Yvonna se však do prince opravdu zamiluje. On se tím cítí vázán a marně se snaží její city oplácat. Nakonec se rozhodne vymánit se z tohoto podivného vztahu, ruší svůj slib a zasnubuje se s mladou hezkou dvorní dámou Izou. Cítí však, že Yvonna už vstoupila do jeho života, a aby se jí s definitivní platností zbavil, zamýšlí ji zabít. Rovněž ostatní členové dvora uvažují o tom, že Yvonnou, která je pasivní, mimovolnou iniciátorkou nenormální situace v paláci, odstraní. Její smrti se vše opět vrací do staré normy.

Y. je především dramatem o mezilidských vztazích, které Gombrowicze vždy mimořádně zajímaly. V groteskní formě zachycuje absurditu životních situací dram. postav, konflikt jejich svobodné vůle s konvencemi a vžitými stereotypy. Ztělesněním touhy po svobodném rozhodování je zvl. princ Filip: zasnoubí se s Yvonnou právě proto, aby sobě i okolí dokázal, že se nedá ovlivnit jejím škaredým zevněškem a tupým mlčením, že dokáže postupovat proti konvencím a proti obecnému očekávání. Jeho akt vzpoury má neočekávané následky. Dvůr se sice nové situaci dočasně přizpůsobí, aby nedošlo ke skandálu, ale Yvonniny nedostatky začnou všem připomínat jejich tajné slabosti a skrývané vady (královny staré hříšky,

královninu grafomanii, vrásky dvorních dam apod.). Yvonnina naprostá pasivita provokuje agresi. Filip si začne uvědomovat, že člověk nemůže svou vůli zcela ovlivnit obraz, který si o něm ostatní činí, a že je chtít nechtě závislý na tom, jak se odráží ve vědomí jiných lidí. Nesnese pocit, že se Yvonna bude svým vědomím navždy podílet na jeho životě i na jeho lásce k Ize a tak nepozorovaně parazitovat na jeho existenci. Mechanismy mezilidských vztahů nepřestaly fungovat a nakonec krystalizuje všeobecné rozhodnutí Yvonnu zlikvidovat. Paradoxní je, že se to podaří až v okamžiku, kdy se královský dvůr dokáže opět vrátit ke starým konvencím a zavedeným způsobům.

Y. je prvním Gombrowiczovým dramatem, vznikla těsně před 2. svět. válkou a byla původně publikována i s autorovým komentářem v nejvýznamnějším pols. meziválečném čas. *Skamander*. S Y. souvisí i Gombrowiczův nejznámější r. *Ferdydurke* (1938), který vznikl v téže době a rovněž napadá myšlenkové a společen. stereotypy — tentokrát však ve sféře pols. romant. nacionálních představ a tradiční vlastenecké výchovy. V kontextu pols. literatury se tato část Gombrowiczovy tvorby řadí do meziválečného proudu groteskní fantastiky, která experimentální formou s prvky absurdity, mytologizace skutečnosti a katastrofismu kritizuje tradiční pols. představy o vlastním národě a histor. a polit. poslání Polska. Jeho hl. reprezentanty vedle Gombrowicze jsou S. I. Witkiewicz-Witkacy a B. Schulz. Některé motivy, pojmy a symboly přešly z Gombrowiczových knih do povědomí pols. čtenářů i spisovatelů, kteří se jich ve svých dílech dovolávají nebo na ně odkazují. Gombrowiczovo dílo je obklopeno legendou („mýtus Gombrowicze“).

Překlady čas. 1969 (Jaroslav Simonides, *Divadlo*, 4).

Inscenace 1973 (Jaroslav Chundela, *Činoherní studio, Ústí nad Labem*).

Literatura A. Sandauer, *Dla każdego coś przykrego*, Warszawa 1966. D. de Roux, *Entretiens avec Gombrowicz*, Paris 1967. W. Wyskiel, *Witold Gombrowicz, twórczość literacka*, Kraków 1975.

jhl

GONCOURT, Edmond de —

GONCOURT, Jules de:

GERMINIE LACERTEUXOVÁ

(Germinie Lacerteux) — 1864

Román připravující cestu francouzskému naturalismu; lidský dokument lásky a mravního úpadku pařížské služebné.

Životopis a povahopis služky Germinie, která musela ve 14 letech opustit rodný venkov, jen zmiňuje první pařížské zkušenosti (znásilnění, porod

mrtvého dítěte, rozmanitá dřívější působistě) a soustřeďuje se až na dobu ve službách slečny de Varandeuil, díky krušnému životu ženy mimofádně pevně a odolně. Pro Germinii, nepůvabnou, ale přesto svůdnou dívku, se stane osudnou otrocká láska k synovi mlékačky Jupillonové. Podíli se na jeho rozmazlování, a když chlapec dospěje, nesnese, aby ho vlastnila jiná žena. Její náruživost se nezastaví před žádným pokořením: provází požívačného mladíka na tancovačky, platí za jeho holky, nechává se znouživat jeho matkou, připraví se o dobrou pověst, za své úspory pošle pro milence rukavičkářství... Osud je k ní však neúprosný: málem zesílil bolestí ze ztráty dítěte, Jupillona jí přebere jeho sestřenic a ona sama je odvržena jako nepotřebná věc. Upadne do deprese, ale když jí milenec znovu zavolá, vrací se k němu „jako zvíře tažené na provaze“ a s vynaložením všech sil sežene peníze na jeho vyplacení z vojny, ačkoliv se tím navždy zaslíbí nouzi. Fyzicky chátrá a propadá alkoholu. Marně potlačovaná smyslůvka vrhne ubožačku do vyčerpávajícího poměru s bohémským pijanem — malířem pisma Médéricem Gautruchem, a později na ulici. O úzkostlivě skrývaném milostném dramatu a mravním úpadku se její zaměstnavatelka dovidá, teprve když služka zemře na tuberkulózu. Nejprve se zděsí a rozhoří, ale nakonec se smiluje nad „prokletím těla a osudu“ Germinie, jejíž hrob marně hledá na montparnasském hřbitově.

V předmluvě k G. L., která náleží k programovým prohlášením naturalismu, zdůraznili Goncourtové pravdivost svého románu a představili ho jako „kliniku lásky“, jež do literatury uvádí „nízké třídy“ a chce vyvolat zájem o jejich osud. V duchu tohoto liter. programu, inspirovaného metodami přírodních věd, vytvořili autoři pronikavou analýzu ojedinělé, až patologické ženské bytosti (hypersenzitivní, se sklony k nymfomanii), jejíž duševní stavy a morální traumata zaznamenali detailně a současně v rozpornosti i proměnlivosti psychických reakcí, které je zajímaly víc než celistvost lidské osobnosti. I když nelze Goncourtům upřít soucitný tón, znamenala pro ně hrdinka románu především lidský unikát, uspokojující smyslovou dráždivost ohyzdná a chorobnost jejich estétského ducha. V G. L. podrobili však studiu také prostředí městské periferie a zaznamenali řadu sociologických rysů městského lidového žvlu. Dominantní záměr vytvořit klinickou studii zvláštního lidského typu se odrazil i v kompozici a stylu prózy, v zjednodušení výstavby děje na prostou následnost životních situací (zachycených ovšem epizodicky a útržkovitě) a v zpracování popisně analytických pasáží, jimiž zobrazili proměnlivé fyziologické i duševní stavy své hrdinky.

G. L. je nejproslulejším dílem z goncourtov-

ské „galerie“ románových portrétů: *Charles Demailly* (1860), *Sestra Filoména* (1861, *Sœur Philomène*), *Renáta Mauperinová* (1864, *Renée Mauperin*), *Paní Gervaisaisová* (1869, *Madame Gervaisais*). Autoři v nich zpodobovali povahy lidí různých prostředí, ale vždy z psychol. hlediska neobvyklé až patologické. Všechny ústřední románové postavy tvořili podle reálných prototypů, které se sběratelskou vášní shromažďovali, spolu s dialogy, scenériemi a dílčími motivy, a ukládali do *Deníku* (* 1851—96, 1887—96, *Journal*). Tam byla zaznamenána i postupující nemoc a smrt ženy, jež posloužila Goncourtům jako předobraz G. L. Byla to jejich služebná Rosa, která sloužila v rodině 25 let a teprve po její smrti vyšly najevo podivné milostné poměry a sklon k alkoholismu. G. L. byla oceněna hned při I. vyd. *Sainte-Beuvem*, V. Hugem a G. Flaubertem (v soukromé korespondenci). Na typ „klinické studie“ navázal okamžitě É. Zola *Terezou Raquinovou* (1867) a goncourtovské pojetí člověka jako výslednice vrozených, získaných a okolnostmi oživovaných sklonů je patrně v řadě jeho děl, zvl. v *Zabijáku* (1877).

Překlady 1898 (*Pavla Moudrá*), 1958 (1976, *Alena Hartmanová*).

Literatura R. Baldick, *The Goncourts*, London 1960. E. Caramaschi, *Réalisme et impressionisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa 1971. M. Hutter, *Phantasie und Realismus in den Schriften der Goncourt*, Frankfurt a. M. 1959. P. Sabatier, *Germinie Lacerteux des Goncourts*, Paris 1948. — A. Hartmanová (předmluva k 1958). J. Borecký, in: *Obzor literární i umělecký 1, 1899*.

mm

GONČAROV, Ivan Alexandrovič: OBLOMOV

Ruský realistický román 19. stol., v němž portrét titulní postavy satiricky postihuje dobový typ hrdiny s pokleslou aktivitou.

Příběh setkání Ilji Iljiče Oblomova, který po krátkém působení v úřadu žije v Petrohradě v naprosté nečinnosti z výnosu svého statku, je rozčleněn do 4 dílů. Nejprve se seznamujeme s hrdinovou pasivní existencí v chátrající domácnosti (pokoje pokrývá prach a pavučiny), jejíž součástí je i líný, ale pánovi bezmezně oddaný sluha Zachar. Žádnému z návštěvníků (karikatury petrohradského úřednictva — Volkov, Sudbinskij, Penkin, Alexejev, Tarantjev) se nepodaří vylákat Ilju Iljiče z jeho divanu, kde se oddává snu o lenivém životě v rodné Oblomovce. Ve 2. díle je Oblomov vytržen z letargie příjezdem podnikavého a energického přítele Andreje Ivanoviče Štolce a seznámí se s mladou a vzdělanou Olgou Iljinskou. Toto setkání v něm na čas probudí milostný cit a touhu po plnějším životě.

Pak se ho však znovu začnou zmocňovat pochyby (3. díl), rozruch kolem případného sňatku s Olgou mu nahání strach, takže Oblomov nakonec zcela selhává. Ve 4. díle se jejich osudy rozcházejí: Olga se v cizině provdá za Štolce, Oblomov nachází útěchu v oddané péči své domácí — vdovy Pšenicyonové. Opět upadá do původní letargie, z níž se ho tentokrát Štolc pokouší vytrhnout již marně. Jeho rostoucí fyzické i duševní ochromení přirozeně vyústí v smrt.

Jednoduchý syžet O. se opírá o nevzrušivé události chudé životní pouti hl. postavy, zároveň však odráží se značnou zobecňující šíří dobový život v Rusku. Gončarov pro svůj záměr využil především dvou tehdy originálních postupů — důsledně sociálně psychol. typizace charakteristik, popisů a situací a realist. metody soustředěné k životní materii: najdeme zde spoustu jakoby nepodstatných a podružných, ale dobově, sociálně i situačně nezaměnitelných reálií (odtud označení Gončarova jako „básníka ‚bytu‘“, tj. všedního života). Postava Oblomova reprezentuje typický lidský osud a v místy až groteskně trag. nadsázce se stává symbolem degenerace životních aktivit v důsledku téměř chorobné netečnosti vůči světu. Tento typ životního postoje, jenž vstoupil do kontextu svět. literatury pod pojmem „oblomovština“, se zrodil z historicky konkrétních společen. podmínek nevolnického Ruska, kde si synové statkářů a venkovské šlechty, jimž bylo dopřáno vzdělání a měli se stát elitou národa, záhy osvojili právo společensky parazitovat na cizí práci. Oblomov je v tomto směru dovršením linie „zbytečných lidí“ v rus. klasické literatuře. Absenci činnorodé aktivity u něho už nevyvažují ani duchovní dispozice (sklon k reflexi, snění, smysl pro humanismus). Romant. aureola obestírající ještě Oněgina, Pečorina, Rudina aj. hrdinovy liter. předchůdce byla stržena. Na rozdíl od A. S. Puškina, I. S. Turgeněva aj. postavil krit. realista Gončarov proti Oblomovovi činnorodého Štolce, reprezentujícího evrop. emancipovaný kapitalismus, v němž shledával jediné reálné, byť ne ideální východisko z ustrnulosti Ruska. Její trpnou a charakteristickou obětí se stal i „hrdina“ jeho románu.

Zákl. plán O. existoval již koncem 40. let, 1849 byla jedna z prvních kapitol — *Oblomov sen* — uveřejněna v liter. sborníku čas. *Sovremennik*. 1. díl byl hotov již 1850, ale další práci narušila cesta kolem Evropy, Afriky a Asie (1852—55) a služba ve funkci cenzora ministerstva národní osvěty. Až 1857 za pobytu v Mariánských Lázních Gončarov O. dopisuje a 1859 otiskuje v čas. *Otčestvennyje zapiski*. Současníci román přivítali zejména jako významný a aktuální argument proti nevolnic-

tví, které bylo konečně 1861 i v Rusku zrušeno. Z dobových ohlasů je závažná i dodnes velice výstižná politicko-filozof. stať N. A. Dobroljubova Co je to oblomovština? (1859). Gončarov považoval O. spolu s prvotinou — r. *Obyčejná historie* (1847, *Obyknovennaja istorija*) a s r. *Strž* (1869, *Obrvy*) za součást volně trilogie zachycující proměnu rus. života v době přechodu od feudalismu ke kapitalismu. Zfilmováno N. Michalkovem (1979).

Překlady 1861 (*Emanuel Vávra*), 1903 (1951, *Vilém Mrštík*), 1926–27 (*Stanislav Minařík*), 1956 (...1963...1973, *Prokop Voskovec*).

Literatura N. I. Pruckov, *Masterstvo Gončarova — romanista*. Moskva—Leningrad 1962. A. P. Rybasov, I. A. Gončarov, Moskva 1957. — J. Zapletal (*doslov k 1963*).

mm

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de:

SAMOTY

(Soledades) — *1613

Velkoryse koncipovaná španělská lyrická poema, jež bohatým metaforickým jazykem barokního stylu shrnuje vědění a citění humanisticky vzdělaných současníků.

S. jsou první 2 díly (*Samota I, Samota II*) zamýšlené tetralogie, která měla v samotách polí, břehů, lesů a pustin symbolizovat čtvero ročních období či období lidského života. I. část (jediná dokončená) obnáší 1091 veršů, 2. část, téměř dokončená, 979 veršů. S. jsou psány podle rýmového schématu silvy, tzn. že se v nich libovolně střídá hendekasylab s méně četným heptasylabem. Skladba je věnována vévodovi z Béjaru; oslavuje jeho lovecké umění a dovolává se jeho přízně. Lyr. podání je podobné jako u antických autorů prokládáno (a retardováno) sborem (I), dialogem (II). Epickou složku S. tvoří příběh mladíka, jehož žene milostná vášeň do neznámých končin, které mají ráz dobových pastorálních, bukolických scenerií. V obou S. jsou lyr. popisy a skrovný děj včleněny do nového mýtu, který si autor vytvořil na základě důkladné znalosti fec. a fim. mytol. příběhů, jež jsou trvalým pozadím a nevyčerpatelem inspiračním zdrojem poémy. Latinizující syntax a mytol. narážky znesnadňují četbu skladby, jež se už kráče po svém vzniku dočkala vykladačů, komentátorů i zufivých protivníků.

S. jsou vrcholným dílem špan. barokní lyriky, která skrze humanistické a renesanční podněty (hlavně italské) vstřebala klasickou řecko-řím. vzdělanost. Básnický styl S. je založen na metaforickém ztvárnění tématu a na rozvíjení známých, méně známých i nově vytvořených mýtů, které jsou citovány v narážkách dávajících prostor pro luštění a domyšlení. Je to styl květnatý, ale nezabředá do směšné vyumělkovanosti např. franc. preciozity. Andaluský smysl pro nadsázku se v S. mísí

s důkladnou znalostí mytologie i nejnovější historie a geografie. S. jsou pokusem o lyr. shrnutí vědění o tehdejším známém světě (pouhých sto let po objevení Ameriky), o jeho racionální i citové uchopení na pozadí mýtu. Tenká nit příběhu nešťastně zamilovaného mladíka je jen zámkou, takže epická složka je vnímána pouze jako pozadí ohňostroje metafor, příměrů, paradoxů, starých i nových mýtů, rýmů oslnivých svou novostí i tradičně gramatických. Jde o skladbu, která svým totálním metaforickým zpracováním materiálu předznamenala úsilí moderní poezie.

V díle svého tvůrce zaujímá torzo S. zvláštní místo jako skladba jeho vrcholného tvůrčího období. V podobném duchu je psána i skladba *Báje o Polyfémovi* (*1612, *Fábula de Polifemo*). V obou poemách se odráží autorova vůle po novém, koncizním, metaforickém stylu. Kulturanismus (špan. culto = vzdělaný), k němuž bývají S. přiřazovány, vycházel z humanistické orientace na klasické jazyky a kultury Řecka a Říma. Latinismy S. mají zásluhu o rozšíření slovní zásoby moderní španělštiny, jež se právě v době zlatého věku špan. písemnictví konstitovala jako liter. jazyk. Autor S. měl dosti epigonů a přívrženců (např. hraběte z Villamediany nebo Félix de Arteaga). Mezi odpůrci S. a osobními nepřáteli jejich autora vynikal básník Francisco de Quevedo, považovaný za hl. představitele konkurenčního stylu — conceptismu. Rozdíl mezi oběma školami však měly především ráz mimoliterární, tkvěly spíše než ve stylu v osobních sporech a ambicích svých nesnášenlivých reprezentantů. Přes autorovu (z dnešního hlediska) přílišnou zatíženost klasickým vzděláním, přes latinizující větnou skladbu a nehledě na vulgarizace některých vykladačů obviňujících Góngora z hermetismu a extravagantnosti jsou S., jejichž hodnoty znovu objevila špan. i svět. literatuře generace roku 1927 v čele s D. Alonsem, F. Garcíou Lorkou a G. Diegem, vrcholným dílem špan. zlatého věku a básnického baroka.

Překlady 1970 (*Josef Híršal — Josef Forbelský*).

Literatura D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid 1955. R. Jammes, *Etudes sur l'œuvre poétique de Don L. de Góngora*, Bordeaux 1967. B. Müller, *Góngoras Metaphorik*, Wiesbaden 1963. — J. Forbelský (*doslov k 1970*).

ul

GORIN, Grigorij:

POSLEDNÍ SMRT JONATHANA SWIFTA (Poslednjaja smerť Džonatana Svifta) — insc. 1983

Sovětská současná komedie s vážným tématem vnitřních hodnot života, prezentovaná

historickou alegorií a technikou divadla na divadle.

Děj se odehrává 1745 v Dublinu v domě J. Swifta, kde se dějí podivné věci. Dům je zabydlen postavami Swiftových románů, např. Liliputány Reldem a Flinem, kteří mají zásadní spor o to, kdo je větší, obrem Glumem, jenž vyzval na souboj rytíře Lance-lota, ale marně čeká na jeho příchod. Zvláště se projevuje i pán domu, který každý den přesně v pět umírá s opakujícím se obřadem. Zdánlivě přestal Swift se světem komunikovat, a proto k němu ti, kteří vlastně nikdy nechápali jeho způsob myšlení a citění, přistupují jako k duševně nemocnému. Kromě sluhy Patrika o něj pečuje sestra Vanessa (podivně se střídající ve své roli s Hester, představující zprvu múzu Swiftova života Stellu) a nově doktor Simpson, jehož obzor je úzce omezen pouze na psychiatrii. Ukáže se, že tu jde vlastně o divadlo, neboť Swift, který v závěti odkázal své jmění péči o choromyslné, „angažoval“ kočující herce, aby mu dům zaplnil světem jeho postav. Srážka fikce a skutečnosti je stále zjevnější, a tak poručenská rada, skládající se ze soudce, guvernéra a biskupa, nechá herce zavřít. Odhalení postupuje až k Swiftovi, o němž také přestává být jasné, je-li vskutku slavným autorem, nebo hercem-dvojníkem, který se za něho vydává: nezbyvá než odehrát poslední smrt Jonathana Swifta, neboť je právě den, kdy má zemřít. Při ohledání těla zjistil Simpson vskutku známky smrti, ačkoli zesnulý na něho ironicky mrkl.

Gorin postavil svou vážnou komedii na principu postupně odhalovaného tajemství, které se navíc zcela nevyjasní ani závěrem hry. První polovinu odvíjí v napětí mezi evokovaným světem swiftovské fantazie, jehož poezie a ironická břitkost otvírá cestu k pravdivému pochopení světa (klíčovou je v tomto smyslu postava herce nesoucí označení Někdo, jež je mimo čas a prostor). Reálný svět (reprezentovaný zvl. poručenskou radou a Simpsonem, který zde prochází obloukem od odborné krátkozrakosti k vnímání indicií, jež dosud byly mimo sféru jeho pragmatického myšlení) se staví do sebeobranu před touto realitou, která zpochybňuje jeho jistoty a kritéria. V 2. části hry už autor zjevně odkrývá alegoričnost „příběhu“ i jeho histor. přepleku a groteskní poetikou proměn divadelní skutečnosti zveřejňuje poznávací sílu zážitku, neboť fikce může díky němu zásadně posunout vědomí individua (scéna, v níž Někdo Zrzavému strážníkovi otvírá vnitřní prostor života proti proudu času). Gorin zde překračuje alegorickou přímocí významů a rozehrává poetický gejzír paradoxů, na jejichž ostří stojí oduševnělý životní nadhled a moudrost proti utilitaritě, omezenosti a vnitřní prázdnotě.

Gorin ztvárnil tuto látku nejprve jako televizní scénář, teprve pak vznikla divadelní ver-

ze. P. s. organicky navazuje na linii Gorinovy dram. tvorby, která hledá námět v histor. alegorii, např. *Zapomeňte na Herostrata* (1973, „... Zabyl Gerostrata!“), *Ten, který nikdy nezalhal*, (in sc. 1974, Samyj pravdivyj) s titulní postavou barona Prášila, a *Thyl Ulenspiegel* (1975, Legenda o Ulenšpigele). Gorin obdobně jako jeho generační druh E. Radzinskij záměrně navazuje na poetiku, kterou v sovět. dramatické prosazovali M. Bulgakov a J. Švarc, také jejich autorský názor vychází z úsilí o vícevrstevnaté propojování společen. problematiky s jejím hravým a dynamickým divadelním tvarem.

Výpisky „Robin Hood byl zbojník, a pak se z něho stal hrdina. Jeanne d'Arc byla kacířka, a za sto let už byla svatá... Jenom vy, Jacku, hlidáte vrata vězení po celá staletí a na nic nemyslíte!“ (1985, 56).

Překlady rozm. 1985 (Jiří a Růžena Pochovi).

Inscenace 1984 (Miroslav Krobot, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha).

vkv

GORKIJ, Maxim: FOMA GORDĚJEV

čas. 1899, 1900

Sociálně psychologický román zobrazující život bohatého kupce, jeho tápání a hledání pravdy, které končí v lidsky tragickém pochopení nesmyslnosti existujícího společenského uspořádání.

Děj románu se odehrává v prostředí bohatých volžských kupců. Zámožný podnikatel Ignat Gordějev, který nedávno pochoval ženu, se znovu žení – nová manželka mu rodí vytouženého syna a dědice a při porodu umírá. Syn Foma je vychován u kmotra Majakina v religiozním prostředí, později žije u otce a na prahu dospělosti fidi obchodní operace. Otec ho posílá se dvěma loďmi obili na řeku Kamu. Během plavby poznává Foma ve vši krutosti nelidskost carské despotie a všeobecnou neúctu k člověku a lidské individualitě. Je rozhořčen prodejem dívky, kterou její otec nemůže uživit. Vidi hrubost mužů, jejich nevědomost, ale současně i reálný mechanismus nespravedlivé společnosti. V plavbě obchodní lodí je koncentrován Fomův dotek se světem, jeho pestrosti a rozmanitostí: údery sociální a mravní se prolínají s milováním ženy, v jejímž náručí poprvé poznává fyzickou lásku. Od této chvíle následuje deziluze za deziluzi, nepokoj a definitivní rozchod s realitou, zejména po smrti otce. V rozhovorech s Majakinovou dcerou Ljubou, ve styku s lidmi pochybné pověsti i v kontaktu s obskurně vylíčeným prostředím opoziční mládeže, zvl. se spolkem Ježovem, si uvědomuje vyprahlost okolního světa, propadá alkoholu a opilý na palubě parníku vrhá proti vznešené kupecké společnosti krutou obžalobu.

F. G. je svým tvarem synkretický typ spojující společen. román balzakovského ražení, výchovný román a románovou kroniku. Neúhybný vývoj titulní postavy k naprosté roztržce se společností je viděn na kontrastním pozadí světla a tmy. Scény s hrubostmi a násilím jsou zobrazovány černobílou optikou (příšerí krčem, noční pitky), naopak barevně jsou nahlíženy scény optimistického rozletu, volnosti a lásky. Tato technika kontrastní palety se stala jedním z hl. rysů slovesného umění M. Gorkého. Tam, kde sociálně analytický a pozvolna k naturalistickým postupům se blížící proud evrop. prózy sledoval proces rozpadu integrity člověka nebo sociální skupiny (v rus. próze např. Ščedrinovo Golovlevské panstvo, 1880), obsahuje F. G. ve svém závěru náznak možného vzestupu (Fomova vzpoura proti kupcům a jeho „proroctví“ spjaté s lidovou pravdou jurodivých). Ze sociologického hlediska je Fomova vzpoura proti třídě, jejímž byl příslušníkem, relativně obecným znakem společen. poměrů v Rusku od 80. let 19. stol., kdy si nejlepší představitelé šlechty a raznočiňecké inteligence začali uvědomovat neudržitelnost carské autokracie. Román je v této souvislosti odpovědí na trs „prokletých“ otázek, které stály v centru pozornosti rus. společnosti (kdo je vinen, co dělat a jak žít). Na konkrétnější rovině je F. G. knihou o rozkladu kupectva, jehož osudy autor znal z vlastní zkušenosti.

F. G. je románovou prvotinou M. Gorkého, vycházel v petrohradském čas. Žizn' (1899) a o rok později knižně. Je známo z autorovy korespondence (s A. P. Čechovem), že s románem nebyl spokojen, uváděl, že je tu hodně zbytečnosti a sám Foma je nevýrazný. V kontextu autorovy liter. tvorby F. G. vyrůstá z raných bosáckých povídek a tyto kořeny také román odlišují od naturalisticko-dekadentního pojetí života, ačkoli v povrchové struktuře je mnoho podobností. Najdeme zde výrazný kontrast: proti slabosti a slabošství, změkčilství, zvrácenosti a rozkladu stojí fyzická síla, zemitost a jadrnost, které se prezentují zvláště v milostných scénách. Lásky je také jedním z mála žvlů, které jsou tu projevem zdravého, smysluplného života. Další hodnotou, která může lidi vyvést z bludného kruhu, je práce: jako velká pozitivní síla je fragmentárně líčena jak ve F. G., tak v r. *Podnik Artamonových* (1925, Delo Artamonovych) a → *Život Klíma Samgina*. Je tu však současně ukázána i její odvrácená strana, která vede k bohatství a moci nad jinými. Vlastnictví jako tragédie nejen vykořisťovaných, ale také vykořisťovatelů je stěžejním tématem dalších autorových románů včetně → *Matky*. Román F. G. lze z tohoto

pohledu chápat jako ideově temat. základ pozdějších rozsáhlejších autorových děl. Byl zfilmován M. Donským (1959).

Výpisky „*Láska k ženě je pro muže vždycky plodná, ať je jakákoli, i když mu přináší jen utrpení — i v tom je vždycky mnoho cenného. A je-li pro churavou duši prudkým jedem, pro zdravého je něčím jako oheň pro železo, jež se chce stát ocelí! . . .*“ (1957, 60).

Překlady 1899 (Vojtěch Prach), 1902 (Jan Wagner), 1908 (F. Mězl), 1929 (1949, Václav König), 1957 (1974, Jarmila Fromková).

Literatura B. V. Michajlovskij, *Tvorčestvo M. Gorkogo i mirovaja literatura 1892—1916*, Moskva 1965. A. A. Volkov, *Puť chudožnika, M. Gorkij do Oktjabrja*, Moskva 1969.

ip

GORKIJ, Maxim: JEGOR BULYČOV A TI DRUZÍ (Jegor Bulyčov i drugije) — 1932

Ruské sovětské drama, jedno ze zakladatelství děl socialistického realismu; obraz zániku buržoazie v revolučním procesu roku 1917.

Triaktová hra, autorem označená jako *Scény*; se odehrává v rodině bohatého podnikatele Jegora Bulyčova v menším provinčním městě těsně před vypuknutím VŘSR. Ve výjevech z rodinného života je zobrazen mravní rozklad rus. buržoazie a proces vnitřního přerodu jednoho z jejich příslušníků, Jegora Bulyčova, který v mezni životní situaci (nevyléčitelná nemoc a blížící se smrt) rozpoznává nutnost zániku starého společen. řádu. Vnitřně se rozchází se svou třídou, v níž se cítí být cizincem. Jeho názorová proměna, do značné míry způsobená osobními podněty, zejména hyenismem příbuzných, kteří se chtějí zmocnit jeho majetku, a prožitkem nadcházející smrti, vydráždí jeho okolí. které se snaží Bulyčovovu vzpouru ztrestat a zkrotit. Postupující nemoc znemožňuje hrdinovi dovést názorový přerod k praktickým důsledkům; na prahu revol. události Bulyčov umírá.

Osud a smrt hl. hrdiny, stejně jako morální úpadek jeho rodiny symbolizují zánik starého světa. Bulyčov je zachycen v téměř trag. rozpětí, v protikladnosti své třídní příslušnosti a ideově názorově orientace, v dilematu poznané pravdy a nemožnosti činu stejně jako v osamoceném postavení mezi dvěma protikladnými tábory. Jeho vnitřní vitalita ho spontánně přivádí k sympatiím s těmi, kdož mají zdravé jádro a zároveň ztělesňují dějinnou perspektivu (bolševik Laptěv, služebná Glafira, zčásti i nemanželská dcera Šura), a k odporu vůči všem, kdož reprezentují starý řád, jsou pokřiveni touhou po majetku (kupecky omezená manželka Xenie, její sestra, modlářská abatyše Melanie, sobecká dcera Varvara, dravý fabrikant Dostigajev aj.). Bulyčov, vyčleňivší se ze svého prostředí a pohrdající jím,

prožívá hluboce svou cizotu a nezařazenost („nedostal jsem se na pravé místo, žiju v cizí ulici“). Rodinný mikrokosmos představuje diferencovaný vzorek měšťácké třídy, která je představena jako přežívající a retardující síla histor. vývoje. J. B. však není pouze společenskokrit. dramatem, poukazuje k příčinám a kořenům existujícího stavu, ukazuje i vpřed, k nové perspektivě. Rodinný konflikt přerůstá v konflikt ideový, který obráží širší společen. problematiku. Hra je obrazem jedné fáze revol. změn. Nepojednává ji přímým střetem antagonistických sil, ale ukazuje narůstající mravní, ideovou i existenciální krizi, která signalizuje brzký zánik buržoazie. J. B. tvoří prvo. část plánované pentalogie, která měla obsahovat revol. historii od únorové revoluce 1917 až po vítězství socialist. revoluce. Chystaný plán nebyl uskutečněn celý. Gorkij zpracoval na počátku 30. let 3 části. Na J. B. volně navazovalo dr. *Dostigajev a ti druzí* (1933, Dostigajev i drugi) a v pozůstalosti nalezené dr. *Somov a ti druzí* (* 1931, 1941, Somov i drugi), kde se objevuje řada postav z J. B. Obsahem této dram. kroniky je vývoj, růst a vítězství revoluce. Konflikt, dram. postavy a syžet jsou založeny ideologicky; je potlačen význam psychol. charakterizace, omezen děj. Drama je neseno střetem protichůdných idejí, nikoli individuálně motivovaným konfliktem. Volná, otevřená výstavba a řazení výjevů, mnohdy dějově nedovršených, vytváří úhrnem širokou fresku, postihující zákl. charakter histor. procesu.

Dram. technika uplatněná v těchto hrách byla v protikladu ke Gorkého teoreticky proklamované koncepci dramatu, postulující koncizní sevřenost tvaru, vyhocený konflikt, akční děj a aktivní charaktery — viz stať *O hrách* (1933). Látka si vynutila odlišnou dram. formu, která v mnohém navazuje na předchozí vývoj rus. dramatiky (v potlačení vnějšího děje a v toku všedních životních událostí jsou zřetelné souvislosti s technikou her Čechovových; v neindividualisticky pojatém zobrazení člověka a v řešení vztahu individua a histor. problematiky je patrná tradice odvíjející se od Puškinova Borise Godunova atd.). Realisticky typizované postavy a děje jsou mnohdy povýšeny do roviny obecně platných symbolů, které se vztahují k ústřednímu bodu, jímž je zánik starého světa (smrt Bulyčova na počátku revoluce, scéna s trubacem aj.). J. B. patří ke klasickému odkazu sovět. literatury. V dalším vývoji nejen sovětské, ale i socialist. dramatiky vůbec zaujímá svou ideovostí, třídností pohledu a histor. perspektivou klíčové postavení. Zfilmováno 1953 a 1973.

Překlady 1935 (1948, 1950, 1952, rozmn. 1960, Bo-

humil Mathesius; vyd. 1950 in: *Divadelní hry 2*), rozmn. 1971 (Jiří Prokop), rozmn. 1975 (Leoš Suchařípa).

Inscenace 1934 (Emil František Burian, D 35, Praha), 1934 (Viktor Sulc, český soubor Slovenského národního divadla, Bratislava), 1936 (Jan Škoda, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1946 (Aleš Podhorský, Národní divadlo, Praha), 1949 (Antonín Kurš, Státní divadlo, Ostrava), 1961 (Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava), 1971 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1975 (Miloš Horanský, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1976 (Jan Kačer j. h., Divadlo E. F. Buriana, Praha), 1982 (Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň).

Literatura S. S. Danilov, *Gork'ij na scene, Leningrad—Moskva 1958*. A. A. Volkov, A. M. Gork'ij i literaturnoje dviženije sovsckoj epochi, Moskva 1971.

šrm

GORKIJ, Maxim:

MATKA

(Mať) — 1906

Sociálně politický román významného ruského a sovětského romanopisce a dramatika, líčící ideové zrání ruského proletariátu, boj marxistické strany a utváření nových lidí.

Děj M. se odehrává v dělnické kolonii, kde v neuvěřitelně svizelných poměrech žije rodina Vlasova; hrubý otec Michail, věčný opilec ubitý beznadějným životem, zakřiknutá, laskavá matka Pelageja Nilovna a jejich syn Pavel. Krátce po otcově smrti se Pavel stává členem ilegální stranické buňky a matka, hluboce věřící žena, pasivní a strachující se bytost, přechází postupně na revol. pozici Pavla a jeho přátel. 1. část M. vrcholí prvomájovou demonstrací, 2. část ústí v brilantní Pavlově řeči u soudu. Text jeho projevu rozhazuje matka mezi lidem.

Dvě části románu jsou vlastně dvěma fázemi matčina pronikání k revol. hnutí. Pelageja se nejdříve sblíží s revolucionáři jako s přáteli svého syna, pak začíná rozumět jejich mravnímu patosu, který spojuje se sociálním výkladem Kristova učení. Matčín přechod na revol. pozici je dán jednak láskou k synovi, kterého chce pochopit a do jehož světa chce proniknout, jednak mučivou realitou dělnické kolonie. Pozoruhodné je zde viděn boj proti nespravedlivému společen. systému: osvobození člověka znamená osvobození všech lidí, jedněch z útlaku, druhých z osidel bohatství a moci. Pelagejin přerod je umělecky připraven kontrastními obrazy světla a tmy, které symbolizují boj dobra a zla. Ve výročí hl. postav, zvláště Rybina a matky, jsou vyjádřena stanoviska tzv. bohohledačství a bohostrůjcovství, které se snažily spojit marxismus a socialist. revoluci s hledáním a vytvářením nového, polidštěného boha. Tyto teorie ostře kritizoval V. I. Lenin, mj. právě v diskuzi s M. Gorkým, i když současně vysoce oceño-

val politický význam románu. V M. se také setkáváme s úvahami o etice revol. boje, tj. v daném případě o mravním oprávnění násilí ve prospěch dobra; autorovo chápání revol. násilí je zde polemicky zaostřeno zejména proti F. M. Dostojevskému. Souběžně s polemikou a rozsáhlými úvahami nad posláním revol. boje a jeho mravním opodstatněním vyrůstají obrazy nových lidí, kteří spojili svůj život s cíli hnutí. Obětování za vysoký cíl však není totožné s asketickým pojetím života — všichni naopak směřují k renesanční plnosti a harmonii. Nejde zde jen o zobrazení revol. boje a narýsování společen. perspektivy, ale také o ostře viděnou genezi socialist. představ, o zobrazení lidu a manifestaci spojení revol. strany s masami.

M. byla inspirována sormovskou májovou demonstrací a ilegální činností tamní dělnické organizace (1902). Prototypy Pavla Vlasova a Pelageji Nilovny byli P. Zalomov a jeho matka, s nimiž se Gorkij seznámil ve Finsku. Román byl napsán v USA, převážně v Aderondaxu (stát New York), 2. část byla dokončena v Itálii. Na sklonku 1906 začíná vycházet v angl. překladu v New Yorku, současně německy v Berlíně; následuje pak knižní vydání amer., brit., něm. a berlínské rus. vydání. 1907 začala M. vycházet v Rusku, ale byla podrobena hrubé cenzuře (necenzurovaná vyšla až 1917 v 5. redakci). Celkem má M. 6 redakcí, z nichž co do změn je nejpodstatnější redakce šestá (1922—23), projasňující matčin vztah k revol. hnutí a podtrhující její třídní vyhraněnost. Román se v díle Gorkého řadí k pracím o revolucionářích, jako jsou *Leto* (1909, *Leto*) a *Mordvinka* (1910), částečně je spjat i se *Zpovědí* (1908, *Ispověď*). V kontextu rus. literatury navazuje na sociálně polit. romány, které byly pěstovány od 60. let 19. stol. (I. S. Turgeněv, *narodnická próza*), ve svět. měřítku úzce souvisí se sociálním románem, jenž, kromě západní Evropy, se začíná prosazovat v USA, např. F. Norris (*Chobotnice*, 1901) a U. Sinclair (*Džungle*, 1906). M. byla a je jedním z nejpulárnějších děl M. Gorkého, prototypem socialist. realismu v literatuře, podstatnou výpovědí o kořenech sociálního hnutí, které vyústilo socialist. revolucí. Takto chápal knihu V. I. Lenin, který ji označoval za prospěšnou a příhodnou pro rus. dělnictvo. Zfilmována 1919 (A. Razumnyj), 1926 (V. Pudovkin) a 1956 (M. Donskoj).

Výpisky „*Stává se, že musíme někoho nenávidět, aby rychleji nastal čas, kdy bude možno se z lidí radovat*“ (1951, 120) — „*Není výšky, které by svobodní lidé nemohli dosáhnout!*“ (1951, 121).

Překlady 1908 (1925, ? = *František Václav Krejčí; z něm.*), 1937 (1945, 1946, 1948, 1949... 1954, 1970, 1978, *Vlastimil Borek*).

Literatura B. A. Bjalik, *Sudba Maksima Gor'kogo*, Moskva 1973. O. I. Burmistrenko, *Jazyk i stil' romana M. Gor'kogo „Mat“*, Kijev 1961. — J. Burian, *Tvarová problematika románu Matka M. Gorkého*, in: *Literárněvědné studie, profesorovi Josefu Hrabákovi k šedesátinám*, Brno 1972. Z. Mathauser, *O obecném a osobním v umělecké literatuře*, ČRus 1957, 1. ip

GORKIJ, Maxim: MĚSTEČKO OKUROV (Gorodok Okurov) — 1909

Ruský román analyzující prostředí maloměsta v období kolem ruské revoluce 1905.

Próza je uvedena motem z F. M. Dostojevského: „...nelidská okresní pustota“. Děj se odehrává v prostředí rus. provincie; z počátečních vět, které v tradičním kronikářském duchu lokalitu líčí, lze stěží rozpoznat, zda jde o 18. nebo 20. stol. Smutek, lítost a deprese provázejí život okurovských obyvatel, mezi nimiž vyniká silák a rváč Vavila Burmistrov, místní „filozof“ Tiunov, veršovec Sima Děvuškin a prostitutky Paša, Roza a Lodka žijící ve „Felicatině hnízdečku“, kam chodí jak bohatí měšťané, tak chudí z protějšího Zářečí. Děvuškin skládá pod olověnou okurovskou oblohou smutné veršičky o hofi a těžkém životě. V záhadných řečech „filozofa“ Tiunova se taji lidová síla, předtucha budoucího požáru, který s sebou přináší rusko-japon. válka a zmatky vypuknuvší revoluce. Kronika se uzavírá násilnou smrtí Simy Děvuškina. Bohatýr Burmistrov se přidává k silám, které revoluci potlačují. Na Kohoutím vršku dál pracuje nelitostný bednář, který jako by objel kolem města pevnou obruč.

M. O. je svou stavbou kronikovým útvarem navazujícím na bohatou tradici rus. románových kronik 19. stol., které se vždy objevují v předvečer zlomu nebo společen. krizi, kdy se silně pociťuje nutnost návratů a konfrontací, skeptických ohlédnutí a hofkých rekapitulací. Model kronikového žánru nese s sebou určitou schematizaci místa děje a liter. postav; proti psychologičnosti se staví popis a analýza prostředí a jeho typů, jež představují skupiny provinčního maloměsta s jeho přesnou sociální kastací. M. O. — stejně jako ostatní kronikové struktury — se vyznačuje prostorovým sevřením děje do rámce určité lokality, kam pronikají jen ozvuky „velkého světa“ (rusko-japon. válka, revoluce). Zatímco v rus. kronikách 19. stol. (S. T. Aksakov, N. S. Leskov) byla mravní hodnota lokality zjevně vyšší než okolního rozkládajícího se světa, v M. O. se pokračuje v linii Dějin jednoho města a Pošechonských starých časů M. J. Saltykova-Ščedrina: příznačný pulsace kronikového děje, rytmický pohyb syžetu od lokality k totalitě, postupně zřetelně ústí v příklon k „velkému světu“. Okurovská scénérie se totiž neznatelně,

povlovně mění v model celého Ruska, i když si ponechává úlohu clony, skrze níž se pitoreskně lámou histor. děje, nazírané jakoby zezdola, v pokřiveném zrcadle provincie. Únik z tíživé lokality do světa je také novým momentem poetiky M. O. Snaží se o něj v podstatě všechny postavy: dívka Roza zpívá milostné písně na střeších, neboť „se střeš se dále dohlédne“. Vavila Burmistrov se horečně vptává Tiunova a hltá jeho podivínské úvahy; podobnou funkci mají i informace o vojensko-polit. dění. Znepokojivé otázky o místě člověka ve světě, o jeho životním cíli jsou spolu s motivem velkého Ruska důležitým rysem, jímž M. O. přesahuje tradiční kroniku. Rozkolísanost slovesného tvaru, která symbolizuje ideové a mravní hledání, se v temat. rovině projevuje neurčitostí a nevyjasněností, která vrcholí v několika loci communes; nejsilněji v obrazu člověka neúnavně objíjejícího obruč kolem města, znamení nového společen. regresi. Tajuplnost této scény připomíná nejasné zakončení Saltykovových Dějin jednoho města i obraz mladého kohoutka s ostrým drápkem v Golovlevském panstvu. Skeptický pohled na dějiny — neboť bohatýrský silák zabijí básníka a potlačuje revoluci — se však neutápí v bezvýchodnosti: v tajemných symbolech a náznacích je utvářen prostor pro nový vývoj.

M. O. vyšlo 1909 s podtitulem *Kronika* v 28. sv. Sborníku družstva Znanije (současně samostatně knižně v Berlíně). Gorkij je dopsal na Capri v září 1909, tedy v době, kdy v Rusku vrcholí reakční vlna. Dílo je svéráznou projekcí hledání tehdejší rus. inteligence, tápání, bloudění a nacházení jistot v nejistém věku. Spolu s *Životem Matveje Kožemjakina* (1910—11, *Žizn' Matveja Kožemjakina*) tvoří počátek zamýšleného „okurovského cyklu“. Gorkij tehdy prožíval ideovou krizi a dospíval — spolu s A. V. Lunačarským — k tzv. bohohledačství, za což ho V. I. Lenin nejednou ostře kritizoval. Obrat — i když polemický — k Dostojevskému zahajoval nové směřování k rus. člověku a smyslu rus. dějin, jak to autor naznačil už dříve v r. → *Foma Gordějev*. Od kronikových typů jde pak dál v tvorbě sovět. období, zvl. v generačně pojatém *Podniku Artamonovových* (1925), v dramatech 30. let a v → *Životě Klíma Samgina*, velké románové polemice s Dostojevského historickofilozof. východisky. Tvůrčí navázání na kronikové modely 19. stol. se uplatnilo i v tvorbě sovět. autorů 20. let — L. Leonova (Převrat v Kohoutově, 1923, *Zápisky Kovjakinovy*, čas. 1924) a K. Fedina (*Kronika kláštera narovčatského*, čas. 1925) a jeho stopy najdeme i v současné rus. próze (V. Bělov).

Výpisky „*Buď ale potřebný lidem spíš než svým ho-*

řem svou radostí, zamiluj si je radostně! Hoře, chlapče, je laciné! V něm jsou všichni lidičky stejní, jako trestanci v šedivých kabátech...“ (1953, 64).

Pekklady 1917 (*Stanislav Minařík*), 1953 (*Amalie Šoršová*), 1975 (*Naděžda Slabihoudová*).

Literatura L. P. Bykovceva, *Gor'kij v Italii, Moskva 1979*. *Gor'kovskije čtenija 1964—1965*. *Gor'kij i ruskaja literatura načala 20 veka, Moskva 1966*. S. V. Kastorskij, *Povesti M. Gor'kogo, Gorodok Okurov, Žizn' Matveja Kožemjakina, Leningrad 1960*.

ip

GORKIJ, Maxim:

NA DNĚ

(Na dne) — 1902

Sociálně filozofické, realistické drama ruského dramatika a prozaika.

Čtyřaktová hra se (s výjimkou 3. jedn.) odehrává ve sklepni noclehárně, jejíž majitel Kostylev poskytuje za příslušný poplatek přístřeší těm, kdož se octli „na dně“. Drama je zalidněno společensky vykořeněnými existencemi, které tady při alkoholu a kartách tráví svůj život. Do této bezútesné společnosti přichází poutník Luka, jehož filantropie a filozofie utěšujícího klamu a nadějí vyprovokuje přemýšlení o smyslu lidského bytí. Každá z postav v sobě nese dosud nezničenou touhu po lepším životě. Remeslník Klešťa (Klešć), jemuž umírá tuberkulózní a mužem utýraná žena, sní o společnosti, která by mu umožnila pracovat. Alkoholu propadlý herec se upne k možnosti vyléčení a návratu na scénu. Prostitutka Nataša touží po veliké, romant. lásce. Nataša čeká na něco, co změní její dosavadní život. Vaska Popel, milenec mladé Kostylevovy ženy, opouští vypočítavou a prohnanou Natalisu a hledá spásu v lásce k její čistě sestře Nataše. Poté, co Kostylev se ženou Natašu ztýrájí, Vaska Kostyleva zabije a Nataša, která nevěří ve Vaskovu lásku, odejde neznámo kam. Rovněž Luka opouští noclehárnu a vydává se na další pouť. Bubnov se Satinem diskutují o pravdě a lži. Herec spáchá sebevraždu.

N. d. skýtá až naturalisticky věrný obraz života společen. spodiny, která doposud vystupovala v literatuře jenom jako varovný příklad lidského úpadku. Jsou zde dotčeny objektivně společenské i individuálně charakterové kofeny tohoto stavu. Postižení životní reality však tvoří jen prvý plán dramatu, jehož podstatou je druhá, obecně filozof. rovina. Proto zůstává děj. složka hry v pozadí, jednotl. linie příběhu jsou neukončené, významné děj. momenty nastávají nečekaně, bez přípravy, vzápětí odezní, nejsou dále sledovány a rozvíjeny. Postavy nejsou komponovány ve vztahu k dram. dění, ani rozvíjeny psychol. metodou. Hra je cele soustředěna k postižení myšlenkového procesu, konflikt je veden důsledně jako střetání odlišných filozof. názorů o obecné problematice. Jednotl. postavy vyslovují své názory

a myšlenky prostým, jednoduchým způsobem, v němž je zřejmá autentičnost jejich výpovědi, odraz jejich životních zkušeností i individuálních daností. Gorkého novátorství spočívá ve vášnivém zaujetí pro objevování toho, co je v člověku dobrého, čeho je schopen docílit, jak je s to klást sám sobě otázky o vlastním životě. V N. d. autor křísí víru v člověka, jakkoli deklasovaného, neochvějně přesvědčen, že každý jedinec má nepopíratelné právo být akceptován jako člověk. Proti laskavé lži, kterou nabízí tolstojovský pasivní Luka, a proti Bubnovovu protikladnému stanovisku „nahé“, objektivisticky přesné, leč bezvýchodné pravdy je postaveno přesvědčení Satina. Satin odmítá jak lež Luky („lež je náboženství votroků a pánů“), tak pravdu Bubnova ve jménu optimistické perspektivy, již nalézá v člověku samém a v rozvoji jeho možností.

Gorkého filozof. koncepcí dramatu, kterou rozvinul ve hře N. d., navazuje zvl. na A. P. Čechova. Podobně jako Čechov rozbíjí klasicky uzavřenou dram. formu, rozrušuje fabulační konstrukci, inspirovane se skutečností a vnáší do dramatu koncentrované lidské typy. Na rozdíl od řady svých souputníků (např. i od H. Ibsena a G. Hauptmanna) překonal omezení individualistické koncepcí člověka, představil individuum jako součást trvajících a kolektivního lidstva, zápasícího o osvození lidství v sobě samém. Původní titul hry, který zněl *Nočlehárna* (Nočležka), Gorkij změnil v obecnější symbol. název *Na dně života* (Na dne žizni), který se posléze ustálil ve známé zkrácené podobě. Premiéra v Moskevském uměl. divadle (MCHAT) na konci 1902 byla jedním z největších úspěchů divadla. Brzy po rus. premiéře bylo N. d. uvedeno na mnoha svět. scénách a všude bylo přijímáno s mimořádnou pozorností. Dodnes patří k nejhranějším dílům rus. dramatiky. N. d. bylo několikrát zfilmováno, poprvé jako záznam představení v Petrohradě, poté 1919 v Německu, 1936 ve Francii (J. Renoir), 1952 opět v SSSR (V. Orlov — I. M. Rajeuskij — A. Frolov), 1957 v Japonsku (A. Kurosawa). Stalo se i předlohou pro operní zpracování (F. Testi, L'albergo dei poveri, 1966).

Výpisky „Satin: Člověk je svobodnej a za všecko musí zaplatit sám: za viru, za neviru, za lásku, za rozum, člověk za všecko platí sám, a proto je svobodnej! Člověk je pravda! A co je to člověk? To nejsi ani ty, ani já, ani voni . . . ne! To seš ty, já, voni, dědek, Napoleon, Mohamed . . . všichni v jednom! Chápeš to? Není to vobrovský? Jsou v tom všecky začátky a všecky konce . . . Všecko je v tom a všecko je kvůli němu. Existuje jedině člověk. všecko vostatni je dílo jeho rukou a jeho mozku! Člověk! To je skvělý! To zní . . . hrdě! Člo-věk! Važte si člověka! Nelitujte ho . . . neponižujte ho svou litostí, ale važte si ho!“ (1970, 90).

Překlady 1903 (1918, 1923, Bořivoj Prusík; 1. vyd. *Na dně života*), 1950 (rozmn. 1957, Josef Kadlec, vyd. 1950, in: *Divadelní hry I*), rozmn. 1970 (Leoš Suchařípa), rozmn. 1973 (Jaroslav Gillar).

Inscenace 1903 (*Na dně života*, Pištěkovo divadlo, Praha), 1903 (František Zvikovský, Národní divadlo, Brno), 1903 (*V noční útulně*, Vendelín Budil, Městské divadlo, Plzeň), 1904 (*Švandovo divadlo na Smichově*, Praha), 1920 (Jaroslav Auerswald, Národní divadlo, Brno), 1925 (Karel Prox, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1951 (Emil František Burian, D 51, Praha), 1962 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1970 (Radim Koval, Státní divadlo, Ostrava), 1971 (Jaroslav Gillar, Divadlo Na zábradlí, Praha), 1971 (Jan Kačer, Činoherní klub, Praha), 1974 (Jan Novák, Divadlo Vítězného února, Hradec Králové).

Literatura B. Bjalik, *Pervyj cikl, Na dne kak filozofskaja drama*, in: M. Gor'kij — dramaturg, Moskva 1962. F. M. Borrás, M. Gorky, *The Writer*, Oxford 1967. — J. Juzovskij, *Dramatika Gorkého*, Praha 1962.

šrm

GORKIJ, Maxim:

ŽIVOT KLIMA SAMGINA

(Žizn' Klima Samgina) — * 1925—1936, 1927 1928 1931 1937

Nedokončená románová epopéj, vrcholné dílo ruského a sovětského spisovatele, ličící na příběhu titulní postavy historické osudy Ruska od 70. let 19. stol. do roku 1917.

Děj Ž. K. S., čtyřdílného románu dedikovaného M. I. Zakrevské a opatřeného podtitulem *Čtyřicet let*, zahrnuje rozhodující dobu přechodu Ruska od polofeudálního stadia k epoše revol. zvrátů I. třetího 20. stol. Intelektuál Klim Samgin zažívá na vlastní kůži krizi liberalismu a narodnictví, první vlnu marxismu a významné histor. události (korunovaci Mikuláše II., rusko-japon. válku, „krvavou neděli“, revoluci 1905 a nový revol. vzmach v 10. letech). Na hrotech dějinných kataklyzmat se ocitá celý Samginův život doslova od fyziologických intimit po filozof. úvahy. Významnou úlohu v Samginově životě hrají ženy, zvl. Lydia Varavková, v mládí typ „nového člověka“, k níž je hl. hrdina přitahován a jejíž síly a samostatnosti se současně bojí. V Klimovi Samginovi je hodné teatrálnosti a pozérství, kolísavost a alibismus, cynismus i náklonnost k závatným myšlenkovým konstrukcím a provokujícím aforismům. Tyto vlastnosti se neblaze projevují jak v rozhodujících společen. zápasech, tak v zákrutech osobního života. Na jedné straně stojí na levici, kritizuje carismus a podporuje reformy, na druhé straně si uvědomuje své postavení a propast, které ho dělí od lidu. Jeho největším oponentem je bolševik Štěpan Kútuzov a v náčrtcích pokračování je přímo pasáž o tom, že Samgin pokládá za osobního ne-

přítele V. I. Lenina. Osudy rus. intelektuála v dějinném rozpětí 40 let a hledání modelů nového lidství jsou zákl. tématem této prozaické „encyklopedie“, která věnila všechny podstatné duchovní konflikty doby, její kulturu, etiketu, prvky odumírající, obnovující se i nově se rodící.

Hybatelem slovesné struktury je titulní postava, v jejíchž příbězích chtěl Gorkij vytvořit důstojnou alternativu nábožensky podbarveným východiskům Dostojevského. Vztah Gorkého k F. M. Dostojevskému je pro pochopení Ž. K. S. stěžejní: v peripetích tohoto mučivého duchovního pouta tkví svár mezi monologičností a dialogičností díla. Monologičnost Ž. K. S. je dána viděním světa skrze vědomí negativního hrdiny, monologicky jednoznačné jsou i autorovy postupy hrdinovy situační kompromitace. Uvnitř tohoto „monologického“ rámce však prosakuje bytostná „dialogičnost“ ztvárnění postavy i celého rozsáhlého bloku tematiky díla. Proto je Samginovo měšičtví jen jednou z jeho mnoha tváří. Samgin je nejen odpudivý přímo, ale především nepřímo, dokonce i v dobrých skutcích, v jakoby sympatickém počínání. Snaha po monologičnosti, tj. celistvém sevření románové stavby a tudíž i titulní postavy jediným zorným úhlem, se vzápětí rozpadá v dialogičnost, ve spor řady rovnoprávných hlasů (M. M. Bachtin), jenž je však posléze opět scelován, svírán jedním, ale již jiným hlediskem. Dialektický paradox románové struktury tak spočívá v rozporu mezi racionálním uchopením reality a její další diferenciací a dočasnou neuchopitelností. Tato hodnotová pružnost románového děje na jedné straně ztěžuje jednoznačný výklad díla, na druhé straně však ukazuje osobnost Klíma Samgina o to přesvědčivěji a životněji. Čím nejednoznačnější, neuchopitelnější je Samginova postava, tím hlubší je její společen. a mravní marasmus. V románu se prostupuje charakteristika, dialog a vnitřní monolog hl. postavy, niterná duchovní zpořád, v níž nechybějí výšiny ideálu, prázdné rezonérství, přesná analýza, bystrý postřeh i zbabělost a zrada. Dílo je hlubokým dokumentem nikoli o životě schematické figury, ale složitěho člověka, byť je tato složitost někdy umělá a chtěná. Proto již v nemocném Samginově vědomí nacházíme sebekrit. zrnka nelitostné, sebetřýznivé pravdivosti pootevírající dveře novému hrdinovi, novému intelektuálovi revol. doby, který se rodí zároveň s odchodem Samginů ze scény dějin. Ž. K. S. psal M. Gorkij 10 let a nedokončil jej. Počátky záměru sahají do 1905, k jeho postupné realizaci však došlo až od 1925. Díly I—III vycházely nejdříve v rus. nakl. Kniga v Berlině. Román — dlouhou dobu opomíjený pro svou složitost — je

uměl. a filozof. dovršením autorovy prozaické tvorby směřující od → *Fomy Gordějeva*, → *Matky*, → *Městečka Okurova* až k *Podniku Artamonovových* (1925). Jeho styl prozrazuje úzký kontakt s rus. klasikou (L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij) a s moderní literaturou počátku 20. stol. Ve svět. literatuře není tento typ románové epopeje osobnosti osamocen — Rolandův Jan Kryštof, T. Manna Doktor Faustus aj. Hl. přínos Ž. K. S. spočívá v obnažení lidského života na přelomu histor. epoch, na onom ostrém rozhraní, kde nelze dlouho setrvat, odkud vede cesta jen vpřed, nebo zpátky. Nehledě na zvýšený zájem v posledních dvaceti letech je toto dílo dosud v rus. i svět. literatuře nedoceněno.

Překlady 1933 (*Bohumil Mathesius, I—II*), 1948 (*1957, Bohumil Mathesius, I — Bohuslav Ilek, II — Adolf Kubiček, III — Bohumila Běhounková — Zdenka Vovsová — Milena Bláhová, IV*; ve vyd. 1957 *IV přel. Josef Pospíšil*), 1967 (*Tatjana Hašková — Josef Pospíšil*).

Literatura N. Ludwig, *Maxim Gorki, Berlin 1984*. N. N. Žegalov, *Roman M. Gor'kogo Žizn' Klíma Samgina, Moskva 1965*. — J. Sekera, *Torzo člověka, Praha 1978*.

ip

GOZZI, Carlo: TURANDOT

inc. 1762, 1772

Italská tragikomedie těsně navazující na tradici improvizované komedie dell'arte.

Čin. princezna Turandot se nechce vdávat. Klade tedy svým nápadníkům po 3 hádankách, a kdo neuhodne, je popraven. Kouzlu krásné Turandot podlehně i astrachánský princ Kalaf, jenž přichází do Pekingu po pádu říše svého otce Timura. Kalaf snadno uhodne všechny hádanky, leč Turandot (povzbuzována do Kalafa zamilovanou otrokyní, tatar. princeznou Adelmou) se cítí pokofena a odmítá stát se jeho ženou. Kalaf ustoupí a sám navrhuje další zkoušku: tentokrát má Turandot uhádnout jméno jeho a jméno jeho otce. Díky násilí, lsti a také náhodě může princezna příští den na zasedání Divanu obě jména vyslovit. Kalaf se domnívá, že jim teď pohrdá, a chce se probodnout. V tu chvíli překoná Turandot sama sebe a přizná se, že jej miluje. V šťastném konci se Kalaf setkává se svým otcem, přichází zpráva, že je jim vrácena jejich říše, a svobodu dostává i Adelmou. — T. je hrou o 5 jedn.

T. je čtvrtou z deseti dram. pohádek, které jejich autor nazval fiabe teatrali. Pro tento specifický Gozziho žánr je charakteristické zejména prolnutí tragiky a komiky. Exotický, převážně na zápletku postavený příběh plný vypjatých citů a činů je prostupován výstupy masek komedie dell'arte, které významově propojovaly exotiku a mimočasovost děje

s všední přítomností diváka Gozziho Benátek. V T. jsou to především masky obou sluhů (tzv. zanni), velitele stráže Brighelly a vrchního eunucha Truffaldina, které mohou ze svého nevysokého postavení na dvoře císaře Altouma vyjadřovat své lidové a značně pragmatické názory na svět velkých idejí — na Kalafovo sebeobětování, na Turandotin vnitřní svár. Oproti tomu masky Pantalona a Tartaglii (nesoucí v sobě také možnost odstupu a hodnocení) jsou natolik integrální součástí dram. děje, že svá tradiční specifika téměř ztrácejí. Různorodost pramenů a v důsledku i významových rovin fiab se projevuje již ve způsobu tvorby dram. textu: výstupy masek jsou zapsány formou scénáře určujícího pouze osnovu volně herecké improvizaci, zatímco ostatní dialogy jsou, kromě fiaby první *Láska ke třem pomerancům* (insc. 1761, L'amore delle tre melarance), pevně fixovány. Vztah mezi tragikou a komikou se tak částečně utváří jako napětí mezi veršem a improvizací, literárním a lidovým, přičemž literární si bere např. v T. za základ námět s klasickými pohádkovými motivy lásky, zkoušky, tří otázek a intriky se šťastným koncem, tedy podobu značně atraktivní, pojmávanou navíc v duchu benátského patriotismu.

Námět T. se poprvé objevuje u per. básníka Nizámiho (12. stol.); do evrop. povědomí pronikl prostřednictvím sbírky per. pohádek *Tisíc a jeden den* (Les Mille et un jours) vydané franc. orientalistou F. Petisem de La Croix 1710—12. Pod názvem *Čínská princezna* jej jako komickou operu na jeviště pařížského Théâtre de la Foire přivedl 1729 A.-R. Lesage. Vznik Gozziho T. úzce souvisí s tzv. benátskou „divadelní válkou“. První vrchol těchto teoretických i scénických polemik je v roce 1755 ve sporu Chiari — Goldoni, sporu eklektika franc. a angl. sentimentální komedie s autorem mificím od komedie masek k měšťanské charakterové hře. Druhý počátkem 60. let ve sporu Goldoni — Gozzi, ve kterém konzervativní autor fiab hájil komedii dell'arte před reformami, které považoval za úpadek. Uvedením fiab *Král jelenem* (5. 1. 1762, Il re cervo) a T. (22. 1. 1762) souborem G. A. Sacchiho v divadle San Samuele Gozzi před domácím publikem vítězí a jak Chiari, tak Goldoni Benátky opouštějí. Svou mnohostranností se fiaby mohly stát zdrojem inspirace rozmanitých tvůrčích snah. Na rozdíl od brzké celoital. obliby her Goldonihy byly převážně benátskou záležitostí a v liter. podobě si nacházely příznivce především za hranicemi Itálie, do níž se vracejí teprve od sklonku 19. stol. v hudební podobě: 1876 A. Bazzini, 1917 F. Busoni, 1926 G. Puccini. Inspirativně působily zejména v Německu (G. E. Lessing, J. W. Goe-

the, A. W. Schlegel, E. T. A. Hoffmann, R. Wagner), v Rakousku (E. Schikaneder, F. Raimund, J. N. Nestroy — a odtud dále J. K. Tyl), ve Francii (Mme de Staël, Ch. Nodier, P. Mérimée, A. de Musset), ale také na rus. divadelní avantgardu (V. Mejerchold, J. Vachtangov) a hudbu (S. Prokofjev). F. Schiller přeložil 1801 T. pro výmarské divadlo. O jeho úpravu se vedle původního Gozziho textu často opírají jak inscenátoři, tak překladatelé. Nověji parafrázoval T. B. Brecht v dr. Turandot aneb Kongres překrucovačů.

Překlady 1924 (*Alfons Breska, adapt.*), 1929 (*Jaroslav Bartoš, úprava pro loutky; částečně podle F. Schillera*), rozmn. 1956 (1959, *Vladislav Hamšík, Turandot, princezna čínská; podle F. Schillera*), 1958 (*Zdeněk Vavřík, adapt.*).

Inscenace 1923 (*Karel Dostál, Národní divadlo, Praha*), 1958 (*Pravoš Nebeský, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1963 (*Karel Neubauer, Jihočeské divadlo, České Budějovice*), 1964 (*Aleš Podhorský, Divadlo S. K. Neumann, Praha*), 1964 (*Evžen Sokolovský, Státní divadlo, Brno*), 1972 (*Hugo Domes, Slováké divadlo, Uherské Hradiště*), 1979 (*František Kordula, Těšínské divadlo, Český Těšín*).

Literatura *J. Bukáček, Carlo Goldoni, Praha 1957. A. K. Dživelegov, Taliánska ľudová komédia, Bratislava 1959. K. Kratochvíl, Komédie dell'arte, Praha 1973.*

pj

GRACIÁN, Baltasar: KRITIKON

(El Criticón) — 1651 1653 1657

Alegorický román největšího španělského moralisty doby barokní.

Vyšel postupně ve 3 částech s věnováním různým osobám, jejichž přízeň měla patrně zmírnit následky publikace neschválené jezuitským řádem, k němuž autor patřil. Členění K. (jednotl. kapitoly označovány nezvykle jako „krisis“) odpovídá etapám lidského života, tradičně přirovnávaného k přírodnímu cyklu: 1. *Jaro dětství a léto mládí*. 2. *Rozumná dvorní filozofie a podzim mužného věku*. 3. *Zima stáří*. V pletivu důmyslně obměňovaných epizod a odboček rozpoznáváme jednoduché děj. schéma. Trosečník Critilo, Španěl těžce zkoušený osudem, se zachránil u břežního ostrova sv. Heleny přispěním neznámého chlapce, přírodního člověka, jenž vyrostl v jeskyni mezi divokou zvěří. Dá chlapci jméno Andrenio, naučí ho mluvit, vštípí mu lidskou hrmost i obdiv k velkolepému řádu přírody, na niž byl dosud vyloučen odkázán. Oba muži, rozvázný Critilo a dychtivý, ještě nezvyklý Andrenio, se vracejí do civilizovaného světa, procházejí na společné životní pouti Evropou po vestfálském míru — hl. provinciemi Španělska a franc. městy proslulými uměním těšit se z darů života, zastaví se v Řeznu a ve Vidni a již jako starci zamíří přes nehostinné Alpy do Říma. Cesta je plná

základních nástrah, znovu a znovu je nuti nedůvěřovat, měnit směr, odmitat klam světa a rozptylovat údiv v krit. poznání. Andrenio snadno podléhá erotickému okouzlení, falešné zbožnosti, svodům zahálky a laciného společen. úspěchu. Critilo ho pokaždé z oblužení vysvobozuje, někdy s pomocí dalších alegorických průvodců. S každým novým zážitkem a poučením narůstá distance poutníků od světa — upadajícího a zbaveného smyslu na Hlavní ulici, kde se procházejí personifikované neřesti, nizce animálního v domě požitkářské Falsireny, pokryteckého a falešně zduchovnělého v klášteřích Hipocridny nebo u dvora krále Falimunda — a upevňuje se jejich rozumová a mravní nezávislost na obecném mění a normách jednání. Seznávají, že aktivní zvládnutí života vyžaduje umění a rozvahu, že svět je třeba rozluštit. Jejich společná pouť končí triumfem: je jim dáno dosáhnout Ostrova nesmrtnosti.

Název **K.** vznikl zřejmě napodobením Petroniova nebo Barclayova Satirikonu (řec. základ slova znamená soudnost, též krit. schopnost). Byl se v předmluvě k l. části **K.** označuje jako „dvorská filozofie“, nijak se tím neomezuje dosah jeho krit. poselství, neboť dvůr, zbavený již idealizované harmonie doby renesanční, má zde univerzální platnost: zastupuje podobně jako u jiných soudobých špan. autorů celou společnost. S využitím epických postupů Gracián rozsáhle exemplifikuje svou představu o zkáze božího díla a situaci člověka na světě; sumu vlastních a převzatých poznatků převádí do jakési obranné strategie vyspělého individua. Vyprávění je až do nejmenších detailů řízeno alegorickým principem. Dvojice hrdinů vystupuje jako nerozlučný celek: Critilo ztělesňuje praktický rozum hledající štěstí, Andrenio naproti tomu lidskou spontánnost, zvědavost a tvořivost. Jejich společná cesta je alegorií životního poznání, je cestou k dokonalosti, jejímž východiskem je barokní „desengaño“, aktivně zhodnocené rozčarování, bez něhož nelze uspořádat zmatek světa. Zlo se nakonec rozplývá v nicotě a v člověku, jenž se ctí prošel labyrintem jeho nástrah, zůstává dobrý pocit z vlastní svobodné vůle. Na skupinu hl. alegorií navazuje množství bizarních výplodů intelektuální fantazie, jejichž pojmové abstrakce byly přístupné jenom vzdělanému čtenáři. Pro způsob, kterým Gracián rozvíjí své téma, je charakteristické záměrně složité ztvárnění jednoduchých situací temat. kontrasty, paralelismy, jimž v rovině jazykové odpovídá komplikovaná větná stavba. Autor se snaží vyvolat údiv nečekanými souvislostmi, dát zazářit starým rétorickým figurám a tropům novým jasem. V břitké pointě spojuje důmysl s jedinečným nápadem, kalkul s náhodou, a předvádí myšlenku v kráse myšlenkového aktu.

V **K.** konvergují všechna ostatní Graciánova díla. Je syntézou jeho názorů filozofických, etických a politických, jež předtím vložil v doktrinálních spisech *Politic don Ferdinand Katolický* (1642, El politico don Fernando el Católico) a *Vychovaný muž* (1646, El discreto). Úzce se poji i k proslulé knize aforismů *Příruční orákulum a umění rozvážnosti* (1647, Oraculo manual y arte de prudencia) a estet. východiskem zejména k teoretickému traktátu *Ostrovtip a umění důmyslu* (1648, Agudeza y arte de ingenio), který je současně nejlepší antologií špan. konceptismu. Gracián experimentuje s liter. mechanismy, jež v traktátu vložil, a převádí do **K.** většinu příkladů v něm uvedených. V neustálé konfrontaci textů vychází z bohatého repertoáru svět. literatury — od Bible přes latin. antiku až k ital. humanistům a barokním dějepiscům a právníkům. Zvláště si cenil G. Marina, T. Boccaliniho, G. Botera a často cituje z A. Alciata, s nímž se spojuje dobově příznačný zájem o emblemata a hieroglyfy. K franc. autorům se staví chladně, ačkoli zřejmě pozorně četl Montaigneovy Eseje. **K.** je námětově příbuzný s Komenského prózou *Labyrint světa a ráj srdce*, od níž se však liší sekularizovaným východiskem a zpracovanějším stylem. Nepochybně ovlivnil franc. moralisty 17. a 18. stol. a patřil k oblíbené četbě Voltairově.

Překlady 1984 (Josef Forbelský).

Literatura B. Pelegrín, *Ethique et esthétique du baroque, Arles 1985*. M. Romera Navarro, *Estudios sobre Gracián, University of Texas, Austin 1950*. — J. Forbelský (předmluva k 1984).

jhk

GRACQ, Julien: POBŘEŽÍ SYRT

(Le Rivage des Syrtes) — 1951
Symbolický francouzský román postihující básnickými prostředky atmosféru upadajícího státu a válečnou psychózu.

Aldo, zklamán prázdňným životem s jeho zábavami a jepičími láskami, žádá o místo v některé vzdálené provincii a je vyslán jako pozorovatel orsenenské Signorie do pevnosti na pobřeží Syrtského moře, jimž prochází hranice s nepřátelským Fargestanem. Jeho pobyt v pevnosti je poutí za tajemstvím, hledaným na starých námořních mapách a v troskách starých měst. Při tajemných obchůzkách vidí Aldo záhadné plachetnice, objevující se a mizející (motiv Bludného Holanďana). V blízké Maremmě se setkává se svou orsenenskou přítelkyní Vanessou Aldobrandi a prožívá s ní milostné dobrodružství. V pevnosti se po Aldově příchodu rozpoutává jakási epidemie myšlenek na protilehlý břeh, sužující i samého velitele Marina, mezi nímž a Aldem panuje napjatý vztah. V Maremmě, městu s lagunami, které

je pro Orsennu jakousi její konečnou vizi, agónii, se šíří jako horečka pověsti o Fargestanu. Aldo nakonec neodolá pokušení překročit hranici, proniknout „tam“ a v Marinově nepřítomnosti se přiblíží k nepřátelským břehům. Tento provokativní čin, za kterým, jak se ukáže, stojí tajný souhlas Signorie a který Aldo podnikl pod vlivem zrazující Vanessy, rozpoutá už zcela zřejmou válečnou psychózu. Pro Orsennu, fiktivní městský stát v době úpadku, může nadcházející střetnutí znamenat buď sebevraždu, nebo naopak obrodu.

Syrtská provincie, ležící v pouštní krajině, představuje jakousi Ultimu Thule orsennských držav. Chátrající pevnost je očištěm, v němž jako by si lidé odpykávali trest za nějaký prohřešek léty nekonečné nudy. Právě z této nudy vystupuje jako jižní fata morgána vidina tajemného břehu, přes práh odříkání jako by se vstupovalo do téměř úzkostné blízkosti zázraku, život jako by se „zasvěcoval něčemu, co konečně stojí za to, aby byl žit“. Ve snění o Fargestanu, v jeho mytizaci hledá Aldo, právě tak jako Orsenna, záštitu proti volání prázdnoty. Prostřednictvím „vetelce“ Alda, podlehnuvšího pokušení, dojde k události, jež uvede do pohybu dřímající síly dějin. To, co pro Maremmu je porušením rozkazu a provokací, znamená pro Alda čin životní důležitosti. Jeho cesta k protilehlému břehu je do jisté míry variantou myt. obřadu přechodu, součástí zasvěcení do nejvyššího tajemství, tématu i dalších Gracových děl — r. *Na argolském zámku* (1938, Au Château d'Argol), dr. *Král Rybář* (1948, Le Roi Pêcheur aj.). Aldo má přímo spasitelskou úlohu: skrze jeho přestupek je Orsenně, připomínající Benátky na sklonku jejich slávy, dána možnost obnovit se nebo zaniknout ve válce.

Gracq bývá řazen k druhé surrealistické vlně ve franc. literatuře, ale zkušenost surrealismu nezanedala v jeho díle větších stop. V souvislosti s P. S. by bylo spíše na místě mluvit o symbolismu, který v sobě přetavil tradici rimbaudovské a nervalovské básně v próze (Sezóna v pekle, Dcery ohně). Symbolická je v P. S. i scénérie: město s lagunami, protiklad šířého moře a pobřežní pouště. Gracova věta, navazující na flaubertovskou tradici, přetéká reminiscencemi a myt. aluzemi. I v ní jako by bylo cosi přebujelého, odumírajícího, rodičů se ze stojatých vod orsennských a maremmských lagun (podobný vztah mezi donekonečna se vinoucí větou a agónií „říše“ lze nalézt v Podzimu patriarchy G. Garcíi Márqueze — 1975). Mnohé společné rysy má P. S. s r. Tatarská poušť (1940) D. Buzzatiho, zejména symbol. lokalizaci děje do rozpadající se pevnosti na okraji pouště, na hranici „barbarským“ státem i atmosféru fatálního,

úzkostného očekávání události, u Buzzatiho přicházející až v zážitku individuální smrti.

Výpisky „Pro to, co jsem chtěl, neexistovalo jméno v žádném slovníku. Být blíže. Nezůstat mimo. Být sežehnut oním světlem. Vložit prst“ (1971, 200) — „Svět... rozkvétá těmi, kdo podlehnou pokušení“ (1971, 293).

Překlady 1971 (Stanislav Jirsa).

Literatura A. Fabre-Luce, *Dialectique de l'imaginaire dans Rivage des Syrtes, Revue des sciences humaines* 1968 (bibl.). M. Guiomar, *Un passage de la mort, Le Rivage des Syrtes, Revue d'esthétique* 1962. R. Chambers, *Le Rivage des Syrtes ou l'origine des signes, tamtéž*, 1970. — J. Felix, *Modernita súčasnosti, Bratislava* 1970. A. Ondrušková (doslov k 1971).
dh

GRASS, Günter:

PLECHOVÝ BUBÍNEK

(Die Blechtrommel) — 1959

Román západoněmeckého spisovatele, bohatou fabulační invencí a mnohotvárností navazující na tradice pikareskního románu.

Hl. hrdinou a z největší části i vypravěčem rozsáhlého románu — asi 750 stran běžného formátu — je třicetiletý Oskar Matzerath, chovanec blázince v Düsseldorfu. Děj se odehrává v celé první pol. 20. stol. a je rozdělen do 3 knih. V prvních dvou knihách líčí Oskar život své kašubské babičky, život rodičů i vlastní dětství a mládí v Gdaňsku do 1945; v 3. knize podává zprávu o svých osudech v poválečném Západním Německu. Oskar se narodil jako zázračné dítě — intelektuálně plně vyspělé již při narození. V nedůvěře a odporu vůči falešnému světu dospělých se při svých třetích narozeninách rozhodne přerušit růst a zůstává trpaslíkem; tato předstíraná dětinskost mu zachovává odstup, nezávislost a svobodu a jejím příznakem se stává plechový bubínek, na nějž dlouhé hodiny bubnuje. Oskar prochází řadou bizarních i trag. situací v předválečném a válečném Gdaňsku, zpřítomněm s nespočty detaily a množstvím postav, i v poválečném Německu: dokáže svým hlasem rozbít sklo, považuje se za následovníka Ježíšova, získává první milostné a sexuální zkušenosti, má částečnou vinu na smrti několika blízkých lidí. Nakonec je na vlastní popud obžalován z vraždy a ocitá se v léčebném ústavu.

Nezvyklá žabí perspektiva, přerývaná děj. linií i aktivizující účinek jazyka (bohatého na slovní hříčky, opakování, kupení homonym i synonym, hru narážek, množství gdaňských i kašubských dialektismů, vyjevujícího se v celém svém stylovém bohatství) přispívají k tomu, že mohou být vedle sebe kladeny a jako rovnocenné konfrontovány na první pohled disparátní události, předměty a jevy. Zdálnivě významné, vznešené a trag. děje jsou tak podány střízlivě, s komickými detaily, z hlediska smyslového světa a banální každodennosti.

Optice vyprávění odpovídají i ostatní postavy: živočišné, bestiální či neschopné reálného pohledu na svět. Triumf „duchovního“ člověka, který si podle racionálního plánu osvojuje stále další a nové oblasti reality a světa, je nanejvýš zpochybněn a parodován, stejně jako jakýkoliv idealizovaný postoj ke světu a idoly všeho druhu. Tato dehierarchizace zprostředkovává chaotický, bizarní, ale autentický vzhled do skutečnosti, obraz světa naruby, jehož mluvčím je trpaslík Oskar a jenž ústí ve vědomí obecné viny lidské existence a ve zlobný, agresivní protest proti světu a bytí vůbec.

P. b., první autorův román, se stal po svém vydání liter. senzací nejen v NSR, ale i v cizině, zvl. ve Francii a USA; působil jako svého druhu protiklad především přemýšlivé a moralistně založené něm. prózy, z jejíž tradice se hlásil snad jen ke Grimmelshausenovu typu rabelaisovské a pikareskní linie evrop. epiky: přispěl k obnovení románu jako pestrého vyprávění. Byl přijímán se zájmem, protesty i znepokojením a vykládan nejružnějším způsobem, jako antihumánní, či naopak jako hluboce angažovaný a moralistní. Román dosáhl obrovských nákladů a ke zvýšení jeho popularity koncem 70. let přispěla jeho filmová verze režiséra V. Schlöndorffa, která v USA obdržela Oscara. Na P. b. přímo či nepřímo navazují některé další Grassovy prózy tvořící s ním tzv. gdaňskou ságu, v nichž autor rovněž čerpá z prostředí, kde se narodil a vyrůstal a které se pro něj stalo nevyčerpatelným rezervoárem svérázných postav, motivů a dějů: r. *Psí léta* (1963, Hundejahre) i n. *Kočka a myš* (1961, Katz und Maus).

Výpisky „*Nejnebezpečnější ze všech lupičů, vrahů a žhářů jsou ti, kteří loupice ještě, vraždice a zakládajíce požáry čekají na příležitost k solidnějšímu povolání*“ (1969, 20) — „*Všichni lidé by měli být — to je jen takový návrh — seznámeni s tím, jak vypadá tribuna ze zadu, dříve než se shromáždí před tribunami*“ (1969, 99).

Překlady 1969 (Vladimír Kafka).

Literatura L. Leroy, „*Die Blechtrommel*“ von Günter Grass, Paris 1973. J. Rothenberg, Günter Grass, Heidelberg 1976. W. J. Schwarz, *Der Erzähler Günter Grass*, Bern—München 1975. — K. Hyršlová, *Čas pokusů a pochyb v západoněmecké literatuře šedesátých let*, Praha 1972. V. Kafka, *Album fantastických grotesek*, SvLit 1965, 2. Týž (doslov k 1969).

jh

GRAY, Thomas:
ELEGIE NA VENKOVSKÉM HŘBITOVĚ
(Elegy Written in a Country Church-Yard)
1751

Reflexivně lyrická sentimentalistická báseň; jedno z nejznámějších děl anglické poezie.

E. je psána střídavě rýmovaným pětistopým jambem (128 veršů) v 32 čtyřveršových strofách (tzv. heroické čtyřverší). Tematicky se člení na 1. popisný úvod (dojmy ze soumraku na venkovském hřbitově — 16 veršů) 2. trojdiónu reflexi postupující od zapomenutých osudů a nerealizovaných možností prostých vesničanů přes prázdnu pompu vznešených pomníků a epitafů a morální obojakost „cest slávy“, zpět k prostým náhrobkům a přirozené lidské touze po pochopení a vzpomínce přátel, jež by nás provázely do „němého zapomnění“ (76 veršů), 3. vyprávění starého venkovana o podivném a osamělém básníkově životě, o jeho toulkách v přírodě a o jeho smrti (24 verše) a 4. prostý, konvenčně stylizovaný epitaf na básníkově náhrobku (12 veršů).

Složité metaforická struktura hl. reflexivní pasáže se sice formuje z východiska typického pro tzv. hřbitovní poezii, ale záhy opouští antitezi světa živých a světa mrtvých (denního a nočního světa) v evokaci života venkovana, jehož „krátké a prosté letopisy“ tvoří protiklad k „pompě mocných“. Záměrná a častá personifikace lidských vlastností, jejich projevu a abstraktních pojmů („což může Lichotka zkonejšit tupý a chladný sluch Smrti?“) prohlubuje ve svém ironickém vyznění zákl. významový protiklad zapomenuté minulosti prostých venkovanů a světské slávy, který se posléze hodnotí především z morálního hlediska a stupňuje až v paradox („nevinný Cromwell“). Závěrečná část reflexe se obrací k lyr. subjektu a staví do kontrastu „tichou pouť chladným a odlehlym údolím života“ a možnost uniknout „daleko od pachtění hlučícího davu“, kterou se subjekt snaží realizovat prostřednictvím poznání. Přitom však stále touží po znovuzařazení do vnitřně jednotného folklórního společenství. Tato touha se však realizuje jen ještě hlubším vnitřním rozštěpením (fiktivní dram. monolog venkovana, jenž na závěr ukazuje na epitaf). Svoboda individua, pojatá původně jako možnost volby mezi „němým zapomněním“ a „světskou pompou“, dostává v průběhu reflexe výraz v objevení jakési třetí alternativy: dobrovolného zřeknutí se činného přístupu ke skutečnosti (symbolizováno spojením Vědění a Melancholie v epitafu), pomocí něhož se subjekt pokouší dát smysl zapomenuté minulosti vesničanů. Tím se však subjektu nadobro uzavírá poezie možnost tvořící budoucnost.

E. vznikala poměrně dlouho (podzim 1746 — léto 1750). Ličení venkovského hřbitova a následující reflexe těží z Grayových dojmů z letních pobytů v matčině domě ve Stoke Poges u Cambridge. Tradičně se E. vykládala jako reakce na smrt Grayova přítele a spolužáka Richarda Westa a její vznik se posouval až do 1742. Nejstarší dochovaná verze E. v tzv. Eton

College Manuscript (88 veršů) svědčí o postupném vývoji uměl. záměru: je v ní už obsažena myšlenka dobrovolné rezignace subjektu, ale reflexe se znovu vrací k typickým symbolům noční a hřbitovní poezie; chybí tu především dram. kontrast reflexe s monologem venkovana a epitafem. Výsledný text obsahuje četné narážky na renesanční a pozdější poezii (F. Petrarca, J. Milton, M. Prior). V létě 1750 zaslal Gray báseň příteli H. Walpoleovi, který se tak nadchl, že ji nechal bez jeho svolení kolovat v četných opisech. Od té doby a zvláště od knižního vydání (1751—53 vydána 11×) se stala E. jednou z nejpůvodnějších angl. básní. Obdivovali ji klasicističtí kritikové (S. Johnson) i romant. básníci (W. Wordsworth) a byla brzy přeložena do mnoha evrop. jazyků (dánština, němčina, francouzština, ruština aj.) a dokonce i do latiny. E. působila na vývoj sentimentalistické a romant. literatury v jiných kulturních kontextech. U nás byla oblíbena hlavně v době národního obrození, překládal ji J. Jungmann a inspirovala ranou poezii K. H. Máchy.

Výpisky „I z hrobu nás volá Přírody hlas / i v našem popelu doutnají staré zvyky“.

Překlady čas. 1807 (1823, 1841, 1873, 1958, Josef Jungmann, *Elegie na hrobkách veských*, 1. vyd. Hlasatel český; pak in: Karel Simeon Macháček, *Krasořečník, a v jednotl. vyd. Jungmannových překladů*).

Literatura C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York 1947. W. Empson, *Some Versions of the Pastoral*, London 1935. F. W. Hilles — H. Bloom (ed.), *From Sensibility to Romanticism*, New York 1965. R. W. Ketton-Cremer, *Gray*, Cambridge 1955.

pr

GREENE, Graham: TICHÝ AMERIČAN

(The Quiet American) — 1956

Anglický protikoloniální román z prostředí francouzské Indočíny.

V centru retrospektivně odvíjeného příběhu upraveného v 1. osobě, rozděleného do 4 částí a uvozeného moty z A. H. Clougha a G. G. Byrona, stojí postava stárnoucího angl. novináře Thomase Fowlera, žijícího v Saigonu s vietnam. dívkou Phuong. Mladý amer. diplomat Alden Pyle se zdá být její sešle perspektivnějším ženichem (Fowler má v Anglii ženu) — sám naivní „tichý“ Pyle, jehož postoje k politice jsou ovlivněny studiem teoretických výkladů o Indočíně (stejně jako jeho postoje k lásce teoretickými výklady sexuologickými), Fowlerovi oznámí své rozhodnutí Phuong získat. Po vyjíždě do Tanyinu, během níž zachrání Pyle Fowlerovi život, zažádá Fowler ve strachu ze ztráty Phuong svou ženu o rozvod. Po záporné odpovědi odejde Phuong k Pyleovi. Fowler zjistí, že bomby, které v Saigonu vybuchují a zabíjejí civilní obyvatelstvo, souvisejí

s Pyleovým posláním tajného agenta. Po spojení s komunistou Hengem vyláká Pylea na večeri — cestou je Pyle zavražděn. Phuong se vrací k Fowlerovi, Fowler dostává svolení k rozvodu.

Postupy detektivní prózy (vyšetřování franc. inspektora Vigota v expozici, postupné odhalování tajemství Pyleovy smrti) slouží v T. A. k dramatizaci závažných morálních otázek: podstatný je tak nikoli příběh sám, ale to, jak se jeho mezní povaha obráží v nitru člověka. V souvislosti s odkrýváním záhady Pyleovy smrti se postupně odkrývá i hlubší významová rovina příběhu — osobní konflikt Fowlerův plynoucí z nutnosti volit jistý postoj ke světu a událostem v něm. Prerůstání Fowlerova počátečního rezignovaného soucitu s vietnam. lidmi (zamyšlení nad ženou a dítětem zastřešenými v příkopu) v rozhořčení, hněv a čin (vydání Pylea smrti) je jen částečně motivováno osobně. Převažující motivace nadosobní vyplývá z povahy Pylem symbolizovaných „nových“ amer. politických metod v Asii, jež jsou i pro Fowlera, cynického rezonátora politiky „starých“ koloniálních mocností, nepřijatelné. Happy end románu je jen zdánlivý („Od jeho smrti se mi všechno dařilo, ale jak jsem toužil po někom, komu bych mohl říci, jak je mi to líto“) — obráží se v něm jako ve významové syntéze celého T. A. skutečnost, že za vítězství pravdy, dobra a lidskosti v životě se platí často jejich alespoň částečným popřením.

Výpověď tohoto druhu, typickou pro obě hl. linie Greenovy uměl. tvorby, v podstatě monotematické, tj. pro „vážné“ romány i pro tzv. prózu zábavnou (autorem označovanou jako „entertainments“), naznačila svým příznačným titulem už autorova prvotina *Nitro člověka* (1929, *The Man Within*). Liter. slávu přinesl autorovi až r. *Moc a sláva* (1940, *The Power and the Glory*), odměněný Hawthorndenovou cenou za nejlepší angl. román roku. T. A. (jehož dram. verze pochází z 1961) čerpá z několika Greenových pobytů v Indočíně 1950—55 a ztvárněním problematiky kolonialismu formuje spolu s díly N. Lewise, B. Davidsona a G. Hanleye tzv. angl. protikoloniální román. Bývá označován za Greenovu nejangažovanější prózu, která překonala teologické stanovisko próz ranějších (člověk je od přírody hříšný, utrpení je jeho zákonitým údělem, jeho úsilí ve srovnání s vykupitelskou milostí boží neznamená nic) a směřuje k odhalení samých základů společen. zla, podobně jako v rámci linie prózy „zábavné“ r. *Revolver na prodej* (1936, *A Gun for Sale*). Zfilmováno 1958 (J. L. Mankiewicz, USA).

Výpisky „Dříve nebo později . . . se člověk musí přidat na některou stranu. Jestliže si chce zachovat své lidství“ (1957, 152).

Překlady 1957 (1959, Jiří Valja).

Literatura R. Church, *British Authors*, London 1948. J. Madaule, *Graham Greene*, Paris 1950. — I. Milner (doslov k 1957), J. Valja (doslov k 1959), Z. Vančura, *Dvacet let anglického románu. 1945—1964*, Praha 1976.

am

GRIBOJEDOV, Alexandr Sergejevič:

HOŘE Z ROZUMU

(Gore ot uma) — * 1825, insc. 1831, 1833

Veršovaná komedie prezentující na konfliktu romantického nespokojence a konzervativní Moskvy 20. let minulého století společenské a mravní neduhy tehdejšího Ruska.

4 jedn. — Do Moskvy se po delším pobytu v cizině vrací Alexandr Andrejevič Čackij. Sofie, dcera státního úředníka Famusova, dávná Čackého láska, již sen předpoví příjezd mladého muže a v anticipační zkratce i hrozící kolizi, je překvapena rychle se stupňujícími spory Čackého se šlechtickou společností. V hbitkých dialogích i v rozsáhlých hrdinových monologích se obnažuje odcizení mezi Čackým a moskevskou aristokracií, reprezentovanou zavilým konzervativcem Famusovem, pokryteckým Molčalinem, jehož náklonnost k Sofii nevyklučuje erotický vztah k služebné Lize, a plukovníkem Skalozubem, který ani není schopen pochopit šířavou hrdinovu ironii. Čackij, jenž až do poslední chvíle nemůže uvěřit Sofiině náklonnosti k Molčalinovi, postupně prohlédá. Jeho konflikt vrcholí, když je ve společnosti prohlášen za blázná, a ústí v jeho odjezd z Moskvy, v níž už nemůže žít.

V *H. z r.* se udržuje napětí mezi žánrovými signály komedie a životním obsahem, který komično přесouvá k melancholii a grotesce. Název *H. z r.* je klíčem k zákl. problematice, kterou dílo pojednává: jsou to kolize rozumu, který se nezřídka zvrací ve svůj protiklad, a racionalismu tváří v tvář realitě všedního dne, bohaté na nespočetné zákruty a absurdní škleby. Tíha racionalismu, který přes veškeré zvraty je nejpodstatnějším produktem evrop. civilizace, se vnějškově manifestuje ve Famusových i Čackého výrocích „nelze než hoře mít z rozumu takého“ a „z rozumu si zoufám“. Stěžejní epizoda, dokládající kolizi rozumu či předpokládanou ztrátu rozumu (pomluva o zešílení Čackého), ukazuje na různá chápání slova „rozum“, na jeho neoprávněné ztotožňování s vulgárně pragmatickými a konjunkturalními vrstvami lidského chování a jednání. S rozumem je spojena vzdělanost, osvěta a čtení knih, z nichž se vyvozuje samostatnost úsudku, vlastní názor, úcta k osobnosti a bytostný odpor k vulgaritě a tyranii. Proto jsou hl. terčem útoků Čackého oponentů vzdělání, knihy a školy. Různé odstíny lidského chování jsou v duchu klasicismu postiženy mluvícími

jmény (Skalozub, Molčalin, Čackij). Svěbytné postavení v rytmizaci hry zaujímá Sofiin sen, který funguje jako stmelující prvek i jako anticipační signál, v němž jsou soustředěny klíčové momenty hry a který je z nich zpětně vykládán. Zatímco v tradičních poetických komedie je Čackij kladen jako pozitivní hrdina proti negativnímu okolí, novější výklady doznaly hodnotové posuny: zvl. dochází k jakési „rehabilitaci“ Sofie, která je na všechny strany bijícím Čackým, jenž žije ve fiktivním romanticky vypjatém světě, nespravedlivě odsouzena. *H. z r.* odráží v sevřeném tvaru zákl. společen. problémy, které Rusko poloviny 20. let 19. stol. přivedly na pokraj děkabristického povstání, k němuž měli autor i jeho text úzký, byť nikoliv jednoznačný vztah. Také dvě stylové roviny hry (popisná a lyrická) a jazyk, rýmovaný a rytmicky nepravidelný verš, prosycený aforismy, jež zakrátko v ruštině zlidověly, zajistily *H. z r.* pevné místo v rus. kultuře a společen. myšlení.

Tvůrčí historie *H. z r.* je poměrně složitá; je pravděpodobné, že autorský záměr se objevil na počátku 20. let; hra sama byla definitivně dokončena 1825. Zachovaly se 3 zákl. rukopisy: nejranější (Muzejný avtograf), Žandrův a Bulgarinův. Od poloviny 20. let kolovala v opisech, k inscenaci došlo v Petrohradě 1831, cenzurovaného vydání se dočkala 1833. V *H. z r.* se zkrtili dozívající klasicismus, projevující však v Rusku neuvěřitelnou životnost (Gogolovy Mrtvé duše), a rozvíjející se romantismus. *H. z r.* významně ovlivnilo nejen rus. drama včetně „hořkých komedií“ Gogolových, ale i několik generací revolucionářů.

Výpisky „Sloužil bych rád, poskoka dělat nechtí“ (1979, 49) — „Kdo slouží věci, nedbá na hodnosti...“ (1979, 51).

Překlady 1895 (Boleslav Schnabel-Kalenský), 1913 (František Vever), 1932 (František Táborský), 1947 (rozmn. 1960, Marie Marčanová—Zdeňka Niliusová—Bohumil Mathesius), 1954 (rozmn. 1972, 1979, Bohumil Franěk), 1970 (Václav Renč).

Inszenace 1918 (Václav Vydra, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1935 (Nikolaj Jevrejnov, Národní divadlo, Praha), 1947 (Jiří Frejka, Městské divadlo na Vinohradech), 1948 (Stanislav Vyskočil, Městské divadlo, Plzeň), 1949 (Aleš Podhorský, Státní divadlo, Brno), 1955 (Miroslav Macháček, Jihočeské divadlo, České Budějovice), 1955 (Jiří Dalík, Státní divadlo Z. Nejedlého, Ostrava), 1962 (Karel Palouš, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha), 1962 (Zdeněk Kaloš, Divadlo J. Fučíka, Brno), 1970 (Karel Kříž, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1970 (Pavel Římský, Divadlo bílí Mrštíků, Brno), 1970 (Ivan Šarše, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1976 (Jiří Dalík j. h., Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1987 (Luboš Pistoriy, Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha; přel. Milan Dvořák).

Literatura A. Lebedev, *Gribojedov, Moskva 1980*. Sb. A. S. *Gribojedov, Tvorčestvo, Biografija, Tradicii, Leningrad 1977*. N. K. *Piksanov, Tvorčeskaja istorija „Gorja ot uma“, Moskva 1971*. — D. *Kšicová, Recepce A. S. Gribojedova v českém prostředí SbPr hrněnské univerzity 1971*. N. *Slabihoudová, Hoře z rozumu a jeho české překlady, FFUK 1949 (dis.)*.

ip

GRIGORI NAREKACI → NAREKACI

GRILLPARZER, Franz: VLNY MOŘE A LÁSKY

(Des Meeres und der Liebe Wellen)

* 1826—29, insc. 1831, 1840

Veršovaná tragédie nejvýznamnějšího rakouského dramatika 19. stol., napsaná na antický milostný motiv.

Děj hry, rozdělené do 5 jedn., se odehrává ve starém Řecku. Hero, vychovávaná svým strýcem, který je veleknězem chrámu, je vysvěcena na kněžku bohyně Afrodity. Téhož dne na slavnosti Afrodity v Sestu se s ní setkává Leandros, doprovázený přítelem Nauklerem; oba pocházejí z Abydu na protějším břehu Hellespontu. Melancholický a citlivý Leandros se do Hero na první pohled vášnivě zamiluje. Hero je svým kněžským úřadem odsouzena k věčnému panenství, při Leandrově vyznání se v ní však probouzí touha po lásce. Když Leandros odvázně — podle světla její lampy — přeplave Hellespont a vyšplhá se k ní do věže, Hero podlehne jeho nátláku a vlastní touze: jejich milostnou noc doprovází šumění mořských vln. Velekněz, informovaný podezřívavým strážcem chrámu, úmyslně druhého dne zaměstnává malátnou Hero, takže ta kvečeru usne; její lampu kněz zhasne a Leandros, jenž se navzdory Nauklerovu varování vydal znovu přes úžinu, utone. Velekněz se snaží Hero zachránit, ale ta, přemožena citem, nad Leandrovou mrtvolou veřejně vyznává svou lásku. Její život ztrácí smysl a Hero umírá.

Dějovost V. m. je omezena na minimum — jednání je často zřetelné spíše z posunků a mimiky hrdinů, z promluv vedlejších postav, z proměn symbolů lampy a moře či z delších monologů a dialogů lyr. charakteru. To vše, stejně jako hudebnost jazyka, dodává hře dojem snovosti. Jádrem hry je konflikt mezi přirozeným, spontánním bytím člověka (Hero a Leandros) a vyšším mravním posláním, jež ztělesňuje Velekněz, nejrozpornější postava tragédie. Velekněz je zpočátku vzdálen všemu lidskému, vystupuje ve jménu vyššího principu; poté, co vytuší Heřino provinění, není už tak nemilosrdný: nechce trestat, ale zabránit dalšímu hříchu. Konflikt mezi přirozeným životem člověka a vyšší etickou ideou končí — v protikladu k schillerovskému modelu dramatu — vítězstvím přírodní nutnosti nad

mravním posláním. Hero i Leandros trpí, jako většina autorových hrdinů, přemírou těžkomyslné niternosti, nedostatkem vnitřní síly. Ukazuje se tak nejen životnost a pravdivost přirozeného lidského bytí, ale i jeho vratkost a pomíjivost — a naproti tomu smysluplnost osamělé duchovní koncentrace představené v postavě Velekněze.

Inspirací V. m. byla antická báje zpracovaná Ovidiem a poukazující též k mýtu o Amorovi a Psyché; autor znal zřejmě též Marlowovu b. Hero a Leandros, něm. podání Musäova a baladu Schillerovu. Látkou se zabýval už od 1820, kdy vznikla krátká povídka na toto téma a plán dramatu; znovu se k ní vrátil 1826. V popředí byla zpočátku myšlenka osudu, jehož nositelem měl být Velekněz; ten v průběhu práce na hře nabýval lidštějších rysů. Ve V. m., stejně jako v celém autorově díle — zvl. v pohádkové hře *Sen život* (insc. 1834, 1840, *Der Traum ein Leben*) —, jsou zčásti patrné rysy „videňského ducha“ s tradicemi baroka, snivé fantazie, radostného okouzlení životem, jež jsou do jisté míry protikladné tradicím protestantského severu a něm. idealismu. — Premiéra V. m. 5. 4. 1831 ve vídeňském Burgtheatru nebyla příliš úspěšná, hra však slavila triumf v témže divadle 1851. Úspěch V. m. 1885 v berlínském Deutsches Theater s J. Kainzem v roli Leandra předznamenal její mimořádnou oblibu v době impresionismu — dobové inscenace zdůrazňovaly odstíněné líčení duševních stavů, právo na lásku a nadřazení instinktu a vnitřního já světu povinností a idejí. U nás nebyly V. m. inscenovány na žádné větší scéně a celé Grillparzerovo dílo nedosáhlo velkého ohlasu; souvisí to s autorovým rozporným zpodobením postavy Přemysla Otakara II. v úspěšné tr. *Stěsání a pád krále Otakara* (1825, König Otokars Glück und Ende).

Výpisky „*Snadno se žije čistý, svatý život / za pevnou mříží, věčně uzavřenou*“ (1954, 7) — „*Člověk je zrozen proto, aby žil, / ne aby sloužil vyšším cílům . . .*“ (1954, 13).

Překlady 1944 (1954, Josef Hrouda, *Moře a láska*; 2. vyd. pod jménem Eva Klenová).

Inszenace 1944 (František Salzer, *Moře a láska*; *Městské divadlo Na poříčí, Praha*), 1957 (Karel Lhota, *Moře a láska*, *Městské oblastní divadlo, Hořovice*).

Literatura G. Baumann, Franz Grillparzer, *Frankfurt a. M.* 1966. J. Müller, Franz Grillparzer, *Stuttgart* 1966. E. E. Pabst, Grillparzer: „*Des Meeres und der Liebe Wellen*“, London 1967. — J. Hájek, *Veliký neznamý, Plamen* 1966, 3.

jh

GRIMM, Jacob — GRIMM, Wilhelm:
POHÁDKY PRO DĚTI A CELOU
RODINU

(Kinder- und Hausmärchen) — 1812 1815
Klasická sbírka německých lidových pohádek, znamenající počátek sběru a zápisu lidových pohádek na odborné úrovni, význačný mezník vědecké folkloristiky i významné literární dílo.

Sbírka obsahuje tematicky i výrazově pestré a zároveň rozličné pohádky zvířecí, kouzelné, legendární, novelistické a žertovné, přičemž typy fantastické převažují. I. sv. (1812) obsahoval 85 čísel, druhý (1815) 70. Ve 2., upraveném vydání (1819—1822) stoupl počet pohádek ze 155 na 161, současně byl připojen folkloristicky významný 3. sv. s variantami a poznámkami, v pozdějších vydáních (1837, 1840, 1850, 1856, 1857) docházelo k dalším změnám, ale již 1850 dosáhla sbírka definitivního počtu 200 pohádek. Ve sbírce nacházíme všechny zákl. pohádkové typy vyskytující se v Evrop. ústní narativní tradici. Převážně mezi pohádkami I. sv. se vyskytují pohádkové typy známé čes. čtenáři z čes. klasických pohádkových sbírek, z beletristického zpracování J. Malého, B. Němcové a zvláště K. J. Erbena *Vlk a sedm kůzlátek* — O neposlušných kůzlátkách, *Dvanáct bratří a Sedm havranů* — Sedm havranů, *Tři muzičci v lese* — O dvanácti měsíčkách, *Tři přadleny, Jeník a Mařenka* — O perníkové chaloupce, *Bílý had* — Zlatovláska, *O rybáři a jeho ženě*, *Statečný krejčík, Červená karkulka, Brémští muzikanti* — O zvířátkách a Petrovských, *O Ďáblovi a jeho třech zlatých vlasech* — O třech zlatých vlasech děda Vševěda, *Král Drozdívous* — Pyšná princezna, *Sněhurka, Zlatý pták* — Liška Ryška a Pták Ohnivák, *Kožesínka* — Princezna se zlatou hvězdou na čele, *Chytrá chalupnická dcerka* — O chytré horáky-ni aj.

P. bratří Grimmů vyrůstají z prostředí skupiny mladších romantiků tzv. heidelberského básnického kroužku, spojených vlasteneckým citem a s ním související zálibou v lidovém slovesném umění, snahou o jeho sběr a uměl. i vědecké využití. Zatímco osvícenec J. K. A. Musäus (1782—87, *Lidové pohádky Němců*) viděl v lidových pramenech vhodný půdorys racionalisticky zakládaného výkladu a romantikové (C. Brentano, L. Tieck) hledali v jejich fantazijním světě především inspiraci, potvrzení vlastního vidění světa, Grimmové přistupovali k lidové pohádce zcela nově. Snažili se zachovat prostý, živý tón lidového vyprávěče, nenarušovat původní kouzlo pohádek, jejich temat. i formální ráz a zapisovali pohádky pokud možno přesně, v nářečí, v němž byly vyprávěny, s charakteristickými obraty a rčeními. Syrové zápisy (na svou dobu neobyčejně věrně) pak probírali, vybírali nejlepší varianty, případně je i kontaminovali a podrobili text stylistické a jazykové revizi. V postupu obou bratřů nebyla však naprostá shoda: Zatímco

Jacob Grimm tíhl spíš k poměrně značné věrnosti, Wilhelm kladl více důraz na estet. a vlastně i výchovné zaměření pohádkového textu. — P. jsou tak v tomto smyslu zdařilým kompromisem.

Bratři Grimmové patřili k výrazným svět. osobnostem své doby. Zejména J. Grimm se zapsal do dějin vědy jako zakladatel něm. jazykovědy a mytol. teorie — *Německé bájeslovi* (1835, *Deutsche Mythologie*). Právě sběr něm. lidových pohádek (byl prováděn od 1807 většinou v Hessensku — I. sv. — a Hessensku-Westfálsku — 2. sv.; hl. vyprávěčkou byla služebná Marie Müllerová a selka Katharina Dorothea Viehmannová), jejich srovnání s lidovými pohádkami jiných národů a zjišťování jejich typové příbuznosti přivedlo J. Grimma k mytol. výkladu pohádek. Shody vysvětloval Grimm tezí, že genetický základ pohádek je mytický a obsahuje v sobě trosky předkřesťanského myt. obrazu světa. Cílem mytol. srovnávacího studia je nejen získat původní tvar podání a dobrat se jeho mytol. významu, ale dokonce odhalení jednotného mytol. systému. Mytol. teorie bratří Grimmů ovlivnila národopisné bádání v Evropě, v Čechách pod jejím vlivem pracovala celá generace erbenovská a generace následující.

Překlady čas. 1836 (? *Česká včela*), čas. 1840 (? *Vlastimil III*), 1887 (? *Výbor 14 povídek*), 1906 (*Tereza Mellanová*, adapt. *Pohádky*), 1913 (*Ferdinand Strejček*, *Dvanáct báhorek*), 1915 (1919, 1925, 1929, *Bohumil Vydra* — *František Chmelař*, *Výbor z pohádek; postupně rozšiřováno*), 1929 (*Pavla Wenigová*, *výb. O Palečkovi a jiné pohádky*), 1929 (*Pavla Wenigová*, *výb. O Sněžence a jiné pohádky*), 1929 (*Pavla Wenigová*, *výb. O zlatém ptáku a jiné pohádky*), 1936 (*Otto František Babler*, *výb. Dětské legendy*), 1938 (*K. Hermann*, *50 pohádek*), 1940 (*Jan Konečný—Josef Mašek*, *Výbor německých pohádek*), 1941 (*Miloslav Páta*, *výb. Žabí král a jiné pohádky*), 1941 (*Petr Váchal*, *výb. Chytrý krejčík a jiné pohádky*), 1942 (*Jitka Fučíková*, *výb. Děti Pána Boha*), 1942 (? *vybral a upravil Zdeněk Hořan*, *Pohádky o zvířátkách*), 1942 (*Petr Denk*, *výb. Pohádky*), 1942 (*Josef Pšenicík*, *výb. Grimmovy pohádky*), 1942 (*Jitka Fučíková*, *výb. Pohádky a legendy*), 1943 (*Josef Beran*, *Výbor pohádek*), 1948 (*Josef Pšenicík*, *výb. Sněhurka a jiné pohádky*), 1958 (*Helena Helceletová*, *jen Sněhurka*), 1958 (*Olga a Klaudie Neumannovy*, *výb. Deset pohádek*), 1961 (*Helena Helceletová*, *Německé pohádky; úplné vyd.*), 1964 (*Marie Kornelová*, *výb. Pohádky o skřítcích*), 1968 (*Jitka Fučíková*, *výb. Brémští muzikanti*), 1969 (1976, 1980, 1985, *Marie Kornelová*, *výb. Pohádky bratří Grimmů*), 1969 (*Vladimír Hulpach*, adapt. *výb. O chytré venkovance*), 1970 (*Josef Dvořák*, *jen Žabí král*), 1972 (*Marie Kornelová*, *Šipková Růženka*), 1975 (*Helena Helceletová*, *výb. Stoleček Prostří se!*), 1977 (*Marie Kornelová*, *jen Jeníček a Mařenka* —

Jak šel synek do světa, aby se naučil bát), 1978 (*Marie Hrubešová-Kornelová, jen O vlkovi a kůzlátkách*), 1981 (*Marie Kornelová, výb. Červená Karkulka*), 1987 (*Jitka Fučíková, Pohádky*).

Literatura J. Bolte—G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm I—V, Leipzig 1913, Hildesheim 1963. L. Denecke, Jacob Grimm und sein Bruder Wilhelm, Stuttgart 1971. F. v. d. Leyen, Das deutsche Märchen und die Brüder Grimm, Düsseldorf-Köln 1964. — J. Jech (předmluva k 1961; bibl.).*

ben

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob

Christoffel von:

**DOBRODRUŽNÝ SIMPLICIUS
SIMPLICISSIMUS**

(Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch

— dosl. Dobrodružný německý

Simplicissimus) — 1668

Německý román z období baroka.

Román o 5 knihách je vyprávěn v 1. osobě jako zpověď hrdiny, rekapitulujícího s odstupem svůj život. Hl. dějištěm je Německo rozvrácené třicetiletou válkou. Chlapec, jenž byl nucen uprchnout z domova vyplněného vojáky, je vychováván zbožným poustevníkem (ve skutečnosti šlechticem a svým pravým otcem), který jej vzhledem k jeho naivitě nazve Simpliciem (hrdinova prostoduchost je později ještě zdůrazněna dodaným příjmením Simplicissimus). Po poustevníkové smrti prochází Simplicius válčící Evropou, nejprve v podobě blázna, později jako dobrodruh — bojovník a milovník. Pak se znechucen odvrací od světa a rozhoduje pro návrat k poustevnickému životu. — 1669 bylo samostatně publikováno pokračování Simpliciových příhod, tzv. *Continuatio*; většinou bývá připojováno k románu jako 6. kniha. Simplicius se zde znovu vydává na cesty, ovšem jako zbožný poutník. Po ztroskotání lodi se dostává na neobydlený ostrov, kde opět žije poustevnickým životem. Závěr je tvořen zprávou holand. lodního kapitána, v níž popisuje své setkání se Simpliciem na ostrově.

V D. S. S. se vyskytují prvky příznačné pro pikareskní román (Simpliciovo putování, časté střídaní zdroje obživy, morální pochybnosti mnohých činů Simpliciových i činů jeho protějšků), ve vypointovaných epizodách je patrné navázání na tradici krátkých vyprávění, tzv. švanků. Zobrazení lidských nectností s humorně krit. efektem je ovšem jen dílčí složkou románové struktury. Podstatnou součástí románu jsou alegorické epizody (např. strom lidské společnosti), jakož i filozoficko-moralizující reflexe a četné odkazy na Bibli a antické autory, jež zase poukazují k tehdejší „vysoké“ literatuře. Zákl. problém je zcela obecný, jde o vztah člověka k světu, k bohu a k sobě samému. Syžet se vyznačuje neustálou oscilací mezi

protikladnými póly: aktivita — nečinnost, bohatství — chudoba, rozkoš — odříkání, vzestup — pád, dobro — zlo, současně však má charakter uzavřeného kruhu. V 1. knize je svět, nazíraný očima naprosto nezkušeného Simplicia, hodnocen z hlediska rigorózně pojímaných křesťanských zásad — a je a priori odmítán (pozoruhodný je zde „ozvláštněný“ popis zcela běžných činností, např. tance). V dalších knihách Simplicius poznává svět, zároveň se ovšem zaplétá do jeho špatnosti. Výsledkem dlouhého bloudění je nicméně překonání světa, odhalení jeho nestálosti a pomíjivosti (k tomuto závěru směřují odchýlnými cestami různorodé prvky románové struktury; velmi podstatným projevem pomíjivosti světa je tu válka). Poznání povahy světa s sebou nese i poznání úlohy individua: je třeba odvrátit se od toho, co je pomíjivé, a pečovat o spásu duše, připravovat se na život věčný. V 6. knize je dosavadní východisko nejprve zpochybněno — znovu dochází ke vstupu do nestálého a podvodného světa. Jde však opět o pohyb v kruhu, dřívější závěr je potvrzen a dokonce posílen — naprostým, nejprve nedobrovolným, potom však dobrovolným odloučením od lidské společnosti. Není bez důležitosti, že tato nová forma poustevnictví neobsahuje moment nečinnosti, ale naopak moment prostě činorodého života. Naznačena je ovšem i záporná stránka tohoto postoje: zaměření jen na spásu vlastní duše, porušení požadavku lásky k bližnímu.

V průběhu několika let po publikaci D. S. S. napsal Grimmelshausen biogr. prózu *Poběhlice Kuráž* (1670, Trutz Simplex: Oder ausführliche und wunderseltensame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche) a *Divous Skočdopole* (1670, Der seltsame Springinsfeld) a dále dvoudílnou, velmi volně komponovanou prózu *Kouzelné ptačí hnízdo* (1672—73, Das wunderbarliche Vogelnest). Společně tvoří tato díla motivicky i ideově spjatý cyklus tzv. Simplicciánských spisů, celkem o 10 knihách; simplicciánské motivy se objevují i v několika dalších Grimmelshausenových pracích. Ve své době měly Simplicciánské spisy velký úspěch u čtenářů, D. S. S. byl opakovaně napodobován a parafrázován. Simplicciánské spisy ovšem patřily k plebejské vrstvě něm. barokní literatury, kulturně vedoucí kruhy je nevzaly na vědomí; nestaly se tak tyto spisy pevnou součástí liter. tradice. K rychlému zapominání Grimmelshausenova díla přispělo i to, že většinu svých prací vydal pod různými pseudonymy, vesměs anagramy svého jména. Teprve v 19. stol. byly anagramy rozluštěny a připraveno 1. krit. vyd. Grimmelshausenových prací. V dnešní době před-

stavují Simpliciánské spisy (snad s výjimkou Kouzelného ptačího hnízda) jediná čtenářsky živá díla něm. barokní prózy; stále prokazují svou podnětnost (*Poběhlice Kuráž* inspirovala B. Brechta k dr. Matka Kuráž a její děti). V čes. prostředí nebylo na Simpliciánské spisy reagováno. Útlý výbor z D. S. S. vyšel až v letech 1. svět. války.

Výpisky „Mám ho za blázna, protože říká každému tak zcela bez ostychu pravdu“ (1976, 115) — „Chce-li štěstí někoho svrhnout do propasti, vynese ho napřed co nejvýše“ (1976, 225) — „Kdo by se vždy dovedl přizpůsobit době, byl by brzy bohatý a mocný“ (1976, 327).

Překlady 1916 (Jiří Vičar, výb. *Dobrodružovy paměti*), 1929 (1951, 1959, 1976, Jaroslav Zaorálek; vyd. 1959 *Simplicius Simplicissimus*), 1953 (Pavel Eisner, výb. *Simplicius Simplicissimus dobrodružný*, in: *Vojna*).

Literatura C. Heselhaus, *Grimmelshausen — Der abenteuerliche Simplicissimus*, in: *Der deutsche Roman I*, Düsseldorf 1963. S. Streller, *Grimmelshausens Simplicianische Schriften*, Berlin 1957. — P. Eisner (*předmluva k 1953*). B. Novák (*doslov k 1959*). J. Stromšík (*doslov k 1976*).

mš

GRYPHIUS, Andreas:
ABSURDA COMICA
čili PAN PETER SQUENTZ
(Absurda Comica oder Herr Peter Squentz)
1657

Komedie (tzv. Schimpfspiel) největšího německého barokního dramatika, vynikajícího představitel též. první slezské školy.

Hra má 3 jedn. a její knižní vydání je opatřeno předmluvou, podepsanou jedním z autorových pseudonymů G. Philip-Gregorio Riesentodt a adresovanou „nejpříznivějšimu a velectěnému čtenáři“, v které je představena hl. postava komedie: Peter Squentz, učitel v Rumpelskirchenu, napsal dram. hru Pirus a Thisbe, kterou chce představit v nastudování místních měšťanů králi, jenž městečkem projíždí. — Pirus se nemůže dostat ke své milé Thisbe, protože je děli zeď. Domluví si s ní tedy schůzku večer u studně. Thisbe přijde první, ale uvidí lva, lekne se a na útěku před ním ztratí svůj plášť. Když přijde Pirus, uvidí milencin plášť pod tlapami šelmy, domnívá se, že ji lev sežral, a ze žalu se probodne. Thisbe se po chvíli vrací zpátky, vidí mrtvého milence a ukončí rovněž svůj život. — Squentz rozdělí role a při audienci králi své dílo vřele doporučí. Večer konečně začíná po určitých nesrovnalostech slíbené představení. Herci své role dobře neznají, na jevišti se hádají a perou, takže Squentz nestačí zasahovat, a navíc usilují zmírnit trag. historku různými „vysvětlivkami“ ctěnému publiku, čímž se tragédie nechtěně mění v komedii. Král se baví a zaplatí měšťanům za všechny „pře-

hmaty“, kterých se dopustili proti původnímu textu, odpovídajícím počtem zlatých.

A. c. je vlastně dramatem o dramatu. Je poukusem o naplnění nové poetiky, formulované na poč. 17. stol. M. Opitzem. Gryphius v A. c. vtipně útočí proti autorskému diletantství, proti tvorbě mistrů pěvců (Meistersinger) ze 16. stol., k nimž patřil i nesmrtelný Hans Sachs. Barokní doba však jejich tvorbě již nerozuměla a pokládala ji za pokleslý žánr. Je tedy vlastně A. c. parodií na „neumělé“ veršování a nepravidelnou výstavbu dramát 16. stol. Základ situační komiky A. c. je osvědčený a prostý: rozpor vznešené látky a jejího nízkého předvedení (vypadávání z role, bitky na jevišti, neznalost textu aj.). Peter Squentz je mistrovsky ztvárněn v proměnlivosti svého chování a jednání. Hlavně proti jeho nadřazenosti neumělého veršotepce, kterému se umění stalo pouhým zaměstnáním pro odměnu a ne vnitřní potřebou, je namířeno ostří výsměchu. Námět komedie není původní. Gryphius se inspiroval u Shakespeara, pravděpodobně znal i holand. zpracování Gramsbergenovo (v Leydenu sám několik let studoval). Tragédie osudné lásky Pirus a Thisbe pochází z Babylónu a poprvé ji zpracoval Ovidius v Proměnách, Shakespeare ji do Snu noci svatojánské pojal jako epizodu. Gryphius tvořil v době, kdy divadlo v Německu živořilo. Ztrácela se návaznost na velké měšťanské divadlo reformační éry, které se pozvolna dostávalo do pozadí vlastním vyčerpáním i změnou mocenskou konstelací po třicetileté válce. V Evropě se prudce rozvíjí protireformační jezuitské divadlo, ovlivňující poetiku i způsob myšlení v 17. stol. Důraz je kladen na tragédii a na uměl. stránku dramatu. Tak i protestant Gryphius ve 40. letech 17. stol. tvořil převážně tragédie, jejichž náměty čerpá zpravidla z velmi vzdálených dějin — z antického Říma. Dnes živé však zůstaly pouze jeho komedie pozdější, kromě A. c. zvl. *Horribilicribrifax* (* přelom 40. a 50. let, 1663), které jsou dodnes hrány.

Literatura W. Flemming, *Andreas Gryphius, Stuttgart 1965*. A. Schlienger, *Das Komische in den Komödien des Andreas Gryphius*, Bern 1970. M. Szyrocki, *Einleitung*, in: *Gryphius, Werke in einem Band*, Weimar 1963.

mt

GUALTER CASTELLIONSÝ
(Gualtherus de Castellione, Gautier de Châtillon aj.):

ALEXANDREIS — *1178—1184

Latinsky psaný veršovaný historický epos z období vrcholného středověku, podávající životní osudy Alexandra Makedonského.

A. je rozsáhlá skladba o více než 5 000 hexametrech. Autor ji věnoval svému ochránci, remešskému arcibiskupovi Vilémovi. Dílo začíná typicky středověkou omluvou umělce za nedokonalost zpracování (tzv. *captatio benevolentiae*). Látka sama je rozdělena do 10 knih. Chronologicky se v nich ličí Alexandrův život od dětství a výchovány (mezi jeho učitele náležel sám Aristoteles) i rychle vojenské úspěchy. Nejrozsáhlejší část A. popisuje válečná tažení, jimiž si mladý král hodlal podmanit tehdejší svět. Po skvělé výpravě do Asie, kde porazil per. krále Daria, následovala další vojenská dobrodružství: cesta do Egypta, průchod Sýrii a dobytí Babylónu. Touha po ovládnutí světa vedla Alexandra do Indie, avšak na samém vrcholu úspěchů umírá. Jeho smrt poskytuje autorovi příležitost vyjádřit hl. myšlenku díla: Alexandrův skon je varováním pro všechny, kdo chtějí ovládnout svět, ale nedokážou ovládnout sami sebe.

A. je významným činem z hlediska uměl. i ideových hodnot, zvl. vzhledem k podnětům, které přinesla rozvoji histor. epiky. Autorovým cílem bylo napsat histor. epos tak, aby se vyrovnal klasickým dílům antické literatury, především Vergiliově *Aeneidě*. Tomuto záměru odpovídá forma zpracování i obsah skladby. Gualterův Alexandr není středověkým rytířem jako v jiných podobných středověkých dílech, nýbrž starověkým bojovníkem, pohybujícím se v antickém prostředí. Snaha napodobit antické vzory se projevila rovněž v hojných metaforách, personifikacích, alegoriích, frazeologii, bohatém lexiku i ve složitých větných konstrukcích. Ve shodě se středověkými zvyklostmi proložil však básník svá vyprávění sentencemi a osobními úvahami. Jejich cílem bylo zhodnotit a posoudit dávné události na pozadí neměnných životních principů a obecně platných morálních zásad. Nazírán z tohoto úhlu symbolizuje pak Alexandrův konec pomíjivost světské slávy ve srovnání s věčnými křesťanskými hodnotami. Přes toto vyznění vystupuje Gualterův hrdina jako zosobnění ctností soudobého rytíře — vítězí nad světem, přemáhá strach ze smrti, i když ví, že jeho dny jsou sečteny, a ačkoliv je po celý život obešfen aureolou výjimečnosti, nepřestává si uvědomovat své lidství.

Osudy Alexandra Makedonského byly ve světě literatury zpracovávány dávno před Gualterovým dílem nejen v literaturách evropských, ale i asijských. Bylo proto logické, že Gualter Castellionský opřel své dílo o starší vzory, zvl. o práci římského historika Quinta Curtia Rufa (1. stol. n. l.), ale některé detaily převzal i z románové verze Iulia Valeria (4. stol. n. l.). S produkcí středověku se ovšem Gualter rozešel. Jeho skladba totiž vznikala v době, kdy Alexandrův kult ožil v souvislosti

s křížovými výpravami na Blízký východ a vzrůstem zájmu o antické dědictví. Zvláště silný byl v některých franc. střediscích vzdělanosti, především v Chartres. Toto hnutí, zabývající se antickým odkazem převážně z filozof. hlediska, přineslo s sebou i přemítání o možnostech umění a úvahy o novém pojetí a působení starověké literatury. V této atmosféře se A. zrodila. Podle názoru středověkých odborníků se antickým histor. eposům přiblížila natolik, že se stala závazným vzorem. Tato skutečnost vedla k jejímu rychlému rozšíření i přepracování, které nezřídka ústilo v samostatné pojetí látky. Gualterova A. posloužila jako přímý vzor A. španělské (* 13. stol., 10 000 veršů) a něm. dílu Ulricha von Eschenbach (* 1287, 28 000 veršů). V průběhu 13.—15. stol. pak vznikly A. norská, anglická, italská, irská, švédská a turecká. Důkazem obliby látky i v pozdějších dobách je zpracování ruské (15. stol.), polské (1510), chorvátské, srbské, bulharské (všechny ze 16. stol.), dánské, maďarské (17. stol.). Alexandr Veliký byl populárním hrdinou také epiky perské — Firdausi: *Kniha králů* (* asi 1010), Nizámi: *Pětice* (* 1176—1203). Česká A. z přelomu 13. a 14. stol. prozrazuje vliv Gualterův, avšak v relativně samostatném a aktuálně zbarveném podání anonymního čes. autora se Alexandr mění z antického vojévůdce v souč. krále, připomínajícího svými rysy a osudy Přemysla Otakara II.

Literatura G. Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956. — A. Pražák, *Staročeská báseň o Alexandru Velikém*, Praha 1945. M. Šváb, *K otázce uměleckého zobrazování ve staročeské Alexandreidě ve srovnání s Alexandreidou Gualterovou*, in: *Příspěvky k dějinám starší české literatury*, Praha 1958.

pč

GUIDO DE COLUMNIS

(Guido de Colonna, Guido delle Colonne):

KRONIKA TROJÁNSKÁ

(*Historia destructionis Troiae*) — * asi 1287

Latinský pozdně středověký dobrodružný román italského autora, zpracovávající osobitým způsobem cyklus antických pověstí vztahujících se k trojské válce.

Dílo messinského soudce se skládá z prologu, 35 knih a krátkého epilogu. V úvodu autor seznámil čtenáře s posláním spisu: přiblížit paměťhodné události dávné minulosti, jež mohou přinést poučení nejen milovníkům historie, ale především rytířům. Vlastní vyprávění začíná poněkud širokou plavbou Argonautů za zlatým roumem a pokračuje stručnými pasážemi o prvním vyvrácení Tróje Laomedontem a opětovném vybudování města králem Priamem. Dále zevrubně líčí činy mladého Parida, únos Heleny a přípravy Řeků k válečnému tažení

proti maloasijskému nepříteli. Nejpodrobněji popisuje autor obležení Tróje a její dobytí. Poslední knihy jsou věnovány dozvukům trojské války (návrát vítězů do Řecka, skon Agamemnonův, osudy Achillova syna Pyrrha) a podivuhodným příběhem krále Ulixa (Odyssea). V závěru zaznamenal Guido bližší okolnosti vzniku své práce, k níž dal podnět salernský arcibiskup Matteo Porta.

Guidonova K. t. se řadí k oněm rozsáhlým středověkým dílům, jejichž zrod úzce souvisel s křížovými výpravami na Blízký východ, podnikanými v průběhu 11.—13. stol. Ve vzrušené atmosféře doby se aktualizovala antická liter. tradice pojednávající o této oblasti a oživil kult starověkých hrdinů, přizpůsobený ovšem středověkému vkusu. Také Guido de Columnis přiblížil antickou látku soudobému citění, jemuž byl cizí smysl pro respektování geografických a histor. fakt. Trojská válka je v K. t. prezentována v plně středověkém rouše. Děj je prostoupen četnými dobrodružnými a milostnými příběhy, charakteristickými pro dvorskou-rytířskou literaturu, jež však narušují původní osnovu (v antických předlohách např. chybí vyprávění o vztahu Troila a Briseidy). Starověcí bojovníci zde jednájí jako šlechtici 13. stol. (po boji jsou např. pasováni na rytíře, najímají vojsko v Uhrách, prožívají muka neaplněné lásky k urozeným dámám), věstec Kalchas se stává v Guidonově podání dokonce biskupem. Neschopnost středověkého člověka odlišit důvěryhodné prameny od pozdních mystifikací dokládá i úvod k dílu. V něm autor sice praví, že se seznámil se spisy Homérovými i Vergiliovými, dal však přednost dílům očitých svědků popisovaných událostí. Jími mají být *Historia de excidio Troiae* od Daretu Frygia a *Ephemerides belli Troiani*, jež sepsal Diktys Krétský. Ve skutečnosti však obě uvedené práce vznikly až na rozhraní antiky a středověku. Skutečnou předlohu, již se nejvíce přidržel, veršovaný *Roman de Troie*, který sepsal 1155—60 Benoit de Sainte-More, Guido vůbec neuvedl — nepředstavovala totiž — jako práce poměrně mladá — pro středověkého vzdělance, ctícího starobylost jako jednu ze zákl. hodnot, patřičnou autoritu. K. t. uzavírá jedno období vývoje středověké rytířské epiky, současně však otvírá její následující etapu. Na rozdíl od velkých rytířských eposů vznikajících v době prvních křížových výprav není Guidonovo dílo psáno veršem, nýbrž prózou, jejíž jazyk nesměřuje k vysokému liter. stylu. Již tím se přizpůsobuje požadavkům nového publika, které v Itálii přelomu 13.—14. stol. představovala nižší šlechta a zejména měšťanstvo.

Ze stejných příčin dosáhl spis velké obliby i mimo Apeninský poloostrov. K. t. byla v prů-

běhu následujících desetiletí přeložena do všech západních jazyků a později též do polštiny, bulharštiny, srbocharvátštiny a ruštiny. První čes. překlad klade liter. historie na rozhraní 14. a 15. stol. (zachováno 6 rukopisů), druhý pak vznikl 1411 na žádost Petra Zmrzlíka ze Svojšína, známého příznivce Husova a nejvyššího mincmistra Čes. království. Z tohoto pokusu je však známo pouze torzo. Při tažlivý děj, jednoduchý a srozumitelný jazyk který se místy nevyhýbal ani bombastickému stylu, učinil z K. t. oblíbenou četbu i v následujícím období. O její popularitě svědčí skutečnost, že čes. překlad byl pravděpodobně první u nás tištěnou knihou (vyšel zřejmě 1468 v Plzni). Tiskem pak byl vydán ještě 1488 a 1603. V obrozenské době vydal K. t. 1790 V. M. Kramerius a 1812 a 1843 jeho dědicové. Uvedené obrozenské edice se přidržují staročes. rukopisů a tisků jen volně, neboť byly přizpůsobeny změněným nárokům čtenářů a plnily úlohu lidové četby.

Překlady *přelom 14. a 15. stol. (1468, 1488, 1603, 1951, 1968, Kronika trojanská; vyd. 1951 — editor Jiří Daňhelka; vyd. 1968 faksimile), 1411 (Kronika trojanská; dochováno ve zlomcích), 1790 (1812, 1843, Václav Matěj Kramerius, Letopisové trojanští; úprava staročeského vydání).*

Literatura *É. N. Griffith, Dares and Dictys, Baltimore 1957. M. R. Scherer, The Legends of Troy in Art and Literature, New York—London 1963. — J. Daňhelka (doslov k 1951).*

pč

GUILHEM IX. DE PEITIEUS

(Guillaume de Poitiers):

PÍSNĚ

* kolem 1100

11 dochovaných jihofrancouzských (okcítanských) písní šestého hraběte z Poitiers a devátého vévody akvitánského, prvního známého trubadúra, zakladatele a současně jednoho z nejvýznamnějších představitelů středověké trubadúrské lyriky a kurtoazní poezie.

P., psané — jako u všech prvních trubadúrů (od okcítan. slovesa „trobar“ — udělat, vynalézat) — v liter. formě limousinského dialektu okcítan. jazyka („langue d'oc“, jihofranc. jazyk; často souhrnně a nepřesně „provensálština“), jsou obvykle členěny na 3 skupiny. I. tvoří 6 písní, z nichž některé se blíží frivolní alegorii (např. píseň srovnávající dva ušlechtilé, přitom však rozdílné koně se nakonec ukáže být příměrem o dvou ženách, mezi nimiž je třeba volit), jiné jsou erotickými příběhy blízcími se drsné anekdotičností středověkých *fabliaux*. Báseň v nich např. popisuje, jak jeho mlčenlivost a mužnost byly vyzkoušeny dvěma kráskami, nebo se chlubí dovedností v „něžných hrách“, kterou by si mohl „vydělávat na chleba“ (*Kěž každý; ví. . .*). II.

obsahuje 4 texty se zákl. znaky milostné písně (can-
só d'amor) trubadúrské lyriky. Stěžejním tématem
tu je vztah rytíře k paní, která je současně konkrétní
milovanou ženou i obecným zosobněním lásky. Ja-
ko typické kurtoazní motivy se tu objevují: všemoc-
nost milostného citu (může „vyhojit“ nemoc
i „usmrtit“ — *Mám radost z lásky*...), rytířova mi-
lostná služba jako obdoba feudálního vazalství, lás-
ka a udatnost jako atributy a zdroje rytířství i privi-
legium urozených. Je zde již také naznačeno vý-
znamové rozvržení ústředních postav trubadúrské
lyriky: na jedné straně odmítající, neoblomná mi-
lovaná žena, na druhé straně odmítaný, nesmělý muž,
který se často ani neodvažuje vyslovit a naději na-
chází v trpělivém čekání (*Protože vidím, jak znovu
kvetou*...). III. skupinu zastupuje píseň *Protože tou-
žím zpívat*... s tématem loučení s vlastní, rodinou
i životem (pravděpodobně vznikla 1117, kdy autor
podnikl náboženskou pout). Obvyklou formou pís-
ni, určených ke zpěvu, je dvoudílná strofa s pře-
važujícími osmislabičnými verši s mužskými rýmy,
s náběhy k refrénům a „posláním“ (tornada — po-
slední strofa písně, obsahující pointu, doporučení
písně nebo prosbu básníkovým známým, aby ji šíři-
li).

Senualisticko-realistická a ideální linie au-
torovy tvorby se výrazně liší jak celkovým po-
jetím, tónem, tak i některými formálními zna-
ky (např. v incipitech rozverných písní se au-
tor často obrací k „druhům“, které jako by
chtěl seznámit se svými milostnými výboji, na-
proti tomu v kurtoazních písních používá pro
pozdější trubadúrskou lyriku takřka závazný
úvodní motiv jarní přírody). Jistý spojovací
článek však mezi nimi představuje více či méně
zřetelné kolísání mezi „realistickým“ a
„ideálním“ pojetím lásky v kurtoazních pí-
sních. Klíčové pojmy dvorské poezie „láska,
radost, mládí“ (amor, joy, joven) i „milostná
rytířská služba“ (obediens) jsou v nich sice již
kódifikovány jako témata nového žánru, ne-
představují však ještě kategorie s pevně stan-
oveným významem v rámci schématu kurtoazní
„filozofie“. Pojetí lásky je tu vzdáleno přepjaté
stylizaci a hyperbolizaci pozdějších truba-
dúrů — láska není chápána výlučně jako druh
milostného netělesného přátelství, ani platon-
sky, mysticky pojímána jako láska probuzená
krásou, tj. odrazem absolutní ideje, a skrze tu-
to krásu i sebe samu se absolutní ideji přibli-
žující. Je láskou převážně přirozenou, literár-
ně nekonvencionalizovanou, přinášející radost
z milostné touhy, ze zrodu a přítomnosti lásky,
jejíž pojetí u autora v zásadě vychází z dobro-
volné, rytířské, galantní hry, odlišné od přís-
ných norem pozdější kurtoazie. Na druhé straně
P. ovšem obsahují také záhadné, dvojsmys-
lné verše zřejmě se symbol. významem,
v nichž jako by docházelo k lyr. projekci ideá-
lu (*Složím verš o ničem*).

Autor, jeden z nejmocnějších feudálů své
doby, vzdělanec i dobrodruh, účastník křížové
výpravy do Sv. země (1101—1102) i tažení
proti Maurům, exkomunikovaný papežem,
svými polit. i kulturními zájmy spjatý zvl.
s iberským poloostrovem, byl věhlasným cíte-
lem „krásy a radosti“ a podle mínění kroniká-
řů „jedním z největších šálitelů žen“ (Vidas,
stručně, mnohdy legendární životopis truba-
dúrů ze 13. stol.). Svými písněmi vytyčil 3 zákl.
okruhy (realistický, kurtoazně ideální, „du-
chovní“) trubadúrské lyriky. Bezprostředně je-
ho odkaz rozvíjeli a v básnických žánrech
konstituovali Cercamons (Cercamon) a truba-
dúři tzv. 2. generace (do 1150) — Marcabrun
(Marcabru) a Jaufres Rudels (Jaufré Rudel).
Jestliže P. pravděpodobně navazovaly na tra-
dici lidové okcité. písně, z níž se snad truba-
dúrská lyrika cílevědomým pěstováním vyvi-
nula, odrazila se v nich také znalost a půso-
bení hispanoarab. a mozarab. poezie, zejména
andaluské milostné lyriky. Starší hypotézy ne-
přetržité kontinuity (F. Diez) předpokládaly,
že raná okcité. poezie vznikala na základě
pozdní latinsko-řím. poezie a latin. duchovní
písně. V současnosti se však za prokazatelný
považuje vliv liturgického zpěvu na hudební
stránku, na metrická a strofická schémata truba-
dúrské poezie.

Překlady 1963 (*Gustav Francel — Vladimír Mikeš, 6
písní in: sb. Vzdálený slavikův zpěv*). 1980 (*Gustav
Francel, 3 písně, in: sb. Nepřerušená píseň*).

Literatura A. Jeanroy, *Les chansons de Guillaume
IX, duc d'Aquitaine (1071—1127)*, Paris 1927. E. Kö-
hler, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlin, Lö-
sing 1962.

zh

GUILLAUME DE LORRIS — JEAN DE MEUNG: ROMÁN O RŮŽI

(Roman de la Rose) — 13. stol.

Středověká francouzská veršovaná skladba,
v první části líčící v alegorické formě kurtoaz-
ní strategii milostného dobývání, ve druhé shr-
nující dobové vědění a myšlení.

Skladba, jejíž 1. část (asi 1225—30), z pera Gui-
llauma de Lorris, čítá 4 270 osmislabičných sduže-
ně rýmovaných veršů a 2., z pera Jeana de Meung
(kolem 1277), asi 18 000, je rámována snem: dvace-
tiletý jinoch se ocitá v čtvercově zahradě obehané
zdí a hliďané sochami lidských nectností — Zášti
(Haine), Chtivosti (Convoitise), Lakoty (Avarice),
Závisti (Envie) aj. Spatří tančící společnost s Kra-
tochvilem (Deduis) uprostřed. Procházaje zahradou
— sledován bohem Lásky (Deus d'Amors) vyzbroje-
ným alegorickými šípy — a hledaje její smysl a řád
přichází k místu Narcisovy smrti — ke studánce
Lásky s krystaly na dně, jež v sobě taji podstatu sa-

du a odrážejí každé skryté místo. Na hladině se zrcadlí i keř růží; jinoch vzplane láskou k jedné z nich a zasažen Amorovým šípem rozpřádá s bohem Lásky dialog, který je zasměčením do tajů milostného citu. Dobrovít (Bel Aceuil) se stává jeho pomocníkem a rádcem. Poté, co se zamilovanému podaří poupě políbit přes varování Rozumnosti (Raison), a po diskusích s Hrozebníkem (Dangiers), zbuduje Žárlivost (Jalousie) hrad a uvězní v něm Dobrovíta. V 2. části se alegorický děj, završený útokem Amorovy armády na hrad a jinochovým probuzením ve chvíli, kdy sahal po růži, utápí v četných odbočkách, v časově tendenčních rozpravách na nejrůznější témata (*Zpověď Přírody* je např. výkladem autorových vědomostí kosmologických, astronomických, metafyzických aj.).

Rámec snu byl ve středověku velmi obvyklým způsobem motivace rozmanitých zászvětních vizí a alegorických putování. Antický žánr známý jako umění milovat — ars amandi (Ovidius) je ve skladbě přetvořen v duchu středověké kurtoazní etikety a obraznosti, k níž patří především představa lásky vězněné v alegorické zahradě (hortus conclusus) nebo hradu. Zahrada v **R. o R.** je však zřejmě zároveň zahradou-světlem (jinochova cesta je symbolem životní pouti), jak to napovídá studánka, v níž hyne sebeláska a zjevuje se smysl celé zahrady — v krystalech a skryté růži — iniciačním květu už od starověku (skrze růži se v Apuleiově Zlatém oslu jinoch promění nazpět z osla v člověka a zaszvěcence, v růži sídlí Bůh v Dantově Božské komedii, růže je symbolem Kristova srdce, Panny Marie apod.). Podobně symbol. význam má sama studánka (fontána života, mládí — symbol obnovy a očisty v mýtech, pohádkách, alchymii aj.). Skladba je sice označena jako „román“, jak to odpovídalo středověké tradici („roman“ bylo zprvu označením jazykovým, nikoli žánrovým), ale s románem má poměrně málo společného. Spíše připomíná alegorické drama — divadlo lásky, jehož aktéry jsou kromě jinocha ztělesněné nečnosti a ctnosti, z jejichž rétoriky vyličené galérie vystupují jako výraznější figury pouze Dobrovít, přimykající se svým významem k Růži (je vlastně personifikací její přízně, vliďného přijetí), a Hrozebník, strážce růží, s nímž se poutník ocitá v rozepři (obdobnou postavou bývá ve středověkých disputacích Smrt, později Hofe Neštěstí — viz např. čes. Tkadleček z 15. stol., rus. Povídka o mládenci a Hofi Neštěstí ze 17. stol. aj.).

Zvláštností skladby je její dvojčlennost, jeví se v rovině světonázoru i poetiky. Je motivovaná faktem, že je **R. o R.** dílem dvou autorů. Zatímco truvér Guillaume de Lorris pojal v 1. části látku v duchu středověkého idealismu a poetiku skladby opřel o kurtoazní lyriku, je-

ho pokračovatel, měšťan Jean de Meung (zůstává ovšem nedořešeno, zdali byla skladba předtím vsutku fragmentem), se distancoval od ideálů 1. části a téma pojal v duchu raného měšťanského realismu: spiritualizovaný cit je potlačen „zdravým rozumem“, báseň se rozplývá v traktátu (srov. A. de La Sale: r. Malý Jehan de Saintré, 1456). V této části báseň didaktickým rázem připomíná alegorické skladby typu středověkých bestiářů, lapidářů apod. a předznamenává humanistický žánr tzv. divadla světa (theatrum mundi). **R. o R.** znal Dante, G. Chaucer jej přeložil, středověk jej hojně citoval a imitoval, ale největší obliby dosáhl v renesanci (ovlivnil Petrarkovy Triumfy, Ronsardovy Lásky, Sen Polifilův F. Colonna aj.). V 17. stol. se jeho vliv zračí v preciozním románu, obdobně alegoricky mapujícím milostný cit.

Překlady 1977 (Otto František Babler, 1. část).

Literatura J. V. Fleming, *The „Roman de la Rose“*, Princeton 1964. A. M. F. Gunn, *The Mirror of Love: A Reinterpretation of the „Romance of the Rose“*, Lubbock 1952. F. Lecoy, *Guillaume de Lorris et Jean de Meung: Le Roman de la Rose I—III*, Paris 1966—70. D. Poirion, *Le Roman de la Rose*, Paris 1973. — J. Lehár (předmluva k 1977).

dh

GUILLAUME DE POITIERS → GUILHEM IX. DE PEITIEUS

GUILLÉN, Nicolás: SÓNGORO COSONGO 1931

Sbírka básní afrokubánské poezie.

Soubor 15 básní, věnovaný autorově matce, svou obrazností vychází často ze zvláštnosti reality kubánské („tady budou mlít tvé boky / třtinovou sklizeň tvého potu“) i černošské (např. kult woodoo). Tematicky se básně sbírky dělí zhruba do dvou skupin: první tvoří verše zobrazující kubán. černocho či mulata v jeho podřízeném společen. postavení, ale také v jeho revoltě a rasovém i sociálním uvědomění (*Příchod, Malá óda pro černého kubánského boxera*), ke druhé skupině náleží básně vypjatě erotiky nebo alespoň silně smyslově zabarvené (*Únos Antoniovy ženy, Rumba*).

Jednotlivým prvkem těchto dvou temat. poloh je rytmus sonu, afrokubán. hudebního útvaru určeného ke zpěvu i tanci, jenž je původní syntézou špan. i černošských prvků. Guillén jako by hledal adekvátní jazykové vyjádření živelné muzikálnosti kubán. černocho (např. evokace rytmu bubnu bongo v b. *Černošský zpěv*) a usiloval ve směru syntézy v sonu naznačené o smíření špan. romance s černošskou tradicí, špan. jazyka s prvky lidové, černošské „kubánštiny“.

Sbirce S. C. předcházela sb. b. *Motivy sonu* (1930, *Motivos del son*), jako třetí Guillénova knížka vyšla sb. b. *West Indies Ltd.* (1934). S. C. představuje střední část tohoto „trijechu“ nejen chronologií vzniku, ale i svou vyvážeností smyslově a sociálně polit. složky. S. C. zobrazil kubán. skutečnost v rámci ne-grismu, jehož podněty Guillén vstřebal a dále rozvinul. S. C. se vedle *Sešitu černošské poezie* (1934) E. Ballagase a raných prací A. Carpentiera stal nejvýraznějším projevem afrokubán. literatury počátku 30. let.

Výpisky „*Tvůj klín ví víc než tvá hlava*“ (1980, 51).

Překlady 1958 (*Lumír Čivrný, zčásti in: Písne a elegie*), 1980 (*Miroslav Florian, jednotl. básně in: Antilské rytmy*).

Literatura *Á. Augier, Nicolás Guillén, notas para un estudio biográfico-crítico I—II, La Habana 1964.*
ul

GUILLEVIC, Eugène:

JEDENATŘICET SONETŮ

(Trente et un sonnets) — 1954

Sbírka sonetů současného francouzského básníka, motivovaná občanskou tematikou.

J. s. je napsáno v alexandrinech. Všechny jsou datovány, avšak nejsou řazeny přísně chronologicky, ale seskupeny podle určitých temat. celků: např. skupina 6 sonetů *Lidem zitrka*, pak 4 sonety *Aféry*, 2 s titulem *O sonetu* a posléze 2 básně *Jacqueliné*. Filozof. a politické básně se obracejí k tematice přítomnosti, polemizují s laciným optimismem a bezcílností; hovoří o radosti, která může být pocítěna i v těžkých bojích za přeměnu světa (cyklus *Lidem zitrka*). Jiné sonety přinášejí ironické postřehy ze světa finančních machinací (*Aféry*). Žhavé problémy souč. politického života se v J. s. prolínají s přírodními i milostnými motivy. J. s. vyšlo s obsáhlou předmluvou L. Aragona, v níž je obhajována tradice pevných a rýmovaných forem poezie nejen na příkladu autorových sonetů, ale i v náčrtku historie sonetu, útvaru, v němž „melodické duše vysloví své svrchované pocity“.

J. s. se vyznačuje lakonickým jazykem, averzí k jakékoli ozdobnosti a slovním efektům, snahou o těsné sevření myšlenek ve slovech. Prosazuje se tu jednoduchý, až každodenní jazyk (částečně zpestřovaný třeba národohospodářskou terminologií), jasný a přesný, vylučující řečnický patos či emfázi. Básně jsou zaměřeny k předmětu a je pro ně příznačný naprostý nedostatek metafor. „Věcné sdělující“ jazyk nicméně směřuje k úvahám v širších, i když konkrétních souvislostech. V sonetu, vynecujícími si výrazovou i myšlenkovou ukázněností, si tak autor neustále ověřuje, zda tato forma odpovídá jeho naturelu, soustředujícímu se na pečlivou volbu slov a úsečnost výrazu. J. s. využívá mj. stavby sonetu k pointám,

v nichž se objevuje často skrytý podtext celé básně. J. s. je pojato jako poselství člověka-básníka jednak k lidem žijícím v konkrétní a složité přítomnosti, jednak i k člověku budoucnosti, za nějž člověk přítomnosti bojuje a polemizuje.

J. s. vzniklo v podstatě v průběhu čtyř měsíců. Původních 30 sonetů bylo těsně před vytištěním doplněno o 1 znělku, která tvoří jakýsi dovětek. Sbírka představuje do jisté míry odklon od původní autorovy poetiky, vyjádřené především předcházejícími sb. *Země voda* (1942, *Terraqué*), *Prováděcí rozkaz* (1947, *Exécutoire*) a *Zisk* (1949, *Gagner*), v nichž se objevila zcela originální koncentrovaná básnická forma, zbavená rýmu a sebenaměňší slovního balastu. Více než desetileté následující období bylo poznamenáno hledáním nových cest, podmíněným politickou situací 50. let a připojením komunist. inteligence k Aragonovu boji za obranu národních tradic a obrodu klasických pevných forem národní poezie. Po delším období se autor vrátil k původní poetice — sb. *Carnac* (1961); *Koule* (1963, *Sphère*); *S* (1966, *Avec*) aj. —, kde metoda logické abstrakce a přísného výběru slov dosáhla nejzazší hranice. V posledních sbírkách se již autorova poetika nemění; obsahují stejně pojatou filozofii „otevřených očí“ — objevující básnický dosud nevyjádřenou každodennost — a materialistickou poezii všednosti. Je v nich však docíleno komplexnosti v podobě monotematických básní. Stranou publikovaných básnických sbírek zůstávají písňové texty, které autor — přes jejich úspěšnost a uměl. úroveň — do své básnické tvorby nepočítá.

Překlady 1958 (*Petr Kopta*).

Literatura *J. Tortel, Guillevic, Paris 1971.*

zh

GUIMERA, Àngel:

NÍŽINA

(Terra baixa) — 1896

Nejproslulejší drama tvůrce moderního katalánského divadla.

V tříaktové hře o lásce a násilí, čistotě a brutální zpupnosti, odehrávající se „v současné době v katalánské nížině“, se statkář Sebastià, téměř neomezený pán nad bezzemky, rozhodne vyřešit své finanční potíže sňatkem s bohatou nevěstou. Dříve však musí, byť jen naoko, ukončit poměr se sirotkem Martou, kterou kdysi svedl a kterou provdává za prostého, chudého horala, pastýře Manelika. Manelic netuší, že byl oběma podveden, a upřímně se do Marty zamiluje. Trápi ho, že se mu vesničané posmívají a že Marta jeho lásku neopětuje. Marta po čase pochopí rozdíl mezi vypočítavým, panovačným Sebastiem a charakterově čistým, bezelstným Manelíkem, zahoří k němu láskou a chce ho následovat na jeho

útěku zpátky do hor. Když jí Sebastia brání v odchodu, Manelic se postaví na její obranu a statkáře v sebeobraně zabije.

Hra polarizuje antagonické síly dobra a zla, ztvárněně představitelé nejen dvou odlišných sociálních tříd, ale i dvou eticky protichůdných světů — „nezkažených lidí z hor“ a „mravně narušených lidí z nížiny“. Skutečnost, že průchod spravedlnosti nad všemocným statkářem dává v závěru hry utiskovaný prostý člověk, neohroženě mstící spáchané křivdy, vedl často v minulosti k jednostranným výkladům. N. vyniká přesvědčivě vykreslenými charaktery hl. postav (z nichž Manelic dodnes zůstává nejvýznamnějším hrdinou katalán. divadla), pevně vystavěným dějem a účinným zakončením I. a 3. jedn.

Hrou dosáhl Guimerà jako dramatik zrlosti. N. má styčné body s předchozím dr. *Maria Rosa* (1894), jehož stejnojmenná protagonistka mstí smrti zradu, již se její milenec dopustil na jejím nevinném manželovi, stavebním dělníkovi, jen proto, aby se jí zmocnil. Podobně jako v celé Guimerově tvorbě i v N. se odrazily některé problémy, které autora po celý život sužovaly. Mučivý pocit, že je nemanželským synem (narodil se před sňatkem rodičů), že je v Katalánsku přivandrovalcem (pocházel z Kanárských ostrovů, jeho otec byl sice Katalánc, ale Guimerà sám se katalánsky začal učit až v osmi letech, po příchodu do Vendrellu), silné citové pouto k matce a vzpomínka na nenaplněnou lásku v mládí, které ho vedly k idealizaci ženy, víc než zřejmě poznamenávají postavu Marty, která sice v prostředí nížiny mravně klesla, ale je schopna se čistou láskou obrodit a dychtivě prchá do idylického prostředí hor. N. měla od počátku veliký úspěch, byla přeložena do 15 jazyků, posloužila jako předloha k 5 filmům a 2 operám (E. d'Albert, F. Le Borne).

Překlady 1907 (*Antonín Pikhart, V nížině*), 1968 (*Zdeněk Hampl, Nížina*).

Inscenace 1907 (*Florentin Steinberg, V nížině, Národní divadlo, Praha*), 1907 (*V nížině, Lidové divadlo v Praze Libni*), 1907 (*Vendelín Budil, V nížině, Městské divadlo, Plzeň*), 1909 (*V nížině, Pišticko divadlo na Král. Vinohradech, Praha*).

Literatura X. *Fàbregas, Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite, Barcelona 1971. Sb. Àngel Guimerà, 1845—1924, Barcelona 1974. — Z. Hampl (předmluva k 1968).*

sch

GÜIRALDES, Ricardo: **DON SEGUNDO SOMBRA** 1926

Lyrizovaný román argentinského spisovatele.

D.S.S. vypráví v I. os. příběh sirotka Fabia, který z městečka uteče za gaučem donem Segundem Sombrou, z dětského pohledu heroizovaným, aby se věnoval honáctví dobytka. Lineární vyprávění o útrapách a triumfech čtrnáctiletého novopečeného gauča na první honácké jizdě vystřídají od 10. kap. jednotl. vzpomínky, zastávky v putování o pět let staršího Fabia: místo dobrodružství nastupuje všednost života honáků. Scénérie pro tato zastavení tvoří žánrové výjevy místních zábav, zvyklostí a exotické práce gaučů. Zkušenosti postupně ověřují hrdinovy gaučovské ctnosti a stupňují jeho životní poznání až k setkání se smrtí. K druhému zvratu ve vyprávění dochází v 25. kap., kdy se Fabio s nelibostí dovidá, že se stal dědicem statku. V posledních 2 kap. se loučí se způsobem života, který jej naplňoval uspokojením, a v závěru s jeho ideálním ztělesněním, s donem Segundem.

Obraz argentin. venkova v D. S. S. je idealizovaný, konkrétní podoba postav a jejich způsobu života působí jako „nostalgie po minulosti (lidech, zvycích i životních možnostech) již ztracené pro Argentinece“. Smysl díla je však uložen v hlubší významové rovině: obraz putování gaučů je metaforickým vyjádřením esence života. Po boku dona Segunda Sombry (= Stínu), „spíše idey než člověka“, se mladý hrdina nejen zasněcuje do honáckého povolání, ale dotýká se „jádra života“. Životní události jsou zkušebními kamenem jeho odvahy a odolnosti, zároveň v nich dospívá — Güiraldes zde navazuje na staré románové postupy, na spojení iniciačního románu a románu výchovy. Protagonista poznává život jako neustálý boj, v němž člověk nesmí projevit slabost, ve svém nitru nalézá sebedůvěru, stává se zodpovědným za sebe sama. Se stoicismem, který je nadřazenosti ducha nad slabostmi těla a proměnlivostí osudu, přijímá gaučo slepé zákony života a smrti, řídící lidi i přírodu. Na rozdíl od monumentální vize přírody v dalších klasických hispanoamer. románech 20. let (R. Gallegos, J. E. Rivera) pojímá Güiraldes vzájemné proniknutí přírody a člověka jako intimní zážitek, v přímém kontaktu s rytmem vesmíru nalézá člověk svou vnitřní harmonii. Splnutí člověka a přírody vrcholí závěrečným obrazem rozplynutí titulní postavy v šeru pampy (v němž je patrný vliv S. Mallarméa a J. Laforguea). Zároveň je možno jej chápat jako nostalgický symbol zániku jednoty člověka a vesmíru v moderním světě; této myšlence je zřejmě podřízen i děj. zvrát nutící Fabia opustit gaučovský život. Svět městské civilizace je pojat jako neautentický. Samota má ve městě podobu opuštěnosti, izolace jedince, cizosti; v pampě naopak zvolená samota honáčka znamená svobodu a harmonické ponoření

do vesmírného řádu života. D. S. S. tak implikuje odsouzení ztráty hodnot v odcizeném světě. Zaměření na obecně lidský problém se v D. S. S. pojí s úsilím o postžení „argentín. duše“ v archetypu gauča a „ducha“ přírodního i kulturního prostředí; to je jedním z významů ličení místních obyčejů a uvedení domorodé a křesťanské pohádky, které představují spojení dvou kultur.

D. S. S. psal čtyřicetiletý Güiraldes v Paříži, kde strávil značnou část života a kde rok po vydání díla zemřel. D. S. S. byl připravován celou autorovou dosavadní prozaickou i básnickou tvorbou. Měl velký ohlas, byl hodně překládán, zároveň byl od počátku předmětem polemik. Ve ztvárnění národního symbolu navazuje na Hernándezova Martina Fierra. Zájmem o amer. specifčnost a básnickými popisy argentín. přírody a obyčejů se D. S. S. vřazuje do proudu hispanoamer. kreolismu, liší se však modernější obrazností, již se blíží avantgardě, a zvl. větším důrazem na obecně lidskou problematiku. Implikovaný problém izolace člověka v moderním světě v D. S. S. osobitě předjímá otázky, s nimiž se bude vyrovnávat následující hispanoamer. próza.

Překlady 1936 (1959, *Zdeněk Šmíd; 1. vyd. Žhavá země*).

Literatura J. C. Ghiano, Ricardo Güiraldes, Buenos Aires 1966. G. Previali, Ricardo Güiraldes and Don Segundo Sombra, Life and Works, New York 1963. Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares, La Habana 1971. — K. Uhlíř (předmluva k 1959). ah

GUNDULIČ, Ivan: OSMAN

* 1637—1638, 1826

Barokní hrdinsko-romaneskní epos dubrovnického autora, nejslavnější dílo starší charvátské literatury.

Reálné histor. pozadí eposu o 20 zpěvech bylo vítězství pols. vojsk pod vedením krále Vladislava u Chotimi 1621. Děj se odvíjí v rozmezí od zimy 1621 do května 1622 — návrat Osmanův z bojiště, porada v paláci a rozhodnutí o shromáždění armády a novém napadení Polska; vyslání Ali paši do Varšavy uzavřít mír; vzpoura janičárských odpůrců v Cařihradě, palácová porada o potrestání janičárů; vítězství vzbouřenců; potupná smrt Osmana. Postavy spjaté s hl. děj. osnovou jsou většinou historické (Osman, Vladislav, pols. šlechtic Korewski, jeho nevěsta, Kazlar aga, Daut paša — vůdce vzpoury, Dilaver — vezir). Děj. osnova je přerušována bohatě rozvinutými epizodami: cesta Kazlara agy po Male Asii. Řecku a Srbsku za účelem shromážďovat dívky pro sultánův harém, únos Sunčanice, dcery Ljubdraga, posledního potomka srb. despotů, cesta velvyšlance Ali paši do Polska přes Bulharsko, Srbsko,

Moldávii; zajetí a věznění Korewského, pokus jeho snoubenky Krunoslavy v převleku za mladíka o osvobození; pomsta Sokolice za porážku v bitvě, plenění v Polsku, básnický nejslavnější scénou koupání Sokolice s družkami v jezeře; scéna v křesťanském podsvětí, Luciferův plán zmařit Vladislavovy triumfy; trag. dovršení osudů mileneckých párů; zpětně vyprávěný milostný příběh Dilavera a jeho per. milenky Begum.

Tematikou, ideovým patosem a křesťansko-moralistní tendencí je O. charakteristickým výtvorem epochy katolické obnovy a humanisticko-barokního slavismu. Motivace trag. sultánova osudu, založená na tezi o trestu za lidskou pýchu a o pomijivosti světské slávy a moci, je propojena s tradiční ideou boje křesťanství s pohany, historicky aktualizovanou bojem porobených národů proti Turkům. Glorifikace pols. katolického krále má slovanskomesianistické vyznění. Histor. význam jedné bitvy je nadsazen do roviny symbol. proctví o rozpadu osmanského impéria. V hl. rysech odpovídá O. předpisům vergilovského národního eposu, budován je podle modelu Tassova Osvobozeného Jeruzaléma (1580). Od tohoto vzoru se Gundulič odchýlil volbou tématu nikoli z minulosti, nýbrž z aktuální přítomnosti s průhledy do historie Polska, Turecka, Srbska, Řecka, přičemž s histor. fakty je nakládáno volně podle potřeb tendence a uměl. záměru. Psychol. rozměry, dramatickosti charakteru dominuje trag. a negativní hrdina, který se stane pasivní obětí histor. i boží spravedlnosti (v tom smyslu je jednoplošná postava Vladislava postavou vedlejší), a tedy na rozdíl od renesančního typu aktivního a pozitivního hrdiny má výrazně barokní ráz.

O. je plodem autorova zralého tvůrčího období, po údobí petrarkistické galantní a pastórálně idylické poezie, patriotickopastorální hře *Dubravka* (insc. 1628) a náboženskomoralistní lyrice *Slzy marnotratného syna* (1622, *Suze sina razmetnoga*) aj. Epos je básnickým vyvrcholením humanisticko-barokních slovanských koncepcí (Mavro Orbini) a protiturec. tematiky (M. Marulić, M. Vetranović, B. Krnarutić, lidová hrdinská epika). Pro ideové a jazykové básnické kvality byla sláva Gunduličova díla znovu aktualizována v době charvát. národního obrození — ilyrismu (1835—1848). Chybějící 14. a 15. zpěv po dřívějších nezdařilých pokusech (P. Sorkočević, neznámý básník, M. Zlatarić) kongeniálně dopsal nejvýznamnější charvát. romant. básník I. Mažuranić 1844. Epos byl dokončen 1637—38, nemohl však ve své době vyjít vzhledem k diplomatickým ohledům Dubrovníka vůči Turecku. Šířil se opisováním. Vydán byl až 1826.

Výpisky „Koruna dnes šavli zdobí, / zítra šavle buší do ní, / dnes se z prachu zvednou robi, / zítra král se ve prach sklóní. // Z neštěstí se štěstí rodí, / z krve koruna se zvedne, / ten, kdo mnohým strachy plodí, / před mnohými strachem bledne“ (1920, 18).

Překlady 1920—21 (Josef Vinař).

Literatura M. Pantič, *Poetika Gunduličevog Osmana*. in: I. Gundulič: *Osman*. Beograd 1967. V. K. Zajcev, *Istoričeskaja osnova i idejnoje soderžanije poemy Ivana Gunduliča Osman*, *Literatura slavjanskich narodov*, Moskva 1957. — J. Heidenreich, *Živý Gundulič*, *Československo-jihoslovanská revue* 1938. J. Vinař (doslov k 1920).

mě

HADDAD, Malek:

ŽÁK A LEKCE

(L'Élève et la leçon) — 1960

Francouzsky psaný román soudobého alžírského spisovatele.

Ž. a I. přibližuje formou vnitřního monologu ústřední problém stárnoucího alžír. lékaře Salaha Idira, žijícího ve Francii: jeho dcera Fadila jej přijde žádat o pomoc pro svého milence, alžír. bojovníka (román je situován do období národně osvobozenécké boje proti Francii), ale i pro sebe, jelikož nechce porodit dítě za války, protože klade v této situaci boj na první místo. Salah Idir, v němž se sváti zásady obecné morálky, lékařské etiky s vědomím pevných svazků s rodnou zemí, se po noci těžkého vnitřního zápasu rozhodne pomoci dceři i jejímu milému.

Ž. a I. je pojat jako soustředěné komorní drama, jež přechází v psychol. studii, postihující duševní pochody hl. hrdiny i jeho vývoj. Monolog v přítomnosti, prolínající se s fiktivním i skutečným dialogem s dcerou, je přerušován odlišným časovým plánem (prožíváními vzpomínkami na studia, lásky, rodnou zemi), který kaleidoskopicky zpětně doplňuje obraz rozporuplného hrdiny a vysvětluje jeho „vnitřní“ způsob chápání reality, v němž nicméně ožívují a navazují se ztracené vazby (na okruh blízkých a přátel, Alžírsko atd.). Zákl. časovým prostorem jeho úvah je noc, která má funkci „praktickou“ i symbolickou — zproštědovanou tradicí arab. poezie. Je časem relativního klidu, v němž dochází k obnažování zákl. otázek a soustředování myšlenek. Krátký časový úsek a převážně vnitřní monolog podtrhuje soustředění všech problémů v osobě hl. hrdiny, v jehož myšlení rezonují — pomocí úsečných, krátkých vět — repliky dcery. Záměrně volná kompozice, motivy směřující k symbol. funkci (nenarozené dítě jako symbol nesvobodného Alžírka), paralelismus tématu života a smrti, krátké epické vsuvky s rysy pohádkového žánru zvýrazňují závažnost společen. událostí, působících na hrdinův

vnitřní život, i to, jak je hrdina přes svou osamělost prostoupen alžír. realitou i mimo Alžírsko a jak je v souvislosti s tím také přinucen k zásadním rozhodnutím.

Podobně jako v Ž. a I. i těžiště předchozí autorovy tvorby spočívá v zachycování vnitřního života lidí, v němž se současně odráží atmosféra let národně osvobozenécké války v Alžírsku, vztahy mezi Alžířany a Francouzi, rozpory mezi starší a mladší generací, problémy emancipace ženy aj. Příznačné pro ni je spojení histor. vidění společen. konfliktů se soukromými osudy — např. r. *Nabídnou ti gazelu* (1959, Je t'offrirai une gazelle). Ožehavým alžír. problémem (k nimž patří i otázka vlivu franc. kultury a jazyka) se autor nevyhýbal ani v pozdější tvorbě.

Výpisky „Bude nutné tu minulost překročit, přejít. A přítomnost si dá načas“ (1964, 9).

Překlady 1964 (Břetislav Štorm, *Noční rozhovor*).

Literatura J. Čerminová, *Alžírsko v boji za nezávislost v díle Maleka Haddada*, *Cizí jazyky ve škole* 1971—72. S. Pantůček (doslov k 1964).

zh

HÁFIZ, Chvážde Šamsuddin Muhammad:

DÍVÁN

* 14. stol.

Svod básní perského básníka 14. stol., mistra gazelu.

Háfizův díván, tj. soubor abecedně, podle posledního písmene úvodního verše řazených básní, se kromě několika zlomků, čtyřverší a dvou delších skladeb, masnaví — *Knihy o číšnících*, *Knihy o pěvcích* — skládá téměř výlučně z gazelů (zhruba 500 z 600 básní Háfizovi přisuzovaných), tj. ze sevřených lyr. útvarů zvl. milostné poezie s rýmovým schématem aa ba ca... a s délkou jen zřídka dosahující 15 dvojverší. Zákl. temat. okruhy Háfizovy poezie, zcela ve shodě s tradicí, jsou motivy bakchické a erotické, láska a víno.

Tradice dovovala současně dvoji „čtení“ těchto motivů, v přímém a metaforickém smyslu. Láska nabývala co nejširšího významového vymezení: od mileneckého vztahu, obdivu ke kráse až k mystické lásce k Bohu, obdobně i víno (a temat. okruh s ním spjatý, „píjáci“, „číšník“, „krčma“) bylo vnímáno na pozadí dobových symbol. konvencí (zvláště výrazně kanonizoval mystické významy této vrstvy sufismus). Dobové kánony symbol. myšlení tak v mnoha ohledech přímo podminily příkrou proměnu žánru, kterou Háfizův gazel znamenal: přestože šlo o lyr. útvar vyhrazený především erotice, Háfiz ho využil pro poezii dvorskou, vlastní panegyrická část byla přitom krajně okleštěna a prostředky milostné poezie se staly nástrojem vyjádření vztahu k oslavovanému — mamdúh (velebený) byl stylizován jako ma'šúq (milovaný).

Háfiz mohl navázat na bohatou tradici gazelu (zvl. pak na gazelovou tvorbu Sa'dího, proti jehož temat. sevřenosti pracuje s kontrapunktickou protihrou několika motivů). Prostupování profánního či přímo blasfemického se světským se stávalo častým předmětem sporu. Interpretační praxe východu usilovala již za Safijovců (1500—1736) podtrhnout náboženský výklad Háfizovy poezie a viděla v básníkovi božího muže a světce, jeho přívlastek „lisánu'l ghajb“ (jazyk tajemství) býval právě v tom smyslu vykládán; z D. se často věštilo. V Evropě Háfizova poezie zvl. v 19. stol. vzbudila značný zájem, jeho něm. překlad pořízený vídeňským orientalistou J. von Hammer-Purgstalle (1812—13) značně zapůsobil na J. W. Goetha a stal se podnětem jeho Západovýchodního divánu (1819). Formální půvab gazelu se pokoušel převést do čes. literatury již V. Furch (1843), J. E. Vocel (1848) aj.; v 2. pol. 19. stol. zvl. pak J. Vrchlický, který také pořídil knižní výbor z D.

Výpisky „Na tvého domu práh já otrok právo mám“ (1881, 8) — „Buď jak vonná růže smavá, co ti smrti? vždyť světa sláva / nic není!“ (1881, 45).

Překlady 1881 (Jaroslav Vrchlický — Jaromír Břetislav Košut, *vých. Z Divánu Háfize*), 1945 (Richard Kubeš, *adapt. výbě. Písně Háfizovy*).

Literatura A. Kryms'kyj, *Chafyz ta joho pisni*, Kyjiv 1924. R. Lescot, *Chronologie de l'œuvre de Hafiz*, *Bulletin d'Etudes Orientales, Damas*, 10, 1943—44. — J. B. Košut, *Háfiz, Jeho život a jeho básně*, in: *Sbírka přednášek a rozprav*, Praha 1881.

mc

HALIBURTON, Thomas Chandler: HODINÁŘ čili VÝROKY A SKUTKY SAMUELA SLICKA ZE SLICKVILLE

(The Clockmaker, or The Sayings and Doings of Samuel Slick of Slickville) — 1836 Soubor humoristických a satirických próz kanadského autora, první významnější dílo anglicky psané kanadské literatury.

23 krátkých vyprávění, která tvoří většinou několik na sebe volně navazujících anekdot, je rámcováno motivem cesty nevýrazného autorského vypravěče a jeho spolubesedníka, podomního obchodníka s hodinami a typického „Yankeeho“ Sama Slicka (= angl. lichotivý, vlezlý, vychytralý, efektní), po jihokanad. provincii Nové Skotsko (Nova Scotia). Slick prodává velice chytře a draho laciné amer. hodiny Kanadčanům a učí je tím „znát cenu času“. Obrázky a výjevy z různých prostředí (domácnosti, hostinců, soudních zasedání apod.) jsou jenom doplňky proudu asociálně propojených Slickových anekdot, satirizujících životní styl a mentalitu obyvatel provincie (nazývaných potupně „modré nosy“ — „Bluenoses“), zaostalost domácí ekonomiky a neúčinnost polit. diskursu a kampaní, které nejdou

od slov k činům. Situace Nového Skotska se stále srovnává s pokročilým stadiem hospodářského rozvoje USA, hlavně průmyslového severovýchodu. Nekrit. vynášení amer. podnikavosti a blahobytu je však zároveň parodováno burleskní komikou Slickova nářečního projevu. H. je uveden Slickovým dopisem, vyčítajícím vydavateli, že se odváží publikovat jeho názory, ale zároveň nabízejícím služby při podomním prodeji knihy.

Mnohonásobná konfrontace hodnotových měřítek „modrých nosů“ a Yankeeů probíhá v H. jednak v humorné rovině často jadrných anekdot, jednak v satir. a didaktické rovině, kterou implikuje význam většiny historek jako podobenství. Uvolněná struktura celého souboru je příčinou, že se Slick přes temat. šíří svých vyprávění (zahnujících mj. i osudy otce, sourozenců a známých) a různorodost svých pouček nestává skutečnou liter. postavou. Zákl. Slickova funkce je rétorická, jeho anekdoty se mnohdy mění v otevřeně přesvědčování. Didaktický moment je podtržen opakováním některých maxim a pouček, zdůrazňujících autorův ideál intenzivního ekonomického rozvoje a hospodářské nezávislosti provincie na metropoli i na USA.

H. byl vydáván od 1835 jako fejetony pro čas. The Nova Scotian za Haliburtonova působení jako soudce v hl. městě Nového Skotska — Halifaxu, s původním záměrem hájit stanoviska kanad. loyalistů a zesměšnit některé rysy amerifikace země. Protiamer., ale posléze i protibrit. satira H. útočí na postupující vykořisťování země oběma velmocemi a na krátkozrakost souč. „reformního hnutí“ za radikální polit. řešení vleklé kanad. krize (která v té době také vyvrcholila povstáním proti brit. koloniální správě, zesměšleno po vzálec s USA 1812). H. vzbudil velký zájem nejen v provincii, ale i v USA a v Británii, kde konkuroval prvním pokračováním Dickensových Pickwickovců. Do 1840 vznikla ještě dvě pokračování Slickových příběhů a během 40. a 50. let 3 další soubory: *Atašé, čili Sam Slick v Anglii* (1844, *The Attaché: or Sam Slick in England*), *Moudré názory a případné připovídky páne Slicka* (1854, *Mr. Slick's Wise Saws and Modern Instances*) a *Příroda a lidská přirozenost* (1855, *Nature and Human Nature*). Přestože nepřekračuje regionální rámeček, stává se H. prototypem kanad. literatury vyjadřující specifickou kanad. kulturní situace. H. je průkopnickým dílem používajícím dialektu jako zákl. charakterizačního a komického stavebního prvku. Spolu s knihami dalších satiriků východních provincií (T. McCulloch) patří ke zdrojům humorist. tradice kanad. literatury, na niž navázal např. S. Leacock.

Literatura V. L. O. Chittick, Thomas Chandler Ha-

liburton, New York 1924. R. L. MacDougall, *Introduction*, in: T. Ch. Haliburton, *The Clockmaker*, Toronto 1958.

pr

HAMSUN, Knut:

HLAD

(Sult) — 1890

Autorova románová prvotina, jedno z nejznámějších děl norské novoromantické literatury.

Tématem románu o 4 částech je hladovění, hmotná bída ústřední postavy. Mladý intelektuál, žijící v Kristianii (Oslo), prochází různými stadii hladu od pocitů nevolnosti přes horečky a zeslábnost, depresi střídající se s blouzněním a euforií až k fyzickému a duševnímu rozkladu, na sám práh zániku. Vše, co měl, byl nucen rozprodat. Nemůže zaplatit nájemné, nocuje tedy v lese, v opuštěné dílně a v zájezdním hostinci. Marň hledá zaměstnání, posléze je sešlý natolik, že si ani netroufá dále se o nějaké místo ucházet. Občas napíše črtu nebo fejeton, ale málokdy mu v novinách něco vyjde. Získá-li trochu peněz, oddálí pouze na krátkou dobu své útrapy. Potkává dívku, učiní ji předmětem svých fantazií a dává jí smyšlené jméno Ylajali. Touží po lásce, avšak jeho stav vyvolává v dívce strach a lítost. Ničen porážkami a zklamáním, sužován hladem, nemaje už ani sílu pokračovat v cestě za spisovatelským úspěchem, nenachází jiné východisko, než se dát najmout v přístavu jako plavčík. Opouští vlast a pluje do Anglie.

Děj. osnova H. je kusá. Těžiskem je psychol. stavba prožitků a pocitů hl. postavy. Vše je zobrazeno skrze její subjekt, jak tomu také odpovídá ich-forma výpovědi. Na pozadí chmurné nálady prostředí a děje tu vystávají barvitě obrazy hrdinových emocí a snů, doplňující se s mnohdy drastickým popisem bídy a zoufalé snahy ji přemoci. Vystupňované rozhořčení nad skutečností světa se střídá s horečnatým vytržením a fantastickými vizemi, snahy o reálnější východiska s iracionalitou jednání. Hrdina H. vlastně podstupuje boj svého psychofyzického já s objekt. realitou, s nutností, se svými zákl. životními potřebami. K sociálnímu protestu má daleko, vše sleduje a hodnotí spíše z pozice své osobní vůle, individualisticky se řídí vlastními pravidly a nechce přijmout, co platí pro ostatní. Touto cestou jeho soudy posléze dospívají k negaci obecně uznávaných hodnot, morálky, boha apod. Krit. situace hrdiny dovoluje s neskrývanou intenzitou básnické sugesce rozehrát stránky jeho romant. povahy; jeho marný boj zároveň vytváří prostor pro vyslovení autorovy skepse a ironie. H. není analýzou v pravém smyslu slova; místo hledání souvislostí a příčin převládá konstatování jevů představované skutečnosti. To vše, jakož i úsečný styl a rytmus románu, je nesenou velkou dávkou

subjektivace, takřka popírající hledisko objekt. pozorovatele.

H. je liter. ohlasem vlastního prožitku z let 1879—80, kdy Hamsun žil v Kristianii. Román začíná autor psát až 1888 v Dánsku, krátce po návratu z USA. Ještě téhož roku publikuje anonymně úryvek v čas. Ny Jord. Později vychází v Kodani H. celý. I když jde o románový debut, jsou tu již dostatečně rozvinuté postupy Hamsunovy zralé tvorby. V hrdinových rysech se předjímají příznačné hamsunovské typy postav z dalších děl, např. Johana Nagela z r. *Mysterie* (1892, *Mysterier*), třebaže v nich nejde o autobiogr. tematiku. H. zapůsobil ve své době jako převratné dílo rozšiřující možnosti realismu fantazijností a lyrismem. Často byl srovnáván s tvorbou F. M. Dostojevského. Podpořil vývoj psychol. prózy a není bez zajímavosti, že rok jeho vydání je totožný s datem obvykle považovaným za mezník v novější nor. literatuře. Svou uměl. originalitou získal H. brzy svět. proslulost (Nobelova cena 1920). Byl zfilmován v Dánsku (H. Carlsson 1966).

Výpisky „*Chudý inteligent je daleko bystřejší pozorovatel než bohatý inteligent*“ (1959, 186).

Překlady 1902 (1917, 1920, Hugo Kosterka), 1932 (přepr. 1959, Milada Lesná-Krausová).

Literatura E. Eggen, *Mennesket og tingene, Hamsuns Sult og „den nye roman“*, Norsk litterær årbok 1966. R. N. Nettum, *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890—1912*, Oslo 1970. — B. Mencák (doslov k 1959). G. Pallas, *Knut Hamsun a soudobá beletrie norská*, Praha 1933.

red

HANDKE, Peter:
SPÍLÁNÍ PUBLIKU

(Publikumsbeschimpfung) — 1966

Experimentální divadelní hra (tzv. mluvená hra — Sprechstück) nejvýznamnějšího rakouského poválečného dramatika.

Hra je věnována mj. i J. Lennonovi. V úvodu najdeme autorem přesně vymezené předpisy, jimiž jsou herci zavázáni hovořit. Role nejsou rozděleny, neexistují rekvizity ani kostýmy, herci jsou pouhými přednášeci. Závazné předpisy tištěné před vlastním textem platí i pro uvedení dramaturgické. Protože hra sama není dělena podle rolí, mohou se přednášeci celkem libovolně střídát. Vlastní text je jakousi autorovou přednáškou publiku o tom, jak se mu jeví. V závěru, na rozloučenou herci publiku vospílají.

S. p. bylo uvedeno ve Frankfurtu (1966) a stalo se senzací divadelní sezóny. Základem a vlastním obsahem hry je jazyk v rámci pokusu „dobýt pro divadlo opět skutečnost“. Pomocí nadávek, seobeobviňování, zpovědi, věštění, výmluv a volání o pomoc rozbíjí autor iluzivní charakter divadla a na jeho troskách

staví divadlo nové, v kterém herci jsou pozorovateli publika, jež se stává vlastním tématem hry. Čtyři herci ve svém spílání analyzují charakter divadla, přecházejí v něm od toho, co divák neuvidí (tj. divadelní fikci času, místa a děje), až k tomu, co uvidí (sebe sama jako divadlo bez fikce). Dram. akcí Handkeho mluvených her je vlastní řeč, která postupně diváka obkličuje, vtahuje do sebe. „Jsem nucen tvořit hry automaticky ze samotné řeči, ve které se slova osvětlují pouze sama“ (Handke). Pro Handkeho je závazný experiment (v poezii i v próze), na jehož zkušenostech svá dramata vystavěl. Hl. zdrojem inspirace pro jeho typ „nové komunikace“ jsou zvuky (moderní rocková hudba, církevní litanické zpěvy, řvoucí stadióny, hřmot moderních strojů, hudební filmy, ale i výkřiky hrůzy a samoty). Navazuje tak na experimentální poezii v té době v Německu značně rozšířenou (H. Heissenbüttel, vídeňská škola), na experimentální prózu I. Aichingerové, ale i na N. Sarrautovou nebo A. Robbe-Grilleta. V technice výstavby svých dramát i románů se poučil u P. Weisse. S. p. lze zařadit mezi hry tzv. apelativního divadla a raného Handkeho k tvůrcům happeningů, jež jsou podle H. Richtera posledním výhonkem curyšských dadaistů.

S. p. patří k prvotinám P. Handkeho. Předcházeli mu r. *Sršní* (1966, Die Hornissen); S. p. bylo uvedeno o 4 měsíce dříve než další dvě mluvené hry, s kterými tvoří trojici — *Věštění* (1966, Weissagung) a *Sebeobviňování* (1966, Selbstbeichtigung). Do západoněm. a rakous. života přinesly svěží vzduch netradičního a hledajícího jevištního tvaru. Handke je autor velice plodný, k zákl. mezníkům jeho tvorby patří dále hra *Kašpar* (1968, Kaspar), pantomima *Svěřenec chce být poručíkem* (insc. 1969, Das Mündel will Vormund sein), *Jízda na koni přes Bodamské jezero* (1970, Der Ritt über den Bodensee) a *Nerozumní vymírají* (1974, Die Unvernünftigen sterben aus).

Překlady čas. 1968 (Jitka Bodláková, úryvky in: SvLit).

Literatura H. L. Arnold — M. Scharang (ed.), *Über Peter Handke, Frankfurt 1972. Text + Kritik (Peter Handke), München 1976.* — *Opět pohled do Vídně, Zahraniční činohra, Praha 1972. ?, Zhnusen jazykem, Scénografie, Praha 1972. J. Bodláková, Příliš netrpělivý mladý muž Peter Handke, in: SvLit, 1968. Táz, Zoufalý pokus o komunikaci?, Divadlo, 1967.*

mt

HARDY, Thomas:

NEBLAHÝ JUDA

(Jude the Obscure) — 1895 (vročení 1896)

Poslední z tzv. wessexských románů anglického autora.

Román, rozčleněný do 6 dilů (*V Marygreenu; V Christminsteru; V Melchestrui; V Shastonu; V Aldbrickhamu a jinde; Opět v Christminsteru*), je uvozen biblickým citátem Litera zabiji. Děj je situován do severní části Wessexu; v centru stojí postava Judy Fawleyho, toužícího po vzdělání. Jeho plány narušuje sňatek s Arabellou, do něhož je Juda vhehán jejím předstíraným těhotenstvím. Poté, co ho Arabella opouští a odjíždí s rodiči do Austrálie, odchází Juda konečně do vytouženého Christminsteru (připomínajícího Oxford), setkává se se vzdálenou sestřenicí Sue Brideheadovou, seznamuje ji se svým bývalým učitelem Phillotsonem; ten se s ní později ožení. Zakrátko Sue manželka opouští. Juda, již bez iluzí o možnosti vélenit se mezi christminsterské vzdělance, i Sue se se svými partnery rozvedou a žijí spolu neoddaní, nemajíce k manželství odvalu. Po tragédii, kdy Judův a Arabellin syn Staroušek (Father Time), jenž s nimi žije, zabijí sebe i dvě jejich děti a kdy se další dítě narodí mrtvé, se Sue, pronásledovaná pocitem viny, znovu vdává za Phillotsona. Arabella, jež po rozvodu uzavřela sňatek a ovdověla, přiměje Judu opět ke svatbě. Nemocného Judu opouští, jde se bavit na výroční hry; Juda v necelých třiceti letech v osamocení umírá.

Román, jehož vypravěč je stylizován jako „kronikář nálad a činů“ a jehož podání je tak především pouhým záznamem skutečnosti prostým autorského hodnocení, je kompozičně budován na vyostřeném kontrastu mezi „ideálním životem, který by člověk chtěl vést, a ubohým životem skutečným, jenž je mu osudem souzen“; v něm se odráží Hardyho fatalismus, zhusta považovaný za nejcharakterističtější rys jeho prozaické tvorby. Profilován na pozadí postavám cizího, nepřátelského prostředí ovládaného zkonstatěnými konvencemi společenskými a plného sociálních protikladů, proniká tento kontrast, výrazný především v intimním vztahu hrdinů a jejich individuální morálky, celé temat. ustrojení románu. Zobecněním svých individuálních dimenzí (tradice, konvence, náboženství) je tak individuální příběh o tragédii nedosažených životních cílů transponován do roviny krit. výpovědi o dobovém společen. uspořádání.

První knižní vydání N. J. (od listopadu 1894 vycházel ve krácené a upravované verzi v čas. Harper's Magazine), posledního z cyklu nejvýznamnějších autorových prozaických prací, tzv. wessexských příběhů, publikovaných v 70. a 80. letech, vyvolalo skandál (a to i v USA); důsledkem toho byl autorův odklon od prózy k tvorbě básnické (1898—1928 publikuje 8 básnických sbírek). Svým útokem na viktorianstvím uznávané „hodnoty“ (pokrytectví, posátnost manželství, okázalost, formálnost náboženské víry, mechanický pokrok) i skeptickým tónem vneseným do programového do-

bového optimismu staví Hardyho próza základy pozdější orientace angl. písemnictví a sblíží je, např. právě v N. J., s dobovými tendencemi evropskými (L. N. Tolstoj, A. Daudet, A. Strindberg, H. Ibsen).

Výpisky „*Než umřu, mohu dokázat alespoň něco dobrého — stát se skvělým odstraňujícím příkladem toho, co se nemá dělat; dokladem pro moralistní povídačku . . . Možná že jsem koneckonců jen nepatrná oběť ovzduší myšlenkového i společenského neklidu, z něhož je dnes tolik lidí nešťastných*“ (1975, 329).

Překlady 1927 (Josef Hruša), 1956 (1963, 1975, Marta Staňková).

Literatura A. P. Elliott, *Fatalism in the Works of Thomas Hardy*, Philadelphia 1935. M. Schorer (ed.), *Modern British Fiction — Essays in Criticism*, Berkeley b. d. — J. Emmerová (doslov k 1975).

am

HARDY, Thomas: **TESS Z D'URBERVILLŮ**

(Tess of the D'Urbervilles) — 1891

Anglický pozdně viktoriánský román, součást cyklu autorových naturalismem inspirovaných románových studií charakterů a prostředí jihozápadní Anglie.

Román s podtitulem *Čistá žena* je rozčleněn do 7 dilů (*Panna, Žena, Nový život, Následek, Žena pyká, Napravený, Naplnění*) a uveden motem z Shakespeareových Dvou šlechticů veronských, autorovou poznámkou k I. vyd. a jeho předmluvami k 5. vyd. a dalším. Příběh venkovské dívky z Marlottu se odvíjí od okamžiku, kdy se její otec John Durbeyfield dozvídá o rodinném spríznění se starým rodem d'Urbervillů. Tess Durbeyfieldová je poslána sloužit k lidem, domnělým příbuzným, kteří si rodinné jméno d'Urberville zakoupili. Alec d'Urberville Tess svede, dítě, které Tess porodí u svých rodičů, brzy umírá. Tess odchází pracovat do mlékárny. Angelovi Clarovi, který se do ní zamiluje, světuje své tajemství až po svatbě; Clare od ní odchází (podnikání v Brazílii). Na cestě za obživou potkává Tess Aleka, jenž se pod vlivem Clarova otce — kněze — stal kazatelem. Alec ji pronásleduje a Tess poté, co mu uvěří, že se k ní Clare nevrátí, a poté, co Alec po smrti jejího otce rodině pomáhá, odchází žít s Alekem do města. Po Clarově návratu Tess Aleka, jimž se cítí podvedena, zavraždí. Několik dní je spolu s Clarem, který prohlédl svou chybu a odpustil, na útěku; na někdejší pohanském kultovním místě Stonehenge je zatčena. Je odsouzena k smrti a popravena.

Snaha postav vytvářejících milostný trojúhelník (jejich proměnlivé vztahy určují děj příběhu) naplnit tužbu po štěstí naráží na takové okolnosti materiální a společenské, které postavy uvádějí do situací ukazujících meze jejich charakteru. O osudu hrdinů tak nerozhodují vlastně oni sami, ale prostředí, jimž

jsou determinováni, mnohdy jim přímo cizí (srov. vyvržení Tess z provinciální atmosféry rodné vsi do postupně industrializovaného světa, ovládaného zcela odlišnými zákonitostmi). Paradoxní je krutá lhostejnost tohoto světa, který zvláště svou mocí rozhodovat má v románu podobu abstraktního činitele určujícího lidský osud; proti jeho síle není přitom možno se vzepřít. Tuto lhostejnost (v T. symbolizovanou závěrečným obrazem mrtvých nevěducích rytířů) postihují v jiné podobě, totiž v románu vztahu Bůh — člověk, i Hardyho básně. Příběh románu pak, až příliš průhledně budovaný jako ilustrace morální teze, se svou analýzou lidských vztahů obrací od konkrétních problémů provinčního zemědělského Wessexu k obecnějším problémům pozdně viktoriánské společnosti, především k problémům morálky (postava Tess jako symbol hodnot i prokletí starého mizejícího světa a jejich střetu s hodnotami světa nastupujícího).

Svou temat. výstavbou předjímá T. (její části byly postupně publikovány v čas. *Graphic*, *Fortnightly Review* a *National Observer*), řadící se mezi tzv. wessexské příběhy autorovy (Wessexské hrabství je liter. ztvárněním Hardyho rodného Dorsetu), poslední r. → *Neblahý Juda*, analytickou studií manželského svazku. Tematikou (a jejím nemoralizujícím zpracováním) překračuje T. meze viktoriánství a přes svůj determinismus spojený se skepticismem (zvl. v pozdějších obdobích tvorby srov. vliv filozofie Schopenhauerovy) a naturalismem bývá řazena k významným dílům angl. realismu. Zfilmováno R. Polańskim (1979).

Výpisky „... velikost života nespočívá ve vnějších okázalostech, nýbrž ve vnitřních prožitcích. Vnímavý venkovan žije větším, plnějším a dramatictějším životem než král s hroší kůží“ (1975, 176).

Překlady 1927 (1937, Josef Julius David), 1947 (1948, Marta Johánková), 1956 (1975, Marta Staňková).

Literatura Lord D. Cecil, *Hardy the Novelist*, London 1943. A. J. Guerard, *Hardy: The Novels and Stories*, Cambridge, Massachusetts 1949. D. Brown, *Thomas Hardy*, London 1954. — F. Chudoba, *Pod listnatým stromem*, Praha 1947. J. Emmerová (doslov k 1975).

am

HAUPTMANN, Gerhart: **PŘED ZÁPADEM SLUNCE**

(Vor Sonnenuntergang) — 1932

Drama německého autora konce 19. a 1. pol. 20. stol.

V pětiaktovém rodinném dramatu se na osudu hl. hrdiny, tajného rady Matouše Clausena, odvíjí téma zániku humanistických hodnot, ničených novou nastupující morálkou bezohlednosti a násilí. Příběh

začíná na oslavě Clausenových sedmdesátin. Oslavenec, muž v plné síle a duševním rozkvětu, přijímá gratulace svých dětí a přátel, hold zástupců města, oceňujících jeho celoživotní zásluhy. Clausen po smrti své ženy nachází nový smysl života v lásce k mladičce Inken Petersově. Rodina však odmítá akceptovat jeho právo na citový život, osobuje si výhradní nárok na Clausenův majetek. Uplatňuje všemožné formy nátlaku na otce i na Inken (anonymní dopisy, citové vydírání, nabídka odstupného), aby docílila rozchodu. Clausen, pobouřen jejich netolerantností a urážlivým chováním k Inken, zavrhne své děti. Ty však zahájí jednání o otcově svěpravnosti, což podlomí Clausenovo duševní zdraví. Inken se ho marně snaží zachránit. Zlomený Clausen, v němž rodina zničila vůli k životu, upadá do hluboké deprese a volí dobrovolnou smrt.

Děj dramatu se přehledně rozvíjí, soustředěn k ústřednímu konfliktu mezi Clausenem a jeho rodinou. Clausen, typický reprezentant idealistického humanisty, se domohl společen. postavení a majetku, které mu vyneslo jeho nakladatelství. Nade vše však staví citové a duchovně bohatý, plně žitý život. Proti němu stojí příslušníci rodiny, lidé dvojitě tváře, draví, citově degenerovaní kořistníci, pro něž je společen. prestiž a majetkové zabezpečení určujícím motivem jednání. V determinujícím vlivu prostředí na charakter a jednání postav jsou patrné ozvuky naturalistických koncepcí, které se prolínají s tendencemi kritickorealistickými ve zpodobení morálního úpadku společenských etablovaných rodin. V osudu Clausena, který se dožívá otřesného poznání o charakteru svých dětí, v křivce jeho pádu i v motivu duševního zmatení jsou zřetelné souvislosti s Shakespearovou tr. Král Lear. V P. z. s. je tato tematika vztažena k osamění jedince v měšťanské společnosti, která se chýlí ke svému zániku. V charakteru hl. postavy, jakož i v motivu lásky starého muže k mladé dívce autor nalezl vzor v Goethovi. Hra, napsaná krátce před nástupem nacismu v Německu, odráží v rodinném příběhu širší společen. problematiku: rozpad tradičních hodnot měšťanské morálky, na jejíž místo se dere praxe násilí, jemuž jsou mravní zásady a kulturní tradice zcela cizí. V Clausenovi je představen ideál harmonického člověka, který v sobě nese odkaz velké něm. duchovní kultury, avšak není již s to čelit nátlaku brutality, kterou reprezentuje jeho zeť, ředitel Klamroth. V ostře viděných typech Clausenovy rodiny je mistrně zachyceno zázemí, jehož může využít a zneužít fašismus, reprezentovaný Klamrothem.

Titulem této pozdní hry navázal Hauptmann (Nobelova cena 1912) na svou slavnou prvotinu *Před východem slunce* (1889, Vor Sonnenaufgang), která se stala zakladatel-

ským dílem něm. naturalismu. Jeho dramatika se posléze stylově štěpí do dvou linií, z nichž prvá, do níž spadá i P. z. s., je reprezentována pracemi sociálními a realistickokritickými, např. *Tkalci* (1892, Die Weber), *Bobří kožich* (1893, Der Biberpelz), druhá symbolickými — *Potopený zvon* (1897, Die versunkene Glocke). P. z. s. je dokumentem společen. situace, kterou autor hodnotí s jednoznačným osobním zaujetím a krit. stanoviskem. Nadcházející zánik jedné epochy postihuje z pozic humanistického intelektuála, který pociťuje bezmoc vůči nastupující nové společen. realitě. Přestože nebyl s to vidět a nalézt východisko, je jeho obraz zruďné moci ničivého měšťáctví a epilogu pasivní demokracie a humanity přesným záznamem existujícího stavu. — Zfilmováno 1937 (V. Harlan) a 1956 (G. Reinhard, NSR).

Výpisky „Proti sebevraždě nic nenamítám . . . jenomže se mi přičí — ostatně nejsem už beztak naživu“ (1957, 101).

Překlady rozmn. 1933 (Erik Adolf Saudek), 1957 (Jitka Fučíková), rozmn. 1974 (František Miška).

Inscenace 1933 (Jaroslav Skála, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava), 1939 (Jan Škoda, Zemské divadlo, Brno), 1942 (Karel Dostál, Národní divadlo, Praha), 1943 (Alfred Radok, Městské divadlo, Plzeň), 1959 (Václav Špidla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň), 1968 (Ladislav Panovec, Horácké divadlo, Jihlava), 1974 (František Miška, Městská divadla pražská — Kormorní divadlo).

Literatura N. E. Alexander, *Studien zum Stilwandel im dramatischen Werk Gerhart Hauptmanns*, Stuttgart 1964. G. Schulz, *Gerhart Hauptmanns Vor Sonnenuntergang*, Germanisch-Romanische Monatsschrift 1964. — F. Götz (doslov k 1957).

šrm

HAWTHORNE, Nathaniel: ŠARLATOVÉ PÍSMENO (The Scarlet Letter) — 1850

Symbolicko-alegorický román prvního velkého amerického prozaika.

Děj Š. p. se odehrává v první novoangl. puritánské kolonii (zhruba dnešní Boston) ve 40. a 50. letech 17. stol. Hl. hrdinka Hester Pryniová zhrěší po svém příjezdu do Ameriky s mladým duchovním Arthurem Dimmesdalem. Odmítá uvést jméno otce dítěte, je uvězněna a odsouzena k doživotnímu nošení šarlatového písmena A (angl. „adulteress“, v čes. překladu S — smilnice). Na pranýří ji spatří poprvé po dlouhém odloučení její manžel, starý učelec, alchymista a lékař. Ponechává ji jejímu osudu a pod jménem Roger Chillingworth pátrá po jejím milenci. Všimne si zhoršujícího se Dimmesdaleova zdraví, nabídne mu svou společnost a lékařskou pomoc a náhodou objeví krvavé stigma ve tvaru A na jeho hrudi. Hester se mezitím uchyluje do ústraní.

Vychovává svou dcerku Perlu (Pearl), divoké, nezkrtné „dítě porušeného zákona“. Záhy kolonisté oceňují Hestefino vyšivačské umění (i A je bohatě vyšíváné) a posléze i její nezištnost (stává se dobrovolnou ošetřovatelkou). „A“ začíná mít význam „able“ — „schopná“. Děj vrcholí po 7 letech. Dimmesdale získává obrovský kazatelský věhlas, ale je stále víc sužován obavami svědomí a podvědomým strachem ze svého lékaře. Hester pozná Chillingworthovy úmysly způsobit Dimmesdalovu morální zkázu a odchází svého milence varovat. Rozhodnou se prchnout do Evropy, avšak Dimmesdale, v den volby guvernéra, vystoupí s Hester a Perlou veřejně na pranýř, dozná vinu a umírá. Chillingworth zemře nedlouho poté, odkáže své jmění Perle, která kolonii opouští. Hester se vrací a dožívá jako utěšovatelka slabých a nešťastných žen. K 2. vyd. (1857) byla připojena stručná předmluva bránící místo a funkci úvodní kap. *Celnice*.

Spíše než románem ve smyslu „novel“ je Š. p., stejně jako většina delších Hawthornových próz, „romance“, román-smyšlenka, který vytváří neutrální území mezi pohádkovým a skutečným světem, na němž se mohou setkat a prolnout fantastické s reálným. Jako „romance“ se Š. p. stává hledáním „morálního“, myt. významu raného období amer. historie. Tématem Š. p. není přímo citový vztah Hester a Dimmesdala ani jeho morální obsah, nýbrž sám hl. symbol — písmeno A — a možnosti jeho výkladu. V I. části Š. p. (kap. I—XII) se A stává znakem alegorizace morálního vědomí — historicky omezeného názoru puritánů na postavení člověka ve světě a ve společnosti, zdůrazňujícího mechanickou závislost jevové skutečnosti na Prozřetelnosti (Hester je pokládána za živou alegorii Smilstva, „A“ na noční obloze, „A“ jako krvavé stigma). Ve 2. části (kap. XIII. až XXIV) začíná mít písmeno A symbol. význam jednoty morálního a přírodního určení člověka, jejímž obrazným vyjádřením se stává mýtus hledající smysl existence v Novém světě. Převládání symbol. postupů nad alegorickými naznačuje především postava Perly, která se z abstraktní alegorie Hestefina a Dimmesdalova hříchu stává bezprostřední pohnutkou pro své rodiče, aby skoncovali s pokrytectvím. Symboliku Š. p., založenou na protikladných tématech a motivech: tržiště — prales, kyrys (puritánská víra) — zahrada, černý květ (vězení) — růžový kef (citová svoboda člověka), sluneční světlo — stín, dotvářejí paralely s biblickým mýtem pádu člověka a vykoupení. Nový mýtus, který Š. p. vytváří, nehledá smysl amer. kultury ani v iluzorním návratu k přírodě, ani v očistění náboženské víry, nýbrž v potvrzení vnitřní, citové svobody člověka. Tvar Š. p. vyjadřuje pak pronikavý rozpor tohoto mýtu a histor. skutečnosti.

Š. p. je uměl. dovršením řady alegoricko-symbol. povídek ve sb. *Otřepané příběhy* (1837, Twice-Told Tales) a *Mechy z Old Manse* (1846, Mosses from an Old Manse) a prvním Hawthornovým rozsáhlejším prozaickým dílem kromě raného r. *Fanshawe* (1828). Motiv šarlatového písmena se objevuje spolu s několika dalšími klíčovými symboly Š. p. již v p. *Endicott a červený kříž* (1837, Endicott and the Red Cross) a o zpracovávání zákl. myšlenky svědčí i pozdější deníkové zápisky. Kap. *Celnice* podává sice fiktivní historii vzniku Š. p., ale zachycuje také některé okolnosti autorova působení jako inspektora salemské celnice (i jeho odvolání z funkce, v jehož důsledku údajně získal Hawthorne čas Š. p. napsat). Vyuvala odpor mezi zbohatlíky v Hawthornově rodišti a stala se předmětem útoku v místním tisku. Jinak mělo Š. p., na rozdíl od ostatních Hawthornových děl, neobvyklý úspěch, dočkalo se brzy 3 vydání a založilo autorovu popularitu v Anglii a posléze i v Evropě. Důležitým přínosem Š. p., který později rozvíjí r. *Mramorový Faun* (1860, The Marble Faun), je dialektický postup při ztvárnění alegorického a symbol., histor. a mytol. prvku v kulturně etických jevech. Zfilmováno R. G. Vignolou 1934.

Překlady 1904 (*František Žilka, Rudé písmeno*), 1929 (1946, *Jaroslav Skalický*), 1962 (1969, *Jarmila Fastrová*).

Literatura A. N. Kaul (ed.), *Hawthorne, A Selection of Critical Essays, Englewood Cliffs* 1966. H. H. Waggoner, *Hawthorne, Cambridge (Mass.)* 1963. — Z. Vančura (doslov k 1962).

pr

HEBBEL, Friedrich: GYGES A JEHO PRSTEN

(*Gyges und sein Ring*) — 1856, insc. 1889
Veršovaná tragédie německého dramatika 19. stol.

Děj hry se odehrává na dvoře starověkého lýdského krále Kandaula, posledního vladaře z rodu Herakleovců. Kandaulovým hostem a mladším přítelem je ušlechtilý Řek Gyges, jenž daruje králi záračný prsten: kdo jím otočí, stane se neviditelným. Kandaules chce přesvědčit Gyga o kráse své ženy Rhodope, vrací mu proto prsten a přiměje jej, aby královnu nepozorovaně zhlédl v ložnici. Gyges je oslněn Rhodopinou krásou, v níž se mu zjevuje nadzemská dokonalost, a zamiluje se do ní; dá proto královně najevo svou přítomnost. Rhodope se cítí poskrvněna a zraněna ve své cti, podle starého zvyku ji totiž nikdo kromě manžela nesmí spatřit bez závoje. Prikazuje Gygovi, aby se utkal v souboji na život a na smrt s Kandaulem. Kandaules, vědom si své viny, umírá v souboji. Rhodope se zasnubuje s Gygem a po skončení svatebního obřadu se na stupních oltáře probodne dýkou.

Výrazným rysem tvaru hry je stylizace: dialogy jsou psány klasickým veršem, jednotl. výstupy jsou stavebně uzavřené, hl. dění zůstává skryto uvnitř postav, jež jsou jakoby „ponořeny do ledového polárního světa“ (F. X. Šalda). To vše přispívá k symbol. charakteru děje, v němž stojí proti sobě tři hrdinové jako ztělesnění doplňujících se zákl. forem lidskosti. Všichni jsou zčásti oběťmi, zčásti viníky tragédie, která neúprosně vyrůstá z rozvržení charakterů a ze zápletky. Kandaules má blízko k racionalistickému individualismu, věci hodnotí z hlediska použitelnosti a ani od Gygy nečekává, že bude věřit Rhodopině kráse bez důkazu — tím uvede do pohybu osudovou zápletku. Rhodope naproti tomu bezmezně důvěruje ve staré zvyky a autoritu, její láska nepatří Kandaulovi jako individuu, ale jako manžel, s nímž ji pojí posvátný svazek. Svou cti se Rhodope — jak je příznačné pro Hebbelovy postavy — stvrzuje, nebo naopak ztrácí sama sebe; ztracenou čest znovunastolí jen pomsta a trest, i za cenu života. Naopak Gyges, podle F. X. Šaldy „nejčistší jítfní síla a ztělesnění vši citové noblesy a eurytmie řeckého génia“, důvěruje více lidem než principům a jeho láska k Rhodope je opojivou a nezkratnou silou žádající si naplnění, nebo zánik.

Příběh o lýdském králi Gygovi ze 7. stol. př. n. l. je zaznamenán u Herodota, pověst o záračném prstenu v Platonově spise *Politikos*. Hebbel spojil obě pověsti a zušlechtil postavy: Gyges nezavraždí krále, ale zabije ho v souboji, Kandaules poznává svou vinu a jeho smrt je sebeobětováním, Rhodope nežije s vrahem svého chotě, ale spáchá sebevraždu. Trag. vina zde není osobně zaviněná, ale spočívá v samém uspořádání světa a života, „v tvrdošijném, svémocném rozpětí lidského já“ (Hebbel) — člověk je pojímán jako bytost v samém jádru narušená, porušující svou vůli rovnováhu, „spánek světa“. Život není samoučelem, ale spíše surovým materiálem, který musí být v trag. zápolení překonán a zušlechtěn silou ideje — zde je patrná souvislost autorova pojetí s něm. idealismem. — Gygův motiv byl zpracován již T. Gautierem v n. *Král Kandaules*, později A. Gidem ve stejnojmenné hře (insc. 1901) a H. Hofmannstalem v jevištně neprovedeném fragmentu *Král Kandaules* — žádné z těchto zpracování však nedosáhlo úrovně Hebbelovy hry, která patří mezi nejvýznamnější klasické něm. tragédie.

Výpisky „*Čím víc je žena do kořene ženou, / tím mužnější, když zraněna v své cti*“ (1942, 88) — „*Svět potřebuje spánek jako každý, / roste jak my a sílí, snem se sytí...*“ (1942, 114).

Překlady 1904 (Jaroslav Sutnar), 1931 (František

Autrata, 1942 (Václav Renč, *Gygův prsten*), 1957 (František Xaver Šalda, in: F. X. Šalda, *Dramata*).

Inscenace 1943 (Jiří Frejka, *Gygův prsten, Národní divadlo, Praha*), 1965 (Jan Schmidt, *Gygův prsten, Krajské divadlo, Kolin*), 1965 (Milan Vobruba, *Gygův prsten, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*).

Literatura H. Kreuzer (ed.), *Hebbel in neuer Sicht, Stuttgart 1969*. H. G. Rötzer, *Friedrich Hebbel: Gyges und sein Ring, Dichtung und Wirklichkeit 22, 1965*. — J. Janů (doslov k 1942). F. Mehring, *Stati o dramatu, Praha 1954*. F. X. Šalda, *Básník tragických osudů. Kritické projevy 5, Praha 1950*.

jh

HÉBERTOVÁ, Anne: KAMURASKA

(Kamouraska) — 1970

Román francouzsky píšící kanadské autorky.

Alžběta Rollandová ve vzpomínkách prochází během dlouhých hodin bdění u smrtelného lože svého druhého muže celý svůj život: dětství a mládí prožité v domě pobožných tetinek v Sorelu, malém kanad. městečku, naráz skončilo nešťastným sňatkem s krutým Antonem Tassym, pánem na Kamurasce, vzdáleném venkovském panství. Vášnivou zapovězenou lásku k sorelskému lékaři dr. Nelsonovi a spoluúčast na vraždě manžela chce Alžběta vykoupit vytrvalou a příkladnou oddaností druhému muži a dětem.

Prostupování různých časových rovin, změny úhlu pohledu (střídání ich-formy a er-for-ny), vyprávění přerývané horečkou, dlouhým bděním a neklidným spánkem dávají celému příběhu snový, osudový ráz. Na povrch děje se neustále prodírá všechno, co bylo pro Alžbětu zapovězené nebo naopak vytoužené: láska, smrt, vina, nenávisť, spasení, prokletí, hřích, svědomí, především však bytostná touha po plně prožitém životě. V K. obrací autorka svůj pohled především k otázkám lidské existence v určité společnosti a v určité době, nezabývá se zde však, na rozdíl od mnoha jiných kanad. autorů, národnostní problematikou Kanady. Kamuraska není jen napínavým romant. příběhem lásky a nenávisť, je to především obžaloba maloměstské morálky svazující individualitu člověka silně zakofeňným katolictvím a diktátem společen. postavení, je muž se musela podřídit zejména žena, tím spíše žena z tzv. dobré, aristokratické rodiny. Alžběta je svými názory sice poplatná své době, svůj protest proti útlaku vyjadřuje ryze osobním činem, tj. spoluúčastí na vraždě. Autorka však dochází v analýze příčin jejích činů mnohem dále, za pravého viníka vraždy označuje společnost, která je schopna dohnat člověka k tak meznímu činu. Hodnota románu spočívá i v uměl. ztvárnění, které v autorce prozrazuje básníčku. Nejvýrazněji se v románu uplatňuje

symbolika barev: červená je krev a láska, bílá je symbolem nevinnosti, nedotčené sněhové pláňe, černá je vražda a ďábel zapovězené lásky atd.

K. je románovým přepisem skutečné události z 1839. Poutavý příběh a liter. hodnoty K. se staly zárukou úspěchu románu u čtenářů i kritiky (odměněn dvěma liter. cenami) a vtiskly svůj charakter i filmovému zpracování (C. Jutra, 1972). K. je nedílnou součástí autorčina díla, přestože je tvoří zvl. poezie. Svými sbírkami básní, např. *Sny v rovnováze* (1942, *Les Songes en équilibre*), *Královská hrobka* (1953, *Le Tombeau des rois*), *Tajemství slova* (1960, *Mystère de la parole*) i „poetickým“ r. *Dřevěné pokoje* (1958, *Les Chambres de bois*) se A. Hébertová řadí k předním představitelům moderní quebecké literatury. K. je šťastnou syntézou mezi nanejvýše reálným prozaickým příběhem a jeho básnickým nazíráním.

Překlad 1970 (Eva Janovcová).

Literatura G. Marcotte, *Une littérature qui se fait, Montréal 1968.* — E. Janovcová (doslov k 1970).

oa

HEDÁJAT, Sádék:

SLEPÁ SOVA

(Búf-e kúr) — 1937

Novela, jedno ze stěžejních děl moderní novoperské prózy, tragický obraz hlubin lidské osamělosti, marného hledání a bezvýchodného rozčarování.

S. s. je výpovědí vypravěče, který se nachází ve stadiu vyvrcholení hluboké duševní krize. Rozhodujícím motivem k písemnému vyjádření subjekt. pocitů je úporná snaha najít sám sebe (obrazně svá slova adresuje vlastnímu stínu). V neradostném životě vypravěče se zdála být nadějí žena. Avšak odmítavá a nedosažitelná pro vlastního manžela, zároveň oplývající štědrou přízní k mnoha jiným mužům, stala se zdrojem nesmírného utrpení. V průběhu strastiplného putování v bludném kruhu příčin a důsledků existujícího stavu se ve vypravěčově vědomí prohlubuje rozpor mezi přeludem (tajuplná dívka, předmět výjimečné touhy, a její protiklad, děsivá podoba škodolibého starce) a skutečností. Pocity osamělosti a vyloučenosti ze světa lidí, který jej odpuzuje svou prostředností a zákeřností, vedou postupně ke zmrtvění přirozených vlastností člověka jako bytosti žijící v pospolitosti s ostatními. Krize vrcholí vraždou vlastní ženy, vypravěčova tvář nabývá podoby polosymbolického poloskutečného starce, jehož skřípavý zlomyslný smích podtrhává trag. zlomy příběhu.

Sklon k hlubším niterným vyznáním a zobrazení tragiky osamění jsou rysy vlastní, byť v nestejně míře, i ostatním dílům Hedájatovy prozaické tvorby. Téma trýznivého vyznání zaznívá již v jeho první p. *Zaživa pohřbený*

(1930, *Zende be gúr*), v S. s. je plně rozvinuto. Podafilo se zde mistrovsky postihnout obrovský členitý prostor duševních pochodů krajně protichůdnými pocity zmitaného individua, a to do nejméně odstinů, lehce překlenout úskalí přechodů mezi vědomím a podvědomím, snem a skutečností, přítomností a minulostí, mezi idylou snění o dávném dětství a drastickými výjevy (pohledy na posmrtný rozklad aj.), mezi půvabem divčího přeludu a drsnou smyslností jejího reálného protějšku. K dosažení zamýšleného účinku použil autor celkem skromné vnější prostředky: několik postav (žena, chůva, stařec), okno, které je jediným spojením s vnějším světem (jímž je výhled na řeznický krám), několik zcela nesourodých předmětů. Střídmá jsou i gesta a slova postav. Tím bohatší jsou výrazové postupy vyjadřující „děj“ v oblasti smyslového vnímání. Střední různých rovin a proplétání časů může působit zdánlivě chaoticky. Dílo má však svůj pevný řád, osoby, předměty, činy i slova se periodicky vracejí a přispívají k plynulé, logické gradaci příběhu. Jejich úloha je především úlohou symbolu.

Dílo S. Hedájata je velmi mnohostranné, uměl. próza tvoří jednu jeho část, ovšem nejzávažnější. Vzdělání získané v Evropě mu umožnilo seznámit se dobře s evrop. kulturou, zejména s literaturou, s velkým zaujetím se zabýval dějinami a kulturou své vlasti. Obojí se nutně projevilo v jeho liter. díle. Hledání nových tvůrčích cest, střetávání různorodých vlivů, neměně i polit. situace v Íránu směřující k totalitnímu režimu, to všechno vytvářelo problémy, promítající se do vnitřního světa citlivého umělce. Období beznaděje doprovázelo i vznik S. s. — 1936 autor odjíždí do Indie, aby se zde věnoval studiu středoperštiny. Přiváží s sebou i zepsanou novelu, kterou dokončuje a 1937 pro omezený okruh přátel litograficky publikuje. V Íránu vyšla S. s. 1941. Byla přeložena do mnoha jazyků a stala se nejvíce ceněným dílem S. Hedájata.

Překlady čas. 1962 (1964, *Věra Kubičková, SvLH 5*; vyd. 1964 in: *výb. Tři kapky krve*).

Literatura H. Kamshad, *Modern Persian Prose Literature, Cambridge 1966.*

akř

HEIKE MONOGATARI → PŘÍBĚH RODU TAIRA

HEINE, Heinrich: KNIHA PÍSNÍ

(Buch der Lieder) — * 1816—26, 1827

Lyrická sbírka, jedno z nejvýznamnějších děl německé poezie 19. stol.

Poměrně rozsáhlá sbírka se skládá z 5 oddílů: *Mladá utrpení*, *Lyrické intermezzo*, *Návrat*, *Z cesty Harčem* a *Severní moře*. Ústředním tématem prvních 3 oddílů je básnickova nešťastná láska, pojímaná obvykle v tónu elegické písně (*Lorelei*), balady a romance (*Don Ramiro*), ve formě prostých čtyřverší s pravidelným rýmem. Již v *Návratu* je však patrná autorova ironie a sebeironie, věcnost a polemičnost vůči prázdňným konvencím, která převládá v humorně poetických básních 4. oddílu (např. *Horská idyla*). Vyvrcholením celé **K. p.** je dvojdílný cyklus přírodně reflexivní lyriky *Severní moře*, zpodobující živelnost a nekonečnou proměnlivost moře a psaný rytmicky uvolněným veršem, jenž je tu prostředkem bohaté významové dynamičnosti kolisající mezi subjektem, náladami i prožitky a velkými světonázorovými a vesmírnými otázkami.

V **K. p.** je zřetelná disharmoničnost a vnitřní rozpornost autorova vidění světa. Tradiční romant. motivy snu, smrti, zklamané lásky, světobolu a byronovské rozervanosti jsou postupně stále více „shazovány“ a parodovány ironickým zdůrazňováním přizemní prozaičnosti života a okázalým básnickým cynismem. To se projevuje i ve vnitřní výstavbě básní: melodická a „čistá“ náladová lyrika blízká lidovým písním je často narušována rytmickými nepravidelnostmi, překvapujícími rýmy i souzvuky, vtípem a zvl. vyhocenými pointami, v nichž se stíhá něha s ironií. Jemné přechody mezi vznešeným a směšným, rafinovaně formální mistrovství i duchaplná hra s „hereckým“ odstupem jsou hl. rysy **K. p.** i celé heinovské poetiky, pro niž je příznačná jistá fragmentárnost a kaleidoskopičnost zachycování skutečnosti.

K. p. je souborem Heinovy lyriky z let 1816–26, částečně vydané již ve sb. *Básně* (1822, *Gedichte*), *Tragédie a lyrické intermezzo* (1823, *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo*) a *Obrazy z cest I–II* (1826–27, *Reisebilder I–II*). Na prvních oddílech **K. p.** je viditelné silné působení něm. romantiky, od níž se Heine později distancoval ve spise *K dějinám novější krásné literatury v Německu* (1833, *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland*, později, 1836, s názvem *Romantická škola — Die romantische Schule*). Vedle toho byla Heinova poezie ovlivněna dvojí neopěťovanou láskou k sestřenicím Amálii a Tereze a obecněji traumatickými prožitky přecitlivělého básníka v amúzičkém okolí. K pocitům vyvrženectví, osamocení a vnitřního neklidu přispěl i autorův židov. původ. **K. p.** je vrcholem prvního období Heinova díla, další básníkův vývoj směřoval stále více k nestylizované smyslovosti se satir. prvky — např. b. *Německo. Zimní pohádka* (1844, *Deutschland. Ein Wintermärchen*) a vrcholná pozdní sb. *Romancero* (1851, *Romanzero*). **K. p.**

i celá Heinova tvorba, oscilující mezi nadšením a ironií, rouhačským posměchem a zasněnou melancholií, byla přijímána rozporně. Heine byl oslavován jako pěvec lásky a „artista něm. řeči“, ale zavrhován pro své širavé polit. a liter. satiry; podstatně ovlivnil i vývoj čes. básnictví (J. Neruda, J. S. Machar, gellnerovská generace).

Výpisky „... povězte mi, co je člověk? / Odkud přišel? Kam jde? / Kdo bydlí tam nahoře na zlatých hvězdách? // Šplouchají vlny, věčně šplouchají, / vane vítr, oblaka táhnou, / hvězdy se trpytí lhostejně, chladně / a blázen čeká na odpověď“ (1966, 80).

Překlady 1873 (*Ervin Špindler*), 1900 (*Adolf Pikhart*), 1924 (*Zdeněk Kalista — Alfred Fuchs, zčásti in: Výbor básní*), 1925 (*Otokar Fischer, zčásti in: sb. Z Goethovy země*), 1928 (*šest překladů Lorelei, in: Loreley, ed. B. Beneš-Buchlovan*), 1949 (*Pavel Eisner, zčásti in: Flétny a dýky*), 1950 (1984, *Vítězslav Nezval, zčásti in výb.; vyd. 1984 in: V. Nezval: Překlady II*), 1951 (1958, *Pavel Eisner*), 1955 (*František Hrubín, zčásti in: Toť starý pohádkový les*), 1962 (*Josef Hiršal, zčásti in: Meč a plamen*), 1966 (*Pavel Eisner — František Hrubín — Ludvík Kundera — Vítězslav Nezval — František Vitek, zčásti in: Písně a lamentace*), 1980 (*Jindřich Flusser, zčásti in: Písně lásky a hněvu*).

Literatura *L. Marcuse, Heine, Rothenburg ob der Tauber* 1970. *G. Storz, Heinrich Heines lyrische Dichtung, Stuttgart* 1971. *W. Wadepuhl, Heinrich Heine, Köln und Wien* 1974. — *O. Fischer, Heine I–II, Praha* 1923–24. *L. Kundera (předmluva k 1966)*. *K. Polák, Heinrich Heine, Praha* 1956.

jh

HEINESEN, William:

ČERNÝ KOTEL

(Den sorte gryde) — 1949

Dánsky psaný román moderní faerské literatury, obraz duchovního klimatu faerských ostrovů za druhé světové války.

Válka a brit. okupace přispívají k nebývalé konjunktuře královského lodního přístavu nazývaného Kotel, neboť mnozí podnikaví jedinci rychle bohatnou na obchodu s rybami. Ale i do tohoto „omilostněného místečka uprostřed válečné spouště“ doléhá smrt — ztroskotání a návraty zasažených lodí s mrtvými a zbytky posádek. S přibývajícemi katastrofami se stupňuje psychóza rozněcovaná náboženskou sektou. Z pestrého kolektivního portrétu města podaného ve 4 částech je vyděleno několik osudů, proplétajících se v rychlém sledu epizod. Vrstvu nejmajetnějších zastupuje přistěhovalec M. W. Opperman, skrývající pod maskou „přítele lidu“ naprostý nedostatek morální odpovědnosti. Podivný Islandan Engilbert Thorsen, učenec toužící po duchovní dokonalosti, ale zmítaný tělesným chťčem, vnáší do vyprávění tajemnost legend a báchorek, tušení všudypřítomných nadpřirozených sil. Ve vlnách moře nalézá smrt hrbatý tiskař Jens Ferdi-

nand, obdařený „bfemenem inteligence“, jehož vědomé sociální rebelantství se vybijí v alkoholickém opojení. Do popředí románové scény několikrát vystoupí mj. i redaktor Skælling, cynický a ironický komentátor událostí, avšak ve své podstatě zbabělý konformista. Epicky nejnosnější je linie rozpadu rodiny dobráckého epileptika Eliáše — prchlivý, avšak statečný syn Ivar zahyne na moři, dcera Thomea utrpí psychický šok z Thorsenovy milostné nestálosti a z pohledu na jeho tělo tonoucí v bažině; krásná a čistá Liva se dočká smrti svého snoubence v tuberkulózním sanatoriu a skončí spolu s vůdcem sekty Šimonem v blázinci. Zdravý rozum si zachová jen ovdovělá Magdaléna a v lásce k námofníkovi Frederikovi se jí otvírá naděje do budoucnosti.

Přístav Kotel je charakterizován jako „bezpečné kotviště“ („dokonale chráněný jako děloha hluboko v nitru ostrova“) a realita bojišť zůstává v pozadí. Přesto lze Č. k. označit za román o válce, přesněji řečeno o lidském vědomí destruktivně poznamenaném válkou. Je proniknut svérázem života odlehlého kraje, ale zároveň je modelem či podobenstvím světa vůbec (objeví se i výmluvná rekvizita — koloťoch Černý kotel ve stylu theatrum mundi). Rejstřík postav zahrnuje různé společnosti. vrstvy a za spleť vztahů je odkrýváán zákl. sociální antagonismus vyostřený válkou — hromadné umírání se pro některé jedince stává zdrojem bohatství a moci. Bída a utrpení obyvatel přístavu má být pochopeno jako „částčka sebrané nouze všeho světa, fenomenální bídy této doby“. Pesimistická bilance série neštěstí ústí v ironické pointě konstatující vzestup prosperity a výstavby města. Symbol. motiv kotle v názvu se tak vztahuje především k realitě lidské, k vření v lidských duších. Nezaujatý, místy až kronikářský styl vyprávění tvoří jen rámec pro subjektivizovanou pásma postav střídajících se v popředí. Kromě průniku k jejich skrytým, nejtajnějším pocitům a myšlenkám je tak dosaženo zmoženého pohledu na události i jejich aktéry. Ten pak přispívá k dynamické proměnlivosti stylu výpovědi od sociálního a náboženského patosu přes lyr. reflexi a všední hovorovost až k ironii. Pronikavá analýza je tak zbavena jednostrannosti, je výsledkem konfrontace kontrastních až protikladných jevů.

Doposud nejvýznamnější autor své země publikoval od 1921 poezii, která tvořila dlouho ústřední část národní literatury, neboť mohla navazovat na tradici zpívaných balad a ság. První r. *Větrný úsvit* (Blæsende gry, přepr. 1962) vydal 1934. V něm, stejně jako v následujících r. *Na severu ostrov září* (1938, Noatun), *Ztracení muzikanti* (1950, De fortabte spillemaend), *Velká naděje* (1964, Det gode håb) aj., zachycuje i znovuzpřítomňuje nedáv-

nou i dávnější minulost země, svéráz krajiny a charakterů. Realismus pramenící z důvěrné znalosti prostředí se osobitě spojuje s poetizací, fantastikou i zcizující ironií. Přestože Heinesen píše dánsky a je v Dánsku vysoce ceněn, přináší literatuře faerské, tematicky se od svého rodiště nikdy neodklonil.

Výpisky „*Smrt. To malinké slůvko je na jazyku jako skleněný střípek, ale nejde vyplivnout ani spolknout. Jen tam prostě je. A boli.*“ (1980, 159).

Překlady 1980 (František Fröhlich).

Literatura O. Gelsted, W. Heinesen, in: *Danske digtere i det 20. aarhundrede, København 1955.*

mm

HELLER, Joseph:

HLAVA XXII

(Catch-22) — 1961

Americký protiválečný román.

Příběh kapitána Yossariana je uvozen motem „... z ničeho je nebolela hlava tak jako z Hlavy XXII...“ a rozčleněn do 42 částí označených převážně jmény hl. postav jednotliv. epizod. Děj, jehož časové roviny se složitě prolínají, je situován na ostrov Pianosa (který, jak uvádí poznámka na předsádce, „... leží ve Středozemním moři třináct kilometrů jižně od Elby. Je docela malý a každému musí být jasné, že by se na něj všechny popisované události prostě nevešly...“) do doby 2. svět. války. Soudržnost roztržitého děj. linie je dána postavou Yossariana a jeho snahou vymanit se z ubíjející válečné mašinerie. Po stálém zvyšování povinného počtu letů plukovníkem Cathcartem a po smrti (mnohdy zcela nesmyslně) nejbližších přátel je Yossarianovi jasné, že jedinou cestou, jak se zbavit války, nebezpečí smrti a strachu před smrtí, je útek: za podpory majora Danbyho a plukovního kaplana od 256. letecké eskadry dezertuje a odchází za vidinou nohатých švédských blondýn, které jsou symbolem všeho toho, co je ve válečných podmínkách nedosažitelné.

Zdánlivá „malost“ tohoto symbolu napovídá výraznou změnu zorného úhlu, jímž je válečná skutečnost zobrazována: není to svět těsného souručenství válečných hrdinů, ale svět více či méně bezradných individuí, jehož absurdní zákonitosti jsou stanoveny neméně absurdní Hlavou XXII, proti jejíž „neexistující existenci“ není odvolání (neexistuje totiž jako „text, který by bylo možné zesměšnit nebo vyvrátit, zažalovat, zkritizovat, napadnout, pozmenit, nenávidět, proklít, poplivat, roztrhat na cáry, podupat či spálit“) a která svou absurdní nepochopitelností staví proti sobě nikoliv amer. vojáka a jeho nepřitele, ale vojáka a armádu, instituci, jež vytváří model světa, v němž individuum nic neznamená, v němž se nevyzná a v němž se — v případě Yossarianově — vyznat odmítá. Společenskokrit. zaměření románu vyrůstající z ironie, satiry, situační

komiky, humoru (mnohdy až morbidního) i výsměchu válečné absurditě (v tomto ohledu bývá H. srovnávána s Haškovými Osudy dobrého vojáka Švejka) vrcholí v kap. *Věčné město*, kdy je Yossarian při své osamělé pouti Římem ležícím v troskách (i morálních) šokován rozpadem všech hodnot světa zasaženého válkou i pocity vlastní nicotnosti. Jeho „separátní mír“, k jehož uzavření na základě těchto pocitů zákonitě dospívá, je tak logickou vzpourou proti všemu, co brání naplnění lidské individuality a co jí — v krajním případě — hrozí zničením.

Na rozdíl od hemingwayovského válečného hrdiny, individualisty s ideály, je tak hrdina H. individualistou, jenž pochopením manipulátorských principů válečné mašinérie ideály ztrácí. S touto ztrátou ideálů — srov. i v jiných amer. válečných románech, např. N. Mailer, *Nazi a mrtví*, J. Jones, *Pistole aj.* — souvisí odpatetizování tematiky i vyznění smyslu románu (živelná touha zachránit vlastní kůži), které bylo předmětem častých diskusí i kritiky (mnozí, jak dokládá F. R. Karl, hleděli na Yossariana jako na postavu „amorální, zbabělou či dokonce antiamericky zaměřenou“). H. je stejně jako další Hellerovy romány *Něco se stalo* (1974, *Something Happened*) a *Gold za všechny peníze* (1979, *Good as Gold*) příběhem hodnotových krizí, lidské úzkosti a nutnosti volby — z tohoto hlediska celé Hellerovo prozaické dílo vyslovuje obavy o osud člověka vězněného v dnešním světě, ať už mašinérií vojenskou (*Hlava XXII*), průmyslovou (*Něco se stalo*) nebo politickou (*Gold za všechny peníze*). Zfilmováno 1969 (M. Nichols).

Překlady 1964 (1967, Jaroslav Chuchvalec), 1979, (1985, Miroslav Jindra).

Literatura J. Nenađal, *Moderní americká literatura*, Praha 1980. Týž (doslov k 1979). M. Žantovský, *Malé hellerovské repertorium*, SvLit 1980, 4.

am

HEMINGWAY, Ernest: KOMU ZVONÍ HRANA

(For Whom the Bell Tolls) — 1940

Americký román z období španělské občanské války.

Děj románu uvozený motem z angl. básníka J. Donna („Žádný člověk není ostrov sám pro sebe; ... smrti každého člověka je mne méně, neboť jsem část lidstva. A proto se nikdy nedávej ptát, komu zvoní hrana. Zvoni tobě“) je soustředěn na 3 dny života lektora španělštiny Roberta Jordana, který bojuje jako amer. dobrovolník ve špan. občanské válce. Připojuje se k jedné ze skupin partyzánů v horách poblíž Segovie, aby vyhodil do vzduchu most a zneškodnil tak přísun nepřátelských posil v době chystaného republikánského útoku. Během pobytu

u skupiny, kdy její vedoucí Pablo projevuje na rozdíl od své družky Pilar a starce Anselma k Jordano-vě posláni nedůvěru, se Jordan zamiluje do Marii, dcery republikánského starosty zavražděného fašisty. Jordan sám o zdaru útoku pochybuje, velení jej však neodvolá včas. Při úspěšném zničení mostu Anselmo umírá, Jordanovi během ústupu zlomí kůň nohu. Skupinu posílá do bezpečí, sám očekává se zbrání v ruce její pronásledovatele.

Moto románu poukazuje na hlubší významové pozadí „milostného válečného románu“, jehož idealizované a romantizované vztahy mezi Jordanem a Mariou byly nepochybně příčinou čtenářského úspěchu K. z. h. Zároveň moto podtrhuje závažný moment díla — téma smrti. Mezi životní situace, do níž je Jordan, typický hemingwayovský hrdina vybavený mužností, přemýšlivostí, odporem k sentimentalitě, touhou po pravdě, snahou žít důstojně a svobodně ve světě násilí, zla a smrti, postaven, je totiž situací, která je vědomím smrti jednoznačně určena. To, že je v ní hrdinovo jednání dáno časem (na jehož konečnost upomíná fatální opakování motivu čísla 3) a vědomím naplněného času, zákonitě aktualizuje „tento“ život i jeho hodnoty. Smrt sama o sobě není přítom tragická, je součástí života; podstatné je najít její smysl a v souvislosti s tím také smysl života. Podstatné není to, že se člověk obětuje, ale to, čemu se obětuje, a také to, do jaké míry je schopen si zachovat, u vědomí vlastní oběti, své lidství. Určenost Jordanova jednání jeho postojem prostým sentimentu, iluzí, jeho vědomím, že tento svět je jediným světem, v němž člověk žije a umírá, miluje a zabíjí, se jako kvalita obsahu obráží i ve výrazové složce díla, v tzv. objekt. stylu, jenž kontrastuje novátorským využíváním estet. kvalit slova, věty a dialogu s tradičními vypravěčskými postupy a jenž usiluje o maximální sdělnost opřenou o sepětí výrazové a obsahové složky textu.

K. z. h. (nejdelší Hemingwayův román) představuje svým způsobem novum v celku autorovy tvorby: násilí a smrt, motivy, jež do- savadní Hemingwayova díla a jejich hrdiny, zvl. Nicka Adamse z → *Povídek*, Frederica Henryho z r. *Sbohem, armádo* (1929, *A Farewell to Arms*), Richarda Cantwella z r. *Přes řeku do stínu stromů* (1950, *Across the River and into the Trees*) a Santiaga z n. → *Stařec a moře*, spojují, tu nabývají v souvislosti s vnějším rámcem příběhu a nadindividuální hodnotou individuální lidské smrti nového smyslu. Hemingwayova tvorba, jakkoli v počátcích závislá na Andersonově destrukci iluzí o idyle amer. maloměsta, je natolik novátorská, že bývá popírán jakýkoli její podstatný vztah k předválečné kultuře (E. Wilson, A. Kazin);

moderní literaturu ovlivňuje především svou tendencí k maximálnímu oproštění výrazu. Zfilmováno 1943 (S. Wood).

Výpisky „Smrt nic neznamená . . . Ale život je obilné pole, vlnící se ve větru na stráni kopce. Život je sokol na obloze. Život je hliněný džbán s vodou v prachu mláčeného obilí, kdy cepy vytloukají zrní a létají převy“ (1962, 290).

Překlady 1946 (1946, 1947, A. Sonková a Z. Zinková), 1958 (Alois Humplik), 1962 (1970, 1977, 1982, 1987, Jiří Valja; 2. až 5. vyd. upravila Marie Fojtová).

Literatura Ch. Feidelson—P. Brodtkorb (ed.), *Interpretations of American Literature*, London—Oxford—New York 1959. P. Young, *Ernest Hemingway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1965. — J. Holmar (doslov k 1977).

am

HEMINGWAY, Ernest:

POVÍDKY

(The Short Stories) — * 1921—1938, 1953

Soubor povídek severoamerického autora, které se metodou nezučastněného, dvouvrstevného a slohově zhuštěného vyjevování lidské existence v situaci ohrožení staly jedním z mezníků ve vývoji světové povídky 20. stol.

P. se odehrávají v zemích, v nichž Hemingway žil či pobýval (v severních státech USA, hlavně v jeho rodném Illinoisu, dále v Itálii, Francii, Švýcarsku, Řecku, Španělsku a rovníkové Africe), a čerpají látku z prostředí, událostí a činnosti, které Hemingway z vlastní zkušenosti poznal (válka: I. světová na italské frontě, řecko-turecká 1922, občanská ve Španělsku, dále býčí zápasy, dostihy, box, rybolov, safari atd.); s autobiogr. zážitkem však zacházejí jako s osobněnou složkou temat. výstavby. Obecným tématem těchto povídek je situace, v níž je člověk donucen zásadně se konfrontovat s nepřiznivými životními okolnostmi. Autorovým záměrem je vyjevovat buď zvláštnost, až podivnost zákl. životních postojů, jichž jsou lidé schopni, anebo — to zvláště — deziluzivnost reakce na přímé ohrožení života. Z mnohosti jedinečných konkretizací obecného tématu vydělují se ve volný cyklus povídky spojené mladým hrdinou Nickem Adamsem, které evokují jeho proměnu z jinocha v muže uprostřed divočiny přírodní i lidské. Proslulosti nabyly zejména obě nejrozsáhlejší povídky svazku, *Krátké štěstí Francise Macombera* a *Sněhy na Kilimandžáru*, z krátkých především *Neporažený*, *V jiné zemi*, *Kopce jako bílí sloni*, *Zabijáci*, *Čistý, dobře osvětlený podnik* a *Takoví nikdy nebudete*.

Přes různorodost námětů, rozsahu a vypravěčského hlediska je soubor sjednocován autorovou osobitou povídkářskou metodou, která začala krystalizovat už v nejstarších techtech. Hemingwayova povídka je dvouvrstevná. Vybavuje lidskou situaci v banalitě a nesourodosti zjevného, v uplývání, jež jako by nemělo

začátek ani konec, zatímco skryté celistvosti vztahů a pravému smyslu příběhu dává na povrch dění vystupovat jen v náznacích (proto se mluvívá o povídce — ledové kře). Praxe vyjevovat podstatně skrze triviální a drobné vypoovídá o zásadní synekdochčnosti Hemingwayova stylu (odtud i autorova náklonnost k užívání symbolů). Jeho povídka nepředvádí děj směřující k rozuzlení zápletky, ani neosvětluje motivy jednání, spíše na dění odkazuje kombinací věcného a přesného popisu a lakonického dialogu, podávajícího událost důsledně z perspektivy postav a také ve výseči jejich horizontu. Postavy jsou v povídce hlavní a autonomní složkou („Pro Kristovy rány,“ řekl. „To bylo přece moje zaměstnání, zabývat se jinými lidmi“), postava, která právě jedná, stává se pro danou chvíli hl. postavou povídky. Vyprávěč, pokud je přímo tematizován, je rovněž postavou, nikoli autorem. Autor nepsychologizuje ani se názorově či mravním hodnocením neplete do příběhu, nýbrž nezučastněně fabuluje; z celku příběhů nicméně vyplývá jeho zákl. zaujetí pro integritu, odolnost, popřípadě statečnost člověka vystavovaného brutálně života a její zjevné převaze. Čtenářovu důvěru v opravdovost svých povídek zajišťuje Hemingway také ozvlášťňováním vlastní odbornické znalosti zjevané reality (odtud např. vydatnost odborné terminologie nebo cizojazyčných dialogů) a neobyčejnou hutností slohu (autor charakterizoval svou poetiku jako poetiku vyškrtávání všeho přebytečného), garantujícího významovou obsažnost, „fakticitu“ užitých slov, a příznačného syntaxi jednoduchých vět nebo krátkých, převážně souřadných souvětí.

Poprvé vyšel úhrn Hemingwayových povídek z let 1921—38 roku 1938 ještě ve spojení s hrou ze špan. občanské války *Pátá kolona* pod titulem *Pátá kolona a prvních devětačtyřicet povídek* (The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories), teprve pozdější vydání hru vypustila. Do čela svazku položil autor čtyři nejmladší a tehdy jen časopisecky publikované povídky; počínaje pátou a nejstarší ze všech (*Nahoře v Michiganu*) je seřadil chronologicky podle pořadí, v jakém vycházely v jeho sb. *Tři povídky a deset básní* (1923, Three Stories and Ten Poems), *Za našich časů* (1924, přepr. 1925, In Our Time; odtud pocházejí miniatury ve funkci intermezz, pojmenované *Kapitola 1—15*), *Muži bez žen* (1927, Men Without Women) a *Vítěz nebere nic* (1933, Winner Take Nothing). Ve svých povídkářských začátcích se Hemingway poučil zejména z převratného povahopisného zaostření ohijských povídek S. Andersona, ze slovesného experimentování G. Steinové a z vlastní žurnalistické (re-

portérské) praxe; sám pak svou vyzrálou objekt. metodou bezprostředně ovlivnil celou generaci amer. povídkářů, zvl. pak R. Chandlera a s ním celou „hard-boiled school“, „drsnou školu“ nelitostného vypravěčství na bázi kriminálního žánru se sociálně krit. akcentem. Řada povídek byla zfilmována, např. *Zabijáci* (1946, R. Siodmak; D. Siegel, 1964), *Krátké štěstí Francise Macombera* (1947, Z. Korda), *Můj táta* (1950, J. Negulesco), *Sněhy na Kili-mandžáru* (1952, H. King), *Nick Adams* (1961, M. Ritt).

Preklady 1965 (1974, 1978, *Radoslav Nenadál* — *Luba a Rudolf Pellarovi* — *Jan Válek* — *Jiří Valja*).

Literatura C. Baker, E. Hemingway, *The Writer as Artist*, Princeton University Press, 1963. J. De Falco, *The Hero in Hemingway's Short Stories*, University of Pittsburgh Press, 1963. S. N. Grebstein, *Hemingway's Craft*, Southern Illinois University Press, 1973. — R. Nenadál (doslov k 1974).

jo

HEMINGWAY, Ernest: STAŘEC A MOŘE

(The Old Man and the Sea) — 1952
Americká novela, poslední dílo vydané za autora života.

Starý kubán. rybář Santiago vyjíždí po 84 dnech neúspěšného rybolovu na moře, bez chlapce, který mu prvních čtyřicet dní pomáhal. Dva dny a dvě noci vleče jeho člun do moře obrovský mečounovitý marlin, který se chytil na chlapcem připravenou návnadu. Téměř okamžitě poté, co jej stařec — už na pokraji sil — harpunuje a připoutá k člunu, zaútočí na úlovek žraloci. Přestože s nimi stařec bojuje i tehdy, když má k dispozici jen zlomené veslo, žraloci rybu sežerou. Do vesnice se Santiago vrací jen s kostrou své ryby, polomrtvým vyčerpáním.

Jednoduchý příběh je již prostým apelativním pojmenováním hl. aktérů (stařec, ryba, moře) přetvořen v epickou metaforu o životě, jejíž symbol. platnost je podtrhována i četnými odkazy k symbolice křesťanství (starcovo utrpení, těžké lano na jeho zádech, stigmata ran na dlaních). Podstatou této metafory však není pouhá výpověď o marnosti lidského snažení, jak ji naznačuje prostá alegorie: stařec — Člověk, ryba — Příroda, žraloci — Zlo. Její smysl, jenž se obnažuje i s přihlédnutím k celému Hemingwayovu dílu, je hlubší: vypovídá o smyslu lidského života (zabíjení je, stejně jako utrpení, jeho nedílnou součástí) v právě existujícím okamžiku, o potřebě člověka prokazovat svou sílu a životaschopnost právě nyní, o tom, že měřítkem smyslu života a životního štěstí není materiální zisk (ryba jako zpeněžitelná věc), ale hloubka uspokojení, kterou přináší čestný boj, vědomí, že člověk udělal pro to, čeho chtěl dosáhnout, všechno, co

mohl. V rovině individuálního příběhu tak Hemingway naplnil svou představu smysluplné literatury jako takového „sledu motivů a faktů, které vytvářejí emoci a budou platit stejně za rok jako za deset let, a když je vyjádříte dost ryze, budou platit vždycky“.

Postava rybáře Santiaga uzavírá řadu hemingwayovských hrdinů, jejichž některé rysy zvýrazňuje (odloučení od společnosti, samota), jiné obměňuje (hrdinou je zde nikoli intelektuál, ale prostý člověk; nepodstupuje svůj boj v cizině, ale doma). S. a m., poprvé otištěný v čas. Life, v podstatě poslední významné dílo Hemingwayovo — z pozůstalosti byly vydány *Pohyblivý svátek* (1964, A Moveable Feast) a *Ostrovy v proudu* (1970, Islands in the Stream) —, bývá někdy označován za úvodní část plánované „velké knihy“, kterou se Hemingway rozhodl napsat v Benátkách, kde se po válce usadil, a jejíž nástin dokončil 1954. Po propuknutí oční choroby uveřejňuje paralelně od 1950 v čas. Cosmopolitan na pokračování r. *Přes řeku do stínu stromů*, smrt jeho hrdiny obráží pesimistické životní pocity autorovy. Za novelu S. a m. (byla též zfilmována — 1957, J. Sturges, USA) a za své „působivé stlyotvorné mistrovství v oblasti moderní uměl. prózy“ obdržel Hemingway 1954 Nobelovu cenu za literaturu.

Výpisky „...člověk není stvořen pro porážku... člověka je možno zničit, ale ne porazit“ (1957, 87).

Preklady 1956 (1957, 1961, 1963, 1972, 1985, *František Vrba*; vyd. 1985 in: *Fiesta — Stařec a moře*).

Literatura A. Waldhorn (ed.), *Ernest Hemingway, A Collection of Criticism*, New York 1973. — F. Vrba (doslov k 1956, 1957).

am

HÉMON, Louis: MARIE CHAPDELAINOVÁ

(Maria Chapdelaine) — čas. 1914, 1916
Regionální román ze života kanadských osadníků, přední dílo francouzsko-kanadské literatury poč. 20. stol.

Román zachycuje rozhodující období v životě Marie Chapdelainové, dívky z rodiny zemědělce usazeného v lesích u řeky Péribonky. Mariin otec zvolil tvrdý život osadníků, kteří získávají půdu k obdělání mýcením lesa a celý život jsou doslova odtrženi od civilizace, hodiny cesty od nejbližší vesnice. Marie však pozná i městský život, a to při návštěvách rodiny své matky, z vyprávění svých nápadníků zná i přednosti života v opravdovém velkoměstě jako je New York, nebo alespoň života v nižině, kde není třeba „dobývat“ půdu metr po metru. Za budoucího muže Marie přesto v duchu volí místního usedlíka, dřevorubce Françoise Paradise; jedné zimy se však náhle dovídá o jeho trag. smrti ve vánici. Bolest nad touto ztrátou se u Marie odráží

i v přechodné nenávisti k celému kraji. Nakonec však se Marie přece rozhoduje zůstat a provdat se za Eutropa Gagnona, který žije stejným způsobem a ve stejném kraji jako Mariino rodiče.

Příběh je založen na významném problému přelomu století, propastném rozdílu mezi životem na venkově a ve městě. Román vyznívá jednoznačně ve prospěch průkopnického zemědělského venkova. Mariino rozhodování je jen prostředkem, jak vyzdvihnout zákl. hodnoty, na kterých je v románu postaven životní a morální řád kanad. osadníků: hluboký vztah k dobyté půdě, k rodině, k Bohu a k přírodě. Harmonie z tohoto vztahu vyplývající je u Hémona ještě oprostěna od jakýchkoli záporných rysů, všechny postavy jsou zobrazeny jako bytosti plné víry, silné i dobré vůle, poslušnosti a lásky, především lásky k Bohu a k půdě. Křivda, násilí nebo zlé úmysly se v románu neobjevují ani názakem. V souladu s tím Hémon řeší i Mariino závěrečné rozhodování — není to ani tradice, ani pocit povinnosti, ani rozum, co ji nutí zůstat, rozhodnou za ni „hlasy“, které v sobě slyší a které jsou výrazem jejího instinktivního svazku s půdou. Mariin příběh je přesně lokalizován nejen použitím skutečných místních jmen (Péribonka, Saint-Gédéon atd.), ale i přepisem krajové výslovnosti nebo přepisem křesťanských jmen zkomolených dlouholetým užíváním v úzkém okruhu lidí a bez korekce původní psané podoby.

Časopisecké vydání *M. Ch.* ani 1. knižní kanad. vyd. 1916 nezpůsobilo větší liter. rozruch. Teprve 1921, když *M. Ch.* vyšla v Paříži, zdvihla se vlna oslavných i krit. hlasů. Román byl odměněn Výroční cenou Franc. akademie a cenou Akademie Goncourtů, přesto však nemůžeme jeho úspěch považovat za jednoznačný. První vydavatelé román buď zcela odmítali, nebo se uchylovali k faktografickým či jazykovým úpravám, aby dílo zbavili přílišné „tvrdosti“ popisu a učinili ho „čtivějším“. Kanaďané vytýkali románu především, že byl psán pro franc. čtenáře a že tedy autor nepromlouvá ke kanad. lidu, třebaže o něm píše. Sám L. Hémon se ve Francii nejen narodil, ale prožil zde i většinu života. Jako spisovatel převyšoval své vrstevníky, nedosáhl však kritičnosti svých následovníků publikujících zhruba o čtvrt století později, autorů, jako byla G. Guevremontová nebo Ringuet, kteří ve svých dílech už začali bořit mýtus idylického patriarchálního venkova. *M. Ch.* natočil 1933 J. Duvierv.

Překlad 1923 (*Maryša Šarecká-Radoňová*).

Literatura R. Robidoux—A. Renaud, *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa 1966. — F. Sekanina (doslov k 1923).

oa

HERNÁNDEZ, José: MARTÍN FIERRO

1872, 1879

Gaučovský epos, jímž vrcholí argentinský romantismus.

V 1. dílu — *Odchod* je M. Fierro násilím odtržen od ženy a děti a určen k vojenské službě na pomezí indián. území. Dezertuje a ve rvačkách zabije dva muže. Poté svede nerovný boj s policejním oddílem, který ho pronásleduje. V krit. chvíli se velitel policistů Cruz, muž podobných osudů jako Fierro, postaví na psancovu stranu. Oba pak prchnou na indián. území. V 2. dílu — *Návrat* umírá Cruz na neštovice a Fierro se rozhodne k návratu do rodného kraje. Při obraně bílé zajatkyňe Indiánů zabije jejího trýznitele a uprchně s ní. Setkává se s oběma pohřešovanými syny a dovídá se o smrti své ženy. V závěru se utká v básnickém klání s bratrem černocho, kterého před lety v hospodské rvačce zabil. Zmoudřelý Fierro nereaguje na mstílový provokace a loučí se se syny i s mladíkem, který se dal poznat jako Cruzův syn. M. F. (celkem přes 7 200 veršů) se inspirovuje gaučovským folklórem, pro který je typická forma decimy. Epos je však psán vesměs strofou o 6 převážně osmislabičných verších. Rýmové schéma je až na nečetné výjimky a-bb-cc-b, první verš strofy bývá tedy volný. Skladba užívá ich-formy, jež odpovídá stylu lidového zpěváka s kytarou (payadora). Hojně užití prvků gaučovské lidové mluvy je motivováno snahou co nejdříve charakterizovat osoby a prostředí. Projevuje se to hláskoslovnými i tvaroslovnými deformacemi, používáním vulgarismů a hojným výskytem úsloví, pořekadel a ustálených formulí.

M. F. je vrcholným pokusem o vytvoření velkého epického díla pevně zakotveného v národní tradici. Podněty soudobého romantismu značně poznamenaly tvar (např. v popření strnulosti klasicistní strofy) i tematiku díla (nacionální citění, exotický kolorit apod.) a splynuly s jeho úsilím navázat na lidovou poezii pampy a učinit z ní východisko svěbytné argentin. literatury. S tím souvisela i volba hl. postavy, psance štvaneho společnosti, z kterého se stal v eposu idealizovaný typ Argentine s nezkrtnou touhou po volnosti a spravedlnosti, se smyslem pro čest a nezištné přátelství.

M. F. vychází z tradice tzv. gaučovské poezie — jejímiž průkopníky byl B. Hidalgo (1788—1822) a v jeho stopách H. Ascasubi: Santos Vega (1872) a E. Del Campo, který se proslavil gaučovským převyprávěním goethovského tématu zprostředkovaného Gounodovou operou: *Faust* (1866). Tento směr je součástí širšího proudu romant. literatury v Latín. Americe. Po úspěchu 1. dílu, jenž vyšel původně pod názvem *Martín Fierro, gaučo* (1872, *El Gaucho Martín Fierro*), si pokračování — *Návrat Martína Fierra* (1879, *La vuelta de Martín*

Fierro) — vynutili sami čtenáři. Od té doby zaujímá M. F. v souvislostech národní argentin. literatury významné místo jako syntéza a vrchol gaučovské poezie a jako dílo podávající souhrn charakteristických postojů a jednání svého protagonisty, vlastností, s nimiž se ještě v 1. pol. 20. stol. ztotožňovala argentin. národní specifičnost. Díky M. F. vznikl mýtus gaučovství, který zakoreněl v povědomí mnoha generací Argentinců. Jméno hrdiny eposu nesl také významný liter. časopis argentin. avantgardy po 1. svět. válce.

Výpisky „Mým vyznáním je volnost, / jak pták se k nebi dívám; / na zemi nehnízdivám, / tam člověk se jen souží; / kde ostatní se plouží, / já vzlétám jako skřivan.“

Překlady čas. 1980 (Bohumila Geussová, ukázky SvLit, 6).

Literatura E. Astesano, „Martín Fierro“ y la justicia social, Buenos Aires 1963. A. Guido, Martín Fierro, Gaucho-héroemito, Buenos Aires 1967. D. Larkua, Martín Fierro — epická kampa pampy, Kurjer Junesco 1957, 6.

ul

HERODOTOS: DĚJINY

(Historiai) — * pol. 5. stol. př. n. l.

Prozaické historické dílo starořeckého spisovatele nazývaného otcem historie, který položil základy k literárnímu ztvárnění širšího dějinného úseku.

Historicky zabírá Herodotova práce období od pol. 6. stol. př. n. l. až po 479. Autor ovšem často zabíhá až do dob mytických, v nichž také hledá počátky nepřátelství mezi Řeky a barbary (úvod 1. knihy). První skutečné histor. události je výboj lýdského krále Kroisa proti řec. osadám v Malé Asii a jeho porážka per. králem Kyrem. Epizodicky je zmíněna historie Lýdů, Médů, Peršanů, řec. osad v Malé Asii a Lakedaimoňanů. Dílo pokračuje líčením výpravy per. krále Kambyso do Egypta a exkursem o této zemi (2. kniha). 3. a 4. kniha pojednávají o rozličných výbojích Dareia I., nástupce Kambysova. Vloženy jsou epizody o Polykratově vládě na Samu, v Indii, Arabii, o Skytech, národech severovýchodní Evropy a afrických osadách. Dareiova výprava proti Íonům je zlomem ve vyprávění. 5. kniha končí dobytím Miléty a dalším výkladem o dějinách Sparty a Athén. Při prvním útoku na pevninské Řecko per. loďstvo ztroskotá; druhá výprava vyústí v řec. vítězství u Marathonu (6. kniha). Xerxes, Dareiův nástupce, zaútočí proti Řecku po souši i na moři. Spartané jsou poraženi u Thermopyl (7. kniha). Po námořní bitvě u Artemisia, která končí nerozhodně, vyplní Peršané Athény. Řekové zasazují Peršanům zničující údery u Salaminu, Plataj a Mykaly. Děj se uzavírá řec. vítězstvím u Sestu (479).

Herodotos nazval své dílo Historiés apodexis, dosl. *Přehled zkoumání*. Prvotním jeho

úmyslem bylo patrně podat obraz historických a etnografických zvláštností národů středomořského a blízkovýchodního prostoru, jež poznal zčásti i na základě autopsie. V technice vyprávění navazuje na iónského cestovatele Hekataia z Miléty (asi 500 př. n. l.) a tzv. logografy, kteří zpracovávali monograficky dějiny jednotliv. obcí a národů (např. Xanthos, Hellanikos). První část díla je naplněna řadou epizod, mnohdy pololegendárního a myt. charakteru. Zde je autor dědicem lidového prozaického vyprávění, jež bylo šířeno tzv. logopoi — skladateli řečí. Pro svou uzavřenost, dram. stavbu a vypointovaný závěr bývají tyto epizody někdy nazývány novelami (Kroisos a Solon, Polykratův prsten, Gyges a Kandaules atd.). V druhé části D. přechází Herodotos k souvislejšímu a sevřenějšímu líčení události. Celková kompozice díla připomíná zčásti homérské básně, zčásti dramatiku aischylovského typu. Na Homéra poukazují epická šíře, výklad s množstvím detailů a odboček. Trag. vystupňování děje až ke konečné katastrofě je ohlasem athénské dramatiky. S Aischylem sdílí Herodotos také přesvědčení, že svět je ovládnut božskou silou a každé porušení rovnováhy vzbuzuje závist bohů (fthonos theón), která trestá zpupného jednotlivce a obnovuje svět. pořádek. Z toho také pramení autorův vztah k mýtům, jež na jedné straně racionalisticky koriguje, ale jimž na druhé straně přiznává hodnotu histor. sdělení. Sloh díla je výrazně formován technikou lidového vyprávění. Převládá parataxe nad hypotaxí, časté jsou přechody do přímé řeči, opakování výrazů a ustálených formulí. Řečí D. je tzv. pestrá iónština — směsice epické iónštiny, atické řečtiny a aiolských poetismů. Vlastním autorovým přínosem je patrně to, že se jako první pokusil o celostní uchopení a výklad důležité události, v našem případě řecko-per. války. Hybnou silou dějin viděl v konfliktu mezi Řeky a barbary, jeho řešení světil do rukou božstva.

Herodotovo dílo získalo v antice věhlas jako stylistický vzor, jako historik byl autor kritizován pro nedostatek kritičnosti a objektivitu. Na Herodotův styl navazují řečtí historikové Xenofon a Eforos. Pro Cicerona zůstává Herodotos otcem historie, Dionysios z Halikarnassu mu dává ve srovnání s Thukydidem přednost. Aticisté, hledající inspiraci v dílech klasické řec. literatury, vyzdvihují zvl. lahodnost a „sladkost“ dialektu D. V tomto smyslu byli ovlivněni zvláště Arrianos, Lukianos, Pausanias, Filostratos, Dio Cassius, z křesťanských historiků Eusebios z Kaisareie. V 15. stol. pořídil L. Valla překlad D. do latiny, předmluvu k němu napsal Henricus Stephanus; 1502 vydává A. Manutius knižně řec. ver-

zi. K velkým obdivovatelům Herodota patřil i Filip Melanchthon. Novely obsažené v díle poskytl inspiraci krásné literatuře, hlavně poezii, příběh o Polykratově prstenu zpracoval F. Schiller, příběh o Gygovi F. Hebbel (Gyges a jeho prsten) aj.; u nás J. Vrchlický.

Překlady čas. 1859 (J. A. Vrtáko, ukázka IV, 94—6 *O Zalmozidovi, ČCM*), 1863—64 (Jan Kvičala), 1972 (Jaroslav Šonka), 1941 (Ferdinand Stiebitz, in: *Z dějin východních národů; výb. novel*).

Literatura F. Jacoby, *Abhandlungen zur griechischen Geschichtsschreibung*, Leiden 1956. — J. Dobias, *Dějepisectví starověké*, Praha 1948.

jjj

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ,

Théodore-Claude-Henri:

BARZAZ BREIZ

1839, 1845, 1867

Svod bretonských lidových písní.

B. B. (titul je jazykově hybridní neologismus značící pravděpodobně „Básnické dějiny Bretaně“ a neodpovídající tak franc. podtitulu — *Lidové písně Bretaně*) vyšly ve 3 zálk. edicích, z nichž 3., definitivní obsahuje 91 písní a dělí se na 1. *Písně mytologické, historické a balady*, 2. *Písně slavnostní a milostné*, 3. *Legends a písně náboženské*. Předchází preambule, v níž je připomenut podíl autorovy matky na sebrání písní, a obšírný úvod, obsahující historicky motivovanou obranu nejen bretonské, ale i celé kelt. kultury. 1. část **B. B.** je řazena chronologicky a zahrnuje písně údajně od časů druidů až po restauraci Bourbonů. Formou **B. B.** je převážně osmislabičné dvojverší. Písně jsou zachyceny v příslušném breton. dialektu (největší část v cornouaillském) a doprovázeny prozaickým překladem do franc. a komentáři.

Většina písní **B. B.** patří k 1. typu. Tím je celému svodu duch histor. ráz se záměrem představit jej v duchu romantismu jako dílo národa, a ne jako pouhý svod lidových písní zbavený tendenčností a „vyššího“ účelu. Písně **B. B.** jsou vybrány a seřazeny tak, aby vynikly údajně specifické breton. či kelt. vlastnosti: náklonnost k trag. vidění skutečnosti, k melancholii a mytol. způsobu myšlení, víra v zázračno a nadpřirozeno. Tematicky „novější“ písně (od středověku po revoluci 1789) pak zdůrazňují boj Bretonců proti Francouzům a Anglosasům a sepětí katolicismu s národní mentalitou v náboženské a rustikální poezii. V programové kompozici **B. B.** se na jedné straně rýsuje „zlatý věk“ Bretaně za časů druidismu a samostatnosti a na straně druhé období úpadku po připojení k Francii. Komentáře, označující hermetičnost fragmentů i banální témata za odraz tradice učení druidů i poetiky bardů, slouží k výkladu **B. B.** jako živého svědectví ducha doby a starobylosti kultury, s níž se ne-

může srovnávat žádná provincie ve Francii.

B. B. vzbudily podobný ohlas jako u nás RKZ (vybrané písně byly přeloženy do něm. 1841, do angl. 1865, do polštiny 1842 a nadšeně přivítány např. J. Grimmem a F. Wolfem), jehož úlohu i osud v mnohém připomínají. Pro uspořádání **B. B.** byla určující doba charakterizovaná zánikem zbytku breton. svobod po revoluci a snahou pařížského centra představit Francii jako národnostně, jazykově i kulturně homogenní celek. V období formování breton. patriotismu byl dosah **B. B.** omezen jen na nepočtený kruh vzdělanců, pro něž se písně staly potvrzením starobylých kořenů breton. kultury. O jejich naprosté autentičnosti, která byla dlouho uznávána, se začalo pochybovat ve 2. pol. 19. stol. v řadě připomínek (proti nimž se autor nikdy nebránil) folkloristů a filologů. Starší generace badatelů se shodovala v tom, že z hlediska autentičnosti lze rozdělit **B. B.** na dvě kategorie: 1. písně existující v lidovém repertoáru a jako takové sebrané, 2. písně, jejichž žádná verze neexistuje v orálním podání (tedy plagiáty nebo kompilace částí lidových písní se změněnou toponymii, jmény postav, aby vynikl „národní“ charakter písní). V poslední době se poukazuje především na to, že autor systematicky vyloučil ze svodu všechny písně ironizující klérus a šlechtu či písně rybářů apod., a záměrně se tak podílel na vytváření národních konzervativních mýtů (věrnost k jazyku a kultuře splyvala s úctou k feudálním tradicím a víře), které sehrály významnou úlohu i při formování ideologie breton. nacionalismu v období mezi svět. válkami.

Literatura F. Gourvil, *Théodore-Claude-Henri Hersart de la Villemarqué (1815—1895) et le „Barzaz-Breiz“*, Rennes 1960. Týž, *Langue et littérature bretonnes*, Paris 1968. — Z. Hrbata, *K problematice „bretonské“ literatury*, ČMF 1982.

zh

HESIODOS:

PRÁCE A DNI

(Erga kai hémerai) — * 1. pol. 7. stol. př. n. l. Nejstarší antický starořecký didaktický epos, první evropské literární dílo s výrazným autorským subjektem.

Úvodní takřka závazná invokace Múz v P. a d. tvoří současně začátek pasáže, již se autor dovolává u bohů práva proti bratru Persovi, s nímž vinou úplatných soudců („darožroutů“) prohrál spor o dědictví. Perses je také adresátem P. a d., stylizovaných jako varování před „zrupností“: Souč. ubohý stav lidstva je sice bohy seslaný trest; potvrzují to mytol. příběhy (mýtus o Pandořině skříňce, v níž je před světem uzavřena Naděje, a kosmogonické učení o 5 zhoršujících se lidských pokoleních) i folklór-

ni bajka o slavíku a jestřábu, ukazující, že právo je na straně silnějšího. Bozi však lidstvu odňali především bezpracný život; právo a mravní řád je třeba zachovávat, vždyť nad nimi bdí sám Zeus („Pravda... je dcera vševěda Dia“). P. a d. pak pokračují etickým kánónem, pojatým široce jako soubor pokynů k řádnému životu, naplněnému prací. Obsahují proto jak jednotl. mravní a náboženské zásady, tak praktické rady a věcné návody (hospodaření s penězi, konstrukce vozu či pluhu, kalendář polních i domácích prací), pokyny pro vytváření zákl. lidských vztahů (manželství, rodina, přátelství) i rituální omezení. P. a d. jsou uzavřeny výřetem tzv. příznivých a nepříznivých dní ovlivňujících lidské konání.

Poměrně krátké dílo (800 hexametřů) patří k epice vlastně jen vnějškově (a právě podle užitého typu verše). Má uvolněnou kompozici, děj. složka se uplatňuje až v druhém plánu (vložená vypravování) a jednotlivým prvkem je myšlenka etického řádu (motivovaná jako odvrácení bratra od dalšího podvodu). Ta postupuje jednotl. oddíly P. a d. a prolínající se výpověď v první a druhé osobě s přesně označovaným adresátem ji posouvají na samu hranici lyr. představení autorského subjektu. Celá myšlenka — opírající se o objektivizovaný ideál autorova vlastního života — však přesto námětem i provedením ještě zůstává z velké části v oblasti folklóru. S využitím jeho prvků a postupů (mýty, podobenství, pořekadla, hádanky) usiluje — podobně jako v dalším Hesiodově kosmologickém eposu *Zrození bohů* (Theogoniá) — o systemizaci svět. řádu, o postavení jeho geneze a zákonů. V porovnání s herojskými eposy tematizují P. a d. život prostého rolníka, nikoli už bojovníka polobožského původu, a dynamicky válečný syžet nahrazují bezsyžetovým popisem každoroční zemědělské praxe (s okrajovými zmínkami o námořním obchodu), zcela ve shodě s hlásaným názorem, že práce je ctností, nikoli potupou. Je to výrazem dalšího stupně osvojení světa, přirody člověkem, kdy předchozí poznávání je vystřídáno zabydlováním (náznaky toho nacházíme už v *Odysseji*). Podle toho se proměňuje také vztah lidí k bohům — božský zájem se postupně přenáší do oblasti mravní (první předpoklad toho, aby bozi sami začali splývat s abstraktními pojmy). Ústřední místo mezi bohy patří jejich vládci Diovi, který je uctíván především jako ochránce práva; ostatní bozi ustupují do pozadí a stejná pozornost jako jim je věnována i přírodním silám a etickým pojům (severák Boreas; Pravda, Přisaha). Zbožnost pak má podobu rozumové důvěry v spravedlnost božstva. Tomuto postoji odpovídá i optimismus obsažený v obou — v prvním plánu pesimistických — mýtech (např. zhoršování lidských pokolení není přímočaré —

z vůle bohů již jednou nastal po bronzovém věku lepší věk herojský). Osobní prožitek se do výkladů a sentencí zapojuje víceméně průběžně, protože dosud nevytvořil ucelenou vlastní liter. formu. Tím je určen také jazyk díla: pracuje s epickými prostředky (stálá epiteta, hutnost poněkud těžkopádného verše), ale již ne s epickou šíří — estet. účinku dosahuje spíše gnómičností.

Vnější podoba „svodu“ pravd, za kterou se v P. a d. však již skrývá skutečný jedinec a jeho prožitky, byla v literatuře oblíbena po celý starověk i středověk. P. a d. byly dobově známy v helénismu a jejich vliv, byť jen zprostředkovaný, bychom mohli zjišťovat např. i u Lucretia (koncepce z básněného světónázoru), u Ovidia (líčení čtvera bájných věků v *Proměnách*), nebo zvl. ve Vergiliových *Zpěvech rolnických* či Columellově *O pěstování zahrad*. Ve středověku podobnou formu jako P. a d. používaly koneckonců i nejrůznější scholastické sumy (obohacené ovšem o citace autorit). Sám světšský (popř. pohanský) obsah P. a d., který v romant. obměně tak rozpracovali již antičtí bukolikové (ovšem bez výraznější návaznosti na P. a d.), však byl dostatečně přijatelný až od dob renesance, kdy se také počala citovat jednotl. mravní naučení (gnómy z P. a d. nacházíme např. u J. A. Komenského) a kdy se s rozvojem věd rozvíjí také nauková (či spíše naučná) literatura, na jejímž počátku P. a d. stojí. Poměrně brzy však didaktický epos, vrcholící za klasicismu Boileauovým *Uměním básnickým* (které samo ovšem těží spíše z Horatiova *Listu Pisonům*), ustupuje vlastní odborné literatuře a ztrácí na významu.

Výpisky „*Naslouchej hlasu pravdy a zpupnost nepřetuj, Perse! / Pro chudáka je zpupnost zlá; ale špatně ji snáš / i ten urozený a má v ní hotové brnění, / když ho neštěstí potká; ta druhá cesta je lepší, / počínat si dle práva; vždyť právo, dojde-li konce, / nad svévoli má vrch; a škodou zmoždí i blázen*“ (1976, 16).

Překlady 1835 (J. V. = Jan B. Josef Vlček, *Nauky domácí*), 1889 (Timothej Hrubý, *ukázka in: sb. Výbor z literatury řecké a římské, čas. 1890—91* (Hynek Mejsnar, *Práce a dnové, in: Krok 4, 5*), 1929 (Antonín Salač, *Báseň rolnická. Díla a dny*), 1950 (Julie Nováková, *překlad trochejem*), 1959 (táž, *ukázky in: Antika v dokumentech I*), 1976 (táž, *in: Železný věk, překlad hexametrem*).

Literatura H. Diller, *Die dichterische Form von Hesiods „Erga“*, Wiesbaden 1962. W. Nicolai, *Hesiods „Erga“, Beobachtungen zum Aufbau*, Heidelberg 1964 (bibl.). — J. Nováková (doslov k 1976). A. Salač, *Mythus o Prometheovi a Pandoře u Hesioda, LF 1916*. Týž, *Hesiodův mythus o pěti lidských pokoleních, LF 1917*.

pn

HESSE, Hermann:

STEPNÍ VLK

(Der Steppenwolf) — 1927

Román německého spisovatele (švýcarského občana) reflektující krizi intelektuála na sklonku klasické měšťanské kultury.

S. v. má 3 části, k nimž je připojen dovětek, v němž se Hesse pokouší přispět k pochopení smyslu díla. V I. části — *Vydavatelově předmluvě* — je život muže, kterému se pro jeho zvláštní povahu přezdívalo „stepní vlk“, líčen z pozice člověka žijícího jistou dobu v jeho sousedství. Autor se stylizuje do role vydavatele *Zápisů Harryho Hallera*, tvořících 2. část knihy. To, co bylo předtím plodem autorových dohadů a tušení, založených na pozorováních a útržkovitých rozhovorech, se tu ocitá v rovině bezprostřední reflexe: Haller se zpovídá z vlastní „jinakosti“ — rozpolcenosti, z pocitů člověka vnímajícího rozřístěnost světa a zpochybněnost tradičních duchovních hodnot. Při svém bloudění městem se Haller ocitá na prahu Magického divadla a dostává do rukou „jarmareční knížku“ *Traktát o stepním vlku*, jehož text tvoří 3. část knihy. V Traktátu, de facto výplodu Hallerova rozdvojeného vědomí, se podává filozoficko-psychol. analýza stepního vlka, bytosti napůl vlčí, napůl lidské, a zároveň analýza světa analogicky rozdvojeného. Poté opět pokračují zápisky: Haller je převychováván prostitutkami Hermínou a Marií, zasvěcován do tajů moderního světa (učí se tančit, milovat, účastní se maskarního plesu). Hallerova výchova pokračuje v Magickém divadle, jehož principálem je Hermínin přítel saxofonista Pablo; Haller tu prožívá různé možnosti své existence (je přítomen drezúře stepního vlka, ocitá se spolu s Mozartem v posledním aktu Dona Giovanniho, zabijí ze žárlivosti Hermínu apod.).

V díle, komponovaném jako kánon či fuga, se postupně odhaluje symbol. totožnost hl. akterů příběhu — Hermanna (přítele z mládí) a Hermíny, Harryho a Hermíny (zároveň Harryho a autora — viz iniciály H. H., jméno Hermann). Hesse v románu obnovuje motiv dvojnickví a rozpolcenosti osobnosti a od něho dospívá k realizaci představy o polymorfnosti lidské psychiky a její věčné proměnlivosti (Magické divadlo). Základní svár, který se ve S. v. pokouší řešit v několika kruzích příběhu a v různých významových rovinách, jimž odpovídá střídání hledisek a vnitřních žánrů, je svár mezi „přírodním“ člověkem (vlkem) a zdánlivým člověkem-měšťákem (profesor utvářející kult Goetha), svár dvojí přírody a dvojí kultury — klasické a moderní (viz např. opozice mezi Mozartovou hudbou a džezem). Nemoc, kterou trpí Harry Haller, je vlastně nemocí samého světa, jenž pozbyl kontinuity a celistvosti a zpochybnil tradiční hodnoty. Hallerova pozice, v mnohém směru autobiografická, je pozicí člověka příštího „odjinud“,

blouda, vnímajícího svět ozvláštěně a postupně zasvěcovaného a včleňovaného do jeho soukolí. Bloud Haller, provázen Hermínou, se uzdravuje ze své „pomatenosti“, je převychován, takřka, dalo by se říci, se konformuje a v tomto svém novém stavu nalézá východisko ze sebevražedného pocitu (o tom, že autor Hallerovu „obrácení“ přikládal optimistický smysl, že neměl být parodickou pointou, svědčí dovětek).

Rozpad klasické humanistické tradice v odcizeném světě, téma podivinství, osamění, dvojnickví, individuální vzpoura — témata a motivy svou podstatou romantické — nalezly kromě S. v. výraz už v Hessově prvotině, r. *Peter Camenzind* (1904), v n. *Knulp* (1915); tutéž problematiku rozvádějí a prohlubují i díla vzniklá po I. svět. válce, pro něž je charakteristický sestup do vlastního nitra (*Demian*, 1919) a zároveň postupný vývoj od ryze duchovního vztahu vůči světu k přítakání realitě — *Klingsorovo poslední léto* (1920, Klingsors letzter Sommer), cesta od dětské naivity k vědomému včlenění do společnosti (popis této cesty tvoří schéma tradičního něm. bildungsromanu), cesta k vlastní přirozenosti syntézou protikladů — *Narcis a Goldmund* (1930, Narziss und Goldmund), nalezení pozitivního vztahu k souč. světu, problematicky pozitivního; problematicky pozitivní byla i Hessova vize utopické říše ducha ve *Hře skleněných perel* (1943, Das Glasperlenspiel), kde se románová forma rozplývá v traktátu. V Hessově díle s jeho konflikty a jejich často iluzorním řešením se odrážela situace generace přelomu století, poslední generace vynávající kult klasické kultury, symbolizované Goethovým Faustem, k němuž napsal T. Mann trag. kontrapunkt a epilog v r. *Doktor Faustus* (1947). 1946 obdržel autor Nobelovu cenu. Zfilmováno F. Heinesem (USA, 1974).

Výpisky „Nastavil mi zrcadlo a znovu jsem v něm spatřil, jak se má celistvá osobnost rozpadá ve spoustu já, jejich počet jako by vzrostl. Postavy však nyní byly velmi malé, asi tak jako příhodné šachové figurky, a hráč si jich několik tučtů tichými, jistými hmaty prstů vzal a postavil je na zem vedle šachovnice“ (1972, 232). — „Tak jako pomatenost ve vyšším smyslu je počátkem veškeré moudrosti, je i schizofrenie počátkem veškerého umění.“ (1972, 234).

Překlady 1931 (Jiřina Fischerová), 1972 (Vratislav Slezák).

Literatura K. Nadler, *Hermann Hesse, Leipzig 1957*. — J. Stromšík, (doslov k 1972). E. Terray, *Hesseho román Das Glasperlenspiel*, in: *O svetovom románe, Bratislava 1967*.

dh

HIKMET, Ran Nazim:

LEGENDA O LÁSCE

(Bir aşk masali; také Ferhad ile Şirin)

* 1948, insc. 1953, 1954

Poválečná dramatická poéma tureckého básníka-komunisty.

Hra ve volném verši o 6 obrazech: V městě Arzenu, které hyne na nedostatek vody, se vládkyně Mehmene Banu podrobuje třem stále tvrdším podmínkám Neznámého, aby tak zachránila před smrtí svoji sestru Širin: odešla z místnosti služku a hvězdopravce, slíbí postavit Širin palác a obětuje (proti vůli zamilovaného Vezíra) i svou krásu a nechá si Neznámým proměnit tvář. Při návštěvě stavby paláce se jak Mehmene Banu, skrývající svou ošklivost rouškou, tak uzdravená Širin zamilují do Ferhada, mladého geniálního malíře ornamentů — Mehmene Banu jej povyšuje na nejvyššího kreslíře a Širin s ním za pomoci chůvy a jejího syna Ešrefa, kterému Ferhad slíbil prozradit taje svého umění, utíká. Milenci jsou brzy dostiženi a dotčená Mehmene Banu slíbí Ferhadovi ruku Širin, pokud přivede do města vodu. 10 let se Ferhad sám prokopává Železnou horou, zdaleka se na něj chodí dívat lid a oslavuje ho jako proroka. A když mu Širin přinese zprávu, že mohou být svoji, vzdá-li se dokončení práce, nemůže jej ustoupit a naopak láska Širin se musí podřídit jeho lásce k žizničimu lidu.

Motiv lásky je v L. o I. zákl. stavebním prostředkem, který ji celou prostupuje a utváří v ní nejen vztahy mezi všemi postavami (vyjma nadpřirozeného Neznámého), ale i jejich charakteru a vnitřní svět. Autor tu na tradičním námětu předvádí celou škálu různých podob lásky, jejich možností a hranic: lásku k uměl. tvorbě (Ešrefa a Ferhada), lásku mateřskou (chůvy k Ešrefovi), lásku sesterskou (Mehmene Banu k Širin), egoistickou lásku k vnější kráse (Vezíra k Mehmene Banu), odanou lásku osobní (Širin a Ferhada) aj. Každý z těchto citů vyžaduje od svého nositele určitou obět, která jej pak dříve nebo později přivede k otázce ceny oběti. Těto otázky se vyhne jedině Ferhad — třebaže i on je nucen vzdát se nejprve pro lásku k Širin svého umění a poté dočasně i Širin pro lásku k lidu, je pro něj taková otázka bezpředmětná. V hodnotové stupnici autora totiž stojí láska k lidu natolik vysoko, že Ferhadova obět, a tím i celá hra je vlastně podobenstvím o nezbytnosti štěstí, které jednotlivec nalézá pouze v podrobení svého života nadosobním potřebám, v práci pro lid. Vztah Ferhada a lidu tu však není vztahem dvou rovnoprávných partnerů, ale vztahem mimořádného jedince, jenž obdarovává, a obdarovávaných, v podstatě pasivních zástupů — což bylo do značné míry odrazem postavení autora ve společnosti. dění jeho země.

Čistě osobní je motiv 10 let, po která se Fer-

had prokopává Železnou horou — Hikmet, odsouzený turec. vojenským tribunálem na 28 let vězení za polit. činnost, napsal L. o I. v desátém roce uvěznění, jako čtvrtou z pěti her a řady básní, jež v něm vytvořil do propuštění 1950. Za námět mu posloužilo jedno z oblibených témat folklórní tradice národů Střední Asie. Trag. příběh Širin a Farháda (a královny Chosroua, jehož intrika přivodí Farhádovu smrt) se poprvé objevuje u per. básníka Nizámiho (Chosrou a Širin, 1180), od něhož pak přešel jak do ústní slovesnosti (srov. mj. J. Fučík, V zemi milované, kap. Chodža-Bakirgam), tak i do četných liter. zpracování, z nichž nejznámější je od Navoiho (Farhád a Širin, 1484). Protože Hikmet po svém propuštění z vězení emigroval do SSSR a do své vlasti se již nevrátil, byla uveřejněna nejprve v rus. překladu 1952, ve kterém byla také provedena změna původního názvu Ferhad a Širin (Ferhad ile Şirin) na Legenda o lžubvi, jež odsud přešla dále, mj. i do překladu českého (včetně rus. transkripce jmen). Turecky byla L. o I. otištěna nejprve v Sofii 1954 a teprve 1965 v Istanbulu. První inscenace byly 1953 v uzbek. divadle H. N. Hamzy a v Majakovského divadle v Moskvě. 1956 byla L. o I. zfilmována (ČSR—Bulharsko, V. Krška).

Výpisky „Železná hora: Řekla jsem, jak vy, lidé, divně milujete . . . Na vlky pohled, pohled na ptáky, pohled jen na medvědy v kaštanových hájích, na zrna, na zem . . . Všichni miluji jen vlastním tělem. Jenom rukama, rty, očima . . . A vy? . . . I srdcem, myšlenkami, duší“ (1955, 67).

Překlady rozmn. 1953 (1955, rozmn. 1958, František Šec, z rus.), 1954 (Ján Smrek—Viera Mikulášová, sl. Legenda o lásce, z rus.).

Inszenace 1954 (Jan Škoda, Divadlo Československé armády, Praha), 1955 (Jiří Nesvadba, Divadlo pracujících, Gottwaldov), 1956 (Antonín Ondříček, Horácké divadlo, Jihlava), 1963 (Miloš Matiašek, Městské oblastní divadlo, Mladá Boleslav), 1971 (Stanislav Remunda, Divadlo na Vinohradech, Praha).

Literatura A. A. Babajev, Nazym Chikmet, Moskva 1975. G. A. Gorbatkina, Pjesy-legendy Nazyma Chikmeta, Moskva 1967. — V. Horáček (doslov k 1955). J. Taufer, in: N. Hikmet, 5 her, Praha 1959.

pj

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus:
ŽIVOTNÍ NÁZORY KOCOURA MOURA
SPOLU SE ZLOMKY ŽIVOTA
KAPELNÍKA JOHANNA KREISLERA,
TAK JAK SE DOCHOVALY
V MAKULATUŘE

(Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern) — 1819 1821
Humoristickosatirický román společenskokri-

tického zaměření, nejvýznamnější dílo pozdní německé romantiky.

Ž. n. k. M. spojují do jednoho celku dva epické plány odlišné svou povahou i tvarem. Osudy kocoura Moura jsou podány v podobě autobiografie (v ich-formě), využívající hojně motivické i stylové prvky tzv. vývojového románu (popř. bildungsrománu). Příběh kapelníka Kreislera je vyprávěn v autorové perspektivě s četnými švy a vynechávkami, tak jak byly „omylem“ jeho jednotl. listy otištěny s rukopisem učeného kocoura, jemuž posloužily dílem jako piják, dílem jako podložka. Zlomky Kreislerova příběhu v náhodném sledu přerušují linii „kocouřního“ vyprávění, rozvrženého do 2 sv. a celkem 4 částí, nazvaných příznačně *Měsíce mladosti*, *Jinochovy životní zkušenosti*, *Učednické měsíce*, *Měsíce zralé mužnosti*, a vytvářejí tak svéráznou strukturu „dvouposchodového“ románu. Oba příběhy jsou dějově situovány do téhož místa, do jistého knížectví sieghartsweilského, již zrušeného, stále však dodržujícího iluzi nenarušeného statu quo, v čele s knížetem Bledomyslem (Irenäus), jeho dvorem a vládou. Kreislerův příběh se odvíjí na knížecím dvoře, vplétán do sítě složitých intrik a konfliktů, příběhy Mourovy v městečku Koněvřesky (Sieghartsweiler) v prostředí měšťanském, přičemž jeho pán, mistr Abraham, přítel Kreislerův a dvorní mág, je tu jakýmsi spojovacím článkem. 3. sv., jehož těžištěm měl být „zbytek“ Kreislerovy biografie, provázené občasnými vstupy a poznámkami Mourovými, nestačil Hoffmann již realizovat.

Všechny pokusy roztrhnout oba plány a vydat Kreislerův příběh jako součást autorových Kreislerián prokázaly pouze závažnost Mourova rukopisu. Tento dvojromán dovádí do důsledku dualismu romant. pojetí skutečnosti, a to jednak v příběhu Kreislerově, rozvíjecím tradiční romant. téma konfliktu umělce se společností, jednak v příbězích Mourových, satiricky zrcadlících v každodenních zvycích a mravech domácích zvířat profánní povahu mezilidských vztahů, egoistickou podstatu mechanismů, jež je ovládají. Vlastní, hlubší význam díla je dán jeho svěbytnou výstavbou, těžící z tradice humoristickosatir. románů (počínaje L. Sternem, přes J. Paula aj.). Obě linie vyprávění jsou ve složitém vzájemném vztahu: zákl. „prozaická“ linie podává v kocouřní optice v podstatě hl. momenty mravního a duchovního vývoje člověka a perzifluje tak vývojový román a jeho ideu zdokonalení jedince vzděláním a společen. praxí (jak ji tlumočí Goethův r. Vilém Meister); druhá, „romantická“, předvádí v syžetových zámkách velké tragédie vášni a lásky, životů zmarněných a obětovaných v zápasech o moc, jež se odehrávají v pohádkově filigránském fiktivním knížectví Bledomyslově; autor tak dovádí romant. téma do krajnosti, do poloh tragikomic-

kých až groteskních, obnažujících podstatu soudobého světa. Světa, v němž člověk a společnost jsou ovládáni a formováni silami materiálních zájmů, moci, postavení, vlastnictví a v němž je skutečným hodnotám lidského života přisouzena cena jen mizivá.

Ž. n. k. M. jsou považovány za syntézu zákl. tendencí Hoffmannovy tvorby a vyvrcholení jeho uměl. vývoje. Dopravují také jedno ze zákl. témat, téma umělce, procházející v postavě kapelníka Kreislera celým dílem, počínaje první prózou *Kapelníka Jana Kreislera muzikální hoře* (1810, Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden), oběma částmi Kreislerián, publikovaných ve sb. p. *Fantazie na způsob Callota* (1814—15, Phantasiestücke in Callots Manier), *Noční příběhy* (1817, Nachtstücke) a *Bratři Serapionovi* (1819—21, Serapionsbrüder), jež jsou monumentem romant. novelistiky. Hoffmannovo dílo, jež se vyznačuje bohatstvím stylových rovin — uplatňují se v něm prvky gotického románu, zvláště v *Đáblově elixiru* (1816, Die Elixiere des Teufels), satiricko mravopisné tradice, žánrovost biedermeieru i vyhocení fantastiky — zůstalo liter. současníky (podobně jako dílo Kleistovo) nedoceněno (odmítali je např. J. W. Goethe, G. W. F. Hegel a někteří romantikové). Liter. ohlas získalo v Rusku a Francii, teprve však 20. stol. ocenilo smysl jeho díla i jeho společenskokrit. zaměření.

Výpisky „*Ostatně nepravím, z ničeho jiného než z hluboké znalosti světa zásada, že je moudré být v maličkostech poctivý.*“ (1979, 110).

Překlady 1979 (Hanus Karlach).

Literatura J. Voerster, *160 Jahre E. T. A. Hoffmann-Forschung 1805—1965, Eine Bibliographie mit Inhaltsfassung und Erläuterungen*, Stuttgart 1967. — N. Berkovskij, *Německá romantika*, Praha 1976. H. Karlach (doslov k 1979).

tb

HOFMANNSTHAL, Hugo von:

BLÁZEN A SMRT

(Der Tor und der Tod) — * 1893, čas. 1894, 1900

Veršované lyrické drama rakouského spisovatele.

Nevelké jednoaktové drama (zhruba 550 většinou rýmovaných jambických veršů) se vyznačuje silným rozvinutím reflexe na úkor děje. Téměř polovinu dramatu zabírá monolog hl. hrdiny, šlechtice Claudia. Tento monolog je přerušován příchodem muže s houslemi, personifikované Smrti. Claudio se brání, nechce ještě zemřít. Smrt pak nechá před Claudiem defilovat ty, kterým ublížil, nyní ovšem už mrtvé: matku, milenkou a přítele. Otřesený Claudio se Smrti vzdává. Závěr dramatu tvoří průvod mrtvých (včetně Claudia), vedený Smrtí.

Claudio představuje typ „estet. člověka“; vztah k lidem je u něho nahrazen vztahem k předmětům, i lidé jsou z jeho hlediska redukováni na předměty. Krásné věci, jimiž se Claudio obklopuje a jež ho jako bariéra oddělují od proudu života, nejsou ovšem schopny naplnit svou zástupnou úlohu, umění přechází v umělost a vyumělkovanost, je „mrtvé“; „neotvírá se“ před Claudioem, ale stává se obtížnou, avšak neodložitelnou zátěží. Claudioův neúčastně odtažený postoj je vlastně projevem neustálého čekání na život, který bude odpovídat jeho představám. Čekání na život se ale ukazuje jako život sám, „ještě ne“ náhle přechází v „už ne“. Mrtví, s nimiž se Claudio setkává, vystupují nejen jako oběti Claudiovy životní neplodnosti, neschopnosti angažovat se, ale hlavně jako ti, kdo vzor tomu byli schopni plně žít. Claudiova vina není dána jen obžalobnými slovy mrtvých, ale především tím, že promarnil poslání člověka — smysluplně naplnit vlastní život. Smrt má v dramatu výrazně ambivalentní úlohu. Způsobuje Claudioův zánik, ale současně jej učí pochopit život. Claudiova smrt znamená paradoxně jeho znovuzrození. (V jiném aspektu se v rámci **B. a S.** projevuje paradoxnost v tom, že ač drama v řadě složek navazuje na středověké hry, tzv. morality, postava Smrti nese výrazné rysy pojetí antického.)

B. a S. je nejproslulejší a neúspěšnější ze série malých básnických dramát, jež vytvořil mladý Hofmannsthal v průběhu 90. let (**B. a S.** napsal jako devatenáctiletý). Drama se výrazně prosadilo v kontextu tehdy široce probírané problematiky estétství, vztahu krásy (umění) a života (srov. dílo O. Wilda, S. Georga aj.). O několik let později se tyto otázky (nazírané ovšem z jiné stránky) podstatně projevily v prózách T. Manna. Z hlediska celku Hofmannsthalovy tvorby je důležité to, že v **B. a S.** se poprvé objevuje navázání na středověké drama; tento vztah k středověkému dramatu hraje výraznou úlohu v pozdějším Hofmannsthalově díle, zvl. v dr. *Kdokoliv* (1911, Jedermann). V čes. prostředí se Hofmannsthalova raná dramata (i básně) setkala v době kolem přelomu století se značným ohlasem; později hofmannsthalovský vliv ochabl.

Výpisky „*Svůj život žil jsem, jak bych knihu čet', / již zpola nechápu a zpola zapominám*“ (1910, 13) — „*Mé žití mrtvé bylo: Smrt budiž život můj*“ (1910, 28).

Překlady 1910 (*Otokar Fischer, Člověk a smrt*).

Literatura H. C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen, Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“*, Bad Homburg 1970. — V. Jiráť, *Portréty a studie*, Praha 1978.

mš

HOCHHUTH, Rolf:

NÁMĚSTEK

(Der Stellvertreter) — 1963

Světoznámá prvotina jednoho z nejvýznamnějších západoněmeckých současných dramatiků.

N. — v podtitulu označen jako *Křesťanská truchlohra* — je drama o 5 jedn., opatřených názvy (*Příkaz, Zvony sv. Petra, Navštívení, Il gran rifiuto a Osvětím neboli Hledání Boha*) a s výjimkou druhého moty (citáty z G. B. Shawa — „Střez se člověka, jehož Bůh je na nebesích“ — Dantova Pekla a dokumentů). Knižní vydání **N.** je doplněno tzv. histor. záběry, kde jsou konfrontovány skutečné příběhy nacistických obětí, které se staly vzorem k dram. ztvárnění, a rozbořem obecné polit. situace v nacistickém Německu a v římskokatolické církvi v letech 2. svět. války. Děj **N.** se odehrává v Berlíně, v Římě a v Osvětimi. Do papežské nunciatury v Berlíně vnikne téměř násilím v srpnu 1942 důstojník SS Kurt Gerstein se zprávou o vyhlazování Židů v Belzecu a v Treblince, odkud se právě vrací, a prosí o papežovu intervenci u říšské vlády a o veřejné vyjádření vlastního křesťanského postoje „náměstka Kristova“ v této věci. Nuncius má v té době návštěvu z Říma, mladého jezuitu Riccarda Fontanu, který je přednesenými skutečnostmi otřesen a nabízí Gersteinovi pomoc. V Římě však mladý Fontana nespěje a upadne v papežovu nemilost. Když se Hitlerova mašinérie odvlékání Židů rozšíří i na Řím a transporty smrti odvázejí nejen pravověrné, ale i pokřtěné Židy za krutého mlčení Vatikánu, připíná si Fontana židov. hvězdu a bez souhlasu nadřezaných odjíždí jako duchovní doprovod s jedním židov. transportem do Osvětimi. Tam se znovu setkává s Gersteinem a oba v táboře smrti zahynou.

Prostředky západoněm. dokumentárního divadla (srov. H. Kipphardt, *Případ Roberta J. Oppenheimera*), k němuž se **N.** hlásí, umožňují autorovi zobrazit realitu v její aktuálnosti a dávají prostor k analýze společen. konfliktů. Ve hře nejde o psychol. prokreslení jednotliv. postav, ale o jejich dokazatelné činy a projevy, podle nichž jsou pak posuzovány. Hl. postava **N.** — papež Pius XII. (1939—58) — ač příliš často nevystupuje, podněcuje a motivuje činy a projevy hl. jednajícího protagonisty Riccarda Fontany, jehož nejdůležitějším jednajícím partnerem je zase Kurt Gerstein. Tyto tři silně individualistické figury jsou silně typizovány, a tím posouvají celé drama do sféry společen. konfliktů. Osobní odvaha, kritičnost a apel na mravní svědomí člověka při důsledném dodržování věcné pravdy dokumentů jsou základem **N.**

Dram. postavu Fontany vytvořily dvě histor. osobnosti — probošt berlínského katolického dómu P. Lichtenberg, který se neohroženě hlásil k nacismem pronásledovaným a ve-

řejmě se modlil za Židy, což mu vyneslo koncentrační tábor, a P. Kolbe, pols. františkán, který dal v Osvětimi svůj život jako náhradu za život otce několikačlenné rodiny. Gerstein je postava autentická. Jako příslušník vyznavačské církve chtěl prozkoumat hitlerovské praktiky v táborech smrti, pronikl do říšského velení SS, a když dosáhl svého cíle, informoval všechny křesťanské církve o zlořádech nacismu. Zemřel za nejasných okolností v osvobozené Paříži 1944. — Političnost a aktuálnost dramatu a ostré diskuse po jeho uvedení ve stabilizované společnosti „hospodářského zázraku“, která s povděkem naslouchala spíše zjednodušujícím a zkrslujícím výkladům příčin Hitlerovy hrůzovlády, vynesla Hochhutha hned na jedno z předních míst svět. dramatiků 60. let. Stejným způsobem jsou napsány i jeho dvě další polit. hry — *Vojáci* (1967, *Die Soldaten*) a *Partyzáni* (1970, *Guerillas*). V 70. letech se věnuje Hochhuth převážně komediím — i když s polit. nábojem —, ale ty zdaleka nedosahují úrovně prvotiny. Jeho poslední dr. *Lovcova smrt* (1976, *Tod eines Jägers*) je spíše neurovaným celkem reflexí, které mají navodit atmosféru posledního dne života E. Hemingwaye.

Překlady 1966 (*Marie Liehmová*).

Inscenace 1966 (*Luboš Pistorius*, *Divadlo na Vinohradech, Praha*), 1966 (*Miloš Hynš*, *Státní divadlo, Brno*), 1966 (*Milan Pásek*, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*).

Literatura E. Bentley (ed.), *The Storm over The Deputy*, New York 1964. S. Melchinger, Rolf Hochhuth, Hannover 1967. F. J. Raddatz (ed.), *Summa iniuria oder durfte der Papst schweigen? Reinbek* 1963. — A. Šabatková, *Drama o genocidě čili Směl papež mlčet?* *Divadlo*, 1965, 2. K. Hyršlová, *Západoněmecké drama a současnost*, *SvLit* 1964, 4.

mt

HOLBERG, Ludvig:

JEPPE Z HURKY

(Jeppe paa Bjerget) — insc. 1722, 1723

Klasická komedie dánské dramatiky, významné dílo zakladatele a tvůrce dánského národního dramatu.

Hl. hrdinou pětiaktové komedie (s podtitulem *Proměněný sedlák*), psané prózou, je neotesaný vesnický sedláček Jeppe. Jeho žena Nille ho trápí, podvádí a bije. Jedinou Jeppovou radostí je pít. Ve svém opilství se stane předmětem hry, kterou se na jeho účet pobaví vznešené panstvo. Nechá pfenést spícího opilce na zámek, kde všichni předstírají, že je vznešeným pánem. Jeppe se vpraví do role tyranského šlechtice a svým seiským rozumem zavádí nové pořádky. Když se baron a jeho sloužící dostatečně povesejí, vyhodí Jeppa na hnojiště. Fiktivní soud ho odsuzuje k smrti za jeho zpanštlé choutky a te-

prve po předstírané popravě Jeppe dokonale procítá do trpké skutečnosti a stává se terčem výsměchu venkovanů, kteří se dobře baví drsnou historkou o ůlpasovi, který si chtěl hrát na pána.

V J. z H. se zajímavým způsobem prolíná využití postupů situační komedie s postupy komedie charakterů. Dramatik uplatňuje elementární komediální prostředky, ovlivněné a čerpané z jaderných lidových zábav a jarmarečních divadelních produkcí; komický účín buduje využitím ustálených dram. typů (napálený sedlák, zlá žena), fyzických akcí (bití), komického převrácení mezních lidských situací (hra se smrtí při předstírané popravě) atd. Titulní postavě, která představuje svérázný dobový typ, obdařený „věčnými“ komickými atributy (lenost, opilst, hloupost), propůjčuje autor výrazné individuální rysy. Jeppe nezůstává jenom komickým naivním omezcem, s kterým si každý dělá, co se mu zachce, ale je v něm zároveň postizena tragikomičnost lidského údělu. Ač hrdinou život smýká sem a tam, je pokořován a vysmíván, zůstává mu nezdolný humor a chuť žít. Přínos komedie spočívá i v tom, že autor nenoví námět situje do soudobého vesnického prostředí s konkrétními reáliemi a že hrdinu volí z nejnižších sociálních vrstev a provází ho neskrývanými sympatiemi a pochopením.

Látku k J. z H. čerpal dramatik z Utopie něm. jezuity J. Bidermanna. Komicky bezudný šprým obohatil o soudobé prostředí a postavy, které nahlíží krit. pohledem osvícenského dramatika. Stavebně je J. z H. inspirován typem ital. komedie dell'arte, v tuto dobu ještě živé, a ranými Molièrovými komediemi. Nad uzavřenou literárností dram. textu převažuje scénaristický základ pro divadelní představení, který předpokládá rozehrání divadelních akcí a umožňuje svou nedourčeností významový posun od rustikální komiky k tragikomičnosti obrazu člověka a světa. Již v době svého vzniku znamenal J. z H. vysoký standard pro formující se dán. profesionální divadlo a dramatik. Dodnes patří k jejimu živému odkazu, jímž obohatila svět. komediální tvorbu.

Překlady 1960 (*Jan Rak*, *Jeppe z Kopečka aneb Proměněný sedlák*), 1963 (*Božena Kollnová-Ehrmannová*, in: *Komedie*), rozmn. 1965 (*Jaromír Pleskot*, adapt. *Jeppe z vršku*).

Inscenace 1927 (*Julius Léb*, *Proměněný sedlák*, *Švandovo divadlo na Smichově, Praha*), 1942 (*Aleš Podhorský*, *Spáček*, *Prozatímní divadlo, Praha*; překlad a úprava *Miloš Hlávka*), 1965 (*Jaromír Pleskot*, *Jeppe z vršku*, *Národní divadlo, Praha*), 1972 (*Josef Janík*, *Jeppe z vršku*, *Divadlo Petra Bezruče, Ostrava*), 1984 (*Hana Burešová*, *Jeppe z Kopečku*, *Društvo divadelní tvorby, Praha*), 1986 (*Stanislav Kopecký*, *Jihočeské divadlo, České Budějovice*).

Literatura H. Brix, *Ludvig Holbergs Komедier*, København 1942. — R. Kejzlar, *Ludvig Holberg a dánské divadlo*, Praha 1962. Týž (předmluva k 1963). J. Träger (program k 1965).

šrm

HÖLDERLIN, Friedrich: BÁSNĚ DIOTIMÉ

(in: Gedichte, Básně) * 1796—1800, 1828

Volný cyklus lyrických básní německého básníka doby klasicko-romantické, doceněného ve 20. stol.

Hrdinkou básní je Diotima (jméno starořecké kněžky vystupující v Platonově dialogu *Symposion*, od níž Sokrates převzal myšlenku, že láska je touha po kráse). Diotima je vznešená bytost naplněná krásou a ušlechtilostí, jež jsou v překřem rozporu se souč. neladnou, bezduchou a rozvrácenou dobou — lidé v jejím okolí jsou „barbary“, ona sama je nazývána „Athéňankou“ (*Jejímu strážnému duchu*). Básníkův obdiv a láska k Diotimě nejsou opojením válně, ale harmonickým spojením s „krásným životem“, pravým bytím přesahujícím sféru rozumu, a se zákony přírody. Diotima je nositelkou světla a božskosti helénskému světu. V b. *Menonův nátek po Diotimě*, jež je elegií nad Diotiminou smrtí, z původního pocitu osamělosti, osobního žalu a nenávratnosti Diotimy i všeho božského vyrůstá víra, čerpaná ze vzpomínky na Diotimu, že božská krása, harmonie a velikost člověka i svoboda nejsou navěky ztraceny a že se stanou součástí lidského života v budoucnosti. Posláním básníka je toto poselství Diotimě předat.

V základu významové dynamiky Hölderlinovy poezie je napětí mezi přísnou metrickou a strofickou osnovou jednotl. básní a jejich entuziastickou, životní plností sugerující obsahovou náplní, která rozbíjí tradiční anticko-klasicistní rámec s tímto typem lyriky dosud v něm. literatuře spatý. V básních věnovaných Diotimě užívá Hölderlin namísto dosavadních rýmovaných veršů zvl. alkajskou strofu. Vnitřní antiteticnost alkajské strofy, její přesná výstavba a konkrétnost obsahu básní zdůrazňuje spojení entuziastického patosu, příznačného pro Hölderlinovu poezii, se střízlivým pohledem na realitu. Projevuje se zde nové pojetí času: na jedné straně „božská chvíle“ lásky rušící a znovuzakládající čas, na straně druhé vědomí pomíjivosti, ohrožení lásky. V *Menonově nátku po Diotimě* není čas již jen silou destruktivní, ale stává se prvkem vyjádření nehořovosti, neuzavřenosti života. Hölderlinova poezie neusiluje o jednotlivá, přesně podaná fakta života a přírody, jsouc mimo sféru klasicistního principu napodobování, ale uchopuje nadindividuální celky, větší struktury ve vývoji a proměnách. Vnitřní napětí verše a četné metafory posilují distanci vůči obvyklým po-

dobám věcí ve významech odkazujících automaticky k předem daným účelům a cílům. Tato distance vyvolává napětí mezi ustáleným světem a jeho možným smyslem jako formu otevřenosti lidského vědomí vůči bytí.

Vznik básní o Diotimě souvisí s Hölderlinovým vychovatelským působením ve Frankfurtu n. M. v domě bankéře Gontarda 1796—98. V bankéřově ženě Susettě našel básník kultivovanou a ušlechtilou přítelkyni, jež byla ztělesněním jeho antických ideálů krásy a harmonie. Vzájemná láska, která skončila nuceným rozchodem a posléze Susettinou smrtí, znamenala nejvýznamnější zážitek Hölderlinova osobního života a urychlila krystalizaci jeho vztahu ke světu i básnické zrání, zživotnění a objektivaci jeho poezie. Postava Diotimy vystupuje též v r. *Hyperion* (1797—99), jenž — podobně jako nedokončené dr. *Empedoklova smrt* (*Der Tod des Empedokles*) — souvisí s Hölderlinovou poezií vizí obrysů budoucího řádu světa, který zruší „panský“ postoj člověka k realitě i ostatním lidem jako prostředkům manipulace měřeným mírou užitečnosti a nastolí bezprostřední vztah člověka k přírodě i ke světu. — Hölderlinova poezie, za autorova života i po celé 19. stol. nedoceněná, se stala předmětem mimořádné pozornosti na poč. 20. stol. (W. Dilthey, G. Trakl, R. M. Rilke, S. George) a verše psané za prvních příznaků duševní choroby 1802—04 předjaly svými temnými obrazy i bezintencijním jazykem alogismus poezie po 2. svět. válce. Hölderlin působil silně i v čes. kontextu, a to nejen na halasovskou linii české lyriky a katolickou poezii (srov. Bezručova b. Hölderlin nad Neckarem).

Výpisky „*Pojď! bylo to jako sen, krvácející křídla / Se už zahojila, omládlá naděje. / Ještě zbývá mnoho velkého nalézt, kdo tolik miloval, / Nemůže, nesmí jinak než stoupat k bohům.*“ (1977, 41).

Překlady 1932 (Jan Zahradníček, in: Hölderlin), 1944 (František Vrba — Jiří Hájek — Bohumil Novák, in: *Torzo odkazu*), 1944 (František Humler, in: *Hölderlin a Diotima*), 1969 (Július Lenka, in: *sl. Nebeský oheň*), 1977 (Vladimír Mikeš, in: *Světlo lásky*).

Literatura F. Beissner, *Hölderlin, Weimar 1961. M. Heidegger, Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung, Frankfurt a. M. 1951. J. Schmidt (ed.), Über Hölderlin, Frankfurt 1970. — V. Jiráč, Portréty a studie, Praha 1978. V. Mikeš (předmluva k 1977). A. S. (= A. Siebenschönová), *Hölderlin a Diotima, Host do domu 1966.**

jh

HOMÉR: ILIAS

(Ílias, dosl. Ilijská, tj. Báseň o Iliu) — * 2. pol. 8. stol. př. n. l.

Nejstarší v úplnosti dochovaný starověký řecký hrdinský epos, zpracovávající epizodu z okruhu pověstí o trojské válce.

V prvním ze 24 zpěvů (toto dělení eposu o 16 000 daktylských hexametrech pochází zřejmě až z 2. stol. př. n. l., snad od Aristarcha ze Samothráky a je dáno počtem písmen řeč. abecedy) dochází ke sporu mezi Agamemnonem, vrchním velitelem řeč. vojsk, která už 10. rok dobývají maloasijskou Tróju (Ilion), a mezi nejudatnějším řeč. bojovníkem Achillem. Agamemnon odnímá Achillovi jeho podíl na kořisti, krásnou Briseovnu, a Achilles se proto neúčastní dále boje. Tím je dán zákl. konflikt I. („Achillův hněv“). Boje před Trójou zvolna pokračují, postupně jsou v jednotlivých epizodách představováni přední urození bojovníci v řeč. i trojském vojsku a jsou líčeny i předchozí válečné události a připomínány některé jiné mytol. příběhy. Trójané získávají v boji postupně převahu a zastaví je teprve Achillův přítel Patroklos, „maskovaný“ jeho zbrojí. Když jej nejudatnější trojský bojovník Hektor zabije, rozhodne se Achilles pomstít přítelovu smrt. Zažene trojské vojsko zpátky do města, zabije Hektora, proti vši etice boje zhanobí jeho mrtvolu a vydá ji teprve na prosby Hektorova otce, trojského krále Priama. Hektorovým pohřbem I., odehrávající se v rozmezí pouhých 51 dní, končí.

Z Achillova hněvu, přímo tematizovaného v incipitu I., vyrůstá v prvním plánu obraz světa myt. hrdou, který v druhém plánu přináší jistou, v podstatě epickou perspektivu světa a společnosti. I. ji vyjadřuje uzavřeným společenstvím dvou válečných stran, které je zobrazeno převážně objektivizovaně, bez prostředních hodnotících signálů v autorské řeči. Charakteristická je pro ni výrazná statičnost a jednodušnost dějové obvyklé („známé“) a prostorově jasně ohraničené („domácí“) situace, kterou přes všechny zásahy lidí i bohů boze zbytku určuje Osud (i vládce bohů Zeus vlastně jen usměrňuje veškeré dění tak, aby probíhalo ve shodě s ním). Tuto statičnost zprostředkuje jednoduchá a přehledná syžetová linie, rozvíjená rovněž jednoduchými odbočkami, převážně odkazujícími do mytol. minulosti, a sdělovaná slavnostním, patetickým stylem, který prostě lineárně přiřazuje jednotlivé prvky. Jeho projevem je jazyková parataxe, následné líčení souběžných dějů, epický čas, neshodující se s časem chronologickým, bitvy pojaté jako rozčleněné v řadu jednotlivých souborů, tzv. katalogy — výčty, se světem hrdou paralelně organizovaný svět bohů, u kterých jsou potlačeny atributy nadpřirozenosti a božské dokonalosti do té míry, že se to záhy stalo jednak příčinou kritiky, jednak popudem k travestiím. Statičnosti odpovídá i obšírnost epického stylu, zejména „doslovnost“ sdělení (příslušná skutečnost se místo odkazu vždy podá-

vá znovu), shodná vyprávěcí perspektiva dějů ústředních i průvodních, věcná přesnost a podrobná kresba vybraných detailů; v neposlední řadě pak neměnná epiteta postav („důvtipný Odysseus“) a věci, popř. shodné verše a celé veršové pasáže (topoi), užívané ve standardních situacích.

I. představovala (s → *Odysseou*) vrchol veršované epiky již brzy po svém vzniku (vzorové epické postupy označuje Herodotos jako „nejhomérštější“) a dochovala se díky tomu, že byla přijata jako histor. pramen (do 6. stol. př. n. l. se podle Homéra rozhodovaly územní, polit. spory aj.; teprve postupně se — u Herodota, Thukydidy — počíná o hodnověrnosti homérských údajů pochybovat), dále jako jistý, byť nesoustavný svod mytologie i jako svrchované uměl. dílo (I. byla podle všech známek v antice nejčtenějším liter. textem). Vykazuje sice souvislosti s jinými starověkými liter. díly (Epos o Gilgamešovi) a bezesporu navazuje na obdobná, pravděpodobně ne tak rozsáhlá díla domácí, která ještě nebyla zachycena písmem, avšak její ojedinělost zdanlivá (nedochovaly se tzv. kyklické eposy, jež na ni a na Odysseu navazovaly) a co do rozsahu a zpracovanosti epického stylu i ojedinělost faktická ještě zvětšily její význam a vytvořily představu nedostižného ideálu (jakýmsi spojením I. a *Odyssey*, „bibli“ a učebnicí národní hrdosti Římanů měla být např. Vergiliova *Aeneis*). Ani minimální znalost řečtiny ve středověké Evropě (kromě Byzance), která byla ostatně kompenzována různými parafrázemi (přeložená helénistická zpracování připisovaná Diktysu a Daretovi, *Ilias Latina*, *Roman de Troie*, *Kronika trojanská*, *Římská kronika*), ani nepřijatelná koncepce histor. událostí řízených antickými božstvy nepotlačily její význam, který v novověku naopak ještě stoupl — nejprve díky osvícenskému zájmu o pramené studium, později díky romant. idealizaci folklóru.

Překlady 1801 (Jiří Palkovič, in: *Múza ze slovenských hor 1, 1. zpěv*), 1801 (1802, 1836, Jan Nejedlý, *Iliada, 1. zpěv*), 1814 (Antonín Jaroslav Puchmajer, in: *Nové básně V, část 1. zpěvu*), 1827 (František Šir, in: *Výbor ze spisovatelů řeckých II, výňatky*), 1829–31 (Rehoř Dankovský, in: *Homerus slavicus dialectis cognata lingua scripsit, část 1. zpěvu*), 1833 (1881, Antonín Jaroslav Puchmajer, in: *Fialky, 1881 in: Sebrané básně, 1. zpěv*), čas. 1835 (Jan Vlček = Jan B. Josef Vlček, in: *Květy 2, část 2. zpěvu*), čas. 1836 (týž in: *Krok 3, 6. zpěv*), čas. 1838 (Karel Kuzmány, in: *Hronka 3, 1. zpěv*), 1842 (Jan Vlčekovský = Jan B. Josef Vlček, *Iliada*), čas. 1843 (1871, Karel Alois Vinařický, in: *ČČM 17, 1871 in: Sebrané spisy*), čas. 1871 (František Šebek, in: *Světozor 5, část 2. zpěvu, rýmované stance*), 1872 (1890, týž, *Iliada 1.—3. zpěv, tak-*

těž), 1878—81 (*Hynek Mejsnar, 2 díly*), 1881 (1886, 1904—05, 1911—12, *Antonín Škoda*; vyd. 1881 jen 1.—12. zpěv), 1900 (*Josef Němec, in: Věstník českých profesorů 7, 1. zpěv, přízvukový hexamet*), 1923 (*Otmár Vaňorný, Achillova pomsta, 16.—24. zpěv, adapt. pro mládež, přízvukový hexamet*), 1925 (*Jiří Lipa, 1., 3. zpěv*), 1926 (*přepř. 1934, 1942, Otmár Vaňorný*; od 2. vyd. *Ilias*), 1980 (*Rudolf Merlík, Ilias*) aj.

Literatura C. M. Bowra, *Homer, Duckworth 1972*. G. S. Kirk, *Homer and the Epic, Cambridge 1965*. W. Schadewaldt, *Iliastudien, Leipzig 1938*. U. von Willamowitz, *Die Ilias und Homer, Berlin 1916*. — A. Vantuch, *Homér a homérský svět, Bratislava 1960*. L. Vidman (*doslov k 1980*).

pn

HOMÉR: ODYSSEIA

(dosl. Báseň o Odysseovi) — * zač. 7. stol. př. n. l.

Antický epos zpracovávající již s použitím některých novelistických a románových prvků osudy jednoho z hrdinů skončené trojské války, vrcholné dílo řecké literatury archaického období.

V tzv. *Telemachii* (I.—IV. zpěv) se Odysseův syn Telemachos vydává na popud bohyně Athény pátrat po otci, který se po 10 letech dosud nevrátil od dobyté Tróje, protože o ruku Odysseovy ženy Penelopy se neustále ucházejí četní nápadníci. Od spartského vladaře Menelaa se Telemachos dovídá, že otce drží na ostrově Ogygii nymfa Kalypso. Ta zároveň Odyssea na pokyn posla bohů Herma propouští. Odysseus je v bouři zahnán k ostrovu Scherii, kde se jej ujímá dcera fajáckého krále Alkinooa Nausikaa. U Alkinoova dvora Odysseus při hostině (IX — XII) vypráví své osudy po dobytí Tróje: Po stětí s Kikony a přistání u země Lotofagů, kteří hosti všechny cizince omamnými plody zapomnění, si Odysseus vysloužil nenávisť boha moře Poseidona, protože oslepil jeho syna Kyklopa Polyféma, aby se s druhy dostal z jeho zajetí. I přes pomoc vládců větrů Aiola byl zahnán k zemi lidožravých Laistrygonů a poté k ostrovu kouzelnice Kirky. S pomocí Hermovou přemohl její kouzla a na její radu sestoupil do podsvětí, kde se od duší zemřelých dověděl, jak přemoci neptížeň bohů při návratu do vlasti. Po překonání dalších předpověděných nástrah (Sirény, Skylla a Charybda) však při plavbě ke Kalypsínu ostrovu ztratil za bouře všechny druhy, kteří při zastávce na ostrově Thrinakii porazili skot z posvátných stád boha Héliá. Fajákové Odyssea odvezou na Ithaku, kam se mezitím vrací i Telemachos. Oba s pomocí pastýře Eumánia a za přispění Athény pobíjí nápadníky usazené v Odysseově domě. Po 41 dnech, jež uplynuly od Telemachova odjezdu z Ithaky, se Odysseus znovu ujímá vlády nad Ithakou a po dvacetiletém odloučení se setkává s Penelopou.

Na rozdíl od → *Iliady* nepředvádí O. neměnný a „známý“ herojský svět, byl její prostředky jsou — s malými výjimkami — v jádru tytéž. Sama bohatá obsahová složka O. narušuje statické pojetí skutečnosti: do rámcového příběhu o synovi hledajícím po světě otce, který pterůstá v příběh o vracejícím se hrdinovi, jež si musí znovu vybojovat manželku u vladařskou moc, je vklíněno hrdinovo vyprávění (prakticky sled epizod podaných v ich-formě) o putování exotickými kraji (v podstatě pohádkovými, třebaže alespoň formálně jsou začleněny do mytol. systému — Polyfemos je Poseidonův syn apod.). Dynamizujícím prvkem je tu také menší podíl mimolidských složek na ději — bohové tu již nevystupují jakožto všudypřítomný princip zaručující chod události podle určení Osudu, omezují se spíše na jednorázové zásahy (Olymp sloužící zřejmě už poměrně pevně zformulovaným zákonům morálky). Třebaže hrdinova pevná víra v ně dosud nedoznává proměny, fakticky ustupují do pozadí a místo nich hrdinu ovládá nutnost neustále řešit další a další nové situace. Rovněž příroda v O. není prvkem dějotvorným, není předváděna jako člověkův partner v akci — jak si ji člověk počíná osvojovat, přisuzuje jí úlohu pouhého prostředí. Výrazné vnitřní členění fabule a její syžetové ozvláštňení přehodnocuje ve srovnání s *Iliadou* funkci děj. odboček, takže vedle klasických mytol. epizod (vyprávění aoida, tj. pěvce Demodoka o lásce Area a Afrodity) nacházíme stručné příběhy typu exempel či fabliaux (např. Odysseova lest s pláštěm). Celková dynamická struktura O. tedy funguje jako předpoklad dobrodružnosti.

O. představuje typ eposu, který charakterizuje větší „literárnost“ — výrazný románový námět, komplikovanější děj, propracovanější dialogy, počínající postupné přehodnocování původního mytol. pohledu na svět vnášením hlediska etického (i tak však Platon kritizoval homérské bohy pro jejich „nemravnost“) a estetického (přejímání pohádkových folklórních prvků). V porovnání s domácí přímočarou herojskou, víceméně dějpravou *Iliadou* působila exotičtější O. zábavněji, svou výstavbou rafinovaněji a soustředěním na jednoho hrdinu komorněji. Proto asi se např. stalo přebásnění O., *Odussia* od Livia Andronika, prvním skutečným dílem říms. literatury. Nejsilnější podnět pro evrop. literaturu spočíval v Odysseově vyprávění u Fajáků, třebaže z hlediska rozsahu nezaujímá v eposu nikterak závažné místo. Vedle toho, že se jakožto bezděčný projev nastupující řeč. zvědavosti a expanzivnosti stalo předstupněm antického zeměpisectví (a cestopisectví), představuje záro-

dek helénistického dobrodružného románu (Apuleiův Zlatý osel), který se později vyvinul v samostatný typ v rytířském románu a zvl. v 16. stol. v pikareskním románu, charakterizovaném putováním hrdiny a řadou drobných dobrodružství (Lazarillo z Tormesu). Odysseovský typ, který je ovšem tragičtější, se v liter. povědomí však udržel — v renesanci a později romantismu (A. Tennyson) zosobňoval titánské úsilí jedince vyvinuté proti neosobní síle, v moderní literatuře (J. Joyce, N. Kazantzakis) nabyl podoby odcizeného člověka, nejvýrazněji v rozsáhlém Joyceově r. Odysseus, kompozičně i stylem navazujícím na O. Homérovu. Opěrní zpracování C. Monteverdi (Odysseův návrat do vlasti, 1641), J. Berg (Odysseův návrat, 1964) aj.

Pecklady 1827 (František Šir, *výňatky*, in: sb. *Výbor ze spisovatelů řeckých II*), čas. 1843 (1871, Karel Alois Vinařický, 1. zpěv, *Odyssea*, in: *ČCM 17*, vyd. 1871 in: *Sebrané spisy*), 1844 (1848, Antonín Liška, *Odyssea*, próza), 1873 (Hynek Mejsnar), 1883–85 (1902–08, Antonín Škoda), 1921 (přepř. 1940, přepř. 1943, Otmar Vaňorný), 1956 (překlad 1943 upravil Ferdinand Stiebitz), 1967 (překlad 1956 upravil Rudolf Mertlík), 1968 (1984, Rudolf Mertlík, vyd. 1968 *výb. Odysseova dobrodružství*) aj.

Literatura A. Buffière, *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956. A. M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971. — E. Auerbach: *Mimesis*, Praha 1968. E. Staiger, *Základní pojmy poetiky*, Praha 1969. F. Stiebitz (doslov k 1956).

pn

HORATIUS, Quintus Flaccus:

ÓDY

(Carmina) — * 23 23 23 13 př. n. l.
Lyrická sbírka římského básníka představující vrchol klasicismu Augustovy doby.

První 3 knihy Ó., jejichž cílem bylo podle autora vytvořit Římanům lyriku schopnou konkurence s řec. poezií, jsou svěbytným celkem kompozičně přesně ohraničeným. Otevírá je úvodní dedikace G. C. Maecenatovi, nejvýznamnějšímu mecenáši doby, který kolem sebe soustředil básníky ochotné a schopné podporovat Augustovu kulturní politiku, a uzavírá pyšná předpověď vlastní básnické nesmrtnosti („pomník jsem zbudoval trvalejší než bronz“). Počáteční demonstrace formální virtuozity, projevující se v suverénním střídání obtížných řec. meter a strofických útvarů v řim. literatuře s výjimkou sapfické strofy dosud neužívaných, je ideově dovršena v tzv. řim. ódách (III, 1–6), v nichž autor vystoupil jako propagátor náboženských a mravních reforem v konzervativním duchu Ó., tematicky velmi rozmanitě (obsahují písně erotické, pijácké, parainetické čili naučení, hymny, některé druhy přiležitostné poezie jako propemptikon, tj. básnické přání šťastné cesty, epikedeion, tj. kondolenční básně

aj.), ocenil Augustus a zadal básníkovi úkol složit hymnus pro okázalou slavnost stoletních her roku 17 př. n. l. (tato *Carmen saeculare*, *Píseň stoletní*, bývá k Ó. řazena) a připojit ke 3 knihám Ó. ještě čtvrtou.

Ó. (na rozdíl od novodobé ódy je horatiovská óda pouhou písní, navíc proti řec. ódě již odtrženou od hudebního doprovodu) jsou ve většině případů pojímány jako nepřetržitý lyr. dialog mezi autorem, stylizujícím se do podoby stoicky vyrovnaného umírněného epikurejce, a adresátem básně. Tím bývá — s výjimkou jednotliv. bohů v hymnických básních — nejčastěji určitá osoba, často sice konkrétně pojmenovaná, ale zbavená individuálních rysů do té míry, že skuteční (i když fiktivní) příjemci autorova poselství splývají se čtenářem vůbec. Jemu sděluje autor svou životní filozofii, ideál spokojenosti s málem a klidného užívání radostí života zakotveného v přítomnosti („pro dnešek žij, o zítřek pramálo dběj“). V tomto pojetí života ovšem není místo pro hluboké myšlenky a silné vášně — Horatiova polit. píseň je nesena střízlivým tónem a postrádá subjekt. zaangažovanost stejně jako jeho erotika, v níž defiluje neurčitý zástup žen majících řec. jména a postrádajících vlastní tvář. Jako by tradiční motivy přejeté z arzenálu řec. poezie i autorovy osobní zážitky (počítaje v to i prožitek přírody, pojímané jako věčně se obnovující a věčně se opakující scenerie lidského života, nad nimž i ve chvílích největší pohody stojí vědomí pomijivosti) tvořily jen vhodnou dekoraci pro didaktické a rétorické, ale přesvědčivé vyjádření mravních maxim, podávaných s gnómičkou jasností a úsporností. Básnické monumentalizování tohoto životního postoje, vyžadujícího pevný mravní kodex, vedlo básníka, sklíčeného úpadkem řim. společnosti, k ódám na sociální a polit. témata. Jejich místy až pindarovský styl (podle řec. sborového lyrika Pindara, proslulého svým temným patosem) se však dostával někdy (zvláště v přidané IV. knize) do sporu s Horatiovou klidnou věcností i s jeho sklonem k idylčnosti a hravosti, majícím nejpůvabnější podobu v intimním ovzduší žertovných básní věnovaných přátelům.

Horatiova typicky řim. transformace aiolské lyriky (Alkaios, Anakreon, Sappho) s její složitou veršovou technikou, smyslem pro detail, přesnost a úspornost výrazu a plastičnost obrazů přinesly výrazné obohacení řim. poezie a dovršení syntézy řec. a řim. lyriky, započaté neoteriky, kteří stejně jako Horatius hledali inspiraci jak u klasické řecké, tak u helénistické poezie. Dílo, prodchnuté „pohanskou“ filozofií, nemohlo být aktualizováno ve středověku, který se obracel spíše k Horatiovým *Listům* (* 20—13 př. n. l., *Epistulae I—II*)

a *Satirám* (* 35—30 př. n. l., *Satirae I—II*), ale jeho formální mistrovství a racionální přístup k tvorbě i jeho lyr. didaktičnost byly znovu oceněny humanismem i novodobými básnickými školami. Nesmírný vliv měla Horatiova lyrika na básníky čes. obrození, které okouzlovala jak její metrika, již se pokoušeli napodobovat, tak Horatiova životní vyrovnanost, skromný život „procul negotiis“ (daleko od úřadů) a „aurea mediocritas“ (zlatá střední cesta), tedy ideály, podle nichž mohli formovat svůj básnický úkol ve skromných poměrech rodící se čes. společnosti.

Výpisky „*Klid myslí snaž se udržet v neštěstí*“ (1972, 53).

Překlady 1797 (*Antonín Puchmajer, parafráze ódy 1,9 in: týž, Sebrání básní a zpěvů*), 1820 (1841, *Šebestián Hněvkovský, 5 ód in: Š. Hněvkovský Drobné básně a Nové drobné básně*, čas. 1822 (... 1958, *Josef Jungmann, b. K Neobůle*; vyd. 1822 in: *Čechoslav, další vydání v Jungmannových spisech*, vyd. 1958 in: *Překlady*), 1877 (*Eduard Štolovský, I—II*), 1884 (*Timothej Hrubý, in: Ódy a epody*), 1923 (*Otokar Jiráni, in: Ódy a epody*), 1972 (*Jaroslav Pokorný, in: Vavřín a réva*) aj.

Literatura E. Fraenkel, *Horace, Oxford 1957. W. Wili. Horaz und die augusteische Kultur, Basel 1948. — Non omnis moriar, Sbornik prací českých filologů k účtění dvoutisícího výročí narození Horatiova I—II, Praha 1935—1936.*

es

HORVÁTH, Ödön von:

POVÍDKY Z VÍDEŇSKÉHO LESA

(*Geschichten aus dem Wienerwald*) — 1931

Lidová komedie rakouského dramatika maďarského původu.

Děj komedie, členěné do 3 částí, se odehrává ve Vídni a okolí v době, kdy byla hra napsána. Majitel obchodu s hračkami chce provdat svou dceru za postaršího souseda, řezníka Oskara. Marianna se však zamiluje do hejska Alfréda, zruší oznámené zasnoubení a uteče s milencem. Otec se jí zřekne. Po narození dítěte mají Marianna s Alfrédem finanční obtíže, navíc Alfréd vystřízlivěl ze svého vzplanutí. Odloží dítě na venkov ke své matce a babičce, Mariannu zanechá jako tanečnici v nočním lokálu a opustí ji. Marianna se pokusí o krádež, je přistižena a uvězněna. Když se otec dozví, že od ní Alfréd utekl, odpustí jí. Oskar jí znovu nabízí sňatek. Společně jedou na venkov pro dítě, kterému však bigotní babička pomohla ze světa. Marianna svoluje ke sňatku s Oskarem.

Takřka kalendářový příběh pojednává autor důsledně v jeho naivitě a sentimentálnosti; fabuli vede až k falešnému happy endu. Právě tak zdánlivá je úctyhodnost a dobrota všedních obyčejných lidiček, kteří jsou hráči tohoto příběhu. Horváth odhaluje za povrchní je-

vovou stránkou skutečnou podstatu člověka a jeho světa. Naivnost jde ruku v ruce s bezcharakterností, upřímnost s brutalitou, sentimentálností. Sonda do maloměšťáckého života odhaluje jeho tragikomičnost. P. využívají všech atributů lidové komedie (realist. přesné postižení lokálního prostředí, sociální typy postav, přitažlivý příběh atd.), avšak úhel autorova pohledu dává hře nemilosrdně věcné vyznění. Rovněž podmiňuje způsob vnímání komedie, která nemůže být spolužířována, ale — podobně jako u B. Brechta — vědomě pozorována a hodnocena. Sladké melodie Straussových valčíků, přeepsané v textu, ironicky podtrhují dramatikův krit. průhled do světa vídeňské maloburžoazie. P. vyznačuje epicky uvolněná dram. forma, skládající se z velkého množství jednotl. epizodních výstupů. S epickou stavbou souvisí i antipsychol. vytváření dram. postav. Kořeny P. stejně jako ostatní Horváthovy dramatiky leží ve vídeňské lidové hře 19. stol., jejíž vrchol představuje dílo J. N. Nestroye. Na přelomu 20. a 30. let Horváth tento žánr, který živořil už jenom v pokleslé podobě, obnovil a prokázal jeho životaschopnost. Přejal jeho stavební prvky (lidovou fabuli, lokální kolorit, hovorový jazyk, typy postav i epickou fakturu), avšak na rozdíl od lidové dramatiky, která „nechtěla šokovat, Horváth je upřímný až do konce, kde upřímná naivita začíná mrazit“ (J. Černý). Jeho pronikavá demytizace průměrného měšťáka odhalila podhoubí budoucího fašismu, zejména v kom. *Italská noc* (1930, *Italienische Nacht*). Za P. byl dramatik poctěn Kleistovou liter. cenou. V období nacismu byla jeho tvorba zakázána a dočasně upadla v zapomenutí, až od poč. 60. let prožívá svou renesanci. Do svět. dramatiky 20. stol. přinesla jako jediná moderní variantu žánru lidové komedie, která tvoří významnou protiváhu dram. směrům avantgardním i linii psychologickoreal. dramatiky. Zfilmováno M. Schellem (1976).

Překlady 1968 (*Jiří Stach*).

Inscenace 1968 (*Václav Lohniský, Divadlo S. K. Neumanna, Praha*), 1971 (*Jan Císař, Krajské divadlo, Kolin*), 1973 (*Pavel Hradil, Státní divadlo, Brno*), 1976 (*Karel Kříž, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1981 (*Ladislav Smoček, Činoherní klub, Praha*), 1986 (*Bedřich Jansa, Státní divadlo, Ostrava*).

Literatura K. Kahl, *Ödön von Horváth, Velber bei Hannover 1966. T. Krischke, Der Dramatiker Ödön von Horváth, Akzente 1962. — J. Černý (doslov k 1968).*

šrm

HO-XUAN-HUONG:
SBÍRKA BÁSNÍ XUAN-HUONGINÝCH
(Xuan huong thi tap) — * přelom 18. a 19. stol.

Svébytné básnické dílo vietnamské básničky zpochybňující mravní a estetické normy tradiční, výlučně mužské kultury.

Soubor asi 50 básní, vesměs čtyřverší a osmiverší, klasických útvarů vietnamské poezie, odvázně předstávají lyr. subjekt dosud nebývalý ve vietnam. umělé poezii — je jím žena provokativně stylizovaná v rozporu s konvenčním dobovým ideálem krásy (vrásčitá, svrasklá pleť, podobná slupce chlebovníku), ale přesto žena vášnivá, překypující radostí ze života, zdravě smyslná, odmítající se projevovat jen jako pasivní objekt mužského chťiče, plna své vlastní neztajované vášně. Tento okázale tělesný básnický subjekt stojí v pozadí básní rozkrývajících za různými tématy utajený erotický podtext (*Na houpačkách, Průsmyk*), soustředěných k obrazu lidského těla (*Divka, která usnula v poledne*) nebo bouřících se proti osudu soudobé ženy (*Společný manžel*); vystupuje i za ironickými portréty rozmanitých lidských figurek, především mužského pohľavi (*Dvěma hlupcům, kteří se podepsali svými verši na zeď chrámu*).

S. b. vychází z tradice vysoké poezie ve vietnamštině a dodržuje nejen její prozodický půdorys, ale i schopnost lapidárního výrazu na sevřeně ploše drobného básnického útvaru. V tematice, v rafinovaném jazyku se skrytou dvojnácností, využívající všech možností homonymie, stejně jako v dvojplánovosti významu „oficiálního“ a skrytého, která upomíná na postupy lidové hádanky, však u Ho-xuan-Huong vtrhává do sféry vysoké kultury lidový živel. V **S. b.** se tak prolíná vysoké s nízkým na všech úrovních výstavby díla — náročný tchangský styl se prostupuje s lidovými prostředky, poetismy s vulgarismy, nepoetické s tradičními básnickými tématy apod. Tento proces, jemuž v nejvyšších rovinách významové výstavby odpovídá rehabilitace člověka v nedílné jednotě jeho tělesného i duševního života, dovoluje v tvorbě básničky spatřovat jisté rysy analogické tvorbě velkých osobností evrop. renesance.

V díle básničky Ho-xuan-Huong se obrází leccos z jejího osudu dvakrát provdané ženy — vždy jako vedlejší manželky, nicméně ženy velkého kulturního rozhledu, která mnoho cestovala a stýkala se s četnými význačnými osobnostmi své doby (osobně se znala i s básníkem Nguen Du, jemuž věnovala b. *Vzpomněla jsem přítele dávného*). Její tvorba dodnes provokuje k prudkým polemikám — souč. básník Xuan Dieu označil básničku za „královnu vietnam. poezie“, na straně druhé se dosud ozývají i hlasy, které v ní vidí neorganický, morálně sporný jev ve vývoji vietnam. lite-

ratury, nehodný toho, aby byl aktualizován v rámci kulturního dědictví. Dílo Ho-xuan-Huong tak ušlo osudu díla klasického — až do dnešního dne si uchoválo provokující životnost.

Výpisky „*Roztáhla jsem ruce, vzhůru jsem je vzpjala, / abych hloubku nebes prsty nahmatala. / Roztáhla jsem nohy, ležím rozkročené, / abych vychutnala, kam až sahá země.*“

Literatura M. Durand, *L'Œuvre de la poétesse vietnamienne Ho-xuan-Huong*, Paris 1968. N. I. Nikulin, *O poezii Cho-suan-Chyong*, in sb. *Teoretické problémy vostočných literatur*, Moskva 1970. Týž, in: *Cho-suan-Chyong, Stichi*, Moskva 1968.

mc

HROTSVITHA (Roswitha) z Gandersheimu:
ABRAHÁM

(Abraham) — * 960—970

Středověká dramatická skladba latinsky psíící autorky, jeptišky saského kláštera v Gandersheimu, napodobující stylisticky Terentia, avšak s přísně křesťanským obsahem.

Skladba s podtitulem *Pád a obrácení Marie, neteře Abraháma poustevníka* začíná dialogem mezi poustevníkem Abrahámem a jeho přítelem Efremem. Abrahám sděluje Efremovi, že z obavy o spásu duše své osmileté neteře Marie se rozhodl rozdat její majetek chudým a jí zaslíbit Bohu. Dítě přistupuje na strýcův návrh a dostává celu vedle celý jeho. Po 20 letech navštívuje Abrahám znovu Efrema a svěťuje se mu se svou bolestí. K neteři se podloudně vetřel svůdce převlečený za mnicha. Unesl dívku oknem a ona propadla nefesti. V další části dramatu oznamuje přítel Abrahámovi, že se dívka ukrývá v domě jednoho kuplíře. Abrahám jako „zákazník“ požaduje setkání s nejkrásnější dívkou. Teprve o samotě se nechává poznat. Dívka lituje svého poklesku a slíbí, že v budoucnu bude sloužit jenom Bohu. Po návratu slaví Abrahám se svým přítelem Efremem radostný výsledek svého úsilí.

A. je vlastně dialogizovanou legendou, duchovním dramatem, jichž nám středověk zachoval značné množství. Hra nebyla skládána pro jevištní inscenaci, byla určena ke zbožnému čtení, jimž chtěla autorka vytlačit z oblíby Terentiovy komedie. Řím. drama tu nabývá zvláštní podoby epického vyprávění, v němž duchovní působení spočívá na střídání promluv vystupujících osob s rétoricky deklamáčním zabarvením. V syžetu **A.** se objevují novelistická, eroticky podbarvená témata, která ukazují na pozdně antický román a byzantské vlivy. Tyto náměty a milostné zápletky slouží nicméně jako kulisa pro oslavu lásky pojaté křesťansky — jako boj nevinnosti s hříchem. **A.** odráží autorčino okouzlení dram. uměním pohanského Říma v jasnosti příběhu, v dobré stylistické úrovni, prozrazující poučení Teren-

tiem, i v nepopíratelném smyslu pro výběr látky a dram. účinek.

A. a další hry Hrotsvithy jsou považovány za nejvýznamnější z celého autorčina díla. Navazují organicky na jejich osm veršovaných legend, z nichž mariánská oslavuje ústřední téma jejich skladeb — panenství a čistotu ženských hrdinek. Svě znalosti středověké literatury teorie projevuje Hrotsvitha v předmluvě k dramatům a v dopise učeným příznivcům. Stává se do pózy skromnosti, obvyklé u středověkých autorů, a vyznává se ze závislosti na svých učených vzorech. Její spisovatelská erudice i křesťanský pojetí a recepce antické filozofie zařazuje její dílo mezi učenou školskou tvorbu se silným výchovným akcentem, příznačným pro středověkou literaturu. Její dram. experiment, vracející se až k Senekovi, zůstal ve své době ojedinelý, bez histor. dosahu a účinku. Středověké lidové drama pozdějšího období je jiného původu a vyrostlo z jiných kořenů. Celé dílo bylo samotnou spisovatelkou chronologicky uspořádáno podle obsahu a žánrů do 3 knih. Jediný uchovaný rukopis byl napsán v Gandersheimu a odeslán do St. Emmeram. Objeven byl až v období humanismu a byl vydán 1501 K. Celtem.

Literatura *H. Homeyer, in: Hrotsvithae opera, Paederborn 1970.*
hoš

HUGHES, Langston: UNAVENÉ BLUES

(*The Weary Blues*) — 1926

Sbírka básní předznamenávající novou vývojovou etapu americké černošské poezie.

Krátké lyr. básně v bluesové formě (založené na opakování většinou prvního, dlouhého verše a příznačných rytmických úseků uvnitř jednoduché, často tříveršové strofy nebo ve strofách následujících) nebo ve volném verši budovaném na jazzových a bluesových rytmech jsou rozčleněny do 7 oddílů (*Unavené blues, Snové variace, Černochovoř o řečkách, Černý Pierrot, Ulice na pobřeží, Stíny ve slunci, Naše země*) s *Prologem* (Proem, čes. překlad Černocho) a *Epilogem* (*I já jsem zpěv Ameriky*). Různorodé temat. okruhy (jazzová hudba, blues a jeho zpěvák, technika i extáze tance, prostředí černošských kabaretů v Harlemu, černošská pravlast i exotika zámožných plaveb, láska a okouzlení krásou ženy, černocho a amer. civilizace aj.) sjednocuje lyr. subjekt pojímající do sebe citové stavy, vjemy, životní postoje a sny četných hrdinů (prostitutka, žebrák, sebevrah, černošská matka, míšenec aj.). U. b. otevírá předmluva Hughesova přítele, spisovatele a zájemce o černošské umění C. Van Vechtena.

Vyjádření specifiky černošského charakteru a životního pocitu v U. b. vyrůstá z jeho nevědomé podoby představované v jednotě hudeb-

ních a životních rytmů jako prosté nazírání přítomných stavů světa i lidského nitra, v němž tragické i komické, melancholické i groteskní splývá. Tento uměl. výraz však posléze ztrácí svou folklórní povahu v subjekt. uchopení myt. bezčasí černošské minulosti (*Černochovoř o řečkách*) i uplývání jevového světa přírody, lidských vjemů, nálad a citů (*Snové variace, Černý Pierrot, Ulice na pobřeží*) a nakonec postihuje nový rozměr černošského vědomí v obraze přítomnosti založeném na kontrastu snu a zklamání (*Stíny ve slunci*) a odkrývá budoucnost černošské kultury v podobě vleklého zápasu a nadějí na zítřek rodící se z noci, kdy budou bílí nuceni přiznat černošskému pohledu na svět význam a krásu (*Naše země*). Lyr. subjekt se definuje nejprve ve vědomém uchopení rytmů, jejichž spontánní a tradiční hudebnost přetváří do folklórní liter. formy (*Jazzonie, Kočka a saxofon*) i do lyr. nálad a snových obrazů, a také v nalézání nového výrazu pro smíšený pocit bolesti a radosti, z něhož vyrůstají. Vymaňuje se tak z role pouhého bezejmenného účastníka a spolutvůrce lidové zábavy, poznává její hodnotu a stává se lidovým umělcem nového typu, vyjadřujícím dosud nevyřčené tužby a naděje svých posluchačů.

Většina básní U. b. vznikala v první pol. 20. let v době Hughesova živoření na toulkách po světě (Afrika, Paříž, Itálie). Vydány byly po jeho náhodném setkání s básníkem V. Lindsayem (Hughes byl tehdy pikolíkem, Lindsay hotelovým hostem) v době tzv. „harlemské renesance“, nástupu nové černošské literatury a zvláště poezie (C. McKay, A. Bontems, C. Cullen) s typickými tématy sebeurčení černošské kultury, společen. a rasového protestu a bouřlivého rozvoje černošské lidové hudby a tance, které v té době začaly podstatněji ovlivňovat vývoj amer. kultury. Teoretik „harlemské renesance“ A. Locke v té době poznal Hughesovu schopnost vyjádřit specifiku černošské kultury a myšlení (což později spatřoval také předák hnutí „négritude“ L. Senghor). Značná část básní U. b. byla vytvořena pro přednes (často za doprovodu jazzu) a později zhudebněna. Kromě tradice černošské hudby a poezie, k níž se hlásí i titulem, těží U. b. z básnického výrazu autorů „chicagské renesance“ Lindsayho, E. L. Masterse a C. Sandburga. U. b. zahajuje řadu Hughesových sbírek silícího sociálního a rasového protestu — např. *Nový zpěv* (1938, *A New Song*), *Montáž z nesplněného snu* (1951, *Montage of a Dream Deferred*), *Panter a bič* (1967, *The Panther and the Lash*).

Výpisky „*Jsem teď zavřený do klece / v cirkusu civilizace*“ (1957, 28) — „*Ruce! / Mé černé ruce! / Proboře zed! / Najděte sen!*“ (1957, 20).

Překlady 1950 (*Zbyněk Kožnar, zčásti in: O Americe zpívám*), 1957 (*Jiří Valja, zčásti in: Černoch si zpívá blues*), 1963 (*Jiří Valja, zčásti in: Harlemský zpěvník*).

Literatura J. A. Emanuel, *Langston Hughes, New York 1967*. T. B. O'Daniel (ed.), *Langston Hughes: Black Genius, New York 1971*.

pr

HUGO, Victor: DĚLNÍCI MOŘE

(Les Travailleurs de la mer) — 1866

Francouzský pozdně romantický román; patetická i lyrická epopéj o boji člověka se silami přírody, se zlem v lidech i s vlastním osudem.

V krátkém předznamenání autor mj. uvádí, že na člověka doléhá trojí osudovost (ananké): osudovost dogmat — pověr, ukázaná v → *Chrámu Matky Boží v Paříži*, osudovost zákonů — předsudků, zobrazená v → *Ubožácích*, osudovost věci — živlů, kterou chtěl naznačit v D. m. Kromě toho však podle autora existuje i osudovost vnitřní, „nejvyšší ananké, lidské srdce“. Jakýmsi prologem k románu je soubor až reportážních vyprávění o místu děje — Normanském souostroví, v nichž autor pojednává o minulosti i přítomnosti ostrovů, o přírodě, která je obklopuje a tvoří (moře, skály, vegetace), o místních zvláštnostech, zákonech a mravech, o národě rybářů, námořníků a zemědělců, který je obývá. Vlastní text je rozdělen do 3 dílů (1. *Sieur Clubin*, 2. *Potměšilý Gilliatt*, 3. *Déruchetta*), členěných na knihy a kapitoly. Výchozím místem děje je ostrov Guernesey kolem 1820, hl. hrdinou prostý rybář a skvělý námořník Gilliatt, člověk nejasného původu, žijící osaměle, v těsném kontaktu s přírodou — mořem, podezíraný pověřivými ostrovaný ze spojení s nečistými silami (proto i charakteristická přezdívka — zlomyslný, potměšilý = ďábel Gilliatt), nevalného zevnějšku, ale ušlechtilého ducha, snílek. Gilliatt se zamiluje do Déruchetty, neteře váženého guerneseyského občana Lethierryho, majitele parníku Duranda, jehož kapitánem je sieur Clubin, pokrytec s maskou pocitce, jenž celý život čeká na svou příležitost. Když se mu shodou okolností podaří zmocnit se většího množství peněz, které patří Lethierrymu, záměrně ztroskotá s parníkem na obávaných skaliscích Douvry, aby mohl promyšleně zmizet s kofistí. Ožebračený Lethierry prohlásí, že ten, kdo zachrání nejcennější a dosud neporušenou část lodi — stroj, dostane za manželku Déruchettu. Gilliatt se sám vypraví ke skaliskům a po dvou měsících nadlidského úsilí, kdy zvířetí nad živly a zabije chobotnici, která předtím uchvátila Clubina, se mu podaří stroj vyprostit. Když pak po návratu zjistí, že Déruchetta miluje jiného, prokáže v plné míře i svou ušlechtilost. Postará se o její sňatek s mladým pastorem a sám zvolí dobrovolnou smrt v moři. Román je věnován „skále pohostinnosti a svobody“ — ostrovu Guernesey.

V osnově D. m. je výrazně melodram. syžeťová kostra s omezeným počtem postav, anti-

teticky zosobňujících protikladné charaktery, vášně, touhy a cíle (Lethierry — pokrokový duch, demokrat, Gilliatt — ušlechtilý, vynalézavý a nezlomný člověk, a jejich protivníci, zvl. sieur Clubin — ztělesnění takřka démonického zla). Je vybudována na prudkých zvratech v ději a osudech postav (z bohatého Lethierryho se přes noc stane chudák, zločinný Clubin ve chvíli svého triumfu podlehne zlu přírody — chobotnici, Gilliatt po gigantickém souboji s nepřátelskou přírodou nedokáže přemoci své srdce). Linii sentimentálního romant. příběhu s vypjatými situacemi i hyperbolizovanými hrdiny však přetřhává neustále výrazný autorský hlas. V četných odbočkách detailně přibližuje zorným úhlem osobní zkušenosti prostředí, ironickými kontrasty odhaluje, komentuje i pranýřuje pověry, církev, antihumanismus a v jakoby samostatných výkladech s filozof. tendencí seznamuje čtenáře s přírodními a civilizačními jevy (např. vsuvka o paroplavbě v Lamanšském průlivu, esejistická pojednání o druzích větru a o chobotnici). Jeho vstupy, střídající přímo uprostřed děje lyr. pasáže o přírodě s povahopisy a reflexí, přitom působí jako plnoprávná součást syžetu. Významovou osu románu, těžiště jeho smyslu a ideového poselství, tvoří 2. díl, v rámci D. m. takřka samostatný epický útvar i monumentální filozof. podobnosti o zápase člověka-dělníka s přírodou. Skutečným románovým hrdinou a vlastně jediným Gilliattovým protihráčem je tu nekonečný oceán, animizovaná příroda (vlny, skály, vítr jsou zde nadány lidskými vlastnostmi: chytrosti, lstivosti, zlobou, pýchou apod.). Velká bitva s ničivými silami přírody pak vrcholí v dram., metaforizovaných scénách, kdy se mořská bouře a oceán vrhají na člověka a jeho dílo a kdy obyčejný rybář nabývá takřka nadlidských rozměrů titána nebo poloboha, který poráží rozběsněnou přírodu a donutí ji, aby mu pomáhala v jeho práci.

Myšlenka napsat román o životě rybářů a námořníků vznikla již 1859 na lamanšském Guernesey (původní název měl být *Ďábel Gilliatt* — Gilliatt le Malin), kde autor prožil v exilu 15 let (1855—70) a byl v každodenním styku s mořem a jeho proměnami, s obyvateli ostrova. Hluboká znalost prostředí mu umožnila evokovat rozmanité projevy zdejší přírody. Oslava vítězství lidské velikosti, práce a důvtipu nad přírodními živly se v D. m. prolíná s dobrodružným romant. dějem, s autorovou filozofií panteismu, idealizujícího náboženství Přírody, s básnickou obrazotvorností, která u přírodních scénérií vyvolává dojem bezprostředního smyslového vnímání. Po svém vydání D. m. dosáhli velkého úspěchu jak u čtená-

řů, tak u kritiky a inspirovali řadu výtvarníků (G. Doré). Gilliatt byl srovnáván s postavami Shakespearovými a Corneillovými a přirovnáván k Robinsonovi.

Překlady 1903 (1923, František Václav Krejčí), 1914 (1928, Augustin Spáčil, pro mládež upravila St. Buraczewska), 1929 (Vladislav Šverák), 1928 (1929, 1931, Jan Razil), 1933 (J. Vičar), 1947 (Marie Benešová, adapt.), 1954 (Vladimír Neff, adapt. pro mládež), 1958 (1960, 1969, 1977, Bohuslav Rovenský).

Literatura J. M. Jevnina, Viktor Gjugo, Moskva 1977. F. P. Kirsch, Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo, Wien 1973. — V. Brett (doslov k 1977). V. Uhlíř—E. Uhlířová (doslov k 1969).

zh

HUGO, Victor:

HERNANI aneb **KASTILSKÁ ČEST**

(Hernani ou l'Honneur castillan) — 1830

Programová tragédie francouzského romantismu.

Větovaná tragédie napsaná v alexandrinech je členěna do 5 aktů, nazvaných podle centrálního motivu *Král, Bandita, Statec, Hrobka, Svatba*. Odehrává se, s výjimkou 4. aktu (hrobka Karla Velikého v Cáchách), ve Španělsku roku 1519. Tři muži usilují o lásku doni Sol: bandita Hernani, král Carlos a donin zámožný starý strýc Ruy Gomez. Hernani, vlastně Juan Aragonský, jehož nenávisť vůči králi je sycena pomstychtivostí za otcovu smrt a nucený exil rodiny, se stal banditou. Nyní se král stává jeho soupeřem i u milované ženy. Před královým hněvem a trestem smrti zachrání opovážlivého Hernaniho don Gomez. Hernani mu přísahou stvrdí, že kdykoliv, na znamení rohu, který Gomezovi dává, bude ochoten splatit svůj dluh vlastním životem. Po smrti něm. císaře je na císařský stolec zvolen Carlos, který zahajuje státnickou dráhu velkoryse. Promíjí spiklencům, kteří usilovali o jeho život, Hernaniho vyznamenává řádem Zlatého rouna a odevzdává mu ruku milované doni Sol. Do svatebního dne šťastných milenců zaznívá zvuk rohu, don Gomez požaduje splnění slibu. Doña Sol volá dobrovolnou smrt po boku svého chotě a tragédii završuje sebevraždou dona Gomezze.

H. naplňuje většinu požadavků romantiků vůči klasicistické estet. doktríně, které teoreticky zformuloval Hugo ve své slavné *Předmluvě ke Cromwellovi* (1827, Préface de Cromwell). Mísí se tu vysoký a nízký žánr, vznešené s groteskním, tragické s komickým, popírá se jednota času a místa, postavy jsou postihovány ve své rozporuplnosti, přičemž ideálem je typ dramatiky shakespearovské. Dějové bohatá tragédie střídá efektní scény vnějšího dram. děje, komplikovaného četnými zvraty a nečekanými situacemi, s obsáhlými lyr. pasážemi, jež obzřejí vnitřní stav hrdinů. Postavy jsou záměrně vyhraněné do ostré protikladnosti

(Carlos jako bezcharakterní záletník a násilník — rovněž však velkorysý panovník; don Gomez je ideálem rytířské cti a morálky a zároveň groteskní obětí nepřirozené lásky k mladické neteři). Titulní postava je ztělesněním romant. hrdiny: zatracenec stíhaný nepříznivými mocnými se fakticky uchyluje do typicky romant. „role“ bandity, zároveň však je člověkem vysokých mravních kvalit. Romant. pojetí lásky zdůrazňuje sílu citu bez ohledu na to, kdo je jejím objektem (vznešená doña Sol miluje stíhaného pance), probíhá vypjatými zvraty, od zoufalství až k závrtnému štěstí a vzápětí k trag. završení smrti obou milenců. Hugo pracuje s výjimečnými, dramaticky vyhraněnými situacemi, jež se odehrávají v tajuplně ozvláštěném prostředí, v nočních temnotách, na místech neobvyklých a romaneskních (hrad uprostřed aragonských hor, podzemí císařské hrobky atd.). Vnější efektnost a využití vnějších atributů romant. výzbroje oslabuje účinnost H. především z hlediska vnitřní pravdivosti, kterou často jednání a chování postav postrádá (zvrát Carlosův po zvolení císařem, Hernaniho smíření s králem, pasivita doni Sol vůči chystanému sňatku s donem Gomezem atd.).

Po scénicky neúspěšném dr. *Cromwell* (1827) představuje H. prvé významné vítězství franc. romantismu, které otevřelo cestu k nástupu nového uměl. stylu. Premiéra hry 25. 2. 1830 byla manifestací událostí. Formálně i tematicky se v H. vymezuje okruh problematiky, kterou Hugo rozpracovával i ve svých dalších hrách (především v dr. *Ruy Blas*, 1838). V tragédii se obráží i konkrétní autobiogr. prvek — v lyr. pasážích a ve vylíčení lásky mezi doňou Sol a Hernaním čerpal Hugo ze svého vztahu k snoubence A. Foucherové. Podle H. napsal 1844 stejnojmennou operu G. Verdi.

Překlady 1902 (Jaroslav Vrchlický), 1958 (1964, Petr Kopta; vyd. 1964 in: *Dramata*).

Inscenace 1850 (*Loupežník z hor aragonských, Stavovské divadlo, Praha; přel. Pavel Švanda st.*), 1872 (spol. J. E. Kramuela *Aréna v Kravině, Praha*), 1902 (Jaroslav Kvapil, *Národní divadlo, Praha*), 1903 (Vendelin Budil, *Městské divadlo, Plzeň*).

Literatura M. Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs, Paris 1955*. J. Gaudon, *Victor Hugo, dramaturge, Paris 1955*. — A. Breska, *Dramata V. Huga, Lumír 1902, 140*. V. Brett (doslov k 1964). šrm

HUGO, Victor:

CHRÁM MATKY BOŽÍ V PAŘÍŽI

(Notre-Dame de Paris) — 1831

Jedno z nejznámějších děl francouzského romantismu, historický román z prostředí středověké Paříže.

Hl. postavou románu je Quasimodo, hrbatý zvoník z chrámu Matky Boží, jehož se v dětství ujal kněz Klaudius Frollo a vychoval ho. Quasimodo vyrůstal v chrámu, který se mu stal domovem a celým světem. Žije v naprosté osamělosti, lidé se ho straní a nenávidí ho pro jeho ošklivost, v níž vidí ztělesnění zla. Jediným člověkem, kterého má Quasimodo hluboce rád, je Frollo. Kvůli němu se pokusí o únos krásné cikánské tanečnice Esmeraldy, do níž je Frollo vášnivě zamilován. Záměr se však nezdaří, Quasimodo je zatčen a odsouzen k trestu na pranýři. Pouze Esmeralda má s ním soucit a snaží se mu v jeho trápení ulehčit. Frollo chce dívku získat za každou cenu, lstí dosáhne toho, že je obviněna z čarodějnictví a odsouzena k smrti. Nabízí jí záchranu pod podmínkou, že se stane jeho milenkou, Esmeralda však odmítá. V den popravy ji však Quasimodo unese a skrývá v chrámu. Dává jí najevo, jak ji miluje, ví však, že jeho láska nemůže být nikdy opětována. Esmeralda miluje kapitána Phoeba, v němž vidí ideál krásy a ušlechtilosti. Mylná víra v jeho lásku a ochranu se stane konečnou příčinou její záhuby. Po její smrti Quasimodo beze stopy mizí, po letech je jeho tělo nalezeno v hrobce v objetí mrtvé Esmeraldy.

Ch. M. B. naplňuje postuláty obsažené v Hugově předmluvě k vlastnímu dr. *Cromwell* (1827), která formulovala estet. negaci klasicistických pravidel principy romantismu. V protikladu ke klasicistickému požadavku harmonie spočívající v jednotě a uměřenosti usiluje Hugo o co nejbohatší zobrazení reality, kterou se snaží ukázat v kontrastních aspektech. Temat. výstavba Ch. M. B. je založena na významové antitezi, která prostupuje všechny jeho zákl. složky. Mnohonásobným ztělesněním této antiteze jsou postavy románu — samy o sobě málo individualizované, pojaté jako symboly: Quasimodo, který svou ošklivostí budí strach a posměch, je schopný ušlechtilých a hlubokých lidských citů. Mládí, krása a mravní čistota Esmeraldy kontrastuje s prostředím morálního úpadku a bídy, v němž žije. Trag. úděl Frollův je dán rozparem mezi vášnivostí jeho povahy a asketickým životem kněze. Hugova tendence k protikladům se stává výrazem polarit vztahů ve světě, kde ošklivé se často jeví vznešeným a vznešené a krásné ohydným. Melodramaticky laděné partie a scény románu se střídají s groteskními výjevy, v nichž ironie a komika směřuje v některých momentech až k fraškovitosti. Vrchol Hugova uměl. mistrovství představují obrazy z pařížských ulic a výjevy ze života různých vrstev středověké společnosti. Velkou suggestivní a evokativní platnost mají výkladové pasáže, mezi nimiž dominuje popis chrámu Matky Boží. Chrám tak vstupuje do významového kontextu románu a stává se symbolem du-

chovní atmosféry doby. Děj Ch. M. B. je plný peripetií, překvapivých rozuzlení, osudových zvrátů. Životní úděl hrdinů je určen jejich city a vášněmi, které se tu jeví jako nejvyšší osudovost.

Ch. M. B. byl prvním velkým románem V. Huga, zároveň však patří k jeho dílům nejslavnějším a nejoblíbenějším. Dosáhl značného čtenářského ohlasu ve Francii i v cizině, přestože jeho počáteční přijetí kritikou bylo rozporné. Některé typické rysy stylu přecházejí i do dalších Hugových románů. Paralelou Quasimoda je Gwynplaine, v r. *Muž, který se směje* (1869, *L'Homme qui rit*), ztělesňující obdobně kontrast šeredného zevnějšku a duchovní krásy. Ch. M. B. často přitahoval pozornost filmařů — např. W. Dieterle (USA 1939), J. Dellanoy (1956). Opera J. Masseneta *Kejklíč od Matky Boží* (1902).

Překlady 1864 (*Vincenc Vávra Haštalský*), 1902 (1927, 1931, *Emanuel Cenkov*), 1921–22 (*Jindřich Bedřich Heller*), 1923 (*Gustav Winter — Alois Krb, Chrám Panny Marie v Paříži*), 1928 (*Jaromír Fiala*), 1934 (*Běla Vrbová-Pavloušková*), 1955 (1956, 1964, 1968, 1978, *Milena Tomášková*).

Literatura G. B. Reizov. *Francuzskij istoričeskij roman v epochu romantizma, Leningrad 1958*. J. Roussetot, *Le roman de Victor Hugo, Paris 1961*. — V. Brett (doslov k 1955). J. Tichý, *Satanela Jaroslava Vrchlického, ČMF 1934*.

jc

HUGO, Victor: LEGENDA VĚKŮ

(La Légende des siècles) — 1859 1877 1883
Romantický básnický cyklus, vrcholné dílo novější francouzské epiky.

L. v. vyšla ve 3 řadách: první 2 po 2 sv. (1859, 1877), třetí tvořila 5 sv. (1883). Každá série zachycovala vývoj lidstva vždy od jeho počátků a nebyla ukončeným dilem, dodržujícím přísně chronologické členění. Většina básní je datována. Pevládající veršovou formou je alexandrin, někdy kombinovaný se sedmislabičnými, osmislabičnými aj. verši. 1. řada vyšla s podtitulem *Malé epopeje* a obsahovala básně seřazené do 15 oddílů, z nichž nejdůležitější jsou: *Od Evy k Ježíšovi, Křesťanský heroický cyklus, 16. století — Renesance — Pohanství, 20. století*. 2. řada (nazvaná *Nová*) obsahuje 28 oddílů, např. *Mezi Obry a Bohy*. Doplněk k předchozím řadám tvoří *Díl pátý a poslední*. 1883 byly všechny 3 řady spojeny do jednoho svazku, kde byly básně seřazené podle histor. a chronologického členění a rozděleny do 61 oddílů. V předmluvě (z 1. řady) autor vysvětluje svůj cíl: „Vyjádřit lidstvo v jakémsi cyklickém dile; vykreslit je postupně a současně ze všech stran, ať je to historie, bajka, filozofie, náboženství nebo věda, jež splývají v jediném obrovském pohybu stoupání ke světlu.“ Jednotícím principem měla být „velká ta-

jemná nit lidského labyrintu, Pokrok“. K tomuto cíli je v L. v. použito rozsáhlých poém, větších epických vyprávění, filozof. vizí, drobných črt i písní. L. v. je dedikována „Francii“. Z biblických, mytol. aj. postav vystupují v L. v. Ježíš, Eva, Titán, Zeus, Cid, Roland, Mohamed aj.

Nezbytný rámeček tezí a myšlenek, přispívajících k mozaikovitému doplňování celkové filozof. koncepce, vytváří v L. v. nejčastěji zlomek příběhu. Dějovost je pak celkově potlačována zejména v básních, jejichž tematika je přejata z jednotl. národních mýtů; tyto rozsáhlejší poémy se soustřeďují na motivy zahrnující zpravidla oblast etických kategorií a morálky (zločin — výčitky — trest; boží milost — odpuštění atd.). Pro postavy i výjevy z L. v. je charakteristická krajní hyperbolizace, která také zasahuje zákl. elementy, z nichž vyrůstá autorova epika: 1. barvitě vyprávění, 2. popis boje dobra a zla, 3. oduševnění živé i neživé přírody, 4. hromadění obrazů ve vizích či promluvách. Základem ideově filozof. koncepce L. v. je panteismus a dualismus. Život je univerzální a v historii prochází nepřetržitým vývojem od trpné senzibility (přírknuté neživé hmotě) k činné senzibilitě (dovršené člověkem). V dualistickém pojetí se pak svět, život, vesmír atd. jeví jako odvěký souboj dvou protipólů, světla a tmy, dvou principů, dobra a zla, ovlivňujících vývoj lidstva. Toto metafyzické pojetí se odráží i ve vytváření systému symbolů a projevuje se v pojetí lidského vývoje jako vývoje cestou zvrátů: od úsvitu „prvního jitra“ (*Posvěcení ženy*) přes postupné osvobozování člověka z pout osudu (jho bohů a králů) k „věčnému úsvitu“. Zlo nemůže být trvalé, a tak je tu Leviatan symbolizující krvavé dějiny lidstva (*Šíré moře*) vystřídán až naivně optimistickým obrazem vědeckého pokroku, který přinese konec válkám i barbarství (*Šíré nebe*). Vývoj lidstva je koncentrovaně obsažen ve slavné b. *Satyr*, kde latinský faun, ztotožněný s řec. Panem, symbolem veškeré tvůrčí síly, opěvuje tvář i tvář olympským bohům silu a naděje člověčenstva ve 3 zpěvech (tvorí myšlenkovou triádu: 1. chaos, z něhož se rodí lidský duch, 2. prvotní svoboda člověka se mění v nesvobodu, 3. konečné vítězství člověka nad hmotou a osudem). *Satyr* zde líčí neodvratný vzestup Člověka, kterého sám symbolizuje, když jeho postava přerůstá do gigantických rozměrů, pojímajících celou přírodu, nad níž se v posledních verších prorocky ujímá vlády člověk.

L. v. vznikala v rozmezí 37 let; většina básní byla však napsána koncem 60. let a v první pol. 70. let (z toho značná část v exilu). L. v. čerpá z námětů biblických i mytologických, ze chansons de geste, starých legend různých ná-

rodů, z historie buřičů i králů, hrdinů i zrádců. Její filozofie je ovlivněna mnoha myšlenkovými proudy (C.-H. de Saint-Simon, Ch. Fourier, V. Hennequin, J. E. Reynaud aj.). Je v ní ale také stále patrná rozporuplná básníková přítomnost, podléhající na jedné straně metafyzickému chápání světa a na straně druhé evolucionistickému optimismu a víře ve sliby pozitivistické vědy. L. v. měla tvořit součást trilogie zabývající se *Lidstvem*, *Zlem* a *Nekonečnem* spolu s posmrtně vydanými rozsáhlými básněmi *Konec Satanův* (1886, La Fin de Satan) a *Bůh* (1891, Dieu). Ve zlomcích (i když úplnějších, než vytvořili jeho předchůdci v zamýšlené epeji lidstva — A. Chénier, A. de Vigny, A. de Lamartine) se autorovi podařilo vytvořit cyklické dílo, romant. období toho, čím byla pro středověk Dantova Božská komedie. U nás byl autor pro J. Vrchlického, jeho generaci i básníky mladší (V. Dyk) největším franc. básníkem pro svou mnohostrannost, dokonalost veršů a bravurní zvládnutí obtížných básnických forem.

Překlady jednotlivě 1878 (*Jaroslav Vrchlický*, in: *sb. Poesie francouzská nové doby*, b. *Spící Booz*, *Píseň mořských dobrodruhů*, *Práce zajatých*), 1882 (*Jaroslav Vrchlický*, in: *Victoria Huga Nové básně*, b. *Země*, *Píseň Sofoklea u Salamina*, *Hydra*, *Homo duplex*, *Jas duši*, *Rejtaři*, *Vodopády*), 1901 (*Jaroslav Vrchlický*, in: *Nové překlady z Victora Huga*, b. *Cid a hrom*, *Ferdoussi*), 1933 (*Bohuslav Reynek*, b. *Spící Booz*), 1947 (1949 1950, *Svatopluk Kadlec*, b. *Satyr*), 1971 (*Tomáš Vondrovic*, *Satyr*), 1985 (*Gustav Francl* — *Jiří Pechar*, *výb.* in: *Beru si slovo*), 1986 (*Naděжда Macurová* — *Zdeněk Hrbata*, b. *Šíré moře*, *Šíré nebe*).

Literatura J.-B. Barrère, *Hugo, l'homme et l'œuvre*, Paris 1952. J.-B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, 1852—1885, Paris 1960. P. Berret, *La Légende des siècles de Victor Hugo*, Paris 1934. — V. Brett (*doslov k 1985*). J. Kopal (*předmluva k 1947*).

zh

HUGO, Victor: UBOŽÁCI

(Les Misérables) — 1862

Francouzský pozdně romantický román spojující patetickou sociální obžalobu a realistické líčení dobových mravů.

Román je rozvržen do 5 dílů: I. *Fantina*, II. *Cosetta*, III. *Marius*, IV. *Idyla Plumetovy ulice a epeje ulice Saint-Denis*, V. *Jean Valjean*. Jeho hl. hrdina Jean Valjean byl poslán na galeje pro krádež chleba, jeho trest, zvyšovaný marnými pokusy o útek, vyprší až po 19 letech. Po návratu byl mu zbývala jen cesta zločinu, kdyby se ho neujal biskup Myriel. Valjean mu přesto odcizí stříbrné přibory, je zatčen, ale milosrdný duchovní ho zproští viny, když prohlásí, že mu přibory daroval, a dokonce mu k nim ještě přidá dva stříbrné svícný. Tento vyznešený čin způsobí, že

se bývalý psanec náhle stane čestným člověkem. Pod vypůjčeným jménem Madeleine se usadí, zbohatne, dokonce je zvolen starostou a postará se o blahobyt celého kraje. Pouze policista Javert má pochybnosti o jeho minulosti. Když je jednou zatčen člověk, kterého všichni shodou okolností považují za uprchlého galejníka Valjeana, nepravý pan Madeleine po urputném vnitřním boji odhalí před soudem svou totožnost. Ještě předtím se postaral o nešťastnou a opuštěnou Fantinu, ženu, kterou hlad dohnal k mravnímu úpadku. Než zemřela, slíbil jí Valjean, že se ujme její dcery Cosetty. Valjean uprchne do Paříže, Javertovým přičiněním je sice znovu poslán na galeje, ale podaří se mu uniknout, Cosetta, kterou vyrve z područí Thénardiera, muže, jenž zbohatl okrádáním mrtvol po bitvě u Waterloo, se stane smyslem jeho života. Je nucen se skrývat, neboť Javert je mu stále v patách. Usídlí se v Plumetově ulici. Do Cosetty se zamiluje mladý republikán, student Marius Pontmercy. 1832 vypuknou v ulici Saint-Denis nepokoje. Na barikádě bojuje vedle Valjeana a Maria také pařížský uličník Gavroche pod vedením romant. revolucionáře Enjolrása. Valjean ušetří k smrti odsouzeného Javerta a po obsazení barikády vojskem odnese na ramenou pařížskými stokami Maria, a zachrání ho tak. Javert později opět Valjeana objeví, ale není schopen se odhodlat k zatčení muže, který mu dokázal svou mravní převahu; vědom si zrady své povinnosti, vrhá se do Seiny. Marius se zotaví a ožení se s Cosettou. Valjean má konečně jistotu, že splnil slib, který dal kdysi Fantině. Když se Marius od Valjeana samého dozví, jaká je minulost Cosettina nevlastního otce, rozhodne se přerušit s ním veškeré styky. Nakonec však pochopí, že právě jemu vděčí za záchranu života, a vrátí se k němu ve chvíli, kdy Valjean umírá. U hlavy mu hoří dva svíčky od biskupa Myriela. „Ve tmách stál nesmírný anděl s rozpjatými křídly a očekával duši,“ praví poslední věta této závěrečné scény.

Svími melodram. sklony, tendencí k absolutizaci vlastností výjimečných postav i utopickou charitativní vidinou spásy ponížených se U. řadí k tradici sueovského fejetonistického románu. Toto východisko však Hugo překonává vypjatým etickým a sociálně zabarveným patosem a zejména náročnějším uměl. tvarem. Hugo má se sueovskou žurnalistickou formou románu-fejetonu společně nejen své liter. počátky, ale i frenetickou literaturou inspirovanou zálibou v tajemnosti, výjimečnosti postav, prostředí i děje, špehování a skrývání, v převlecích a záměnách totožnosti, v náhlých děj. zvratech i ve střídání tónu (lyr. a dram. pasáže) — *Bug-Jargal* (1826) a *Han z Islandu* (1823, *Han d'Islande*). Všechno je vypočteno na udržování čtenářovy pozornosti v napětí. Vliv Sueových románů (zvl. Tajností Pařížských, 1842—43) je výrazný například v líčení

pařížského podzemí a pařížských stok, v zájmu o žaláře a o postavy galejníků, kurtizán aj. Např. Thénardier má svůj předobraz v Sueově Sově (*La Chouette*) a napravený Jean Valjean (současně jakýsi protějšek cynického Balzaka-va Vautrina) se mohl inspirovat dělníkem Morelem, ztělesněním teze o tom, že dobrota a ctnost je výsadou těch, kdo trpí. Historicky podmíněný je v U. také vliv tzv. fyziologií a žánrových obrazů ze života společnosti, jakož i zájem o ženskou otázku, lidská práva a utopický socialismus.

U. jsou rozvinutím námětu, na který Hugo pomýšlel už dříve. 1829 vyšel jeho *Poslední den odsouzencův* (*Le dernier jour d'un condamné*), obžaloba trestu smrti, později *Claude Ubožák* (1834, *Claude Gueux*), ve kterém se Hugo zabývá otázkou lidského bratrství a sociálního pokroku. Původní název U. měl znít *Bida* (*Les Misères*). U. měli největší čtenářský ohlas ze všech autorových děl, brzy se objevily jejich dramatisace (např. dramatisace autorova syna Ch. Huga, insc. 1863) a od 1907 také četné filmové verze — F. Lloyd (USA, 1918), R. Boleslawski (USA, 1935), J.-L. Calderón (Mexiko, 1943), K. Selim (Egypt, 1944), R. Freda (Itálie, 1947), D. Itó—M. Makino (Japonsko, 1950), L. Milestone (USA, 1952), S. Modi (Indie, 1955), J. P. Le Chanois (Francie — NDR — Itálie, 1958; s J. Gabinem), G. Jordan (V. Británie, 1978), R. Hossein (1982) aj.; epizodu Gavroche natočila T. Lukaševičová (SSSR, 1937) aj.

Překlady 1863—64 (1883, 1914—26, *Vincenc Vávra Haštalský, Bidníci*; vyd. 1914—26 upravil *Edgar Th. Havránek*, 1897—99 (*Emanuel Čenkov, Bidníci*), (1911 *Augustin Spáčil*; z pols. adapt. pro mládež *S. Buraczewské, Bidníci*), 1918 (1923, 1953, 1961, 1969, 1974, *Marie Majerová*; vyd. 1918, 1923 *Bidníci*, vyd. 1961, 1969, 1974 adapt. pro děti, vyd. 1953 adapt. pro děti epizoda *Gavroš*), 1923 (1926, K. Herrman, *Bidníci*), 1928 (1931, Karel Čvančara — Jiří Nový — Pavla Moudrá; vyd. 1931 *Bidníci*), 1932 (J. Vičara — B. Vrbová-Pavloušková — V. Vitinger, *Bidníci*), 1936 (*Jan Petrus, epizoda Uličník*), 1940 (*Marie Burešová, výběr pro mládež Bidníci*), 1950 (*Václav Sýkora, adapt. pro mládež Bidníci*), 1975 (1984, *Zdenka Pavloušková*).

Literatura E. Benoit-Lévy, *Les Misérables de V. Hugo, Paris 1929*. S. R. Brachman, „*Otveržennyye*“ *Viktora Gjužo, Moskva 1968*. *Europe, février—mars 1963*. I. V. Meškova, *Tvorčestvo Viktora Gjužo, Saratov 1971*. — V. Brett (doslov k 1984).

ap

HUIDOBRO, Vicente:

ALTAZOR aneb CESTA PADÁKEM

(Altazor o el viaje en paracaídas) — 1931

Rozsáhlá lyrická skladba chilského spisovatele, významné dílo hispanoamerické avantgardní poezie.

Novotvar v názvu básně vznikl sloučením špan. slov „alto“ (vysoký) a „azor“ (jestřáb). Poému tvoří krátká *Předmluva* v lyr. próze a sedm nestejně dlouhých zpěvů, psaných volným veršem bez interpunkce. I., nejdelší zpěv vyjadřuje samotu a úzkost člověka v moderním světě. II. je oslavou ženství pojatého jako vesmírný princip. Ve III. zpěvu, po odmítnutí tradiční poezie a jejího nejužívanějšího prostředku — příměru, počíná velkolepá hra s jazykem, která pokračuje i v následujících zpěvech: tetězení slov na základě jazykových asociací, aliterace, homonymie, skutečné nebo falešné etymologie; tvoření neologismů kombinací různých slovních základů a přípon; změny gramatického rodu; série opakujících se spojení. Ohňostroj jazykových hříček (tzv. jitanjáforas) uhasíná v závěrečném VII. zpěvu, v němž se rozplývají poslední zbytky jazykového systému; zůstávají jen shluky hlásek, v závěrečných třech verších pouze tři samohlásky opakující se samostatně nebo v dvojhláskách: lo ia /iiiiio/Aiaiaiaiiiiioia.

Významovou osou skladby je motiv pádu. K němu se váží básnické obrazy vysoko létajícího jestřába a padáku. Lidská existence je pojímána jako nepřetržitý pád do nebytí, do nicoty, do smrti. Altazor, básníkovo alter ego, je symbol. výrazem ubohosti a zranitelnosti člověka odsouzeného k smrti, ale i velikosti jeho úsilí přežít, zanechat po sobě stopu: „...budeš padat od zenitu do nadiru, protože takový je tvůj osud, tvůj bědný osud. Z čím větší výše pak započneš svůj pád, tím mohutnější bude odraz, tím delší tvé trvání v paměti kamene.“ Altazor není ohrožen jen smrtí, ale také neautentickým bytím: „A onen hlas jenž na tebe křikl žiješ a nevidíš se žít.“ Člověk se ve světě moderní civilizace, z něhož byl vyhoštěn Bůh, snaží přehlušit úzkostné vědomí vlastní konečnosti ulpíváním na věcech a aktech, které ho odvádějí od jediného pravého způsobu bytí, bytí k smrti. „Padák“, jehož se křečovitě chytá, může pád zpomalit, ale nemůže mu zabránit. Z tohoto zorného úhlu je třeba chápat i jazykové experimenty v básni. Jsou hrou a ta je, v pojetí autora, jedním ze způsobů („padáků“), jimiž lze alespoň na chvíli uniknout smrti. Její vyústění v naprostou dezintegraci jazyka pouze potvrzuje nemožnost úniku, a je tedy v souladu s obrazem lidské existence jako pádu, na němž je celý text založen. Avšak hra s výrazovými prostředky zároveň zbavuje jazyk nánosu banality a konvenčnosti, významově vyprázdňuje a obnovuje tak jeho tvořivou potenci, vrací mu schopnost bytí nejen vyjadřovat, nýbrž i zakládat v jeho autenticitě. Narušování jazykového systému je kromě toho také projevem typicky avantgardního úsilí o překonání mezí uměl. materiálu, jímž je v případě slovesného díla právě jazyk.

A. ohlašuje spolu s lyr. prózou *Nebetřesení* (1931, Temblor de cielo) počátek Huidobrovy uměl. zralosti. Mladistvé okouzlení technickým pokrokem, pulsující prvými, v Evropě vydanými sb. b. *Čtvercový horizont* (1917, Horizon carré) a *Eiffelova věž* (1918, Tour Eiffel), utonulo v pocitu bezvýchodnosti odlidštěné civilizace; estétské pohrávání s motivy samoty a smrti z *Arktických básní* (1918, Poemas árticos), *Ekvatoreálu* (1918, Ecuatorial) a *Pravidelného podzimu* (1925, Automne régulier) vyústilo v úzkostnou otázku po smyslu lidské existence; slovní ekvilibristika, grafické šarady a kaligramy se proměnily v „hru doopravdy“. Sedmatřicetiletý chilský básník, pišící španělsky i francouzsky, který byl od 1916 jedním z vůdčích duchů pařížského avantgardního hnutí, potvrdil v A., že je především mistrem básnického obrazu. I když ani tato skladba není prostá rysů exhibicionismu, pro autora příznačného, je jisté, že polemický zápal, s nímž Huidobro obhajoval tzv. stvořený obraz (imagen creada) a teorii kreacionismu na něm založenou, zde ustoupil potřebě umělecky vyjádřit prožitek souč. světa, básnickým činem popřít omezenost lidské existence.

Překlady 1972 (*Viera Dubcová*, zčásti in: *sl. Cesta padákem*).

Literatura D. Bary, *Huidobro o la vocación poética*, Granada 1963. E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid 1974. C. Goić, *La poesía de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile 1956. — V. Dubcová (doslov k 1972).

hv

HUSAIN, Táhá:

KNIHA DNÍ

(Al-Ajjám, dosl. Dny) — 1929

Kniha vzpomínek z dětství předního představitele moderní egyptské a současně celé arabské kultury.

K autobiogr. motivaci se autor hlásí až v poslední kapitole díla, kdy je dedikuje dcerušce, aby poznala, jaký býval její otec jako nedozrálý, chybující chlapec. Jinak je celé vyprávění psáno ve 3. osobě („chlapec“, „nás přítel“ apod.). Odehrává se v zapadlém hornoegypt. městečku na přelomu století. Hoch je od raného dětství po neštovicích nevidomý a ke zvidavému poznávání světa mu slouží pouze údaje ostatních smyslů. Vyrůstá uprostřed početných sourozenců, kteří mu pomáhají překonávat potíže vyvěrající ze slabosti a slepoty. V tradiční škole (kuttábu) se naučí nazpaměť korán, ale několikrát jej zase z nedbalosti zapomíná. Seznamuje se s lidovými vyprávěními, se životem mystických bratrstev, s pověrami a projevy nevědomosti a zaostalosti, jaká byla tehdy pro egypt. venkov příznačná. Při epidemii cholery mu zemře jeden z bratrů. S jiným odchází v závěru do Káhiry studovat na islámské ná-

boženské univerzitě al-Azhar. V drobných zmínkách a narážkách je naznačena i autorova další životní pouť: na národní sekularizovanou univerzitu a dále pak na Sorbonnu do Paříže.

K. d. je jednak citlivě líčeným obrazem světa vnímaného a poznávaného nevidomým dítětem, jednak autentickým krit. svědectvím o způsobu života a myšlení na egypt. venkově v době přežívající kulturní letargie, o jejíž překonání svým celoživotním působením T. Husain usiloval. Jeho kritičnost nabývá někdy rysů satiry (např. zobrazení postavy učitele koranické školy), jindy převládá shovívavý humor nebo hluboká citlivost a nostalgie. Autorova slepota jakoby umocňovala plastičnost jeho vnímání a přesnost charakterizací. **K. d.** je psána pečlivě vytříbeným jazykem, navazujícím na nejlepší tradice arab. prózy a zároveň moderně uměřeným a logicky průzračným. Komponována je s určitým citem pro hudebnost.

K. d. vydal autor poměrně pozdě — v čtyřiceti letech — jako svou beletristickou prvotinu, kdy měl za sebou již řadu významných literárněvědných prací. Měla velký ohlas v arab. světě, v několika případech dala zde podnět i k nápodobě. Brzy byla překládána i do evrop. jazyků. 1939 ji autor rozšířil o vyličení studia na al-Azharu a později na ni navázal dílem *Literát* (Adib) vyprávějícím o jeho studiu na Národní univerzitě a ve Francii.

Výpisky „*Dětská paměť je však zvláštní, či spíše lidská paměť je zvláštní: snaží se zpřítomnit si příhody z dětství a některé zobrazí jasně a zřetelně, jako by od nich neuplynulo ani dost málo času, jiné však stírá, jako by s nimi člověk neměl nic společného*“ (1974, 13).

Překlady 1974 (Karel Petráček).

Litetarura I. J. Kračkovskij, *Arabskaja literatura v XX veke, Izbrannyje sočinenija III, Moskva 1956.* — K. Petráček (doslov k 1974).

lk

HUXLEY, Aldous:

KONTRAPUNKT

(Point Counter Point) — 1928

Anglický filozofický román idejí, jedno z nejvýznamnějších děl moderní prózy 20. stol.

Ústředním tématem — jak naznačuje již moto z básně F. Grevilla — je nevyrovnanost moderního člověka, jeho neschopnost harmonicky sloučit racionalitu s emocemi, s pudovostí. V díle jsou splétány vzájemně nesusouvisející příběhy asi desítky postav — vesměs příslušníků bohatých společen. vrstev. Na určité výšce společnosti je ilustrována krize moderního přetechizovaného a přintelektualizovaného světa. Hypertrofie intelektu, pudu, vášně, pokrytectví, mystického odvratu od světa, kariérismu, touhy po činu, vědomí povinnosti apod. brzy životní osudy jednotliv. hrdinů láme. Jedinou vyloženě klad-

nou postavou je Mark Rampion, který je mj. autorovým holdem D. H. Lawrenceovi. Jen jemu se daří nalézt kýženou harmonii, a tak i plnohodnotný vztah ke společnosti a ke světu. I za většinou dalších postav se skrývají histor. osobnosti (J. Huxley, O. E. Mosley, J. M. Murry aj.). Autor sebe sama kriticky zpodobuje ve Filipu Quarlesovi a částečně i ve Walteru Bidlakovi. V díle budovaném na principu kompozice symfonického hudebního díla je množství liter. aj. narážek.

Jednotl. příběhy jsou souběžně konfrontovány, „kontrapunktovány“ v rámci téměř hudebně založené kompozice. Postavy ve značně vyhrocené podobě ztělesňují určitou ideu. Autor s ironickým nadhledem odhaluje jejich nejskrytější nitro, poukazuje i na jejich minulost a genezi. Ironie (jež je jednou z konstantních složek díla) vyplývá jednak z jisté duplity životních příběhů různých postav, jednak z odtažitého „vědeckého“ pohledu na tu či onu lidskou zasloupenost. Autor se snaží nalézt (byl i zvrácenou) logiku skutků postav. Sám vstupuje do díla jako řešitel předestřených problémů i jako tvůrce (mj. ve formě deníku Filipa Quarlese autor sám vysvětluje kompoziční postupy díla). Charakteristická je absence ústředního syžetu a hl. postavy, stejně jako rafinované splétání a kombinování jednotl. motivů v kompozici. Smyslem **K.** je hledání východiska z krize moderního člověka. Člověk je podle Huxleyho individuálně odpovědný za vyřešení vnitřního sporu těla a duše, života a smrti, pomíjejícínosti a věčnosti. Pouze na základě vnitřní vyváženosti je možno konstitovat plnohodnotné mezilidské vztahy.

Především díky svému tvaru zaujímá **K.** přední místo v novátorské próze 20. let a je jej možno považovat — vedle r. *Konec civilizace* (1932, Brave New World) a r. *Raněný slepotou* (1936, Eyeless in Gaza) za jedno z Huxleyových vrcholných děl. Od 1916 publikoval Huxley již celou řadu děl různých žánrů. Pokud jde o kompoziční techniku a částečně i tematiku, navazuje **K.** především na r. *Křepčení* (1923, Antic Hay) a *Paralely lásky* (1925, Those Barren Leaves). I zde jsou postavy především kontrastním ztělesněním určitých idejí, i zde jde částečně o romány klíčové. V **K.** se ovšem autor do značné míry oproštuje od dřívějšího pesimismu, odporu k tělesnosti a přehnaného sklonu ke spirituálnosti. Vliv D. H. Lawrence je zde prokazatelný. Formu **K.** ovlivnil zřejmě i r. Penězokazi (1925) A. Gida. Ohlas díla v Británii i v zahraničí byl značný — Huxleyova skepse plně souzněla s poválečnou atmosférou. Možno říci, že Huxley se především díky **K.** stal v intelektuálních kruzích módním autorem.

Výpisky „*Smyslnost a cit, žádostivost a něha jsou stejně často přáteli jako nepřáteli*“ (1968, 217) — „*U některých lidí ukojení ihned vzbudí opovržení tím, čím se ukojili*“ (1968, 217).

Překlady 1931 (1935, 1968, Jarmila Fastrová; vyd. 1931 a 1935 jako *Kontrapunkt života*).

Literatura P. Bowering, *Aldous Huxley: A Study of the Major Novels*, London 1968. B. Krishnan, *Aspects of Structure, Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels*, Uppsala 1977 (bibl.). — Z. Vančura (doslov k 1968).

mtm

HUYSMANS, Joris Karl:

NARUBY

(A rebours) — 1884

Dekadentní román francouzského autora vlámského původu.

Román je uveden citátem z díla středověkého nizozem. mystika J. van Ruysbroeka: „Svoje potěšení musím nacházet nad časem. . . třebaže svět se mé radosti hrozí a ve své hrubosti neví, co chci říci“. V následujících 16 kap. je v tradiční 3. osobě líčen marný pokus Jana des Esseinta, přecitlivělého a zženštilého potomka starého šlechtického rodu, uniknout před přizemní a kořistnickou společností měšťáků do umělého světa fantazii a estétských prožitků. Znechucen vševládnou prostředností likviduje rodinný majetek, obstarává si rentu a uchyluje se do domku v blízkosti Paříže. Toto útočiště nechává upravit podle svého vybraného vkusu a obklopuje se množstvím drahocenných objektů (obrazů, knih, starých tisků a bibliofilií, cizokrajných rostlin, vzácných likérů, parfémů apod.), jejichž prostřednictvím hodlá léčit vlastní letargii a nudu. Estétské vnímání těchto hrdinů jediné uznávaných hodnot se stává výlučným a od skutečnosti odtahitým prostorem jeho existence. Specifickou oblast des Esseintovy imaginace představují úvahy kulturněhistorické, v nichž se jeho krajně individualistické a misantropické pojetí světa projevuje zvrácené zálibným vyhledáváním příznaků rozkladu v nejrůznějších etapách společen. vývoje, od antiky až po současnost. Z obdobných pozic hodnotí i tvorbu jednotliv. uměl. osobností, zvl. Ch. Baudelaira, J. Barbeye d'Aurevillyho, P. Verlaina, T. Corbiéra, S. Mallarméa aj. Odpor ke všemu „nechutné“ prostému a obvyklému je doveden ad absurdum hrdinovým perverzním uspokojením v okamžiku, kdy jeho organismus odmítá přijímat potravu přirozenou cestou a musí být vyživován klystýrem. Nicméně po des Esseintově psychickém a fyzickém zhroucení následuje lékařský verdikt, podle něhož musí proti své vůli opustit klauzuru vlastního přemrštěného jevnocitu a vrátit se do „normálního“ života. Zoufalý des Esseintes se v závěru pudově obrací o pomoc k Bohu, přestože jeho existenci rozumově popírá.

Příznačné degenerativní rysy, jimiž je hrdina poplatný svému šlechtickému původu,

slouží ke zvýraznění jeho neschopnosti přizpůsobit se společen. praktikám světa, v němž se cítí být zcela izolován (pohrdá jak měšťáky, tak i snadno manipulovatelnou a oklamatelnou „lůzou“). Uvědomuje si nutnost společen. změn, avšak nejasné vědomí odpovědnosti potlačuje zdůrazňováním vlastní zranitelnosti a domnělé nadřazenosti a pokouší se řešit traumatický životní pocit narcistickým sebezavřením do soukromého „mauzolea“ krásna. Tato estétská póza je jak pokusem o zachování vlastní integrity, tak i provokativním popřením konvenční hodnotové hierarchie, což se vyhoceně projevuje satanským přitakáním zlu a „ošklivostí“ vnějšího světa. Přeslechtěná představitivost, odtržená od pozitivních momentů reálné skutečnosti, se však zákonitě vyčerpává a hrdina dospívá k hranicím svých imaginativních schopností. Útočiště se mění ve vězení a pokus o únik přerůstá v symbol zavrhujícího se úpadku hr diny samotného. Trag. podtext je vyvažován autorským nadhledem, patrným zvl. v nadsázce, již je tento estétský postoj dováděn do extrémních poloh a tím zároveň ironizován jako lidsky nedůstojný a tragikomicky slabošský.

N. představuje programový autorův rozchod s naturalismem, k němuž inklinoval ve své rané tvorbě — r. *Marta* (1876, Marthe), *Sestry Vatardovy* (1879, Les Soeurs Vatarde) — a jehož pozitivisticky registrující přístup k reálným faktům nevyhovoval Huysmansově stále naléhavější potřebě vyjádřit uměl. odstup od devalvovaných hodnot měšťácké společnosti. Nastolením kultu samoučelné krásy a estétské fascinovanosti úpadkem román N. nabídl nový estet. výraz pro dobovou atmosféru prohlubující se společen. skepse a předznamenal tak tvůrčí východiska evrop. symbolisticko-dekadentních tendencí konce a přelomu století. Obnažením pocitu bezmoci individua tváří v tvář absurdnímu světu a hledáním úniku ve sféře imaginace a snů se zároveň stal jedním z pilířů moderní prózy.

Výpisky „*Všechno tkví v tom, vědět, jak na to, umět soustředit svého ducha na jediný bod, umět se dostatečně odpoutat, abychom navodili halucinaci a mohli snem o realitě nahradit realitu samu*“ (1979, 53).

Překlady 1905 (1913, Arnošt Procházka), 1979 (Jiří Pechar).

Literatura P. Cogny, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'Unité*, Paris 1953. — J. Pechar (předmluva k 1979). F. X. Šalda, *Joris Karl Huysmans*, in: *Duše a dílo*, Praha 1913.

nam

CHAJJÁM, Omar:

ČTYŘVERŠÍ

(Rubá'iját) — * 11.—12. stol.

Svod čtyřverší perského středověkého básníka, myslitele a vědce.

Okruh čtyřverší připsovaných Omaru Chajjámovi, složených metricky pevným časoměrným veršem a rýmovaným aaba (rubá'í) nebo aaaa (tzv. zpívající čtyřverší rubá'í-i taráne), není ustálen, v rukopisných sbírkách je množství básní jiných autorů; nejsou vyloučena ani falza celých nověji objevených rukopisů. Za poměrně nesporné se považuje autorství u zhruba 250–300 čtyřverší. Celek v nejstarších rukopisech není nijak komponován, ale bývá mechanicky řazen na základě pravidel divánu, tj. podle posledního písmene prvního verše. Kaleidoskopický svod čtyřverší přesto výrazně sleduje několik úzce spjatých temat. linií: téma hovoru s Bohem, pomíjivosti života i marnosti lidského poznání, neodvratitelnosti smrti a oslavy vína, lásky a přátelství.

V Č. se odráží pro mnohé orientální filozofie příznačný pohled na svět jako na marnost a mjení, jehož podstata není racionálně postižitelná, takže lidské poznání může vést jen k uvědomění vlastní bezmoci. V popředí stojí představa „prachu“, „hlíny“, ve kterou se rozpadají lidské výtvořiny i sami lidé v nekonečném koloběhu vznikání a zanikání, a tedy „prachu“ jako znamení nicotnosti všeho, co bylo, je a bude, jako jediné pravé substance tohoto světa, jež se v jedné podobě stává tělem, hmotným statkem, věcí a v jiné jimi přestává být. Odtud vychází i tradiční alegorie člověka a džbánu, krve v člověku a vína ve džbánu, kterou se téma pomíjivosti světa spojuje s hédonistickou lyrikou oslavující víno, rozmařilost, lásku a přátelství. Její pijácká bezstarostnost je rubem úzkosti z prázdnoty světa, ale současně se stává svou věcnou bezprostředností — v souvislosti s filozofií súfismu — cestou mimorozumného styku s Bohem. Víno je pak prostředkem extatického vzepětí, jímž se hlína obrací ke svému stvořiteli. Lásky ke krásnému tělu, jež samo o sobě je jen „prach“, je obdobně „metaforickou láskou“ (išq-i madžází) a tedy mostem k lásce pravé (išq-i haqíqí), nadpozemské. Tato logika plně zakotvená v súfijské symbolice není ovšem prosta dynamických zvrátů směrem k blasfémii, ke vzývání vína nikoliv jako prostředku, ale jako jediné jistoty, která vyváží veškeré nejisté hodnoty věčné plným pohroužením do časnosti, „do prachu krčmy“, za níž se skrývá zoufalá vize „opilého Boha“, nezodpovědného za svůj svět.

Zatímco v Orientu nepatřil Chajjám k nejznámějším básníkům — zastínil ho Chajjám filozof a vědec — v 19. stol. se postupně zmocnila jeho básnického odkazu Evropa, pro kte-

rou se zvl. po objevném přebásnění E. FitzGerala (1859) do angličtiny (jež velmi zapůsobilo na D. G. Rosettiho a A. Ch. Swinburna) a pozdější franc. verzi J. B. Nicolase (1867) stal básnickou hvězdou první velikosti. Evrop. čtenář na sklonku století nevnímal, čím se Č. napojují na temat. konvence per. epigramatické lyriky, a přivítal v Chajjámovi básníka blízkého modernímu skepticismu.

Výpisky „Nad nové říše staré víno je lepší“ (1974, 16) — „Jestli nemůžem vonět k růžím, trn nám postačí“ (1974, 52) — „To není láska, smutně zpívat jako slavík. / Nehořkovat v hodině smrti, to je láska“ (1974, 61).

Překlady čas. 1875 (Svatopluk Čech, in: Zvon, s. 334, 2 čtyřverší), čas. 1901 (Přemysl Hájek — Jan Axamit, in: Květy, s. 318–322, 35 čtyřverší), 1922 (Josef Štýbr, Rubá'iját Omara Chajjáma, hvězdáře — básníka perského, z překladu FitzGeraldova, 1931 (1938, 1947, Josef Štýbr), 1945 (Jaromír Borecký), 1931 (Emil B. Lukáč, sl. výbě. Múdrost vína), 1974 (Vilém Závada — Jan Rypka, výbě.), 1976 (Pavol Horov, sl. výbě. Lásky, hlína, spev a čaša vína).

Literatura B. A. Rozenfel'd — A. P. Juškevič, Omar Chajjam, Moskva 1965. — M. Borecký (doslov k 1945).

mc

CHAJTOV, Nikolaj:

DIVOKÉ POVÍDKY

(Divi razkazi) — 1967

Sbírka povídek současného bulharského prozaika.

Zhruba dvacítko povídek souboru je situována do svérázné oblasti jihozápadního Bulharska, do pohorí Rodopy, v němž charakter obyvatelstva určují především početné vesnice drsných a nezávislých horalů — bulhar. mohamedánů — Pomaků. Zejména z nich se spolu s Bulhary rekrutují hrdinové D. p., jejichž očima, prostřednictvím stylizovaných autobiogr. vyprávění s výraznou dram. fabulí, vnímáme život i morálku kraje v jeho proměnách od minulého století až po dnešek. Nejdále do historie pravděpodobně zasahuje p. *Kozi roh*, v níž autorova záměrná věcnost potlačuje baladické rysy příběhu msty na utlačovatelích. Do doby o něco mladší nás zavádí několik nesentimentálních vzpomínání na „chlapské časy“ (těž název povídky), v nichž nebyly únosy nevěst či loupežná přepadení nečím neobvyklým. Dalším tématem D. p. jsou osudy nositelů feministických tradic kraje — také zde v časovém rozpětí. Ztřeštěná sázka mladého bednáře v p. *Zkouška* je projevem cechovní pýchy, jejíž pád pod přívalem „novot“ na sebe nenechává dlouho čekat (v p. *Když si svět svlékal venkovské kalhoty* si zkrachovalý výrobce opánek zachránil existenci otevřením prvního výčepu piva ve městě). „Civilizovaný“ svět předválečného Bulharska proniká do hor i jinak — zkorumpovanými politiky a úplatným úřednictvem. Tu

vstupuje do D. p. nový hrdina, prostý, ale tvrdohlavý obhájce pravdy, která sice nevitězí, ale umožňuje zachovat si tvář (*Lesní duch, Holé svědomí*). V podstatě totožný typ prolnul v poetizovanější podobě až do povídek ze současnosti, v nichž je mravně silný outsider ponižován byrokracií (*Cestičky*) i konzumními požadavky svých nejbližších (*Pod píšťalou lokomotivy, Strom bez kořene*).

Plastičnosti postav i příběhů D. p. pomáhá plnokrevný jazyk, obohacovaný expresivitou dialektismů. Ve svém souhrnu D. p. až s překvapivou úplností pokrývají takřka celou etnografickou, etnopsychol. a zčásti i histor. problematiku kraje. Chajtov jako by rozbíjel již hotovou mozaiku na jednotlivé kameny, aby se dobral obecně platné podstaty svých hrdinů, aby pronikl do emocionality vzácně celistvých osobností, utvářených spíše než tradicí patriarchálních vztahů (jak je v bulhar. literatuře s podobnou tematikou obvyklejší) vlastní přirozenou a sebevědomou aktivitou, vnitřní pevností, realist pohledem na svět. Jádrem D. p. je ale vsudypřítomná pře o ráz souč. života, o klady a zápory nezadržitelného civilizačního procesu, který je v té či oné míře v konfliktu s hrdiny povídek.

Chajtova přivedlo do Rodop, které mu do dnes poskytují bohatý materiál k dílům beletristickým i odborným, povolání lesního inženýra. V předchozích knihách byl autor obvykle inspirován stejnou měrou přírodou i lidskými osudy. Pojátkem D. p. (kam autor zařadil i některé povídky starší) je však výhradně zájem o člověka a výrazněji se do nich promítají cíle sledované autorem i v jeho etnografických a histor. pracích — vyvrátit domnělý podíl Pomaků na národnostním útlaku Bulharů a rehabilitovat jejich kulturu. D. p., všele přijaté kritikou, svým čtenářským úspěchem (za 9 let 6 vydání) mocně přispěly k integraci této etnické skupiny s národním povědomím. Jednotl. povídky se staly předlohami filmových i televizních zpracování; z nich umělecky nejvýraznější je film *Kozí roh* M. Andonova (1972). V zahraničí se D. p. staly jádrem hojně předkladaných výborů z Chajtovovy tvorby.

Překlady 1974 (1987, *Alena Maxová*, výb. in: *Divokou stopou Rodop*).

Literatura N. Georgiev: „*Divi razkazi*“ ot gledište na naukata, morala i sladkodumnata kritika, *Literaturna misl*, 1974, 2. K. Kujumdžijev, „*Divi razkazi*“ i „*točnite nauki*“ (*tamtéž*).

vkž

CHAMISSO, Adelbert von:
PODIVUHODNÝ PŘÍBĚH PETRA SCHLEMIHLA
(Peter Schlemihls wundersame Geschichte)
1814

Německá romantická novela, která proslavila svého autora po celém světě.

Chudý mladík Petr Schlemihl (v jidiš = smolař) se dostane shodou okolností do společnosti boháčů. Týrán pocitů méněcennosti nerozvážně prodá ďáblu — muži v šedém kabátě — svůj stín, který se mu zdá být nepotřebný a bez užítku, za zázračný Fortunátův měšec. Ačkoliv je pak bohatý, přesto se od něj všichni s výjimkou věrného sluhy odvracejí, pohrdají jím, nedůvěřují mu, bojí se ho a vyhýbají se mu, jakmile zpozorují jeho „nedostatek“. Ztratí i krásnou Minu, dceru lesmistra, které se jako „hrabě Petr“ dvořil. Přesto odolá dalšímu pokušení, když ho po roce muž v šedém kabátě opět vyhledá a nabídne mu, aby se upsal vlastní duši, získal tak zpátky svůj stín a rehabilitoval se před veřejností. Schlemihl v něm pozná ďábla, zahodí Fortunátův měšec do propasti a najde spokojenost v odloučenosti od lidí jako přírodovědec, který putuje v sedmimílových botách světem.

P. S., jehož hl. hrdina nese četné autobiogr. rysy autorovy, proklamuje odvrát od zdánlivých hodnot bohatství, tvořících základ solidní měšťanské existence, k skutečným hodnotám lidským. Současně se zde však promítá rozpolcenost německo-franc. spisovatele za napoleonských válek a ztráta stínu se tu stává symbolem ztráty sounáležitosti s vlastním národem a třídou. Tímto motivem, navazujícím na starou víru některých národů, že ztráta stínu představuje pro člověka krajní nebezpečí, se ze světa skutečnosti přechází do světa fikce. Atmosféra díla je snová, prostupuje se tu realita viděná do všech podrobností a fantastika, rovněž přesně zaznamenávaná a logicky motivovaná, takže mezi nimi není propast. Kombinace popisného realismu s fantaskními prvky byla v něm. literatuře novinkou, stejně jako realist. vidění člověka v přírodním a společen. prostředí. Pro dobový ráz P. S. je příznačné využití za romantismu oblíbené „vydavatelské fikce“.

Novela vznikla 1813, plán a motivy jsou starší. Podnětem byly vlastní životní pocit autorovy, obohacené o řadu lidových i liter. motivů (J. La Fontaine, H. J. Ch. Grimmelhause, L. Tieck, pověsti o Fortunatovi). Vedle Kleistových próz znamená P. S. ve své době největší krok od romantiky k realismu a je předchůdcem povídek E. A. Poea. 1966 balet od P. Thilmanna.

Překlady 1921 (*František Tichý, Petr Šlemíl*), 1929 (*Josef Soukup, Podivuhodná příhoda Petra Schlemihla*), 1941 (*Jiří Konůpek*), 1957 (1981, *Oskar Reindl*), 1959 (*Berta a Pavel Levitovi*).

Literatura W. Feudel, *Adelbert von Chamisso, Leben und Werk*, Leipzig 1971. R. Flores, *The Lost Shadow of Peter Schlemihl*, *German Quarterly* 47, 1974. B. v. Wiese, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*,

in: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka I. Düsseldorf, 1962.* — J. Stromšík (doslov k 1981).
gvd

CHANDLER, Raymond:
SBOHEM BUĎ, LÁSKO MÁ
(Farewell, My Lovely) — 1940

Detektivní román představitele tzv. severoamerické drsné školy.

Philip Marlowe se začne zajímat o pozadí vraždy, jejímž je svědkem: propuštěný vězeň Zubr (Moose) Malloy zastřelí při pátrání po své bývalé milence Velmě majitele lokálu, v němž Velma kdysi zpívala. Vzápětí poté, co Marlowe získává informace o Velmě od vdovy po dřívějším majiteli podniku Jessie Florianové, je najat Lindsayem Marriottem jako doprovod k předání výkupného za náhrdelník ukradený jeho přítelkyni paní Graylové. Marriott je při tom zavražděn. Při pátrání po okolnostech Marriottovy smrti se Marlowe setkává i s paní Graylovou, ta mu dává najevo svou náklonnost. Ve spolupráci s poručíkem Randallem se pak Marlowe dobírá vztahů mezi Marriottem a Florianovou; při návštěvě v jejím domě ji nacházejí zavražděnou. Na Marlowovu výzvu se Zubr Malloy dostává k němu do bytu (když vymáhal informaci o Velmě, zaškrtil předtím neúmyslně Jessii Florianovou), setkává se s paní Graylovou, jež přichází Marlowa navštívit, a poznává v ní Velmu. Graylová Malloye zastřelí (na svědomí má i vraždu Marriottovu — i ten věděl o její minulosti příliš mnoho) a utíká. Po čase je objevena v nočním podniku, kde se živí zpíváním, při zatčení zabije policistu a spáchá sebevraždu.

Prvkem sjednocujícím rozřízání syžetové linie, kompozičně ovlivněné technikou filmovou (stříhy, děj, zvraty, změny prostředí), je postava soukromého losangeleského detektiva Marlowa. Zápletky a její rozuzlení, na rozdíl od jiných Chandlerových románů zde poměrně ústrojně, ustupují do pozadí, jsou jen čtenářsky atraktivními prostředky hlubšího podtextu tržky utvářeného právě v těsném vztahu s výstavbou hl. postavy. Atributy, jež jsou Marlowovi přiřazeny (je pojat jako společen. antiideál soudobé Ameriky: chudoba, milostné neúspěchy, výprasky od zločinců atd.), ho vyčleňují ze světa, proti němuž jako celku (ne tedy proti zločinci — jednotlivci) vystupuje a kořenů jehož zla („zločin není choroba, ale symptom“) se dobírá. Na pozadí detektivní zápletky se tak S. stává především výpovědí o čestném, neúplatném a nebojácném člověku s čistým svědomím a čistými rukama usilujícím hrát fair play ve světě, jehož pravidla hry jsou jiná, o člověku s posláním usilovat o nemožné (a u vědomí toho člověku skeptickým a smutným) — o změnu soudobého loupeživého a brutálního světa.

V S. se stejně jako v dalších šesti detektiv-

ních románech publikovaných 1939—58 a zhruba třiceti detektivních povídkách (jinému žánru se Chandler nevěnoval) projevuje vliv teorie tzv. objekt. psaní, prosazované zvl. nestorem moderní amer. žurnalistiky L. C. Moiseem v prvních desetiletích 20. stol. v amer. tisku a zprošťované působící i na literaturu (E. Hemingway), též na koncepci čas. Černá maska (Black Mask), v němž Chandler debutoval p. *Vyděrači nestřelí* (čas. 1933, Blackmailers Don't Shoot). V návaznosti na tvorbu poč. 20. let (např. C. J. Daly) reagující na tradici angl. detektivky (v podstatě statické, založené na deduktivních úvahách a konverzací) posílením děj. složek příběhu a vytvořením tzv. povídky akce (action story) se v tvorbě autorů Černé masky formuje tzv. hard-boiled story (drsný příběh) s ústřední postavou „tuhého chlapíka“ (tough boy) — odtud pak označení „drsná škola“ (hard-boiled school), mezi jejímiž představiteli (G. H. Cox, P. Cheyney, raná tvorba E. S. Gardnera) vynikají ještě před Chandlerovým debutem romány D. Hammetta, např. *Rudá žeh* (1929), *Maltézský sokol* (1930) aj. Typická proměna tradiční postavy Velkého detektiva spjaté s detektivní prózou od dob Doylových (sám Marlowe je prototypem Lew Archera, soukromého detektiva próz R. Mac Donalda) souvisí těsně s proměnou žánru, na niž se Chandler nemalou měrou podílí: Detektivka se stává z neskutečné pohádky pro dospělé realist. příběhem zasazeným do konkrétního společen. prostředí (v drsné škole, ale i jinde — srov. pozdější romány Mc Bainovy — zhusta velkoměstského, jež svou atmosférou často vstupuje do děje). Logika vývoje žánru pak směřuje k proměně detektivky v realistický, společenskokrit. román, jehož nejvyhraněnější podoba se realizuje v detektivce švédské (M. Sjöwallová a P. Wahlöf). Motivů S. bylo použito 1942 pro populární amer. filmový seriál *Sokol*, román byl dvakrát zfilmován (1944 a 1975, D. Richards).

Překlady 1967 (*Heda Kovályová*, in: 3× *Phil Marlowe*), 1978 (*Josef Schwarz*, *Sbohem, miláčku*, in: 3× *Phil Marlowe*).

Literatura P. Durham, *Down These Mean Streets a Man Must Go*, University of North Carolina 1963. D. Madden (ed.); *Tough Guy Writers of the Thirties*, Southern Illinois University Press 1960. — I. Doležalová-Kněžinková, *Jedinec a společnost ve vybraných dílech americké hard-boiled school*, FFUK Praha 1975 (dis.). J. Höfer, *Nová americká detektivka v kontextu světové literatury FFUK*, Praha 1974 (dis.).

am

CHÁNÍ, Ahmad:

MAM A ZÍN

(Mam u Zín) — * 17. stol.

Kurdský epos na téma tragické milostné legendy.

Na rozdíl od trag. milostných legend v literaturách Blízkého východu vždy znovu umělecky ztvárňovaných (Lajlá a Madžnún apod.) se příběh o Mamovi a Zíně vyskytuje pouze v literatuře kurdské. Zákl. děj. linií mnoha variant eposu je příběh maghribského prince, který pozná pomocí nadpřirozených sil sestru bohtánského knížete Zín (Bohtán se sídelním městem Džizre patří k nejstarším kurd. histor. centřům). Bloudí a hledá ji tak dlouho, až dojde do Džizre. Zde najde tři bratry — Arfana, Čeka a Karatadžina, s nimiž se spřátelí. Přiznivého přijetí se mu dostane i u knížete, Zínina bratra. Zdá se, že všechno šťastně skončí svatbou Mama a Ziny. Zlý Beko však zaseje svár mezi knížetem a Mama. Oběti intrik se stane nejdřív Mam, zakrátko ze žalu umírá i Zín. Na jejich společném hrobě vyrůstají dva stromy, jejichž větve se proplétají. Epos Cháního je psán ve dvojverších se sdruženým rýmem (masnavi), metrem chadžadž, v severním nářečí kurmándži.

Příběh o trag. lásce, u Cháního i v lidových variantách, obsahuje řadu prvků, které ukazují na jeho dávný původ (přenesení spící Ziny k Mamovi pomocí nadpřirozených sil, způsob volby ženicha nevěstou apod.). Existuje hypotéza o tom, že podkladem této dosud živé legendy je příběh o Zariadrovi a Odatis (avest. Zairivairiš, pahlavsky Zarér), který patří ke sporým stopám staroper. písemnictví. Zapsal jej Chares z Mityleny a zachoval Athenaios z Naukratidy. Chání patřil ke vzdělaným, vlastenecky zaníceným kruhům kurd. aristokracie. Znalý literatury arabské, perské i turecké, těžce nesl odklon od bohatých tradic kurd. lidové slovesnosti a zcela záměrně sáhl po tématu bytostně národním a ve všech Kurdů obydlených oblastech velice živém. Spojením populárního námětu s vysoce uměl. zpracováním vzniklo dílo, které je právem považováno za vrchol kurd. klasické literatury.

O vlastním životě A. Cháního je známo velmi málo. Narodil se v Bajazidu (dnešní Doğubayazit), kde, jak se zdá, prožil i většinu svého života. Patřil k rodové aristokracii kmene cháníján. Zdrojem informací o jeho osobnosti je dílo samo, v něm vyjádřil i vlastenecké záležitosti, které ho k jeho sepsání vedly. Vedle stěžejního díla M. a Z. napsal pro kurd. děti arabsko-kurd. veršovaný slovník *První plod* (Noubár), dále řadu lyr. gazelů a několik traktátů o poetice a filozofii.

Literatura M. Hartmann, *Zur kurdischen Literatur, Zeitschrift für die Kunde der Morgenlandes*, 1898, XII, s. 107. R. Lescot, *Textes kurdes, Mamé Alan, Beyrouth* 1942.

akt

CHATEAUBRIAND, François-René vicomte de:

ATALA

1801

Novela francouzského romantického spisovatele.

Prolog k ději, charakterizovanému podtitulem *Láska dvou divochů v pustině*, jenž je situován do 1. čtvrtiny 18. stol., seznamuje s krásami franc. Louisiany a zmiňuje se o slepém starci Šaktovi (Chactas), Indiánu z kmene Načezů. Ten přijal za vlastního syna mladého Francouze Reného, „oběť vášni a nepřizné osudu“, a na lovu mu vypráví svůj životní příběh (přechod k vyprávění v 1. osobě). Oddíl *Lovci líčí*, jak byl Šakta po otcově smrti vychováván ve špan. rodině, z níž však odchází zpět do přírody, kde je zajat nepřátelským kmenem. Seznamuje se s Atalou, dcerou náčelníka a tajnou křesťankou, a oba se do sebe zamilují. Společně utečou do pustyiny. V bouři (kdy se Atala zmiňuje o tajemství, které zabráni naplnění jejich lásky) je objeven páter Aubry, spravující v pralese misijní stanici. V oddíle *Rolníci* je popsána idylická obec Indiánů a tajuplná mystika křesťanských obřadů. V oddíle *Zlá sudba* Atala řeší konflikt milostné vášně a víry (matka ji zaslíbila Marii — „královně andělů“) pozitivní jedu. Zoufalý Šakta obviňuje křesťanské náboženství, ale Aubry mu dokazuje, že vše pozemské je pomíjivé, a směřuje jej s tvrdým údělem (oddíl *Pohřeb*). V *Epilogu* (promlouvá autor, jakoby vzpomínající na své cesty, na nichž potkal potomky hrdinů) je uvedeno, že Aubryho umučili nepřátelští Indiáni a že Šakta a René zahynuli v bojích s Francouzi. V předmluvě k 1. vyd. autor zdůrazňuje, že A. je určitým druhem „bázně“, napůl popisné, napůl dramatické, inspiroující se homérickými eposy i Biblií.

Děj A. se odvíjí na pozadí přírodních scénérií, jejichž popisy, v rytmizované próze s četnými aliteracemi, postihují nekonečnou rozlehlost prostoru i konkrétní exotické detaily v něm („Na pokraji přístupných míst lze spatřit medvědy, jak se zpiti hrozny potácejí na haluzích jilmu“). Prolínáním konkrétnosti a neurčitosti v popisech (přiblížení se k objektu jeho detailní básnickou segmentací a vzdalování se od něho znejasňováním obrysů) vyvolává A. dojem nekonečné proměnlivosti i neuchopitelnosti přírody. V jejím prostředí, harmonizujícím nebo kontrastujícím s nitrem hrdinů, se rozvíjí tragédie jednotl. postav, která narušuje rousseauovský mýtus „šťastného divocha“. Hrdinové A. totiž často představují jen liter. transpozici dobových pocitů, podmíněných histor. situací ve Francii, do barvitěho koloritu. Útěk do pustyiny (Šakta a René) neosvobozuje od rozporů, ale znamená buď jejich pouhé přenesení do jiného prostředí, nebo jejich prohloubení u rozpolceného subjektu, kterého příroda přitahuje svým velkolepým

fádem, ale v níž také bez cíle putuje. Tradičně předpokládaná modelová „nekomplikovanost“ života „přírodního člověka“, podmíněná pouhou vazbou na přítomnost, doznává určitých oprav, neboť v A. je život Indiánů — ač přirozenější a bezprostřednější — poznamenán minulostí rodu či kmene (pravidelně se opakující rituální obřady s pozůstatky předků) a nejistou budoucností. A. tak naznačuje, že Indiáni nejsou divochoy v běžně chápaném slova smyslu (J.-J. Rousseau), protože žijí jen v jiné „civilizaci“ s příslušnými negativními jevy. Rozpory hrdinů, ústící do katastrofy, se snaží A. v ideově filozof. rovině řešit střední cestou — oslavou utopické křesťanské komuny, mající dvě úlohy: 1. nezbytné instituce vnášející řád, 2. evangelického poslání usměrňovat nekontrolovatelné vášně a smířovat s osudem. I dopad křesťanství je však v A. problematický (konflikt nespoutané lásky a její křesťanské interpretace jako hříchu), stejně tak jako je v divočině nejistá jeho existence (zkáza misie), jak je ukázáno v epilogu, obsahujícím pesimistické úvahy o zmaru, jenž postihuje snažení, o věčném poutnictví lidí a pomijivosti věcí.

A. byla původně pojata jako součást epopoje v próze *Načezové* (1826, Les Natchez). Po četných přepracováních obsahových i stylistických (z nich autor považoval za definitivní podobu vyd. 1805) však měla především dokumentovat — v rámci spisu *Duch křesťanství neboli Krásy křesťanského náboženství* (1802, *Génie du christianisme*, ou *Beautés de la religion chrétienne*) — vítězství křesťanství nad pozemskou láskou i nad strachem ze smrti. Poprvé však vyšla samostatně a setkala se s velkým ohlasem. V tehdejším kulturním kontextu, ovládaném klasicistními kánony, zapůsobila zcela novým způsobem citění, vypjatou subjektivitou, šokujícími výrazovými prostředky. Svými motivy a obrazy navazovala částečně na J. J. Rousseaua a Bernardina de Saint-Pierre. Obsahem však působila retardáčně, neboť po dlouhou dobu zdůvodňovala a vlastně kodifikovala sepětí romantismu ve Francii s katolicismem. A. se opírá o autorovy vlastní zážitky (strávil v USA pět měsíců, nicméně popísané krajiny pravděpodobně nenavštívil) i o anglicky a francouzsky psané cestopisy. Jejím volným pokračováním je novela *René* (samostatně vyšla 1805). V čes. kultuře měla A. značný význam — stala se jedním z prubířských kamenů obrozenské češtiny v překladu J. Jungmanna, který ale tematicky i stylisticky potlačil (v duchu voltairiánského racionalismu) její extatickou mystičnost.

Výpisky „*Jsmo všichni poutníci a byli jimi i naši otcové*“ (1973, 115).

Překlady 1805 (1832, 1841, 1873, 1918, 1958, Josef

Jungmann; též ve vydáních *Jungmannových spisů*, 1898 (1926, Jindřich Vodák), 1926 (Jaroslav Zaorálek), 1927 (J. Fořt), 1973 (Oskar Reindl).

Literatura P. Barbéris, *Chateaubriand, une réaction au monde moderne*, Paris 1976. J.-P. Richard, *Pay-sage de Chateaubriand*, Paris 1967. V.-L. Tapié, *Chateaubriand par lui-même*, Paris 1970. — V. Brett (předmluva k 1973). J. Š. Kvapil, *Jungmannovy překlady z francouzských spisovatelů*, in: J. Jungmann, *Překlady*, Praha 1958.

zh

CHAUCER, Geoffrey: CANTERBURSKÉ POVÍDKY

(*Canterbury Tales*) — * 1385—1400, asi 1478
Soubor středověkých veršovaných povídek, vrcholný tvůrčí čin zakladatele nové anglické básnické tradice.

Dílo tvoří 9 zlomků z původně plánovaného cyklu. Obsahují celkem 24 povídek (3 jsou pouhá torza), z nichž většina je opatřena předmluvou a epilogem. Struktura C. p. je poměrně složitá, protože jednotliv. vyprávění jsou spojena rámcovým dějem. S prostředím i s postavami seznamuje prolog. Mistrovskou realist. charakteristikou je v něm představena pestrá společnost 30 poutníků, kteří hodlají navštívit hrob světce Thomase Becketa v Canterbury. V jejich složení se odráží skladba středověké společnosti. Šlechtu reprezentuje rytíř, doprovázený panošem a zbrojnošem, přítomen je rovněž svobodný majitel pozemků, duchovenstvo zastupuje kněz, mnich, veselý fráter, jenná abatýše s kaplankou, oxfordský klerik, chudý farář, intelektuální svět dále lékař a právník, měšťský stav řemeslníci (kloboučník, tesář, tkadlec, čalouník) a kupec, vychtralé existence hrabivý odpustkář a správce koleje, lidový živel lodník, soukenice z Bathu a mlynář, služebnictvo kuchař, šafář a púhončí a konečně nejnižší sociální stupeň, venkovské poddané, symbolizuje postava oráče. Komentátorem a hybným duchem celé skupiny je rozšafný hostinský. Poutníci se scházejí v hostinci U kabátce v Southwarku, kde také padá rozhodnutí, že každý z nich bude pro ukrácení času vypravovat 4 příběhy (2 cestou do Canterbury a 2 cestou zpět).

Výběr cestujících i volba jednotliv. témat (střídají se rytířské historie, milostné příběhy, vyprávění kratochvilná i poučná) nejen dovolují podat konkrétní obraz soudobé společnosti, ale i uplatnit univerzalistický pohled na svět, charakteristický pro myšlení středověkého intelektuála. Tomuto cíli slouží i uměl. prostředky — realist. drobnokresba, živé dialogy a dějově bohaté situace odhalující slabosti lidské povahy i příznačné společen. konflikty. Ačkoliv básník nezaujímá přímé krit. a hodnotící postoje, projevuje se plně jako vyhraněná a uvědomělá osobnost s nadhledem nad zobrazovanou skutečností, čímž mnohdy přesá-

huje úzký rámeček středověké poetiky (např. v povídce o Siru Thopasovi, jež je první parodií na rytířské romány ve svět. písemnictví). I tam, kde tradiční legendární a antické náměty zůstaly podstatněji nepřetvořeny, představují C. p. vrchol středověké angl. poezie. Většina povídek je složena v desetiřádkovém jambu se sdruženým rýmem; v několika skladbách je také, poprvé v angl. literatuře, užito sedmiveršové stance a ve vyprávění mnichové dokonce nový typ stance osmiveršové. Jazyk díla, opírající se o londýnskou angličtinu, se stal základem další angl. básnické tvorby.

Rodokmen C. p. je značně složitý. Bezprostředním vzorem k jejich sepsání byl pravděpodobně Boccacciův Dekameron. Po stránce námětu těži však většina povídek z antické a středověké liter. tradice, takže u řady z nich lze snadno určit předlohu. V C. p. se prostupují volná zpracování příběhů známých z děl Ovidiových a Liviových s příhodami z Artušova cyklu, starofranc. Románu o Lišákovi i z Boccacciova dvorského r. Theseida. Uplatnění našly i kronika Nicolase Triveta, Legenda aurea Jakuba de Voragine, pohádky a především lidová vyprávění, tzv. fabliaux. Ačkoliv se většina témat obsažených v C. p. těšila oblibě po celý středověk, dokládá dílo i značný rozhled svého autora, který náležel k vynikajícím znalcům soudobého písemnictví i k dobrým překladatelům (z francouzštiny přeložil Román o Růži). Chaucerův původní plán, aby C. p. obsahovaly 120 povídek, nebyl uskutečněn. První krit. vydání díla, které se uchovalo v 80 rukopisech, vyšlo v Anglii v 18. stol. Film: P. P. Pasolini, 1972.

Výpisky „*Nám děje se to jak těm opilcům: / opilec ví, že někde má svůj dům, / aniž však domů správnou cestu zná, / a každá cesta je mu neschůdná. / My na tom světě stejně na tom jsme: / za štěstím svým se dravě vrháme, / leč bloudíme, než smrti končí pouť*“ (1970, 42).

Překlady 1927 (Vilém Mathesius, *Výbor z Canterburyjských povídek*), 1941 (1953, 1956, 1970, František Vrba), 1976 (1985, Hana Skoumalová; z angl. prozaické adapt. pro děti).

Literatura R. Baldwin, *The Unity of the Canterbury Tales*, Copenhagen 1955. J. Mann, *Chaucer and Medieval Estates Satire*, Cambridge 1973. *Sources and Analogues of Canterbury Tales*, London 1958.

hš-pč

CHÉDIDOVÁ, Andrée:

ŠESTÝ DEN

(Le Sixième jour) — 1960

Rozsahem nevelký román současné francouzsky píšící prozaičky libanonsko-egyptského původu.

Hrdinka příběhu, stařena Om Hasan, se vydává z Káhiry do rodné vesnice, postižené cholerou. Nachází ji zpola vylidněnou a zpusťšenou nemocí. Po stařenině návratu do města onemocní její jediný vnuk; Om Hasan se rozhodne jej skrýt, stejně jako její venkovští příbuzní ukrývají své umírající před různými zásahy úřadů. Šest dnů trvá marný zápas o chlapcův život. Přes ženinu nadlidskou oběť dítě umírá na palubě bárky, která je oba odváží k moři — symbolu naděje. Umírá i Om Hasan, ale její smrt není prohrou, je vítězstvím lásky nad nelítostným osudem.

Š. d., psaný tradičně ve třetí osobě, se rozpadá do 2 částí, z nichž každá je charakterizována motivem cesty. V 1. části putuje hrdinka do vesnice (a jde tedy vstříc cholerové zkáze, poslušna zákonů rodu), 2. část zobrazuje útek stařeny s vnukem před touto zkázou. Obě části jsou dále členěny na drobnější útvary s obdobnou výstavbou: krátké, poeticky hutné vystižení prostředí, za nímž následuje vlastní scéna. Komorní dram. děj se postupně uzavře v trag. závěru. V Š. d. je v kompozici využito kontrastu a paralely (mrtvá vesnice — živá Káhira, umírající dítě — scéna svatby aj.). Příběh organicky spojuje velikost a obecnost prométheovského mýtu se smyslem pro vystižení konkrétního prostředí a individuálního lidského osudu. Název Š. d. znamená lhůtu, během které nemocný cholerou buď zemře, nebo se uzdraví, a uvádí tak hned na počátku podvojně téma úzkosti a naděje. Naděje na záchranu dítěte je všudypřítomným motivem románu, provází všechna gesta a myšlenky Om Hasan, podřizuje si veškeré její jednání. Prolíná textem jako jednotící prvek, je rovinou, na níž se stýká pásmo vypravěče a pásmo hl. postavy. Hrdinka nakonec přes sílu své lásky ztroskotává, ale poselství její oběti přetrvává v symbolu lidské pospolitosti.

Poetický i krutý román A. Chédidové patří do okruhu frankofonních literatur, v kontextu egypt. literatury má postavení spíše výjimečné stejně jako celá autorčina tvorba. Š. d. je jedním ze tří románů, v nichž je zpracováno téma lidské vzpoury proti osudu — *Vysvobozený spánek* (Le Sommeil délivré) a *Ten, který přežil* (1964, Le Survivant). Franc. kritika ocenila v Š. d. především silný poetický a imaginativní náboj, příznačný pro celou tvorbu Chédidové, a v souvislosti s tím upozornila na tvůrčí využití orientální vypravěčské tradice.

Překlady 1962 (Josef Pospíšil).

Literatura J. Putík (doslov k 1962).

kl

CHESTERTON, Gilbert Keith:

LÉTAJÍCÍ HOSPODA

(The Flying Inn) — 1914

Anglická románová fantazie s polemickým podtextem.

V rámci smířovací politiky s mohamedánským Tureckem vydá brit. parlament zákon, prosazovaný lordem Brectanem (Ivywood), na méně oficiálních místech pak hlásaný Misysrou Ammonem, o zrušení hostinců a o zákazu konzumace lihovin. Hostinský Humprey Pumpa (Pump) z Oblaskowa (Pebbleswick) se rozhodne předejít odebrání živnostenského povolení a s Irem Dalroyem, exkrálem ithackým, soudkem rumu, bochníkem sýra a vývěsním štítem bývalého podniku začne provozovat létající hospodu. Za své pouti, stále na útěku před pronásledovateli, prožijí řadu dobrodružství (ta se střídají se scénami z tábora jejich protivníků, zejména ze zámku Oblaskowa): ukradnou — spíše nevolky — z paláce lorda Brectana psa, v bitvě o tunel lorda Brectana zraní, přivedou na správnou cestu básníka Doriana Wimpola, způsobí rozruch v republice Harmonie (jejíž obyvatelé pijí výhradně mléko). Nakonec zorganizují lidovou vzpuru, dobudou zámek Brectan, jenž je i svou vnější podobou přízřusoben nově orientální ideologii (stejně jako např. policie a vojsko ve fezech, nové umění aj.), a zvítězí.

Polemika s puritánstvím (jednostranné zaujetí pro dílčí, v podstatě morální stránku věci — je-li povýšeno na obecný princip — je společensky škodlivé), kterou dobrodružný příběh provozovatelů létající hospody, odpůrců oficiální ideologie, nese, je v románu podávána z různých úhlů pohledu a včleňuje se do složitého kontextu nepředvídatelných souvislostí. Uvolněním hranic mezi skutečností, utopií a pohádkou se konstituuje obraz takového světa, v němž neplatí zásady realist. věrohodnosti a konvenční logiky, v němž se však přitom paradoxně odhaluje smysl v nesmyslu, a také pravda, která je v důsledku svého posunutí do absurdní polohy zjevnější a názornější. Sřet postoje moralistického, plynoucího z abstraktního uvažování a ze zachovávání obecných principiálních postojů („Lord Brectan se o psy nezajímal. Zajímal se arci o psi otázku; a ještě více mu ležela na srdci psova intelektuální sebeúcta a důslednost“), s postojem „básnivým“ (srov. rozmarně veršování, jimž na nejrůznější situace a události reaguje dvojice hl. hrdinů) končí vítězstvím vnímavého, tvůrčího postoje k životu a porážkou úsilí reformovat svět v duchu jednostranných, byt „vyšších“ doktrín.

Myšlenka, že s úpadkem hospod dochází i k úpadku demokracie (ta se má obráčet v jevech každodenního života stejně jako v povaze velkých ideálů), je vyjádřena už v Chestertonových esejích *Čím stůně svět* (1910, What's

Wrong with the World); sociální problematiku v L. h. naznačenou (společn. rovnost lidí v sociální roli hospodských hostů) rozvíjí Chesterton zejména v posledním r. *Návrat dona Quijota* (1927, The Return of Don Quijote), jehož děj, situovaný do sídla uhelného barona v době hornické stávkky, naplňuje svým ztvárněním polemizující princip, typický pro techniku většiny Chestertonových děl. Do čes. liter. kontextu vstupuje Chesterton už ve 20. letech (spolu s G. B. Shawem, H. G. Wellsem a R. Kiplingem) nejen jako romanopisec hlásající utopické společen. ozdravení a jako kritik příčin duchovní a polit. krize brit. impéria 20. stol., např. v r. *Napoleon z Notting Hillu* (1904, The Napoleon of Notting Hill), ale i jako autor detektivních a polodetektivních příběhů o otci Brownovi (5 sv. 1911—35). Chestertonovské podněty se odrážejí mj. ve „filozofii malého člověka“ u K. Čapka.

Výpisky „Právě nicotnost člověka nám dává pocítit, že je v něm cosi božského“ (1975, 72).

Překlady 1919 (Bohumil Z. Nekovářík, *Létající hostinec*, 1975 (1985, Mirek Čejka).

Literatura M. Ward, Gilbert Keith Chesterton, London 1944. — J. Hornát (doslov k 1975).

am

CHLEBNIKOV, Velemír:

LADOMÍR

1920

Revoluční poéma význačného představitele ruského futurismu.

Poéma je nesyřetová, obraz pochurné minulosti je vystředán zobrazením epochálního revol. zlomu a utopickou vizí budoucího harmonického světa (Ladomíru). Lidé budou žít svobodně v jediném státě (Ljudostanu) v souladu s přírodou. Avantgardou nového světa budou lidé tvořivé práce, vědci a básníci, „předsedové zeměkoule“. Lidé se stanou dobyteli vesmíru, postaví nová skleněná města, budou hovořit jediným jazykem. Pomocí matematických zákonů budou určovat svou budoucnost a zvítězí nad smrtí. V závěru díla se zvýrazňuje význam lásky a humanity pro vybudování nové společnosti.

Téma revoluce, pojímané — obdobně jako v řadě dalších děl tohoto období — v patetických obrazech bouře a požáru jako živelná síla téměř kosmická, se v L. napojuje na vlastní Chlebnikovův myšlenkový svět, jenž představuje podivuhodný amalgám poezie, filozofie s filologií a bájeslovím. Nová skutečnost budovaná na troskách „hradů světového čachru“ se tak v L. stává vlastním prostorem, ke kterému se upnou jako ke svému pevnému bodu Chlebnikovovy utopické představy: matematická magie z jeho teorie „číselných zákonů“ ovládajících život jedince i dějiny, „hvězdný jazyk“ (varianta futuristického „zaumného“

jazyka) jako umělý pokus o dorozumivací prostředek návratem k fiktivním společným kořenům dnešních jazyků, platonská vize státu řízeného ideální vládou „předsedů zeměkoule“ aj. Zdůrazňovala-li levicová avantgarda především technickou stránku budoucího nového světa, chlebnikovovská vize předpokládá sblížení techniky s přírodou a s archaickými strukturami lidského vědomí, které ještě zachovávají původní jednotu lidského a přírodního. Sblížíje tak civilizační pokrok s mýtem a mytické, prazákladní pak hledá jak v polozapomenutých vrstvách fetiš, tak pokusným rozkládáním jazyka současného.

L. vyšel poprvé 1920 v hektografickém vydání v nákladu 50 výtisků, v Chlebnikovem zkrácené a pozměněné verzi byl publikován znovu 1928 jako 4. sv. hektograficky rozmnožených sešitků *Nevydaný Chlebnikov* (Neizdannyj Chlebnikov); 1923 uveřejnil L. v Majakovského úpravě čas. Lef. V L. vrcholí utopická linie Chlebnikovových děl zobrazujících zánik dosavadní civilizace — např. b. *Jeřáb* (1910, Žuravl'), *Zkáza Atlantidy* (Gibel' Atlantidy) nebo b. *Vojna v myši pastí* (1915—19, Vojna v myševolke); současně L. předznamenal následující autorovy revol. poémy *Noc před Sověty* (1921, Noč' pered Sovetami), *Noční prohlídka* (1921, Nočnoj obysk).

Výpisky ... a mezi prací a leností / bude znamenko rovnosti / a žezlo moci pochované / se žezlem poezie stane. / Lenost, ta matka inspiraci, / s neznámou silou, odhodláni / potěžká — rovnoprávná s prací — / jablko řiší na své dlani“ (1974, 264—265).

Překlady 1964 (1975, 1985, Jiří Tausfer, úryvek; 1. vyd. in: výb. *Čmáranice po nebi*; 2. vyd. in: výb. *Zakletí smichem*, 3. vyd. in: výb. *Všem*), 1969 (Milan Ferko, sl. in: *Deň Modrých medvedov*).

Literatura V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov, Los Angeles 1962*. S. Mirsky, *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs, München 1975*. N. Stepanov, *Velimir Chlebnikov, Moskva 1975*. — J. Tausfer (předmluva k 1975).

tk

CHODERLOS DE LACLOS → LACLOS

CHRÉTIEN DE TROYES:

PERCEVAL neboli **POVÍDKA O GRÁLU** (Perceval ou Le Conte del Graal) — * asi 1180

Starofrancouzský veršovaný román, patřící do cyklu tzv. artušovských románů, jedno z prvních středověkých románových děl.

Perceval je vychováván svou ovdovělou matkou v Pustém lese, daleko od rytířského světa. Žije tu v nevědomosti, nezná svůj rod ani jméno. Když v lese potká rytíře z družiny krále Artuše, pokládá je za anděly. Opustí matku, která hořem umírá (první provinění), a odebírá se na Artušův dvůr. Podrobuje

se rytířské výchově a prožívá typická kurtoazní dobrodružství (epizoda s dámou ve stanu, dobrodružství na zámku Belrepar, kde zachraňuje dívku Blancheflor před králem Ostrovů a stává se jejím ženichem). Přichází na zámek chorého krále Rybáfe, vládnoucího pusté zemi. V duchu etikety, zapovídací rytíři přílišnou zvědavost, nepoloží králi otázku po smyslu grálu, který je mu ukázán, a nezeptá se ani na lék proti králově nehybnosti. Tím je jeho spasilská úloha zmařena, kouzelný zámek mizí. Perceval ztrácí paměť, v šílenství bloudí lesem. Když jednou spatří při lovu na sněhu tři kapky krve, rozpomeně se na zapomenutou milenku, přichází znovu do zámku Belrepar, pouští se do dalších dobrodružství. Dítě v koruně stromu (kouzelník Merlin) mu posléze ukáže cestu k ztracenému zámku přes Vrch bolesti, okolo kaple s magickými znameními. V tu chvíli přerušují Percevalův příběh dobrodružství rytíře Gauvaina, tvořící jakoby zcela samostatné pásmo. Tady P. předčasně končí.

P. je fragmentem veršovaného románu v sdruženě se rýmujících oktosylabech, posledního z řady děl Chrétiena de Troyes, zakladatele románové tradice ve Francii (předcházely mu nedochované r. *Tristan a Isolda*, *Erec a Enide*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*). Veršovaná forma, typická pro ranou fázi žánru, svědčí o tom, že román byl dosud určen k předčítání v hradních sálech a komnatách; sloužil jako zákoník kurtoazní etikety (suploval nejen příručky o dobrém chování, ale byl i věstníkem poslední módy a v rozsáhlých deskriptcích přinášel informace z oboru architektury, gastronomie atd.). Román byl svého druhu encyklopedií a zároveň výchovným rytířským románem — historií prosťáčka, „čistého blouda“, který po světských dobrodružstvích a období bloudění a askeze svět opouští, aby naplnil své mesiášské poslání — odhalil smysl záhadného grálu, uzdravil chorého krále a oživil pustou zem. Je proto zároveň románem mysticko-alegorickým, vylíčením cesty lidské duše za spásou, románem s tématem fatální otázky (nepoložené v Chrétienově verzi — na rozdíl od příběhu Lohengrina, který byl založen na otázce položené). Dají se v něm ještě rozlišit jednotlivé genetické vrstvy: původní pohansko-myt. základ (hrdina — sluneční božstvo, grál — nádob hojnosti, mýtus umírajícího a ožívajícího božstva spjatý s přírodním cyklem), vrstva pohádková (získání nevěsty, kouzelný zámek), kelt. legenda (o králi Artušovi a rytířích „kulatého stolu“), kurtoazní světonázor a posléze křesťanská mystika (obřad grálu jako analogie eucharistie). Kulturní, náboženský a také žánrový synkretismus umožnil nesčetné výklady, týkající se především významu samotného grálu, záhadné figury krále Rybáfe (Kristus) i „dobyvatele“ grálu (v původní folklórní verzi jím

byl údajně pohan Gauvain; v dalších verzích, s postupující christianizací látky, jej vystřídal panic Galád a po něm další).

Struktura románu, založeného na prostoro-
vě-etické opozici lesa a zámku (tj. těla a duše),
a charakter hrdiny, jeho cesta od nevědomosti
(bloudství) k nejvyššímu poznání s nezbytným
obdobím bloudění, ztráty paměti, šílenství
a askeze (fáze tzv. iniciační katabáze, symbol.
smrti, kterou v alegorických dělech středověku
představoval sestup do podsvětí — viz např.
u Danta) se staly výchozí pro celou větev my-
sticko-výchovného, tzv. iniciačního románu
(Grimmelshausenův *Simplicius Simplicissimus*,
Goethův Vilém Meister, Novalisův *Jindřich z Ofterdingen*,
Meyrinkův *Golem* aj.), často přecházejícího v traktát či báseň a rozví-
tajícího zejména ve středověku a romantismu.
Téma grálu se stalo předmětem četných po-
kračování a zpracování ještě ve středověku;
pro pozdní středověk byl typický jeho posun do
čistě nábožensko-alegorické polohy a pře-
vod do prózy. Mimo franc. území vznikl roz-
sáhlý něm. epos Wolframa z Eschenbachu
(*1200—1205, *Parzival*), v němž se křesťanská
gotika snoubí s orientálními doktrínami, islá-
mem, kabalistickou a templářskou tradicí (hr-
dina je tu symbolem lidské duše pohybující se
mezi vírou a pochybností); touto podobou té-
matu se inspiroval R. Wagner v opeře *Parsifal*
(1882). V románovém kompendiu T. Malory-
ho *Smrt Artušova* (1470) tvoří historie grálu 8.
knihu. Tajemství grálu a jeho strážce nepřestá-
vá fascinovat ani moderní literaturu (T. S. Eli-
ot, b. Pustina, 1922; J. Gracq, dr. Král Rybář,
1948).

Literatura R. Bezzola, *Le Sens de l'aventure et de
l'amour, Chrétien de Troyes, Paris 1947. Les Romans
du Graal aux XI^e et XIII^e siècles, Colloques internati-
onaux, Strasbourg 1954, Paris 1957. R.-S. Loomis,
Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, New
York 1949. J. Marx, La Légende arthurienne et le
Graal, Paris 1952. — D. Hodrová, Hledání románu,
Praha 1988.*

dh

CHRISTIEOVÁ, Agatha:

VRAŽDA ROGERA ACKROYDA

(The Murder of Roger Ackroyd) — 1926

Detektivní román anglické autorky, který jí
otevřel cestu k spisovatelské proslulosti.

Děj je vyprávěn doktorem Sheppardem: ve svém
sídle Fernly Park ve vesnici Abbot je zavražděn prů-
myslník Ackroyd. Poté, co se pro policii nejpodezřel-
ějším stává jeho nevlastní syn Ralph Patton, žádá
jeho snoubenka a Ackroydova neteř Flora o pomoc
při vyšetřování bývalého belgic. detektiva Hercula
Poirota, jenž je v Abbotu na odpočinku. Dr. Shep-
pard informuje vyšetřovatele o dopisu pani Ferrar-
sové, který Ackroydovi zaslala před svou sebevraž-

dou a v němž zřejmě obvinila jednu z místních osob
z vyděračství. V průběhu vyšetřování pak Poirotovi
asistuje. Poirot na základě analýzy místa činu a vý-
slechů podezřelých postupně vylučuje možné pa-
chatele (a odhaluje přitom okolnosti vedlejší, jež
případ komplikují), podrobnou analýzou motivů
vraždy vylučuje z podezření i Ralpha, přivádí ho na
shromáždění ve svém domě (dr. Sheppard ho před-
tím ukryl v blízkém ústavu pro choromyslné) a od-
haluje způsob vraždy, při němž hrál zvláštní úlohu
diktafonem zfalšovaný časový údaj. V soukromém
rozhovoru obviňuje z vraždy dr. Shepparda, vyděra-
če pani Ferrarsové, jež otráвила svého tyranského
manžela. Po odhalení Sheppard dokončuje svůj ru-
kops — zprávu o případu — a spáchá sebevraždu.

Už ve V. R. A. se projevují typické rysy chris-
tieovské detektivky, jimiž autorka rozvíjí do-
savadní angl. tradici žánru (W. Collins, A. C.
Doyle aj.) a utváří prózu nového typu (krátká
expozice, děj situovaný do detailně prokresle-
ného prostředí, uzavřený okruh navzájem zná-
mých osob). Využívá sice v části své tvorby
pojetí detektivky jako šarády či křížovky, jejíž
smysl tkví, jak uvádí amer. detektivkář S. S.
Van Dine, v určení problému, v jeho analýze
a v úspěšném vyřešení, zároveň však často ex-
ponuje i širší sociální a lidské zázemí zločinu.
Ve V. R. A. jsou tak bohatě rozvinuty i epizo-
dické složky příběhu (partie mažongu), do hl.
děj. linie jsou vnášeny vedlejší motivy, např.
milostné (náklonnost majora Blunta k Floře),
prokresleny jsou i vedlejší postavy, zvl. v sou-
vislosti s prostředím (venkovské klepny, např.
Sheppardova sestra Carolina). Tyto postupy,
stejně jako autorčino oblíbené podání v ich-
formě, prostředkují „zlidštění“ detektivky
a její směřování k románu o lidském chování
(novel of manners), jemuž angl. detektivku
přibližuje zvl. D. Sayersová. Rozšíření temat.
záběru detektivky nejen na zločin sám, ale též
na okolní svět není v tvorbě A. Christieové ni-
čím výjimečným.

Výjimečným je však rys, jímž se V. R. A. za-
psala do dějin detektivního žánru: vypravěčem
je zde vrah. Na rozdíl od autorčiny neúspěšné
prvotiny *Záhadné události ve styleském sídle*
(1920, *The Mysterious Affair at Styles*) vzbudila
V. R. A., její druhý román, tímto poruše-
ním zákl. pravidla detektivky bouřlivou disku-
si (na jejím základě formuluje R. Knox 1929
zákony detektivky ve svém *Desateru*, Christieová
je přísně odsouzena S. S. Van Dinem a vyloučena
ze spolku angl. detektivkářů), a zároveň autorku
proslavila (byla též napodobována, např. A. Berkeleyem, V. Markhamem
aj.). Vedle Hercule Poirota, Velkého detektiva
zhruba 37 autorčinych románů, vystupuje
v dalších pracích (celkem autorka napsala na
70 románů a 20 sb. detektivních povídek) v té-

to funkci slečna Marplová, poprvé v r. *Vražda na faře* (1930, Murder at the Vicarage), postupující při řešení zločinu na rozdíl od logického a analytického Poirota metodami intuice a analogie, dále Tommy Beresford a jeho žena Tuppence (Pentlička), poprvé ve sb. p. *Podnikatelé v zločinu* (1929, Partners in Crime), výhradně v povídkách ještě detektivové Parker Pyne a Harley Quinn. Detektivních námětů využívá autorka s úspěchem i v dram. tvorbě, nejuspěšněji v dr. *Past na myši* (insc. 1952, The Mousetrap). Autorčiny pokusy o jiné žánry (psychol. romány pod pseudonymem Mary Westmacottová, romány špionážní, dobrodružné romány z války, romány se spikleneckým pozadím) jsou detektivní tvorbou zcela zastíněny — především ta přinesla A. Christieová, po Shakespearovi nejpřekládanějšímu angl. autorovi všech dob, četné pocty: byla členkou Královské liter. společnosti a předsedkyní Detektivního klubu, 1956 byla vyznamenána Řádem brit. impéria a 1971 jí byl u příležitosti 80. narozenin propůjčen královskou titul Lady.

Překlady 1934 (*F. Poledna, Vražda milionáře Acrokyda*), 1976 (*Eva Outratová*, in: *Pan Poirot se vrací*).

Literatura H. Haycraft, *Murder for Pleasure, London 1942*. H. D. Thompson, *Masters of Mystery, London 1931*. — J. Cigánek, *Umění detektivky, Praha 1962* (bibl.). J. Zábrana, in: A. Christieová, *Muž v mlze, Praha 1957*.

am

IBN BATTÚTA: CESTA

(Rihla) — * 1356

Arabský cestopis největšího cestovatele středověku, jedno z nejvýznamnějších děl arabské literatury z pozdního období jejího rozkvětu.

Kniha popisuje Ibn Battútovy cesty: z rodného maroc. Tangeru (1325) přes severní Afriku do Káhiry a na pobřeží Rudého moře, odtud (aby se vyhnul válce) zpět do Egypta a přes Sýrii do Mediny a Mekky. — Po vykonání předepsaných obřadů dále přes Arábii a jižní Persii do Bagdádu, Tabrízu a horní Mezopotámie a zpět do Mekky. — Po 2 letech (1330) z Mekky do Jemenu a z Adenu dále lodí podél jihoafr. pobřeží až do města Kilwy naproti Zanzibaru a zpět přes Omán, Maskat a Per. záliv opět do Mekky (1332). — Přes Egypt a Sýrii do Malé Asie, na Krym a až k ústí Volhy; z Astracháně do Cařihradu a opět zpátky jihorus. stepí do Saráje, hl. města tatar. Zlaté Hordy, a odtud přes Bucharu, Samarkand, Afghánistán a Írán do Indie (asi 1335). Z Dillí (1342) jako vyslanec přes Cejlon, Bengálsko a Sumatru do jižní Číny, Pekingu, a před vypuknutí revolucí zpět na Sumatru. Přes Cejlon a jižní Persii do Bagdádu (1347), znovu na pouť do Mekky a potom přes Tunis a Sardinii do Fezu, hl. města

Maroka (1349). Odtud ihned do Španělska, Granady a Malagy, a zpět. — Dále pak na jih přes Saharu do Súdánu, černošské říše Mali, a opět do Fezu (1353), tentokrát již natrvalo.

Tvarová podoba C. je ovlivněna již tím, že Ibn Battúta není jejím přímým autorem — vzpomínky diktoval spisovateli Muhammadovi Ibn Džuzajji, který také knihu redigoval. Ve výsledném tvaru (souvislém, nečláňkovaném textu) se tak prolíná jednoduchý styl Ibn Battútova vyprávění s Ibn Džuzajjovými dodatky v duchu soudobé poetiky, rýmovanou prózou, tradičními frázemi a hojnými citáty z poezie a starších cestopisů — přičemž však Ibn Džuzajj své vsuvky většinou výslovně odlišuje. Samotný Ibn Battútovo líčení se pak pohybuje v rozpětí od suchého věcného a často i stereotypního popisu až k živému a napínavému vyprávění, krátkým historkám a anekdotám, často i se smyslem pro humor (věc v arab. středověké literatuře řídká). Protože se při diktování mohl spoléhat toliko na svou paměť, postupuje Ibn Battúta většinou při výkladě podle pevného schématu: popíše nejprve místo a jeho hospodářství, pak vládce a ceremoniál při audienci, potom místní zvyky a pověsti a posléze vlastní zážitky. Živost výrazu zákonitě stoupá úměrně míře přízeň popisované situace. Každodenní empirie cestovatele obrátila jeho pozornost především k lidem, se kterými se osobně setkával, a C. se tak stala nikoliv jen cestopisnou příručkou, ale ojedinělým dokumentem, jenž (přes některé omyly) může být dodnes spolehlivým uměl. pramenem poznání muslimského světa 2. čtvrtiny 14. století.

Odhaduje se, že Ibn Battúta urazil během třicetiletého putování přes 120 000 km (tj. nejméně 2× více než Marco Polo). Jeho záliba jej i dobře uživila, neboť na základě pověsti cestovatele a muslimského právníka — fakiha snadno získával přízeň mocných a bohatých. Ostatně na příkaz jednoho z nich, maroc. sultána Abú Inána, své vzpomínky nadiktoval. Sultánův sekretář Ibn Džuzajj je nazval *Dar pozorovatelům zvláštnosti zemí a pozoruhodnosti cest* (Tuhfat an-nuzar fi ghará'ib al-amsár va adžá'ib al-asfár). Literárně je C. dovršením cestopisného žánru v arab. literatuře velmi rozšířeného a zároveň jedním z posledních uměl. děl, která ze sebe arab. kultura vydala, dříve než ztratila na mnoho staletí svůj dynamický a tvůrčí elán.

Výpisky „*Kazatelna byla vyrobena z obyčejného dřeva tamaryšků z lesa severně od Mediny a měla původně jen tři stupně. Prorok usedal obvykle na nejhořejším stupni a kladl nohy na prostřední; když se potom stal chalífou Abú Bakr, sedával na prostředním stupni a nohy měl na nejnižším, a když po něm na-*

stoupil Omar, sedával na nejnižším stupni a nohy měl na zemi. Osmán činil podobně během svého chalífátu, avšak později vystupoval na nejvyšší schod. Když se vláda dostala do rukou Muáviji, zamýšlel přenést kazatelnu do Damašku; avšak muslimové hlasitě protestovali, zdvihl se vítr, nastalo zatmění slunce a hvězdy se objevily za denního světla, země zčernala, takže lidé do sebe vráželi a nebylo vidět na cestu. Když to Muávija viděl, nechal kazatelnu na jejím místě a přidal ke spodní části ještě šest stupňů, takže jich potom měla devět“ (1961, 125).

Překlad 1961 (Ivan Hrbek, *výb. Cesty po Africe, Asii a Evropě vykonané v letech 1325 až 1354*).

Literatura H. A. R. Gibb, *Notes sur le voyages d'Ibn Battuta en Asie Mineure et en Russie*, in: *Études d'Orientalisme dédiées à la Mémoire de Lévi-Provençal*, Paris 1962, I. — I. Hrbek (předmluva k 1961).

pj

IBSEN, Henrik: DIVOKÁ KACHNA

(Vildanden) — 1884, insc. 1885

Norské drama v tragické grotesce vyostřující protiklad životní lži a pravdy.

Do domu velkoobchodníka a továrníka Werleho se vrací po letech jeho syn Gregers, s otcem znesvářený, který na rodinnou oslavu pozval přítele z mládí Hjalmaru Ekdalu. Hjalmarova manželka Gina bývala u Werlů hospodyní a továrník značně pomohl jejímu muži i tchánovi, starému Ekdalovi. Gregers chce Hjalmaru vytrhnout z jeho životního omylu, ukázat mu, že Gina bývala milenkou továrníka, že i jejich čtrnáctiletá dcera Hedvika je zřejmě jeho dcerou a že tedy jejich dobrodinec je vlastně strýcem rodinného zla. Dr. Relling, zastávající názor, že slabý člověk nemůže žít bez svých životních iluzí a lži, protestuje proti jeho záměru (zejména s ohledem na Hedviku, která na Hjalmarovi lpí). Hedvika, rozrušena otcovým odchodem, který je ovšem spíše demonstrativním gestem slabocha, a inspirovaná Gregersovým požadavkem vzdát se divoké kachny, kterou chová na půdě jejich domu, se zabíjí. Gregers pak pochopí i nutnost své sebevraždy. — 5 jedn.

Zatímco Ibsen v předcházející tvorbě hledal východisko ve vášnivém boji za pravdu, v úctě k ženě, ve víře v mládí a umění, zaznívá u něho počínaje D. k. skepse. Vždyť bojovník za pravdu a proti lži, dr. Stockman z *Nepřítele lidu* (1882, *En folkefiende*), se tu proměnil v Gregerse Werleho, idealistického dona Quijota, jehož zásadovost a nesmlouvavost je absolutizována bez ohledu na to, zda ti, jimž chce prospět, mohou pravdu unést; ani Rellingova zdánlivě neškodná alternativa není ve svých důsledcích o mnoho lepší. Tragikomický podtext, v němž se rozplývají hodnotové kontury pravdy a lži, pohlcuje nakonec i nepatetickou prostotu a přirozenou obětavost Giny

a také vnitřní čistotu Hedvičinu, jejíž instinkt se blíží skutečnému poznání více než rozum dospělých. Analytická kompoziční metoda, v níž podstatnou součástí přítomnosti tvoří minulost postav, se stává zároveň prostředkem demaskující psychologie (Gregers i Hjalmar iluzemi ve skutečnosti překrývají svou vnitřní sterilitu). Téma hry je čitelné především ze symbolu divoké kachny, která byla kdysi postřelena a teď žije položivotem v nesvobodě u Ekdalů na půdě, jež se stala oázou Hedviky i jejího dědečka. Starý Ekdal zde našel fiktivní svět, náhražku dávné lovecké vášně (kromě divoké kachny tu chovají slepice). Symbol divoké kachny prorůstá celou děj. i psychol. materií hry, aby tvořil hodnotový protiklad odcizenému světu životních postojů, za nimiž nestojí přesvědčení ani rozpoznání nezrelativizovaných životních hodnot.

Není zřejmě náhodné, že D. k. vznikla krátce před vydáním manifestu symbolismu ve Francii. Touto hrou začíná poslední období Ibsenovy dram. tvorby, v němž přetrvává otevřená, analyticky založená kritičnost, ale zároveň se tu objevila i relativizace dosavadních autorových jistot: kladné ženství (→ *Domov loutek*) se mění v rozkladnou sílu — např. *Hedda Gablerová* (1890, Hedda Gabler); Ibsen rozbíjí mýtus o obrodné síle mládí — *Stavitel Solness* (1892, Bygmester Solness) — a nad umění staví nakonec sám život — *Když my mrtví procitneme* (1899, *Naar vi døde vaagner*). Ibsenova metoda analytického dramatu, jejíž kořeny nalezneme už v antice (Sofokles: Král Oidipus), se v kompoziční technice opírá o romant. osudovou tragédii, ale i společen. franc. komedii a předjíhá v mnohém — zvl. schopností pojednat téma výraznou hyperbolou — expresionistickou dramaturgiu (G. Kaiser, E. O'Neill a ostatně i L. Pirandello) a žánr tragikomické grotesky ústící nakonec do absurdní hry.

Překlady 1899 (Hugo Kosterka), 1910 (Arnošt Kraus), 1959 (rozmn. 1975, Břetislav Mencák, vyd. 1959 in: *Hry IV*).

Inscenace 1899 (*Vendelin Budil, Městské divadlo, Plzeň*), 1904 (Jaroslav Kvapil, *Národní divadlo, Praha*), 1922 (Václav Jiříkovský — Antonín Rýdl, *Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava*), 1943 (Karel Jernek, *Městské divadlo Na poříčí, Praha*), 1966 (Karel Jernek, *Národní divadlo, Praha*), 1971 (Ladislav Pánovc, *Horácké divadlo, Jihlava*).

Literatura D. Haakonsen, *H. Ibsens realisme*, „Vildanden“, „Rosmersholm“, „John Gabriel Borkman“, Oslo 1957. F. Paul, *Symbol und Mythos, Studien zum Spätwerk H. Ibsens*, München 1969. — J. Boor, *Dráma a divadlo světa*, Bratislava 1985.

vkn

IBSEN, Henrik:
DOMOV LOUTEK
(Et dukkehjem) — 1879

Norská divadelní hra pojednávající analyticky na půdorysu klasické dramatické stavby téma rovnocenného vztahu partnerů v manželství.

Hra o 3 jedn. — známá také pod jménem *Nora* — se odehrává během vánočních svátků v bytě korektního bankovního úředníka Torvalda Helmera. Do rodinné idylly manželů Helmerových vstupuje úředník Krogstad, jenž chce využít jmenování bývalého kolegy ředitelem a získat v bance opět místo. Žádá Noru Helmerovou, aby u manžela intervenovala. Krogstad ví o podvrhu, kterého se Nora před lety z lásky k Torvaldovi dopustila (podepsala falešnou směnku jménem svého mrtvého otce, aby získala prostředky na manželovo léčení), nyní je ochoten Noru vydírat. Její situaci ztěžuje, že manžel o jejím činu nevěděl (Nora směnku tajně splácela z vlastních prostředků), těžko může počítat s jeho pochopením vzhledem k jeho povýšení, ale i proto, že se nebude ochoten vyrovnat s vědomím Nořiny samostatnosti, když se po léta zdánlivě spokojovala s pasívní úlohou bezbranné loutky. Ostré střetnutí vyvolané Krogstadovým dopisem může sice napravit jeho druhý list, za nímž je zřejmě úsilí Nořiny přítelkyně z mládí, vdovy Lindové (kromě omluvy obsahuje i inkriminující směnku). Torvald se chce usmířit, ale Nora se už definitivně rozhodla odejít od něho i od rodiny, aby našla samu sebe.

Ibsen se vrátil — již v *Oporách společnosti* (1877, Samfundets støtter) a zvl. v *D. I.* — ke klasické dram. stavbě, k níž náleží i jednota místa a času, aby pomocí těchto prostředků nově analyzoval svět svých hrdinů. Jestliže se *D. I.* většinou chápe jako hra, jejíž tendence směřuje ke kritice postavení ženy ve společnosti a rodině, podtrhuje se tím pouze jedna stránka díla. *D. I.* je analytickou technikou pojednané komorní drama, v němž se pozornost soustřeďuje k ústřední dvojici a jehož zápletka je krajně jednoduchá, příčiny konfliktního napětí ukazují přitom hluboko do minulosti, dram. východiskem jsou důsledky minulých dějů a v průběhu hry se postupně vyjevují jejich kořeny. Titul hry čitelně naznačuje její téma, které tvoří rozpor vnější a vnitřní identity hrdinů: úspěšný Torvald je terorizujícím slabochem, Nora je energická, trochu lehkomyšlná žena hrající roli naivně oddaného dítěte; patologii svého umírání i vášně skrývá za korektní maskou rodinného přítele dr. Rank apod. Psychol. motivace jednání postav jsou vázány přímo do tvaru hry, konkrétní realist. detaily jsou současně využity jako nositelé symbol. významů, jež se postupně stávají klíčem ke smyslu díla (motivy loutek, masek, bonbónů aj.).

D. I. se stal při své premiéře 21. 12. 1879

v Kodani senzací a kritika ho označila jako výzvu k boji za ženskou emancipaci. Ibsen chápal ženskou otázku šífeji ve smyslu boje za lidská práva, a proto proti tomuto zúžení tématu vystoupil. Zákl. rysy Nory našel zřejmě u spisovatelek L. Kielerové a C. Collettové. Skandálnost *D. I.* vedla inscenátory nejdou ke změně závěru (Nora neopustí dům svého muže), současně se rodila i nová pokračování hry, např. *Nemožné je možné* od W. Besanta (1891), kde se líčí trag. rozpad způsobený Nořiným odchodem, nebo *Nořin návrat* od E. Cheneyové (1890), kde se hrdinka naopak po letech vrací k rodině, když zjistí, že se Torvald změnil. *D. I.* byl několikrát zfilmován — např. 1943 v Argentině (E. Arancibia), 1944 v Německu (H. Braun), 1973 v USA (J. Losey) aj.

Překlady 1888 (*Eliška Pešková, Vánoce. Nora*), 1906... (1913, 1920, *Bedřich Šaloun, Nora. Domov loutek*), 1928 (1929, *Hugo Kosterka, Nora*), 1956 (rozmn. 1957, 1958, *Karel Kraus — Jan Rak*; vyd. 1958 in *Hry III*, 1956 a 1957 jako *Nora*), rozmn. 1976 (*Jiří Dalík — Lubo Maurer, adapt. Nora, Domov loutek*).

Inscenace 1887 (*Vánoce, Prozatímní Národní divadlo, Brno*), 1889 (*František Kolár, Národní divadlo, Praha*; přel. *Jakub Arbes*), 1901 (*Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Praha*), 1903 (*Vendelin Budil, Nora, Městské divadlo, Plzeň*), 1919 (*Jaroslav Hurt, Národní divadlo, Praha*), 1928 (*Milan Svoboda, j. h., Národní divadlo, Praha*), 1944 (*František Salzer, Městské divadlo Na poříčí, Praha*), 1955 (*Miloslav Hynšt, Nora, Státní divadlo, Ostrava*), 1973 (*Juraj Herz, Nora, Divadlo Na zábradlí, Praha*), 1975 (*Jiří Dalík, Nora, Divadlo na Vinohradech, Praha*).

Literatura G. Groddeck, *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, Wiesbaden 1964*. F. L. Lucas, *The Drama of Ibsen and Strindberg, London 1962*. — P. Szondi, *Teória modernej drámy, Bratislava 1969*.

vkn

IBSEN, Henrik:
PEER GYNT
1867

Norská dramatická báseň pojednávající osobitě téma životních hodnot.

Děj se rozložen do rozměrných 5 jedn. Divoký mladý Peer Gynt, rváč a lenoch, se setká na svatbě selské dcery Ingrid, která o něho stále stojí, se Solveigou, jež se s rodiči přistěhovala do gudbrandského údolí. Opilý Peer unese nevěstu do hor, poután však vzpomínkou na Solveigu pošle ráno povolnou Ingrid, která mu nabízí pohodlný život, zpět k ženichovi. V rondanských horách potká Ženu v zeleném, jež je dcerou doveského staříka, krále trollů. Peer má možnost stát se vládcem jeho říše, když se zřekne lidství. Přistupuje na stařikovo podmínky, dokud nepochopí, že tím ztratil i svobodu. Vzepře se pak a kouzelný svět, který ho chtěl ztrestat, zmizí.

Peer se vrátí domů, pracuje v lese, žije se Solveigou, ovšem nepřestává na něho doléhat vlastní minulost. Po jižnavém rozloučení s umírající matkou utíká a stane se světoběžníkem. Dosáhne sice postavení i pochybné prestiže, ale jako starý muž se nakonec vrací zpět do Norska. Loď, na které se plaví, ztroskotá a Peer bojuje o přežití provázen Neznámým pasažérem. Zachrání se a putuje rodným krajem, v němž hledá sama sebe. Kruh jeho života se uzavírá (symbol. postava Knoflíkáře). Potkává staříčkého krále trollů, jenž vyslovuje uspokojení, že Peer vždy naplňoval trollske heslo „Stač sám sobě“. Zoufalý ze svého nenaplněného bytu doputuje Peer nakonec k lesní chatě, kde ho dosud očekává Solveiga, aby mu ve své čistotě poskytla rozřešení: „V mě víte, naději, lásce jsi žil.“

V P. G. vytvořil Ibsen jedinečný lidský typ v dram. literatuře, nezodpovědného hrdinu, v němž se sváří donkichotské životní iluze s kompromisnictvím a pragmatismem. Ibsen ho zamýšlel jako protipól titulní postavy svého předchozího dr. *Brand* (1866), která představila individualistu ve smyslu vysokých cílů („vše, nebo nic“). Proti Brandově absolutní kategoričnosti postavil Peerovu polovičitost, prospěchářství a váhavost, bránící činu. Zatímco Branda charakterizuje sevřený osmistopý jambický a trochejský verš, P. G. je metricky volnější, neboť v intencích námětu připomíná spíše uvolněnou metriku lidových písní. Ostatně i motivika — zejména v první části hry — vychází z romantizujícího pojetí pohádkového fantaskna, které však Ibsen chápal současně alegoricky (trollske program ironizuje mj. měšťácky krátkozraké sobectví). 2. část hry alegorický podtext rozvíjí už zcela otevřeně, přičemž některé postavy zde mají platnost přímo symbolickou (smrt se ohlašuje s démonickou přízračností v Neznámém pasažérově a pak už zcela jasně v Knoflíkáři, jenž s sebou přináší i motiv soudu nad prožitým životem). Konečně i Solveiga vlastně zosobňuje svou láskou a vnitřní čistotou pravou duchovní činnost dávající teprve životu smysl; je protiváhou Peerovy hodnotové nezakotvenosti, promítající se do motivů putování, které se ze závěrečné perspektivy jeví vlastně pohybem v kruhu.

Hry *Brand* i P. G. psal Ibsen v atmosféře skepse po porážce Dánů ve válce s Pruskem (1864), která znamenala neúspěch myšlenky skandinavismu. Ibsen obžaloval měšťáckou pohodlnost, neochotu se angažovat, nezodpovědnost. Jméno i některé pohádkové motivy P. G. autor převzal z Asbjørnsenovy a Moeho sb. Norských lidových pohádek, zachází s nimi ovšem zcela volně, s cílem vytvořit z Peera kriticky časový typ „polovičáka“. V díle se sledává řada dalších odkazů k dobové nor.

literatuře (např. k B. Bjørnsonovi, J. S. Welhavenovi). Knižně vyšel P. G. 1867, inscenován poprvé 24. 2. 1876 v Kristianii s hudbou E. Griega. Hra se dočkala i operní verze (W. Egd) a několika zfilmování.

Výpisky „Dovresky stařík: Člověk si vždycky chce věrný být. / Ducha sic vynáší do nebe slovy, / přitom však hmotu jen prackami loví“ (1975, 273) — „Peer: Výsměch, který citu dotkne se, / sotva nějakou duši povznese“ (1975, 370).

Překlady 1913 (Karel Kučera), 1948 (1949, Bohumil Mathesius), 1954 (Vladimír Šrámek; z něm. překladu), 1964 (1973, 1975, Břetislav Mencák; vyd. 1975 in: *Hry II*).

Inszenace 1916 (Karel Hugo Hilar, *Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1928 (Rudolf Walter, *Národní divadlo, Brno*), 1937 (Bohuš Stejskal, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1954 (Zdeněk J. Vyskočil, *Městské divadlo, Kladno*), 1966 (Miloš Hynšt, *Státní divadlo, Brno*), 1965 (Richard Mihula, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*), 1972 (Josef Mixa, *Divadlo E. F. Buriana, Praha*), 1973 (Otto Haas, j. h., *Jihočeské divadlo, České Budějovice*), 1984 (Pavel Palouš, *Státní divadlo, Ostrava*), 1985 (Norbert Snitil, *Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec*), 1985 (Petr Kracik, *Loutkové divadlo Radost, Brno*).

Literatura R. Gaskell, *Symbol and Reality in Peer Gynt*, in: *Drama Survey 4, 1, Minneapolis 1965*. W. Kohlschmidt, *Ibsens Peer Gynt and die Krise des Individualismus im 19. Jh.*, *Strassburger Monatshefte 2, 1943*. L. Rosenblum Edwards, *A Structural Analysis of Peer Gynt, Modern Drama 8, 1, 1965*. — R. Kejzlar (*předmluva k 1975*).

vk

IHARA Saikaku: NEJVĚTŠÍ ROZKOŠNICE

(Kóšoku ičidai onna) — 1686

Přední dílo japonské měšťanské prózy, transponující klasické syžetové a jazykové motivy do barvitých vzpomínek stárnoucí kurtizány.

Hrdinka vypravuje dvěma mladíkům, nezkušeným ve věcech lásky, drsný příběh ženy, která poznala touhu, vášeň, bohatství, bidu i všechny druhy prostopášnosti, která na své pouti stoupala i klesala. Prostá venkovská dívka je pro svou krásu vybrána jako nevěsta do bohatého domu, ale nechá se svěst ženichovým otcem. Je vybrána jako konkubína knížete, ten se však neprojevuje jako muž. Nechá se prodat do „nevěstince první třídy“, odtud pak klesá až po „nejnižší děvku“. Stává se i sekretářkou, komornou a na chvíli počestnou „manželkou“; vystřídá všechna existující zaměstnání v touze po rozkoši i troše lásky. V závěru poznává neodvratný příchod stáří. Před jejima očima se ve vzpomínkách zjevují muži všech stavů i všechny nenarozené děti, a tváře mužů jí připomínají sochy pěti set světců v chrámě sekty Čisté země. Buddhistický motiv zaznívá z citátu čín. básníka Su Tung-pcho o pomíjivosti světské

schránky člověka, po níž „jméno jen zbude a není tvaru pod vrškem s pinií“. Originální je jazyk příběhu, navazující na tradici řazené básně renku. Kaleidoskopické obrazy a liter. narážky jsou osobitým způsobem zapojeny do bohatých souvětí v předměstském žargonu. Úvodní básně haiku před jednotliv. svazky a parafráze lidových popěveků na počátku kapitol představují rovněž interpolaci klasického a folkloristického výrazu.

Hrdinka díla je ženským protějškem Ihara *Největšího rozkošníka* (1682, Kóšoku ičidai otoko), který byl dobovou transpozicí motivu okázalého milovníka, převzatého z klasického *Vprávění o Gendžim*. S humorem i porozuměním je v díle tlumočena poněkud zjednodušená křiklavá představa nezkušeného měšťanstva o renesanci přepychu někdejší dvorské aristokracie, snahy vymanit se alespoň ve chvílích prchavé rozkoše z puritánských předpisů diktovaných vládnoucími samuraji. Tomuto romant. posunu do nereálného světa vyhovuje dram. atmosféra dobového činoherního žánru kabuki, kladoucího důraz na efekt, a pestrobarevných dřevofezů prostopášího světa „ukijoe“. Není také náhodou, že hrdinkou tohoto světa, v němž narážejí „střípký romantiky“ na tvrdou realitu, je žena, a k tomu kurtizána, společensky bezmocná vládkyně měšťanských snů.

N. r. patří k nejvyrovnanějším dílům z období Saikakuovy tvorby s erotickou tematikou. Nese pečť autorova předchozího období, kdy patřil k mistrům slavné školy danrin básní haikai, ale i náznaky pozdějšího období, kdy přechod od intelektuálního eklekticismu na měšťanské pozice byl vystředán parodováním měšťanské hrabivosti — *Japonská záso-bárna blahobytu* (1688, Nippon eitaigura). N. r. vzniká na prahu doby Genroku (1688—1703), která znamenala vrchol měšťanské kultury. V erotických příbězích kóšokumono se projevuje ambice, s níž se Ihara záměrně pokouší konkurovat současníkům lyrikovi Bašóovi a dramatikovi Čikamacuovi novým pohledem na realitu, který je výsledkem vlastní zkušenosti (obeznámenost s měšťanským prostředím, z něhož jako syn ósackého obchodníka vzešel, melancholie z rodinných neštěstí). N. r. patří do období rozvoje masové, populární literatury.

Výpisky „Žena je zboží, které nevydrží, ale zase je nezbytně nutná, aby se na světě dalo žít“ (1967, 52).

Pekklady 1967 (Miroslav Novák).

Literatura R. Lane, *Saikaku and the Japanese Novel of Realism, Japan Quarterly 1957, 2*. K. Noma, *Saikaku's Adoption of Shuko from Kabuki and Joruri, Acta Asiatica 1975, 28*. T. I. Red'kova, *Tvorčestvo Ichara Sajkaku, Moskva 1980, Some Business Women in Saikaku, Japan Quarterly 1955, 4*. — M. Novák (doslov k 1967).

kf

ILF, Ilja — PETROV, Jevgenij: DVANÁCT KŘESEL

(Dvenadcať stul'jev) — 1928

Klasické dílo ruské sovětské humoristické a satirické prózy z období počátků formování nové společenské morálky.

Děj satir. románu o 3 oddílech — *Staroměstský lev, V Moskvě, Poklad madame Kohoutové* (Petuchova) — a 40 kap. se odehrává na konci prvního desetiletí sovět. moci. Hl. hrdinové — Ostap Bender, podnikavý a fečný „syn turec. poddaného“, neznámý mladík, na začátku zcela nepopsaný list, a Hypolit Vrabčinský (Ippolit Vorobjaninov), matriční úředník z újezdního rus. městečka N., jakási relikvie starého světa, před několika lety ještě „marsálek šlechtý“ — putují za vidinou zbohatnutí. Hledají jedno z dvanácti křesel, do něhož někdejší majitelka ukryla poklad. Hlavně Bender vkládá do pátrání všechny elán. Pravý kus nábytku není získán ani ženitbou, ani hledáním v muzeu, padne možnost koupit křesla v dražbě, kdy se užž zdá, že vše je na dobré cestě. Bezvýsledně je prohledávání křesel u nahodilých občanů, v divadle aj. Aby mohli oba hrdinové pokračovat v cestě za svou vidinou, žebrají, jezdí na jednu jízdenku vlakem, drze vybírají (i od milicionářů) peníze na opravu propasti, Bender se vydává za šachového velmistra. Na samém konci putování se Vrabčinský pokusí svého společníka odstranit (že se mu to nepodařilo, vysvitne až v dalším r. *Zlaté tele*), ale v posledním křesle, jež se nachází v klubu železničářů, už žádné brilianty nejsou, právě za ně klub postavili.

Uvolněná syžetová a kompoziční struktura díla, jejíž zákl. půdorys je dán zákonitostmi detektivního románu, umožnila nahlížet skutečnost z mnoha nejrůznějších úhlů, narušovat souvislý logický sled vyprávování, odbíhat, rozvíjet nové a nové epizody, někde dokonce jakoby jen z pouhého fabulačního potěšení. Vše se však odvíjí se zřetelem k významovému prokomponování jednotného románového celku. S hl. děj. linií volně souvisí bezpočet odboček — nečekaně, asociativně připojovaných humorných příběhů (některé vypravuje Ostap Bender). V románu zcela chybí kladný hrdina, nositel pokrokových idejí. Sympatické vlastnosti některých postav, například vtípnost, vynalézavost a nevyčerpateľná životní energie Ostapa Bendera se neuplatňují na pravém místě. Výchozí ideově estet. platforma je však zcela jednoznačná. Humorně pojaté děj. situace, charakteristiky postav, popisy jsou podřízeny jednomu satir. záměru: postavit do ostrého protikladu skutečnost revoluce, „titánské budování nového světa“ (A. V. Lunačarskij) s malým světem měšťáckého Ruska, postihnout nelítostnou kritikou egoismu, prospěchářství, byrokratismu, vše, co doposud stojí v cestě novému humanismu, socialist. uspořádání vztahů mezi lidmi.

D. k., jež vyšly v čas. 30 dnů a vzápětí v tomtéž roce knižně, znamenaly počátek popularity Ilfa a Petrova jako autorské dvojice, jejíž spolupráce se datuje od společné novinářské práce v čas. Gudok ve 2. pol. 20. let. Přes mimořádný čtenářský ohlas převažoval v rappovské kritice spíše chladný tón, ještě v rus. sovět. liter. encyklopedii (1934) je v **D. k.** spatřován „odraz bohémsko-nihilistického postoje ke skutečnosti“; román kladně hodnotili A. V. Lunačarskij, M. Kolcov aj. V r. *Zlaté tele* (čas. 1931, 1933, Zolotoj telěnok) osudy Ostapa Bendera pokračují — tentokrát houbou za majetkem posledního „sovět. milionáře“ Korejka. Pojetí zevrubně analytického živočichopisu starého světa sblížíže **D. k.** i *Zlaté tele* se satirami V. Majakovského a M. Zoščenka.

Výpisky „*Před týdnem se tu konal večer Společnosti pro záchranu tonoucích, což dosvědčovalo i heslo na zdi: ZÁCHRANA TONOUČÍCH JE VĚCÍ TONOUČÍCH SAMÝCH*“ (1980, 216).

Překlady 1933 (Josef Dýma), 1959 (1973, 1980, 1986, Naděžda Slabihoudová).

Literatura L. Gurovič, I. Il'f i J. Petrov, satiriki, *VopLit* 1957, 4. A. Vulis, I. Il'f — J. Petrov, očerk tvorčestva, Moskva 1960. — M. Hrala (doslov k 1980).
mz

INDŽINÁŠ → VANČINBAL — INDŽINÁŠ

IONESCO, Eugène: KRÁL UMÍRÁ

(Le Roi se meurt) — 1962

Existenciální drama známého francouzského dramatika rumunského původu, jednoho ze zakladatelů absurdního divadla.

K. u. je jakýsi nový Jedermann, drama o posledních věcech člověka, jemuž je odhaleno kormutlivé poznání, že „každý umírající umírá první“. Hra sleduje s patetickým, až barokně rozkošatělým naturalismem králův předsmrtný zápas, jeho strach, touhu po životě, vzpomínky, zoufalství i konečnou smířnost s neúprosným osudem. Vše je stíženo neodvratným zmarem, království se zužuje, scvrkává, slunce pozbývá na své hřejivé síle, nad zemí se ujímá vlády věčný podzim a sám hl. hrdina, král Bérenger I., se posléze propadá do mlhoviny.

Truchlivý existenciální pocit, že vše je trag. fraška, patrný v celém autorově díle, zde dosáhl snad nejpřesvědčivějšího vyjádření. **K. u.** vyniká vyvážeností všech, z hlediska žánrového často i zcela protichůdných prvků a stylových rovin. Shakespearovské tragično kráčí ruku v ruce s jarryovskou klauniádou, bossuetovsky velebný přístup k majestátu smrti je vzápětí zlehčován popíráním divadelní iluze reálnosti právě probíhajících jevů či burleskní

ozvěnou zosobněnou v postavě Stráže, která je zmocněna vysílat do světa zprávy o stavu umírajícího. Královo umírání je součástí odvěkého rituálu, jehož neúprosnou vykonavatelkou je králova první žena Markéta za netečného asistence celého dvora, tj. Stráže, Lékaře (který je dále katem a chirurgem) a hospodyně Julinky. Jediným zastáncem lidskosti je tu Marie, králova druhá žena, která se umírajícímu snaží ulehčit odchod alespoň milostiplným lhaním.

K. u. patří k pozdějším, dramaticky složitějším autorovým hrám z přelomu 50. a 60. let příznačně spjatým i jménem hl. hrdiny — Bérengera: *Nenajatý vrah* (1959, Tueur sans gages), *Nosorožec* (1959, Rhinocéros) a *Chodec vzduchem* (1963, Le Piéton de l'air). Dram. stavba středověké alegorie — později využitá i v symbol. dr. *Hlad a žízeň* (1966, La Soif et la faim) — nabídla Ioneskovu postupnému směřování od kritiky komunikačních schopností jazyka k hlouběji filozoficky založenému uměl. tvaru nové možnosti.

Výpisky „*Markéta: Zemřeš za půldruhé hodiny, zemřeš na konci tohoto představení. Král: Co říkáš, drahoušku? To je špatný vtíp. Markéta: Zemřeš na konci představení*“ (1964, 223) — „*Král: Nechci deku, nechci zahrňovací láhev, chci rvát, chci výt. (Vyje) Stráž (ohlašuje): Jeho Veličenstvo vyje!*“ (1964, 236).

Překlady 1964 (Milena a Josef Tomáškoví, in: *Hry*).

Inscenace 1964 (Jaroslav Dudek, Divadlo E. F. Buriana, Praha), 1966 (Eva Talská, Divadelní studio JAMU, Brno).

Literatura G. Serreau, Eugène Ionesco, in: *Histoire du „nouveau théâtre“*, Paris 1966.

jn

IONESCO, Eugène: PLEŠATÁ ZPĚVAČKA

(La Cantatrice chauve) — 1950

Dnes již klasická francouzská „antihra“ (anti-pièce) francouzského dramatika rumunského původu, čelného představitele absurdního divadla.

Manželé Smithovi ve svém domě na londýnském předměstí zápolí s nudou. Očekávají návštěvu známých, manželů Martinových, a když se jich konečně dočkají, se stále rostoucí agresivitou si s nimi vyměňují oštepaná jazyková klišé. Do tohoto podivného uzavřeného světa kolektivní osamělosti přichází velitel požárníků, aby včas uhasil požár, který má podle jeho představ na několika místech v městě propuknout. Po ujištění, že nikde nehoří, překvapivě setrvá s oběma manželskými páry a služkou, jež se vydává za Sherlocka Holmese, a svorně s nimi roztáhčí verbální kolotoč nesmyslů, který už není v lidských silách zastavit: Manželé Martinovi jsou v našem závěru jednoaktovky usazeni tak jako v úvodu Smithovi a právě skončivší fantasmagorie může začít nanovo.

P. z. zahajuje sérii Ioneskových her, v nichž převažuje problém jazyka, zvl. jeho nesdělnosti, již lze demonstrovat především hojným mluvením, „katarakty keců“, a proto text v P. z. zaplavuje scénu, postavy doslova tyranizuje a činí z nich bezduché loutky. Opojení slovy je tu setrvalým stavem, mechanismem, který uvádí do chodu obrovské soukollí truismů, které by mohlo běžet až do skonání světa. Jazyk už nemá úlohu sdělit něco o jednotl. postavě či umožnit dozornění mezi lidskými jedinci, vyvíjí se jakoby o sobě, samoúčelně. Postavy vedou mnohoznačné hovory, při nichž každé slovo plodí jen novou řadu frází, takže původní poselství — pokud vůbec bylo — pod touto lavinou nenávratně mizí. Hybným motorem děje je touha každé postavy stůj co stůj uplatnit svou dávku umolousaných neměnných pravd. Pocit absurdity se tak přenáší do existenciální roviny a hru ztragičtjuje. Vše je tu důsledně naruby, účinek podmiňuje příčinu, obecně je prezentováno jako zvláštní a napopak, důležitou postavou se stávají i hodiny, které jsou zde ztělesněným odmítnutím každodennosti a šablonovitosti (zatímco lidé napopak zvěcněli) a neustále se stavějí na odpor: „Miluji protiklady a ukazuji vždycky právě o šest hodin méně, než je.“ V souladu s artaudovským „divadlem krutosti“ tu mizí nutně jakákoli psychologie. Zmanipulované, trpné, do konformismu upadlé postavy vystupují jako deriváty jalových myšlenek přejetých jakoby z reklamních sloganů odcizeného konzumního světa.

P. z. — autorova prvotina, jež po celkem nepřilíš úspěšné inscenaci v Théâtre des Noctambules prorazila spolu s Ioneskovým dr. *Lekce* (1950, La Leçon) až v divadélku Huchette v univerzitní Latinské čtvrti v Paříži (1951) — se stala téměř programovým dílem tzv. absurdního divadla (S. Beckett, J. Genet, A. Adamov, F. Arrabal ve Francii, H. Pinter v Anglii, E. Albee v USA aj.), ovlivňujícího zvl. do konce 60. let vývoj dramatu i ve východní Evropě (S. Mrozek, T. Rózewicz, K. Saja, P.-E. Rummo aj.).

Výpisky „Pan Martin: Jeden si nevyleští brýle černým krémem. Paní Smithová: Ano, ale za peníze si jeden koupí všechno, co chce. Pan Martin: Raději bych zabil sto králiků, než dělal v zahradě muziku. Pan Smith: Kakadů, kakadů, kakadů, kakadů, kakadů, kakadů, kakadů, kakadů“ (1964, 41).

Překlady 1964 (Jiří Konůpek, in: *Hry*).

Inscenace 1964 (Václav Hudeček, *Divadlo Na zábradlí, Praha*).

Literatura S. Benmussa, Ionesco, Paris 1966. L. C. Pronko, Eugène Ionesco, New York—London 1965. O. G. Revzina—I. I. Revzin, *Semiotičeskij experiment na scene, Narušenije postulata normal'nogo obščeniija*

kak dramaturgičeskij prijem, TRŮT TZS 5, Tartu 1971. P. Sénart, Ionesco, Paris 1963. — Z. Hořínek, Eugène Ionesco a ti druzi, Divadlo 1965, 4. E. Uhlířová (doslov k 1964).

jn

ISAACS, Jorge:

MARÍA

1867

Kolumbijský romanticko-sentimentální román.

Jeho námětem je láska Marie a Efraina, kterou zpřetrhá dívčina předčasná smrt. Děj se odehrává v kolumbij. provincii Valle del Cauca na sklonku 30. let 19. stol. Devatenáctiletý Efrain se vrací po šestiletém studiu v hl. městě na rodný statek. V radostném ovzduší shledání s rodiči a sourozenci v něm vzkličí láska k patnáctileté Marii, dceři otceva zesnulého přítele, s níž vyrůstal a která mezitím dospěla. Šťastné lásce se stavějí do cesty dvě nepřiznivé okolnosti: María trpí dědičnou epilepsií, kterou lékaři pokládají za nevyléčitelnou, a Efrain má na přání rodičů pokračovat ve studiích v Evropě. Když se Efrainův otec přesvědčí o opravdovosti citu obou zamilovaných, vysloví souhlas s jejich budoucím manželstvím, ale s podmínkou, že Efrain úspěšně dokončí svá studia. Milenci si přísahají věrnost a Efrain odjíždí do Londýna. Po roce dostane dopis, v němž ho rodiče žádají, aby se urychleně vrátil domů, protože zdravotní stav Marie se zármutkem z odloučení prudce zhoršil. Když se Efrain po dlouhé a namáhavé cestě shledá s rodinou, María je už pohřbená. Do hl. děj. pásma je vloženo retrospektivní vyprávění o osudech afric. černošky Nay, služebně v domě Efrainových rodičů a bývalé otrokyně.

Příběh Marie a Efraina má zjevné romant. rysy: ideálně cudný vztah dvou čistých bytostí, z nichž zvl. María je ztělesněním andělské nevinnosti; překážky, které musí oba hrdinové překonávat; erotický fetišismus (navzájem vyměňované květiny, stuhý, kadeře), jimž si vyjevují nebo stvrzují svou lásku; dívčina cizokrajná krása (María je pokřtěná židovka); její choroba; předtucha trag. konce; zlověstný stín černého ptáka, který vždy ohlašuje neblahou událost v Efrainově rodině a který v závěru románu usedá vítězně na kříž na Mariině hrobě. Romantický je také vedlejší příběh o černé otrokyni Nay, který splňuje požadavek exotična. Důležitou roli v M. hraje příroda: jednak jako pozadí příběhu a jako vnější korelát duševních stavů obou hrdinů, ale již také jako součást amer. skutečnosti, jakkoliv zachycené idealizovaně. Moudří a hodní páni, pracovní a poslušní peóni a otroci, bílí a černí, bohatí i chudí, všichni žijí v naprosté shodě a harmonii uprostřed rajske přírody, každý na místě, jež mu přísluší, spojení a mravně povznášení křesťanskou vírou. Ale většina přírodních liče-

ní a žánrových obrázků z kolumbij. venkova je nesena upřímností prožitku a silou básnické evokace.

V M. je možné vysledovat jak autobiograf. prvky (J. Isaacs pocházel z židov. rodiny, prožil dětství na statku ve stejné oblasti Kolumbie, která je dějištěm románu, studoval medicínu v Evropě), tak liter. filiace. Zvláště nápadná je podobnost s téměř o sto let starším r. Paul a Virginie Bernardina de Saint-Pierre a s Chateaubriandovou Atalou, několikrát v M. připomínanou a citovanou. M. je však přes veškeré shodné obecně romant. rysy dílem bytostně americkým. Hispanoamer. romantikové se v souladu s potřebami mladých a teprve se utvářejících národních společností snažili především objevit amer. kontinent ve specifčnosti jeho přírody a jeho obyvatel, postihnout jeho *couleur locale*; vnitřní svět člověka zůstával poněkud stranou jejich zájmu. Isaacsova M. zaplnila toto prázdňné místo. I když v ní také najdeme hojně prvky žánrové drobnokresby (tzv. *kostumbrismu*), byla v hispanoamer. literatuře prvním skutečně zdařilým románem sentimentálním a vytvořila předpoklady pro vznik psychol. románu. Ve své době patřila k nejčtenějším dílům v celé špan. Americe a svému autorovi zajistila trvalé místo mezi jejími předními prozaiky.

Překlady 1908 (Antonín Pikhart).

Literatura E. Carrilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid 1967. *La novela romántica latinoamericana*, La Habana 1978. S. Zanetti, Jorge Isaacs, Buenos Aires 1967.

hv

ISAHAKJAN, Avetikh:

ABULALÁ AL MA'ARRÍ

(Abulala Mahari) — *1909, 1911

Lyrickoepická poéma, vrcholná skladba arménského novoromantismu z poč. 20. stol.

Alegorickým hrdinou poémy A. a. M. je histor. postava bagdádského básníka a filozofa Abulalá al Ma'arriho (973—1057), zvaného „vynikající slepec“, jehož „pronikavý duch poznal člověka“ do té míry, že se v rozkvětu sil nadlouho uchýlil do ústraní. Na základě určitých analogií mezi arab. společností na přelomu 10. a 11. stol. a armén. kulturou v I. desetiletí 20. stol. popisuje Isahakjan, jak slepý básník (jehož dílo zčásti přeložil) zanevřel na lidstvo. Skladba má prolog a 8 sůr, v nichž Abulalá, unášen karavanou pryč od lidí (a především karavanou svých myšlenek), brojí s etickým maximalismem proti hnusu a ohavnosti v lidské duši (I), prolhanosti a nevěřám žen (II), jafmu zákonů (III), nezbytnému strachu z přátel (IV), kultu násilí (V), člověku jako zmetku satana (VI). V závěru přichází Abulalá al Ma'arri na okraj velké arab. pouště, v níž spatřuje svobodný svět, neboť tam „dosud nemučil člověka člověk“

(VII), a po oslavě lidské svobody a moudrosti se vznáší k nesmrtelnému slunci (VIII).

V A. a. M. se Isahakjan v souladu s dobovými novoromant. postoji vyznává z absolutní negace všeho, co shledal špatného v uspořádané společnosti a v lidských vztazích. Velký vliv na vznik tohoto díla měla básnická próza F. Nietzscheho. Tak pravil Zarathustra (1883—85): její strhující uměl. působivost vyvolala početné styčné body: putování osamělého poutníka do hor za čistotou a vznešeností, dialogy s vlastním stínem, dialog s pokusem vrátit se „dolů“, „posvátné šílenství“ z prabolesti lidské existence, úlevný hymnus při pohledu na vzházející slunce, důvěrnost vztahu samotářského filozofa k okolní přírodě, podané v hutných barvách a smyslově konkrétních obrazech, krátký a poněkud disonantní prolog, vracející se refrén „tak pravil . . .“ či „tak zpíval . . .“ Nejzjevnější paralely v dalších vydáních Isahakjan tlumí a retušuje, neoslazuje však obdobnou určující myšlenku díla — zobrazit společen. zlo bez apriorní nenávisti k němu.

A. a. M. byl napsán v ghazarapatském ústraní 30. 8.—2. 9. 1909, v době rostoucí genocidy armén. diaspory v Turecku a zostřeně rusifikace tzv. východních Arménů ze strany arménských úřadů. Její vydání bylo tehdy zakázáno (vyšly jen fragmenty), první rus. překlad V. Brjusova (1916) však získal Isahakjanovi pověst vynikajícího tvůrce. V následujících vydáních autor snad pod vlivem Brjusovova převodu provedl některé změny sloužící k upevnění rýmové struktury. 1926 připojil k poemě dovětek *Návrat Abulalův*, jež však v 50. letech nezařadil do definitivního autorského znění. A. a. M. představuje uměl. vrchol mezi tehdy rozšířenými lyrickoepickými skladbami armén. novoromantismu (H. Hakobjan, D. Demirčjan, J. Čarenc), nalezname v ní přitom motivy ze starověkých a středověkých básníků perských, tureckých, indických, čínských, z lidových pohádek a pověstí čínských, hebrejských, tureckých atd. Byla přeložena — kromě jazyků národů SSSR — do esperanta, něm., špan., arab., franc., angl. a čes. jazyka.

Výpisky „Však nejvic z všeho nenávidím zlo / pře v a tisíci: tož falše bēs“ (1966, 12).

Překlady 1946 (Jaroslav Pícek, Abul Ala Mahari), 1966 (Vladimír Holan—Ludmila Motalová).

Literatura K. Grigorjan, *Tvorčeskij put Avetika Isaakjana*, Moskva 1963. — L. Motalová (doslov k 1966).

vene

IWASZKIEWICZ, Jarosław:

PSYCHÉ

(Psyche) — 1971

Novela, moderní polské zpracování antické báje o Amorovi a Psyché, konfrontované s autorovou osobní reflexí.

V drobné próze je nově ztvárněn mýtus o Psyché, která svým půvabem okouzila samého boha Erosa. Ten ji po plesu na oslavu jejich osmnáctých narozenin odnese do svého čarovného paláce. Noci tráví Psyché s božským milencem, jehož podobu nezná, ale během dní se cítí osamělá a touží po návštěvě svých dvou sester. Na jejich naléhání poruší zákaz, zapálí v noci svíčku, aby spatřila svého chotě. A nechtíc spálí Erosa na rameni. Rozhněvaný bůh ji opouští a nepřátelská Afroditá ji odsuzuje k trestu: bude devět měsíců bloudit světem. Pokud nikomu neprozradí, či dítě nosí pod srdcem, porodí boha, promluví-li, narodí se člověk. Vyprávění, v němž se splétají antické motivy s realiiemi Polska autorova mládí a evokacemi ital. malířů a hudby C. Francka, je několikrát přerušeno Iwaszkiewiczovými osobními vstupy. Autor se v nich obrací přímo na Psyché, která je mu ztělesněním vlastního mládí, světuje se jí se svými myšlenkami a pochybami a komentuje její příběh.

Hl. motivy této staré báje — láska a nenávisť, život a smrt, poznání a hoře z rozumu, umělec a svět, paměť a čas — náleží k „věčným“ tématům literatury, která jsou Iwaszkiewiczovi blízká. Příběh lásky Erosa a Psyché je zasazen do stylizovaného prostředí, které připomíná obraz nebo pohádkovou krajinu, je však až hmatatelně zkonkrétně dobře odporozoranými detaily. Důmyslné se tu splétá věčné s časovým a ve vyváženosti obou složek tkví kouzlo stylu, který nezapře básníka. Připomíná svou úsporností a promyšleností mozaiku, v níž každé slovo a každý obraz mají přesně určené místo. Motivы hudby, výtvarného umění i literatury se objevují jak ve vlastním příběhu (hudba na plesu a v Erotově paláci, výzdoba zámku, knihy, nad nimiž tráví Psyché své dny v očekávání milence), tak v autorových osobních promluvách (fragment melodie, který by chtěl stárnoucí spisovatel Psyché zazpívat, motiv obrazů z Louvru, které inspiroují autorovu představu Arkádie, či příměr o filozofovi, jenž pro knihy nevnímá skutečný svět aj.). Tato trvalá dvouvrstevná přítomnost umění dává příběhu nové souvislosti a rámeč. Největší význam však spočívá ve výstupech z příběhu, „posláních“, v nichž autor opouští anonymitu, ozřejmuje svůj vztah k umění, k souč. světu, k neustálému plynutí času a odhaluje i své uměl. krédo. Projevu se tu nejen jeho hluboká znalost evrop. kultury, ale zvl. jeho bytostný humanismus: v závěru vyprávění klade proti pastelovým barvám věčného

mýtu dnešní přetechnizovaný a uspěchaný svět, a přes všechny výhrady mu přitakává.

Původně řec. báji, která byla interpretována jako podobenství o lidské touze po poznání a trestu za ně, známe zejména z lat. zpracování v Apuleiově Zlatém oslu. Na rozdíl od Apuleia potlačuje Iwaszkiewicz většinu pohádkových motivů (drak, nesplnitelné úkoly, při nichž Psyché pomáhají zvířata a radí neživě předměty, šťastný konec) a posunuje příběh více do filozof. roviny. Na malé ploše tu realizuje mnohé z temat. okruhů, které jej fascinují a jimž věnuje i jiná díla: krása prchavého okamžiku, nostalgie za mládím, čin a jeho důsledky, vztah umělce a světa, inspirace evrop. historií a kulturou atd. Především se tu však opět projevuje jeho přesvědčení, že literatura je formou poznání světa a snahou dobrat se smyslu lidské existence. P. vyšla v knižce *Hudební povídky* (1971, Opowiadania muzyczne).

Výpisky „Což není snadnější dát život bohu, než přivést na svět člověka?“ (1973, 73).

Překlady 1973 (1974, Jaroslav Simonides).

Literatura J. Kwiatkowski, *Eleuter, Kraków 1966*. J. Rohoziński, *Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1968*. R. Przybylski, *Eros i Tanatos, Warszawa 1970*. A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1972*.

jhl

JACOBSEN, Jens Peter:

NIELS LYHNE

1880

Román předního představitele dánského naturalismu.

Ve 14 kap. svého druhého a posledního románu ličí autor život titulní postavy, představitele generace zrozené kolem 1830. Niels Lyhne končí svůj život ve válce s Pruskem 1864, v níž Dánsko utrpělo katastrofální porážku. Je to příběh člověka, který se chce osvobodit od náboženské viry a svazujících tradic, snivce, který v ničem v životě neuspěje, protože jeho životní síla a energie je nalomena a ochromena: „Byl rozdělen na jezdcu a koně, myšlenka jedno, skok něco docela jiného.“ I jeho pokusy o navázání citových a erotických vztahů ztroskotávají, ženy jej opouštějí, manželka mu umírá, nakonec mu zemře i dítě. Před synovou smrtí zradí Niels Lyhne své ateistické přesvědčení a modlí se k „prázdnému nebi“. Sám pak umírá věren svým zásadám.

Jako současník Brandesův a původním zaměřením přírodovědec (mj. přeložil do dánštiny Darwinovy spisy) stál Jacobsen na straně nových liter. směrů. N. L. však, podobně jako jeho ostatní beletristická díla, je projevem naturalismu lyrického a odevzdaného. Autor sice podrobně výsledovává povahové rysy rodičů Lyhnových, poté však na epickou děj. linii, kauzální posloupnost, přesný popis doby

a prostředí rezignuje. N. L. je lyr. příběh naložené duše, která v romant. bažení po absolutnu v přesvědčení i v citech je znovu a znovu srážena. V tomto smyslu je N. L. kritikou neplodného romant. sníkovství, ale autorovo ztotožnění s hl. postavou zdůrazňuje spíš hluboké porozumění a účast než krit. vztah k dědictví minulosti. Rovněž sebeopájivá lyr. artistnost (Jacobsen patří k nejvybranějším stylistům v dán. literatuře) zmírňuje polemičnost N. L. a ubírá mu na bezprostředně aktuální bojovnosti a účinnosti (pro G. Brandese byl proto N. L. jistým zklamáním).

Jacobsen byl spojencem propagátorů naturalismu spíše svým společen. působením a krit. činností než dílem beletristickým. Po sb. n. *Mogens a jiné povídky* (1872, Mogens og andre noveller) a r. *Marie Grubbová* (1876, Fru Marie Grubbe), omezených v podstatě dosahem na čtenářský okruh dánský, dosáhl svým druhým románem značného ohlasu v něm. jazykové oblasti i u nás. N. L. patří k nejpřekládanějším dílům dán. literatury. Měl velký vliv na autory jako H. Ibsen, R. M. Rilke, S. Zweig. U nás jej vysoce hodnotili F. X. Šalda a A. Novák. Podle jedné Jacobsenovy črty nazval mj. J. S. Machar svou sb. b. Zde by měly kvést růže.

Překlady 1891 (Alois N. Lucek), 1922 (1946, Viktor Šuman), 1963 (Miloslav Žilina).

Literatura N. Barfoed (ed.), *Omkring Niels Lyhne, København 1970*. A. Gustafson, *Toward Decadence, in: Six Scandinavian Novelists, New York—Minneapolis 1967*. H. Nägele, J. P. Jacobsen, *Stuttgart 1973*. — F. Fröhlich (doslov k 1963). F. X. Šalda, J. P. Jacobsen: *Niels Lyhne, in: Kritické projevy I, Praha 1949*.

ff

JAMES, Henry:

VYSLANCI

(The Ambassadors) — 1903

Román amerického spisovatele o hledání významu kulturní tradice a individuálního vědomí.

Hrdina V., intelektuál Lewis Lambert Strether, má za sebou léta konformního života v novoangl. maloměstě Wolettu (USA), když přijíždí do Evropy jako „vyslanec“ bohaté vdovy Newsomové, která mu nabídla sňatek. Má přesvědčit jejího syna Chada, o němž se předpokládá, že vede v Paříži zhýralý život, aby se vrátil domů, oženil a ujal se řízení podniku. Dojmy z Evropy a úvahy o dalším osudu jeho „mise“ se stanou předmětem Stretherových hovorů s novou přítelkyní, důvtipnou a ironickou slečnou Gostreyovou. Ve starobylé zahradě věhlasného sochaře se Strether poprvé setkává s Chadovou známou Madame de Vionnet. Usesen jejím půvabem, má pocit, jako by poznal smysl života estétské evrop. společnosti. Proti svým záměrům přemlouvá

Chada, aby zůstal. Pani Newsomová však posléze posílá do Paříže novou „misi“ — dceru Sáru s manželem a Chadovu nevěstu Mamie. Chadova „kultivovanost“ je shledána strašnou a Stretherovo jednání nezodpovědným. Po jejich odjezdu Strether nahlíží do sexuálního pozadí Chadova vztahu k paní de Vionnet, které si Strether dříve nepřipouštěl. Chad opouští stárnoucí milenku a vrací se k matce, lákán změnou života a snad i penězi. Strether odmítá lásku slečny Gostreyové a odjíždí zpět „být pravdivý“ k sobě i ke svým zážitkům. Děj V. se člení do 12 knih, které (s výjimkou posledních dvou) mají vždy po 3 kap. Autorova předmluva vysvětluje kompozici a jednotici „hledisko“ hl. hrdiny, z něhož je vyprávěn celý příběh.

Z pronikání jednotl. významových plánů textu V. (vědomí postav, jejich charakteristiky a vzájemné vztahy, vypravěčské hledisko) vzniká svěbytný dojem časovosti určující povahu uměl. zobrazení. Jeho předmětem ve V. je neschopnost subjekt. vědomí postihnout histor. moment zániku hodnotových systémů tzv. „evrop.“ kultury a proniknout přes přítomnou jevovou stránku do jejich vývojových procesů. Zákl. rysy uměl. zobrazení jsou jednak emblematické Stretherových vjemů a představ na jakési myt. fragmenty spojující souč. okamžik s minulostí (paní de Vionnet jako nymfa, Kleopatra, renesanční medaile a jakobínská hrdinka před gilotinou), jednak intelektuální analýza jevové stránky skutečnosti (zvl. „znaků“ chování a jednání postav). Složitost uměl. zobrazení je dána hlavně tím, že vede tématu hrdinova hledání, zdánlivého prozření a opětovného zbloudění tu existuje téma pozitivního hodnocení hrdinova prožívání a objevování různých podob přítomnosti, které jako by vyvažovalo Stretherův charakter z kontextu tradičních (evrop. a novoangl.) i právě vznikajících (amer.) hodnotových systémů.

V. patří k nejdiskutovanějším románům nejen v Jamesově díle, ale i v novodobé angl. a amer. literatuře (vzhledem k velkému ohlasu v Anglii, kde James také prožil podstatnou část svého života, bývá jeho dílo řazeno i do angl. literatury). Kromě obtížné srozumitelnosti a nejednoznačnosti V. je důvodem zájmu i jeho neobvykle doložená geneze (od deníkových zápisků z 1895 přes devadesátistránkový „projekt“ pro nakladatele až po autorovu korespondenci) a rozporný čtenářský ohlas. Zákl. pohnutkou k napsání deníkového náčrtu bylo vyprávění o zážitcích Jamesova přítele, spisovatele W. D. Howellsa v Paříži. Obraz Paříže vytvářel James podle fixovaných představ především z doby svého dětství a mládí a některé Stretherovy rysy stylizoval podle sebe. Kratší verze V. vyšla časopisecky, po ní následovalo angl. vydání a pak amer. v němž do-

šlo vlivem autorových úprav k náhodné záměně kapitol 19 a 28, opakované v edicích až do 1957. V. jsou spolu s r. *Holubičí křídla* (1902, *The Wings of the Dove*) a *Zlatá mísa* (1904, *The Golden Bowl*) považovány za vrchol Jamesova umění. Doprávají některé vývojové směry a tendence hl. v r. *Roderick Hudson* (1876) a *Portrét dámy* (1881, *The Portrait of a Lady*) a předjírají symbol. postupy posledních Jamesových románů. Nesou určité rysy pragmatismu Jamesova bratra Williama. Na rozdíl od některých starších próz, např. n. *Daisy Millerová* (1879, *Daisy Miller*) vznikli již pro úzký okruh intelektuálních čtenářů. Ovlivnili také některá zobecnění liter. teorie, zvl. v Technice prózy P. Lubbocka (teorie „hlediska“).

Výpisky „Byl zatížen, chudák — přiznejme raději hned na počátku — podivným břemenem dvojího vědomí. V jeho horlivosti byl odstup a v jeho nezúčastněnosti zvědavost.“

Literatura L. Edel (ed.), *Henry James, Englewood Cliffs 1963*. A. Stone, Jr. (ed.), *The Ambassadors, Englewood Cliffs 1969*. C. Wegelin, *The Image of Europe in Henry James, Dallas 1958*.

pr

JAN Z KRÍŽE, svatý (San Juan de la Cruz): ZA TEMNÉ NOCI. DUCHOVNÍ ZPĚV. PLAMENI LÁSKY ŽIVÝ

(En una noche oscura. Cántico espiritual.
Llama de amor viva) — * 1578—1584

Vrcholná díla španělské mystické lyriky zlatého věku.

Skladba Z. t. n. má podtitul *Písň duše, jež se raduje z toho, že cestou duchovního odříkání došla nejvyššího stavu dokonalosti, jimž je spojení s Bohem*. Tvoří ji 8 strof o 5 verších, z nichž vždy 2 jsou jednáctislabičné a 3 sedmislabičné a jsou rýmovány aBabB (tzv. lira). Milá (amada) v ní zpívá o tom, jak uprostřed noci opustila tajně dům a vydala se hledat svého milého (amado), s nímž se nakonec setkala a setrvala v blaženém vytržení. Rozsáhlejší D. z. (40 strof rovněž ve formě liry) s podtitulem *Písň duše a jejího chotě* je dialogizována. Nevěsta (esposa) hledá svého ženicha a vyzpívává se na něho; po shledání spolu rozmlouvají o své lásce a těší se z nadcházejícího spojení. Skladba P. I. ž. (*Písň duše v niterném milostném spojení s Bohem*) je nejkratší: ve 4 strofách tvořených vždy 2 hendekasylabu a 4 heptasylabu s rýmem abCabC oslavuje dovršené milostné splnění.

Všechny 3 skladby vytvářejí těsnou jednotu: chtějí podat obraz mystické cesty lidské duše k Bohu a spojení s ním. První dvě mají podobný alegorický půdorys. Zamilovaná dívka — duše — touží po setkání se svým milým — Kristem, který je vzdálen (v první básni) nebo

ztracen (ve druhé). Musí proto překonat překážky — opustit přibýtek těla a odolát nástrahám temné noci smyslů — nebo najít znamení, která jí milý zanechal v ostatním tvorstvu, aby se s ním shledala a spojila. Tento slabý náznak příběhu mizí v poslední básni: ta je celá jediným výkřikem rozkoše z dosaženého spojení, apoteózou dovršené lásky. Mystické zanícení je tlumočeno prostřednictvím erotických obrazů a symbolů, převzatých ze světské milostné poezie, jak to bylo obvyklé v literatuře tohoto druhu. Neobvyklá je však intenzita výpovědi, již básně sv. Jana z Kříže dosahují v obou plánech: náboženském i světském. Světská láska je povznesena k nejvyšším vrcholům božství, ale zároveň si každý obraz, každý symbol z „lidské“ sféry uchovává svou vlastní hodnotu, má hluboký básnický význam sám o sobě. Tak i čtenář nezasevěný nebo nesdílející náboženský zápal autorův je touto poezií uchvácen: je opojen přívalem milostného citu a smyslového okouzlení, je stržen hudebností průzračného, křišťalově čistého jazyka. Snad právě proto pokládal sv. Jan z Kříže za nutné doprovodit tyto básnické texty čtyřmi rozsáhlými prozaickými komentáři, jež tvoří ucelenou nauku mysticismu. Ani v nich však nezapře, že je bytostným básníkem. Jeho zdánlivě jednoduchý jazyk se napájí ze zdrojů učených i lidových. Najdeme v něm kultismy i slova hovorová (někdy dokonce převzatá z dialektu), antiteze a opakování, afektivní prostředky (zvolání, apostrofy, deminutiva) a obraty truvérské lyriky, ustálené symboly i nové nezvyklé metafory. V oprostěné syntaxi je nápadná převaha substantiv nad slovesy a zvláště nad adjektivy, jež byla v renesanční poezii až znehodnocena přílišným užíváním. Působivost básnického výrazu je přitom jaksi mimovolná, nechtěná; Janovy básně neusilovaly o estet. účín, nýbrž o sdělení nesdílitelného. Neprahly po uměl. dokonalosti, ale dosáhly jí.

Tři uvedené texty jsou nejzávažnější ze skrovného básnického odkazu karmelitského mnicha Jana z Kříže. První verze básni Z. t. n. a D. z. vznikly na konci 70. let, kdy byl vězněn inkvizicí v Toledu, P. I. ž. za granadského působení 1583—84. Jejich mysticismus vycházel ze staré křesťanské tradice, zvl. z učení sv. Bernarda z Clairvaux (odtud také přejal využití biblické Písň písní), a předjímal náboženské zanícení baroka. Z liter. hlediska vstřebala poezie sv. Jana podněty kastilské lidové písně, středověké galicij. trubadúrské poezie i špan. renesanční lyriky, především Garcilasovy (od něho převzala např. původně ital. útvar liry), a skloubila je v ojedinělé syntéze. V porovnání s tvorbou dalších mystiků — kupř. významně-

ho učence a básníka Luise z Leónu nebo Janovy velké přítelkyně a učitelky sv. Terezie z Ávily — básnické dílo Janovo vyniká formální oprostěností, smyslovou názorností a vřelostí a spontánností citu. Je zralým plodem mystické poezie 16. stol. i jedním z vrcholů špan. lyriky zlatého věku.

Překlady 1941 (1942, 1947, Jaroslav Ovečka, *Temná noc, Duchovní zpěv, Plamen lásky žhavý*), 1967 (Gustav Franc, *zčásti in: sb. Kéž hoří popel můj*).

Literatura H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid 1955. E. Orozco, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid 1959. — J. Ovečka (předmluvy k 1941, 1942, 1947).

hv

JAN ZE ŽATCE

(Johannes von Saaz; též von Tepl — z Teplé, von Schütwa — ze Šitboře):

ORÁČ Z ČECH

(Der Ackermann aus Böhmen) — * asi 1400, 1460.

Skladba patří k nejvýznamnějším německým památkám pozdního středověku, jedna z nejzávažnějších předlutherovských literárních prací.

Obsahem dialogu je spor mezi Oráčem a Smrtí, která mu vzala milovanou manželku. Oráč vystupuje jako žalobce a Smrt v roli obžalovaného. Zatímco Oráč hájí právo člověka na život. Smrt zastává augustinánské učení o špatnosti člověka a nicotnosti pozemského života. V průběhu procesu se stále více ztrácí soukromý charakter sváru, který se mění v řešení obecného a člověku těžko pochopitelného protikladu mezi životem a smrtí. Vlastní spor, vyplňující 32 kap., rozhoduje v 33. kap. Bůh z pozice stvořitele a vládce světa.

Nadčasový problém (fenomén smrti jako přírodní zákon) je tu ztvárněn tzv. vysokým stylem v podobě sporu (certamina, hádání), náležejícího k nejoblíbenějším středověkým liter. žánrům. Obě postavy vyjadřují dualismus smrtelnosti člověka a jeho touhy po štěstí. Člověk, bránící se citově a pudově nevyhnutelnému konci tělesného života, se během rozhovoru poučuje o smyslu a podstatě světa stvořeného a zřízeného Bohem. Poučení vyznívá v závěr, že zánik všeho živého je nezbytný pro trvání světa. Celé dílo je koncipováno v několika významových rovinách, v nichž autor uplatnil znalost liter. tradice i středověkou učenost. Postava Oráče symbolizuje jak roli muže ve světě, tak osobu spisovatele, vládnoucího perem jako rolník pluhem. Svě místo má i číselná symbolika (33 kap. = 33 let Kristova života, modlitba připojená jako 34. kap. je autorovým epilogem). Po stylistické stránce využívá O. prostředky minnesangu, mariánské ly-

riky i univerzitních disputací. Myšlenkově těží i z antického filozof. odkazu, absorbovaného a transformovaného středověkem (Seneca, Boethius i Platon, jejichž ohlas je v díle patrný, patřili na přelomu 14. a 15. stol. k uznávaným autoritám a o jejich práce se opírala výuka předmětů na artistických fakultách), nejvyšší autoritou zůstala ovšem pro spisovatele Bible. Jazyk díla je bohatý na rétorické figury, metafory, slovní hříčky, vyskytuje se i rytmizace vět a větné klauzule. Němčina, již je O. psán, vychází z jazyka pražské dvorské kanceláře, vytvořeného Janem ze Středy (Johannes von Neumarkt), kancléřem a spolupracovníkem Karla IV.

Vliv prostředí, v němž dílo vznikalo, je patrný na volbě tématu (otázka smrti a smysluplného života náležela k ústředním otázkám tzv. nové zbožnosti a silícího reformního hnutí v čes. zemích) i v myšlenkovém vyústění, které je v podstatě středověké. Autor totiž jedno z tradičních témat středověké literatury ztvárnil vynikajícím uměl. způsobem, nepředjal však ještě humanistický pohled na svět. Závažný doklad k objasnění geneze spisu přinesl rok 1933, kdy byl nalezen latin. dopis z 23. 8. 1401, v němž pisatel Johannes von Tepl (městský notář v Žatci a později na Novém Městě pražském) vysvětluje skladbu pražskému měšťanu Petru Rotherovi. Tímto způsobem bylo potvrzeno jméno autora a místo jeho působení, ač udávaný podnět k sepsání díla (smrt Oráčovy manželky Margarety) nelze pramenně doložit. O. vyšel tiskem poprvé kolem 1460 a v 15. stol. patřil k velmi čteným knihám. Zachováno je přes 30 rkp. a raných tisků. Z překladů do nové němčiny, které pořídili H. Kunisch (1940), A. Hübner (1947), F. Genzmer (1956), W. Krogmann (1957) aj., je umělecky nejzdařilejší volný překlad E. Q. Kolbenheyera (1943). 1944 upravil dílo pro divadlo rakous. liter. vědec a dramatik J. Gregor. O. má význam i pro dějiny čes. literatury, neboť sloužil jako vzor, i když nikoliv snad bezprostřední, čes. skladbě Tkadleček (*kolem 1407), za jejíhož autora bývá považován Vavřinec z Březové.

Výpisky „Holedbali se a sváříli náramně; zapomněli však na to, že se chlubí svěšenou vládou, kterou jim propůjčil Bůh. Vy dva si vedete stejně. Žalobník nařiká nad ztrátou ženy, jako by mu patřila dědičným právem; nemyslí na to, že ji měl od nás půjčkou. Smrt se holedbá velikou mocí, kterou však od nás dostala lénem. Ten želí toho, co nebylo jeho; ta se zas vychloubá mocí, kterou ze sebe nemá. Leč spor se nevede zcela bez příčiny: oba jste zápolili zdatně; toho k žalobě přivádí žal, tu nutí žalobcův výpad zjevovat pravdu. Proto, žalobce, tobě připadní čest! Smrti, tobě necht vítězství patří! neboť každý člověk je povinen odevzdat život smrti, tělo zemi, duši nám!“ (1985, 73—74).

Preklady 1938 (*Pavel Eisner, Oráč a Smrt*), 1985 (*Jaromír Povejšil*).

Literatura R. Brand, *Zur Interpretation des Ackermann aus Böhmen*, Basel 1944. G. Hahn, *Die Einheit des Ackermann aus Böhmen*, München 1963. — K. Doskočil, *K pramenům Ackermanna*, *Sborník historický* 8, 1960. G. Heidenreichová, *Staročeský Tkadleček a jeho poměr k německé skladbě Ackermann aus Böhmen*, *Slovo a slovesnost* 1937. L. Zatočil, *Poznámky o slohu staročeského Tkadlečka a jeho poměru k Ackermannovi*, *ČMF* 1938. P. Trost (*doslov k 1985*).

gvd — pč

JANEVSKI, Slavko:

I BOLEST, I VZTEK

(I bol, i bes) — 1964

Román makedonského básníka a prozaika výrazně ovlivňujícího myšlenkovou náplň současné jugoslávské literatury.

Osnovou románu je dvoudenní epizoda z protifaštického odboje v Makedonii, doplňovaná častými retrospektivami života hl. hrdinů, odbočkami a dokumenty, svědčícími o vzájemném soupeření kontrarevol. armád o moc nad zemí. Za prosincových mrazů má šestice partyzánů za úkol krytý ústup své jednotky a zadržet do půlnoci nápor roty bulhar. vládních vojáků, s níž se střetla. Při přestřelce padne starý komunista Paun a vedoucí skupiny, zkušený Božin, je zajat. Zbýlá čtveřice se snaží jednotku dostihnout, sledována Božinem, kterému se podařilo uprchnout. Cestou narazil na Blagého, který se ve chvíli nebezpečí od skupinky odtrhl; na místě jej soudí za dezerci, ale Blagoj nešťastně hyne pádem do propasti. Při přechodu přes řeku (most vyhodili ustupující partyzáni do povětří) utone těžce raněný herec Stane. Zbývající Vela a Marko naleznou dočasně útočiště v Božinově rodné vsi Malinovo. Jsou však Bulhary vypátráni, Vela je popravena spolu s těmi, kdo jí poskytli úkryt, a vesnice je vypálena. Mstící se Božin zabije velitele roty majora Dimitrova a jako jediný z šestice jednotku dostihne. Nezávisele na něm volá stranický komisař Moni k odpovědnosti partyzánského velitele Nikodima za destrukci mostu, která vedla ke zkáze Božinovy skupiny. Osamělý a vysilený Marko je napaden vlky a symbolicky v předvečer Nového roku umírá obklopen chlapci z vypálené vesnice.

Mnohost rovin výpovědi určuje autorův styl, užívající takřka výhradně složité komponovaného proudu monologů a autorské řeči, pouze naznačujícího probíhající děj a vyžadujícího značnou čtenářskou pozornost ke všem složkám díla. Dramatismus románu nespočívá v napínavém příběhu o tragédii hrstky partyzánů, ale je rozptýlen v celých životech protagonistů, typů s všelidskou platností, jejichž osudy se střetly a proluly v několika desítkách hodin. Je románem-tezí o hrdinství a dějinách: jeho myšlenkovou dynamiku určuje

oscilace mezi fyzickým pocitem bolesti a psychickou reakcí — vztekem. Janevského analýza hrdinského činu sahá k jeho kořenům v biografii postavy, k okamžikům jejího zrání a poznávání pravdy. Autor se tedy nebojí vidět hrdinu kolísat uprostřed labyrintu morálních i emocionálních daností, mezi nimiž čin představuje pouze jednu z mnoha možností, dílem svobodně volenou, dílem aktivně přijímanou. (Oproti tomu činy těch sebejistých a neváhajících vnášejí rysy zpochybnění a nejistoty do charakteru celé epochy.) Z tohoto hlediska je ústřední postavou hamletovský Stane, schopný na scéně i v životě pocítit tragiku i grotesknost historie, a jeho dědicem Marko, dostatečně čistý k tomu, aby zvítězil, ale ještě příliš slabý na to, aby nepodleh.

Janevski, u nás spíše známý jako básník, je i autorem prvního makedon. r. *Vesnice za sedmi jasany* (1952, Selo zad sedumte jaseni). Ve svém dalším prozaickém díle se zaměřil zejména na problematiku existenciální, již věnoval zatím 2 díly zamýšlené volné trilogie *Dvě Marie* (1956, Dve Marii) a *Náměsíčník* (1958, Mesečar). V románu *I b.*, ve kterém sáhl i po vlastních zkušenostech (Janevski se účastnil partyzánských bojů), se nezřekl ani zákl. tématu své tvorby, ani výrazně moderní metody psaní. Avšak pevnější ideová stavba, pramenící z přirozeného revol. patosu doby i z hmataelné tragédie války, dodala Janevského talentované filozofující próze na kvalitě i určitosti a je svědectvím autorova příklonu k hlubším a závažnějším realist. obrazům.

Literatura M. Drugovac, *Kniga za Janevski*, *Skopje* 1971.

vkž

JANOVSKYJ, Jurij:

JEZDICI

(Veršnyky) — 1935

Román v novelách, jeden z mezníků vývoje ukrajinské sovětské románové tvorby.

Děj 8 novel spojených několika postavami je zasazen do různých částí Ukrajiny v době občanské války 1918–20. Z bratrů Polovcových, bojujících v čele čtyř nepřátelských oddílů (*Dvojity kruh*), přežívá po bratrovražedném boji jen bolševik Ivan, od daný revoluci stejně jako jeho rodiče, kteří se zasloužili o záchranu slévače Čubenko (*Člun v moři*). Čubenko bojuje jako velitel oddílu donbaských dělníků (*Čubenko, velitel pluku*), pod vedením M. V. Frunzeho se účastní bojů u Kachovky, Perekopy a na Krymu (*Cesta armád*). Svě válečné zážitky, zejména s bojovým druhem Adamenkem, zprostředkovává jako vypravěč závěrečné novely (*Adamenko*). První léta života Danyly Čabana (*Dělství*) kontrastují s jeho zážitky komisaře Švedova prapore, bojujícího proti bělogvardějcům (*Švedův prapor*).

Do řady hrdinů občanské války a proletářské revoluce se zařazuje i hrdina bezejmenný — listonoš (*Dopis adresovaný věčnosti*).

Nepointované novely bez výraznější zápletky monumentalizují ve svém celku — spojeny jediným typem hrdiny oddaného revoluci do slova na smrt — nejen vyhrocenou dobu samu, její vnitřní svár tragiky a optimismu, ale především, prostřednictvím výrazné obraznosti i specifické kompozice opřené o lineární řazení obrazů a blízké tak technice filmové (Janovskij je spoluvůrcem ukrajin. kinematografie), také člověka této doby. Jeho individuální charakteristiky pak v souvislosti s důsledným odpsychologizováním postav i jejich podílu na ději ustupují do pozadí a jednotl. postavy ztělesňují různé síly revoluce, dělnickou třídu (Čubenko), rolnictvo (Adamenko), bezejmenné hrdiny (listonoš), národní moudrost a duchovní bohatství lidu (Danylo), lidskou práci (kovář Maxim). V sevfěném tvaru využívajícím vedle obraznosti také syrového, konkrétního detailu, kontrastních stylových hodnot jazykových prostředků i postupů, jež liter. výpověď dynamizují a lyrizují, se tak utváří patetický obraz revoluce, blízký svým typem hrdinské epejeji.

Syntetický pohled na téma socialist. revoluce (některé novely J. byly publikovány už na poč. 30. let samostatně) vyrůstá z obrazu revoluce jako živelného výbuchu potlačených sil národa v r. *Čtyři šavle* (1930, Čotyry šabli) a odkazuje i k tematicky obdobně zaměřené sb. p. *Krásná Ukrajina* (1928, Prekrasna Ut). Společn. dosah J., srovnávaných (tematikou, formální sevfěností i vypjatým obrazným viděním) s Babelovou Rudou jízdu, přerůstá význam experimentálních děl Janovského. Román byl přeložen do řady svět. jazyků.

Výpisky „*Mám rád takové nezkrotné a posedlé lidi, kteří nemají duši z hadrů, kteří se divají na život z vysoké konstrukce. Takové lidi miluju, ti mě drží na světě, ty jsem vždy vyhledával, kochal se jimi, oni hořeli dlouhým a průzračným plamenem a rozpalovali všechny kolem sebe až k zbláznění. . . Naše pěsti se svírají a chce se nám pítvat a křičet na celý svět, rodte se, lidé překrásní a nezkrotní, stavte se v řady bit se a vítězit, bit se a tvořit nevyšlovné krásy socialismu“ (1963, 129).*

Překlady 1936 (1954, 1963, Vlastimil Borek), 1976 (Alena Morávková, in: *Modravé věže*).

Literatura O. Babyskin, Jurij Janov'skij, Kyjiv 1957. I. K. Bilodid, *Mova i styl' romana „Veršnyky“ J. Janov'skoho*, Kyjiv 1957. — Z. Genyk-Berezovská (předmluva k 1963). V. Židlický (doslov k 1976).

am

JARRY, Alfred:

UBU KRÁLEM

(Ubu-Roi) — 1896

Scénická groteska francouzského dramatika a spisovatele, předjímající postupy absurdního divadla.

Ústřední postava U. k., prozaického dramatu o 5 jedn., otec Ubu, dragounský kapitán se slavnou minulostí (byl aragonským králem), se na nátlak své ambiciózní ženy (matky Ubu) rozhodne zabit pols. krále Václava (Venceslas), jemuž dosud věrně sloužil, a zmocnit se trůnu. Spiknutí zosnuje za pomoci kapitána Obruby (Bordure). Při vojenském přehlídce je královská rodina zmasakrována, zachráněni se pouze Václavův syn Hromoslav (Bougrelas), jemuž se na útěku, v horské jeskyni, zjeví předci a vyzvou jej k pomstě. Na trůn usedá Ubu, vyhubí šlechtice, vzpouzející se úředníky a finančníky a začne vybírat daně a určovat jejich výši sám. Obruba, jenž za zradu nedostal slíbenou odměnu, utíká k rus. carovi, který vyhlásí uzurpátorovi válku. Ubu odchází se svým vojskem a světuje správu království matce Ubu. Ta je však vyhnána Hromoslavem, který se postavil do čela nespokojených Poláků. Setká se se svým manželem, poraženým rus. armádou, a oběma se pak podaří před Hromoslavem utéci. Hra končí jejich odjezdem do jiných krajů.

Děj. osnova U. k. vychází ze schémat histor. dram. a tragédie (např. Shakespearova Richarda II., Richarda III., Macbetha), která redukuje na jednoduchý mechanický cyklus, v němž neomezené uplatňování moci vyvolává spojení všech nespokojenců a vede posléze k zániku této moci. Sám dram. tvar však staví na naprostém vyloučení psychol. motivace jednání postav. Popisný „realismus“, symboličnost, vnitřní život hrdinů jsou nahrazeny jednoduchými gesty, pevně stanovenými rozměry postav, přímočaře se odvíjejícím dějem. V zorném úhlu panoptikální grotesky dochází neustále k parodování patetické rétoriky histor. dram. a rytišských her, epicko-romant. formulí jejich spojováním s přizemním až hrubým slovníkem, výrazovými klišé otce Ubu, šokujícími formální neobvyklostí i vulgaritou („hovnajs“, „při mém zeleném ptáku“), která tuto postavu charakterizují. V otci Ubu šablonoovitost postav hry, řízených svými vnějšími znaky a ustanoveným mechanismem „vývoje“, vrcholí. Jeho chování a vystupování jsou podmíněny touhou přivlastnit si „přfinance“ prostřednictvím vykonávané moci, jejíž povaha je názorně symbolizována předměty — stálými atributy postavy (hovnisková šavle, finanční kniha a zejména finanční hák, který podle potřeby slouží jako hák na šlechtu apod.). Vzniká tak zlověstná groteskní figura monstrózního „hulváta“, nenasytného měščíka s vyabstrahovanými a hyperbolizovanými

vlastnostmi (cynismus, amoralnost, nezměrná chamtivost a zbabělost), rozhodnutého usku- tečnit vládu nad světem v zájmu svého břicha a kapsy.

U. k. náleží ústřední postavení v tzv. ubuo- ském cyklu, kam patří jeho volně pokračování *Ubu spoutaný* (1900, *Ubu enchainé*), *Ubu na homoli* (1906, *Ubu sur la butte*) a *Ubu paroháč* (1944, *Ubu cocu*) a s ním souvisí i paralipo- mena a stati o divadle, vycházející především z autorových ubuoovských her. Premiéra U. k. v Théâtre de l'Œuvre (10. 12. 1896) vyvolala skandál a reakce srovnatelné s ohlasy na premiéru Hugova Hernaniho 1830. „Prehistorie“ U. k. sahá do období autorových středoškolských studií, kdy se postava Ubu (a pravděpo- dobně i celé scény hry) zrodila mezi žáky ly- cea v Rennes jako karikatura profesora fyziky. V 1. verzi byla provozována jako loutkové di- vadlo pod názvem Poláci (Les Polonais) roku 1888. V autorově vlastní tvorbě se Ubu poprvé objevuje v dr. *César Antikrist* (1895, *César-An- téchrist*). Představení U. k. předcházelo au- torovo úvodní slovo, v němž nastínil svou koncepci ubuoovské „loutkohry“ (rozvedenou později ve státech o divadle) jakožto koncepc nového divadla (při samotném představení by- la však realizována jen zčásti), podle níž by se osoby dramatu projevovaly jen skrze svá ge- sta, masky, na pozadí tzv. „heraldické“ (tj. stabi- lní) dekorace. Herci se měli odosobnit, osv- ojit si jednoduchost volně se pohybujících lou- tek. Pojetí dramatu v U. k. se tak zásadně sta- vělo proti filozof. a moralizujícímu divadlu („divadlu myšlenek“); divadlo nemělo poučo- vat ani nic hájit, ale spokojit se s tím, že by děj představovalo tak, aby působil pouze na di- váckou imaginaci. U. k. výrazně ovlivnil celé moderní divadlo a literaturu 20. stol., zejména z něho čerpal dadaismus, surrealismus a auto- ťi absurdního divadla.

Výpisky „*I ty špindiro, copak je bezprávi horší než právo?*“ (1961, 56) — „*Pospěšte si trochu, teďka chci dělat zákony*“ (1961, 59).

Překlady 1930 (Jiří Voskovec), 1961 (Prokop Vosko- vec; in: výb.), 1964 (Albert Marenčin, slov. *Král Ubu čiže Poliáci*), rozmn. 1966 (Miloš Macourek—Jan Grossman, *Král Ubu; montáž z U. k. a Ubu na homoli v překladu P. Voskovce*).

Inscenace 1928 (Jindřich Honzl, *Osvobozené diva- dlo, Praha*), 1964 (Jan Grossman, *Divadlo Na zábradlí, Praha*), 1974 (Jan Schmid, *Naivní divadlo — Stu- dio Y, Liberec*), 1985 (Petr Kracik, *Činoherní studio, Ústí n. L.*), 1987 (Josef Morávek, *Satirické divadlo Večerní Brno, Brno*).

Literatura H. Béhar, *Jarry, le monstre et la mario- nette*; Paris 1973. — J. Felix, *Modernita súčasnosti*, Bratislava 1970.

zh

JASUMARO → ÓNO JASUMARO

JAVOROV, Pejo: ZA STÍNY OBLAKŮ

(Podir senkita na oblacite) — 1910, přepr. 1914
Autorský výbor veršů nejvýznamnějšího bul- harského básníka počátku 20. stol. dovršuje cestu bulharské moderny k symbolismu.

Definitivní redakce sbírky obsahuje 105 básní (asi 2/3 celé Javorovovy básnické tvorby), seskupen- ých do 4 oddílů — *Antologie*, která je výběrem z autorových prvních 2 sb. *Básně I, II* (1901—04, *Stichotvorenija I, II*), *Bezesné noci* (redukovaná stej- nojmenná sbírka z 1907), *Přeludy* a *Královy noci* (3 krátké poémy šíteji zamýšleného cyklu). Dílo je při- psáno básníkovi tragicky zemřelému manželce Loře Karavelové. V tematicky nejpestřejší *Antologii* se střídají lyr. příběhy mladých milenců, jimž je v lásce bráněno (vyniká zvl. b. *Kaliopa*), s tiživě laděnou re- flexí přírody (cyklus *Podzimní motivy*) a svěbytným přetvářením folklóru (např. cyklus *Zbojnické písně*, věnovaný makedon. revolucionáři G. Delčevovi). Jádrem *Antologie* je však dnes klasická Javorovova sociální lyrika — b. *Na poli, jež je* sugestivním obra- zem rolnické dřiny, b. *Krupobití*, elegie *Arméni* aj. Další oddíly *Z. s. o.* jsou svěděctvím nových básni- kových estet. kritérií; b. *Píseň mé písní z Bezesných noci*, v níž se lyr. hrdina odvrací od vnějšího světa, v němž „zemřel bůh i ďábel“, v němž beztvaré utr- pení „vězí uprostřed mezi lží a pravdou“, je považo- vána takřka za jejich manifest. Milostné téma *Beze- snych noci* — láska k dětsky čisté milence (k Mině, sestře básníka P. J. Todorova) a obavy o její osud („zrcadlové“ psaná b. *Dvě pěkné oči*) — střídají v *Přeludech* vyznání tělesnější (*Loře. Prsten s opálem, Neboj se a přijď*), určená Loře. Pro oba oddíly jsou charakteristické básníkovy pochmurné vize, podbar- vené pocitem vnitřního osamění a vědomím vlastní výlučnosti (*Maska*) a závěry krajně skeptických ana- lýz lidského života (*V hodině své mlhy*). V *Králov- ných noci*, plných dramatismu, slouží postavy Kleo- patry, Messaliny a Sapfo k pokusu postihnout veli- kost ženy její schopností k lásce.

Přes svou obsahovou i ideovou různorodost působí *Z. s. o.* uceleným dojmem. Jednotčím prvkem není pouze Javorovův typický zvučný verš, ale i zákl. autorova tvůrčí motivace — lermontovovská vzpoura proti vlastní společ- nosti. Společný pro *Z. s. o.* je také důsledně analytický přístup k detailu i k celku, nezávi- sle na tom, jedná-li se o obrazy přejímané „přímou z reality“ či o skutečnost demonizova- nou, přetvářenou v hmatatelné vize, u Javoro- va teprve druhotně přijímající úlohu symbolů. Vzájemná opozice ohně (vášeň a inspirace) a mrazu (nedostatek emocí, ale i duševní do- konalost, vedoucí k samotě — srov. F. Niet-zsche) se stává základem dalších variací, z nichž zaznívá nostalgie po ztracené síle, pro-

test proti nemožnosti kontaktu mezi lidmi aj. a představujících umělecky poctivý odraz všeobecné a hluboké krize vědomí a ideálů z přelomu století.

Javorova uvedla do literatury nejautoritativnější skupina bulhar. literátů — kruh Misál — a rázem jej přijala mezi sebe. Obdivované a populární verše prvního básnickova období (do 1906), otevírající nové cesty domácí lyrice, souvisely s autorovým angažovaným, bojovným životním postojem, vedoucím k aktivní účasti v makedon. osvobozeneckém hnutí. Tento svět se však pro Javorova porážkou lindenského povstání (1903) hroutí. Na cestách do Francie objevuje pro sebe franc. a belgic. moderní poezii, pod jejím vlivem překračuje — podle vlastních slov — most k dekadenci. Ač nefazen mezi ryzí symbolisty (D. Debeljanov, N. Liliev), formuje jejich obraznost a jazyk a realizuje druhý zlom ve vývoji bulhar. poezie. Po rodinné tragédii (sebevražda Lory), osleplý po vlastním sebevražedném pokusu (1913), Javorov znovu pečlivě rediguje *Z. s. o.* z 1910 a zavrhuje celý zbytek své básnické tvorby; *Z. s. o.* se má stát jeho „jedinou knihou“, bez nejmenší změny dále vydávanou. Tento básnický odkaz vychází v souladu s básnickovým přáním teprve potom, kdy takřka bez přátel a bez prostředků sám skončil se životem.

Překlady 1964 (Jarmila Urbánková, zčásti in: *vých. Nežiju — hořím*).

Literatura S. Iliev, *Protivorečivjat pát na Javorov, Sofija 1976.* — D. Hronková (doslov k 1964). J. Koška, Pejo K. Javorov, in: *Bulharská básnická moderna, Bratislava 1972.*

vkž

JEFFERS, Robinson: HŘEBEC GROŠÁK, TAMAR A JINÉ BÁSNĚ

(Roan Stallion, Tamar and Other Poems) — 1925

Sbírka poezie předního amerického básníka 20. století.

H. g. T. obsahují 3 básnické p. *Hřebec grošák, Tamar a Kristus z pobřeží* (The Coast-Range Christ), trojdielnou dram. b. *Odcházející Orestes* (The Tower beyond Tragedy), jež je osobitou adaptací Aischylovy Oresteie, a kratší lyriku. Básnické povídky se vyznačují důrazem na alegorický a symbol. význam prostředí (rozpadající se dům v b. *Tamar*), času děje (od vánoc do velikonoč v b. *Hřebec grošák*) a zvl. postav (Tamar, Kalifornie), fiktivních obyvatel kraje, kde se Jeffers usídlil. Lyrika je vesměs monotematická. Přírodní motivy jsou zde často podkladem pro obecné úvahy o vztazích subjektu, lidstva a přírody v opakujících se cyklech kosmických dějů. Tento rys charakterizuje také několik básní s polit.

tematikou (*Svíř, zanikající republika; Woodrow Wilson*) a ostatní, především reflexivní b. *Příměří a mír, Sebevrahův kámen* aj. Pro H. g. T. je typický uvolněný nerymovaný verš s jambickým spádem, přecházející místy v blankvers. Několik básní má formu angl. sonetu.

Lyrika H. g. T. se snaží na modelu mikrokosmu postihnout zákl. problémy moderního člověka a lidstva. Vychází od okouzlení krásou přírodního (kosmického) celku, harmonizujícího nesčetné formy bytí (*Božsky marnotratná kráska*), a od klidného nazírání přírody, kladoucího vedle sebe „jevů“ předmětného světa (*Mnohost zjevů*). Jejím cílem je naplnit představu poezie, jež „potřebuje trvalé věci . . . ustavičně obnovované nebo neustále přítomné“. Proto směřuje ke konfrontaci subjektu se symbolicky vyjádřenou totalitou bytí. Hl. symboly — kameny (skály), oceán (vlny), ptáci — se vztahují k představám stálosti a nemožnosti hmotné podstaty vesmíru, cyklického průběhu přírodních dějů a relativnosti „uplývání“ času. Výsledkem je odvrát od civilizace, pro niž je charakteristická „sebeláska“ (antropocentrismus) a přecenění možnosti vědeckotechnického pokroku (*Věda*), a snaha o vytvoření nové soustavy uměl. hodnot, která by lépe vyjadřovala možnosti moderního člověka ve vesmíru. Na ideově estet. zobecnění lyriky pak navazují básnické povídky, provádějící uměl. formou kritiku myticko-rituálních forem společen. vědomí. Původní vize rozpadu tradičních forem lidských vztahů (hlavně rodinných svazků), vyjádřená pomocí symboliky nietzschovského „věčného návratu“ a alegorie indiánských obřadů, nadpřirozených jevů (stěhování duší) i přírodních divů a ročních dob (*Tamar*), v nich přerůstá v uměl. zobecnění odvrhující nejen antropomorfismus křesťanského mýtu a z něho vyplývající morální hodnoty, nýbrž i jakoukoli jinou mytizaci vztahu člověk—příroda (zabití hřebce v b. *Hřebec grošák*). Spolu s tím v konfliktech dochází k přehodnocování tragična, k překonávání jeho myt. pojetí (nietzschovský svár „apollinského“ a „dionýsového“ principu v dram. b. *Odcházející Orestes*). Tak vzniká v H. g. T. nový typ hrdiny, který se pokouší demytizovat svůj vztah ke společnosti a hledá své skutečné přírodní a histor. určení.

H. g. T. jsou první sbírkou zralé Jeffersovy poezie. Část vyšla samostatně s titulem *Tamar a jiné básně* (1924, Tamar and Other Poems). Vznikaly poté, co Jeffers se ženou přišli do monterreyského kraje na tichoocéanském pobřeží jižně od San Franciska, jehož příroda se stala inspirací pro většinu Jeffersovy tvorby. Některé básně (např. *Na skálu, která bude podírat můj dům*) zachycují okamžiky Jeffersova

vlastnoručního budování kamenného příbytku (Jestřábí věže a Domu na útesu), jiné se vztahují ke skutečným událostem (*Hřebeč Grošák*). Tvar H. g. T. dokládá rané období vývoje Jeffersovy poezie, pro něž je příznačné opuštění pozdně romant. postupů (Shelleyho vliv) i zjednodušených panteistických představ a určitý příklon k filozofii F. Nietzscheho. Zároveň je však počátkem jejich přehodnocování a parodie — např. v b. *Ženy od mysu Sur* (1927, *The Women at Point Sur*). Stojí tak na prahu svébytného filozoficko-básnického postoje, „inhumanismu“, proklamovaného hlavně ve sb. *Dvojbratřá sekera* (1948, *The Double Axe*).

Výpisky „*Lidství je start v závodech; pravím, / lidství je kadlub, z něhož nutno vyrazit, skořápka, kterou nutno prorazit, / uhel, který nutno rozžhavit v oheň, / atom, který nutno rozštěpit*“ (1964, 105).

Překlady 1960 (Kamil Bednář, zčásti in: *Hřebeč grošák — Silák Hungerfield*), 1960 (týž, zčásti in: *Jestřábí křik*), 1964 (týž, zčásti in: *Básně z Jestřábí věže*), 1971 (týž, zčásti in: *Mara — Hřebeč grošák — Hungerfield*), 1976 (týž, zčásti in: *Pastýřka putující k dubnu — Mara — Hřebeč grošák*), 1983 (týž, zčásti in: *Maják v bouři*).

Literatura A. B. Coffin, *Robinson Jeffers, Poet of Inhumanism*, Madison 1971. R. J. Squires, *The Loyalties of Robinson Jeffers*, Ann Arbor 1958. — K. Bednář, *Přátelství přes oceán*, Praha 1971. Týž (předmluva k 1964).

pr

JENSEN, Johannes Vilhelm: KRÁLŮV PÁD

(Kongens fald) — 1900 1900 1901

Historický román, dílo dánské literatury začátku 20. stol.

Děj K. p. se odehrává v I. pol. 16. stol. v době despotické vlády dán. krále Kristiána II., který při snaze vytvořit mocnou severskou říši kolísá ve svém jednání mezi rozhodností a nejistotou a stíhá úspěchy s porážkami, až je nakonec donucen strávit zbytek života jako vězeň na zámku Sønderborg. Na pozadí doby plné zmatků, násilí a trag. události vystupuje mezi mnoha postavami díla Michal Thøgersen, venkovský synek, který odejde ze studii v Kodani a stává se vojákem. Jeho největší touhou je sloužit nablízku králi. S postupem doby, jak se Michalovi toto přání plní, ztrácí však král své pozice a moc a klesá pod tíhou narůstajícího odporu. Voják Kristiánovy osobní stráže Michal Thøgersen, v jehož příběhu se odráží osud všemi opouštěného krále, po letech umírá v králově těsné blízkosti jako jeho dobrovolný spoluvězeň a oddaný služebník, avšak též jako vyčerpaný člověk, vnějšími okolnostmi i vlastní vinou připravený o skutečné životní štěstí.

Michal Thøgersen, přírodní člověk s bystrým úsudkem a těžkopádným odhodláním

k činům, ztělesňující síly dobra i zla, je současně významovým protikladem postavy krále, v níž jsou vyjádřeny především úpadkové rysy. Život těchto hrdinů, probíhající — v souladu s duchovní atmosférou evrop. konce století — v sestupné linii, symbolizuje v románu úsek dán. historie jako dobu pádu mocného národa, kdy se z jeho říše stává malý, méně významný stát. K. p. jako histor. román vyniká originálním způsobem zobrazení: nad popisem chronologicky po sobě jdoucích událostí a nad podrobným líčením předmětné skutečnosti tu převládá skica, hutná a pregnantní kresba prostředí i děje, kde se vedle lyr. přírodních scénérií s typicky dán. koloritem odráží i povaha severského myšlení, v němž jsou přes působení křesťanské tradice daleko hlouběji zakořeněny prvky starogermánského, pohanského mýtu.

K. p. byl původně psán jako třídílný r. a v této podobě také poprvé v Kodani vyšel pod samostatnými názvy — *Jaro* (1900, *Foraarets død*), *Velké léto* (1900, *Den store sommer*), *Zima* (1901, *Vinteren*). Přes svou osobitost připomíná K. p. některými prvky i jiné Jensenovy prózy, zvl. je to patrné u postavy Michala Thøgersena, jež se výrazně podobá např. jutským selským hrdinům ze sb. p. *Povídky z Himmerlandu* (1898—1910, *Himmerlandshistorier*). K. p. souvisí s tzv. druhým průlomem liter. moderny v Dánsku kolem 1900, který hluboce zasáhl do dosavadního vývoje dán. dekadence a posílil uplatnění vlivu darwinismu a s ním i nového pohledu na člověka, společnost a její historii. Přestože K. p. patří k poměrně raným Jensenovým dílům, je jednou z jeho nejčtenějších próz. Autor obdržel 1945 Nobelovu cenu.

Překlady 1917 (Viktor Šuman).

Literatura J. Elbek, *Johannes V. Jensen, København 1966*. N. B. Wamberg, *Johannes V. Jensen, København 1961*. — G. Pallas, *Hvězdy severu, Havlíčkův Brod 1948*. V. Šuman (doslov k 1917).

red

JESENIN, Sergej: RUS SOVĚTSKÁ

(Rus' sovetskaja) — 1925

Programová sbírka ruského sovětského básníka, obražející autorovo chápání Říjnové revoluce.

Úvodní epická díla *Poéma o 36*, jejichž hrdiny jsou polit. vězňové, účastníci revoluce 1905, a *Píseň o velikém pochodu* jsou pokusem o histor. pohled na vývoj revol. hnutí v Rusku. *Píseň o velikém pochodu*, nejobsáhlejší dílo sbírky, je rozdělena do 2 částí. První popisuje ve zkratce rozporuplnou dobu a osobnost Petra I., druhá revoluci a občanskou válku. Obě části spojuje obraz Petrohradu a jeho revol.

tradice. Tematicky i formálně se k těmto básním řadí *Balada o dvaceti šesti*, věnovaná bakuským komisařům. Těžiště sbírky tvoří tzv. „malé poémy“ — *Návrat do rodného kraje, Rus, ta odcházející a Rus sovětská*.

V R. s. dominuje téma stfetu dvou histor. epoch, starého patriarchálního Ruska s novým, porevolučním, optimistická víra v budoucnost s nostalgií po minulosti, po světě zákl. lidských hodnot a po věky jakoby neměnných citových modelů, s nimiž splyval i snový obraz uplynulého dětství. I lyr. hrdina je však rozdvojen, je „jednou nohou v uplynulém čase“, přitakává VŘSR na první pohled s výhradami („Vydám svou duši říjnu, ba i máji, / jen milovanou lyru nevydám“), ale přesto se současně stává mluvčím revol. procesu, z vlastního rozštěpení hledá východisko v pokusu o smíření patriarchálního světa starobylé Rusi a moderní, dravé, nesentimentální revoluce. V epice se tato syntéza opírá o vědomou folklórní stylizaci, o vyslovení patosu revoluce jazykem bylin, v básních s převažujícím lyr. laděním se oba zdánlivě nesmiřitelné světy setkávají v tématu návratu, ať již skutečného či prostřednictvím vzpomínky, vnitřním bilancováním minulosti. Pohled na Rusko se tak dynamizuje, dramaturizuje, je nesen láskou k vlasti ve všech jejích podobách a za všech okolností, značně se liší od idylického a nábožensky pokorného obrazu Ruska v rané Jeseninově lyrice či v poezii tzv. selských básníků (N. A. Kljujev, S. A. Klyčkov). Tomuto vnitřnímu dramatismu odpovídá i „dramatičnost“ žánrové skladby, různorodost žánrů, ale i jejich prolínání (poéma, balada, dopis), proměna jazyka, který se oprostuje od složitě obraznosti imazinistické, od dřívě hojně využívaného církevního lexika a tíhne ke klasické jednoduchosti lyriky puškinovské (A. S. Puškin je tu přímo upomínán verši: „Já znovu navštívil ten země kout“).

R. s. spadá do posledního období Jeseninovy tvorby, v němž vrcholí autorův vnitřní svár mezi bohémským gestem a přitakáním revoluci, mezi láskou k starosvětské vesnici a obavou z vpádu nové technické epochy. Stala se pokusem — zvl. spolu s b. *Anna Sněginová* (1925, *Anna Snegina*) — o kladné vyřešení toho rozporu, což naznačoval již titul jakoby budovaný v přímém protikladu ke sb. b. *Krčemná Moskva* (1924, Moskva kabackaja). V síle tohoto osobního konfliktu se obrazy i dobové liter. spory, programové hledání odpovídajícího tvaru revol. poezie, jež se projevovaly zčásti i v odmítání lyriky (Lef), tedy žánru, který byl Jeseninovi nejméně vlastní.

Překlady 1926 (*Bohumil Mathesius* — *Josef Hora*, *vých. in.: O Rusku a revoluci*), 1940 (1947, *Josef Hora*

— *Marie Marčanová* — *Bohumil Mathesius*, *vých. in.: Modrává Rus*), 1955 (*Josef Hora* — *Marie Marčanová* — *Bohumil Mathesius* . . . , *vých. in.: Básně*), 1957 (*Janko Jesenský* — *Rudolf Skukálek* . . . , *vých. in. sl.: Belasá Rus*), 1975 (*Václav Daněk* — *Emanuel Frynta* . . . , *vých. in.: Zvony v trávě*).

Literatura *P. F. Jušin, Sergej Jesenin, Moskva 1969. J. Naumov, Sergej Jesenin, ličnost' — tvorčestvo — epocha, Leningrad 1973. J. Prokušev, Sergej Jesenin, obraz — stichi — epocha, Moskva 1979. — B. Mathesius (předmluva k 1947).*

tk

JEVTUŠENKO, Jevgenij:

NĚHA

(Nežnost) — 1962

Sbírka básní jednoho z nejvýznamnějších a nejpůvodnějších představitelů sovětské poezie 60. let.

Sbírka se skládá ze 2 částí, z nichž první, tematicky velice různorodá, obsahuje ukázky milostné lyriky (*Neumiš se vůbec přetvařovat, Jsem starší než jsem o tvých třiatřiceti*), verše-portréty, studie z vředního života obyčejných lidí (*Prodavačka kravat. Šerik, Starý účetní*), verše, které zaznamenávají náladu, okamžité stavy psychiky (*Jak se trápím, bože*). Součástí sbírky je též lyrika politicko-společenská, básně publicistické. Tato tvorba je věnována jednak cestám do zahraničí, zachycuje krit. pohled na západní svět (*Beatnice, Monolog beatníků*), velmi přísně a kriticky se však staví k přehmatům minulosti, odsuzuje mnohé nedostatky, ať již ve válečné vzpomínce *Med* nebo v b. *Koncert*. Druhá část je tematicky jednotnější, obsahuje publicistické básně věnované Kubě a kubán. revoluci.

N. je charakteristická především širokým tem. záběrem, snahou prolnout intimní lyriku a publicistiku, aniž by se jedna složka nadřadila druhé. V publicistické lyrice, jejíž vznik byl do značné míry podmíněn dobou na přelomu 50. a 60. let, navazuje Jevtušenko na tvorbu let dvacátých, především na V. Majakovského. Přes určitou deklarativnost a mnohmluvnost spatřou s deklamační stylizací lyr. hrdiny, N. stejně jako většina autorových předešlých sbírek znamená podstatnou subjektivizaci a „zlidštění“ poezie, návrat ze světa abstraktních idejí ke konkrétnímu světu a k jeho konkrétnímu prožitku. Přitom v ohnisku Jevtušenkova zájmu v N. není již jen vnitřní svět lyr. subjektu, nýbrž především život a problémy malých lidí, jejichž obrazy — což naznačuje již titul sbírky — jsou podány s vřelou účastí. Představa poezie, která se skrývá za tímto postojem — výslovně se k němu autor přihlásil úvodní b. *Není na světě nezajímavých lidí* —, je programově civilní (až k technice filmové montáže banálních detailů a hovorové dikci básnického projevu). Soustředí se

k člověku jako k bytosti s bohatým vnitřním světem, neredukovatelné v schematizovaného nositele společen. přeměn.

N. vznikla v období největší Jevtušenkovy popularity, jaká nemá v sovět. poezii obdoby od dob Majakovského. Stejně jako předchozí sb. b. *Mávnutí rukou* (1962, Vzmach ruki), *Silnice entuziastů* (1956, Šosse entuziastov), poema *Stanice Zima* (1958, Stancija Zima) aj., vyjadřuje i N. stanoviska a pocity především mladé generace, její hledání a nejistoty, ale i přísnou nekompromisnost vůči přežívajícímu dogmatismu a formalismu. Díky tomu se Jevtuško stal mluvčím mladé generace, dokonce jejím tribunem, v západní kritice bývá označován jako sovět. „rozhněvaný mladý muž“. Mnohé verše byly určeny pro veřejná vystoupení; v tomto jevu, příznačném právě pro SSSR, lze spatřovat návazání na recitační tradici 20. let.

Překlady 1963 (*Rudolf Skukálek, 2 části in: sl. výb. Neha*), 1965 (*Olga Mašková, 3 básně, in: výb.*), 1981 (*Václav Jelinek, 2 básně in: Armstrongova trubka*).

Literatura A. Nikul'kov. *Kniga o poetach, Novosibirsk 1972*. B. Runin. *Uroki odnoj poetičeskoj biografii, VopLit 1963*, 2. M. Šciepuro. *Poetyka Eugeniusza Jewtuszenki, Wrocław 1977*. S. Vladimirov. *Stich i obraz, Leningrad 1968*.

tk

JIMÉNEZ, Juan Ramón: DALEKÉ ZAHRADY

(Jardines lejanos) — 1904

Španělská sbírka melancholických lyrických veršů symbolistního ražení, v nichž se obrážejí dozvuky nálad „konce století“, žal z nenaplněné lásky a přemítání o smrti na pozadí stylizovaných přírodních scénérií.

D. z. tvoří triptych *Galantní zahrady, Mystické zahrady, Truchlivé zahrady*. Celá sbírka je věnována „božské památce Heinricha Heina“; 2. oddíl je připsán F. A. de Icazovi, třetí A. Machadovi. Každému oddílu předchází notový záznam skladeb Ch. W. Glucka, R. Schumanna a F. Mendelssohna a krátká úvodní lyrizovaná próza. D. z. jsou uvozeny franc. citátem z Verlainových *Galantních slavností*; některá čísla sbírky mají v záhlaví mota ze špan. básníků J. de Mena, J. de Esproncedy, samého Jiméneze aj.

Lyr. trilogie obsahuje silně melancholické verše, které charakterizuje vypjatá vizuální a auditivní senzibilita malířsko-hudebního typu. Je to poezie zádumčivých nálad a nápovědí, jimiž jen občas probleskne jemná ironie (a sebeironie) nebo humorný pohled na svět. Lyr. hrdina často rozjímá o ztracené nebo nedosažitelné lásce na pozadí krajinné scénérie, kterou zastupuje většinou uzavřený prostor zahrady či parku. Impresionisticky bohatá škála

barev a odstínů v zobrazení stromů, květin i denní a noční oblohy se ve stopách Verlainových prolíná s hudební stylizací verše (podtrhované i tematikou: slavičí zpěv, housle, piano, harmonium i harmonika). Obecně soumračnou polohu sbírky střídá jen sporadicky idylický žánrový obrázek mileneckého štěstí, jinak jsou D. z. ponořeny do dušezpytné atmosféry soumraků, půlnoci a měsíčním světlem zalitých stezek.

D. z. jsou jednou z nejvýznamnějších prací autorova prvního období (asi do 1916). Z hlediska syžetu a stylu tvoří střední část „básnické hudební trilogie“, k níž dále náleží knihy *Smutné árie* (1903, Arias tristes) a *Pastorály* (1911, Pastorales). D. z. byly napsány po překonání nejhoršího stadia choroby hypersenzibilního mladého autora, který trpěl utkvělou představou, že brzy a náhle zemře. V hispanoamer. kontextu lze nalézt pandány k D. z. u modernistů L. Lugonese (Argentina) a A. Nerva (Mexiko). Modernismus R. Daría byl pak vedle romantismu Bécquerova i Heinova a symbolismu Verlainova nepochybně silným inspiračním zdrojem D. z. i jiných Jiménezových básnických knih. V *Druhém výboru z poezie, 1898—1918* (1922, Segunda antología poética), uspořádaném podle někdy přehnaně sebekrit. náhledů autora, zbylo z D. z. pouze 11 zkrácených a pozměněných básní. Přesto jsou D. z. vydávány nadále také v původním rozsahu a v této podobě zaujaly trvalé místo ve špan. básnictví. Autor obdržel 1956 Nobelovu cenu.

Překlady 1981 (*Miloslav Uličný*).

Literatura C. Bo. *La poesia con Juan Ramón Jiménez, Madrid 1943*. R. L. F. Durand. *Juan Ramón Jiménez, Paris 1963*. — M. Uličný (doslov k 1981).

ul

JOHNSON, Eyvind: ZA ČASŮ JEHO MILOSTI

(Hans nådes tid) — 1960

Švédský historický román z doby Karla Velikého

Román o 8 dílech a 60 kap. je uvozen motem „... Na osikovém listu nemůže nikdo žít v bezpečí. A přesto na něm žije drobná havěť, jež ani neví, že její zemí je osikový list. Pro ni je to domov, domovina ve světě, v osikovém světě“ a líčí životní příběh Johannese Lupigise. Po porážce povstání Langobardů Franky (776) se sedmnáctiletý Johannes vrací na rodný statek do Forojuli, odkud za několik let odjíždí rozhodnut zabít podrobitele Langobardie, krále Karla. Vévoda Rodgaud, vůdce povstání, je popraven, Johannesův otec je při deportaci z vězení do Forojuli i se svým průvodcem Radbertem zavalen lavinou. Radbertova smrt zasáhne jeho milenkou Angilu, dceru Rodgaudovu (o její přízeň před povstá-

ním soupeří Johannes se svými bratry Warnefritem a Conaldem, kteří se stávají Karlovými válečníky), jež je při povstání odvěčena a žije — fyzicky i vnitřně zpusťovaná — jako manželka Karlova špica Gunderika na Genavském jezere. Po setkání s ní vymůže Johannes osvobození pro bratra Warnefrita; sám je uvězněn pro podezření z účasti na spiknutí proti Karlovi. Po propuštění začíná jeho kariéra u dvora končící získáním místa druhého sekretáře Jeho Milosti. Angila je po pokusu o útěk Gunderikem vězněna na věži, Johannes přijíždí a odváží ji domů do Langobardie. Angila (žijící pod jménem Landoalda) cestou umírá. Její náhrobní nápis končí slovy „Johannes Lupigis, cizinec v cizí zemi, dal vytesat tento kámen“.

Způsob podání příběhu (podílí se na něm vypravěč, dále Johannes Lupigis svými zápisy a Agibertus z Beneventa, zvl. komentářem zápisů Johannesových) staví na základě konfrontace různých úhlů pohledu na histor. fakta a jejich relativizací do protikladu postoje člověka, jenž je ve vztahu k událostem svobodný (odtud i vypravěčova ironie), a postoje člověka do události vtaženého a svázaného soudobými normami (začleněnost Johannese do historicky vymezeného období se obráží i v užívání starého langobardského jazyka v jeho zápisech) i úzkostí o sebe sama. Složitě budovaným příběhem (prolínání různých úhlů pohledu, střídání časových rovin) se formuje postava ústředního hrdiny jako člověka bezmocného v oblasti intimní (platicího svými službami za to, co mu beztak patřilo, totiž za naplnění své touhy po Angile), ale i v oblasti společenské: jako nadčasově platný obraz člověka, jež oddanou službou nepříteli svého národa sleduje cíl přežít (protože jen v živých je naděje, v mrtvých národ nepřežívá) a odpovědně předat svědectví o době budoucnosti („Jedině, co má možnost přežít, je duch, který máme, který mají někteří“).

Jádro příběhu (zasazeného do let 775—828), obsažené u Paula Diacona, doplňuje Johnson, člen Švéd. akademie od 1957, z pramenů Karlova oficiálního historiografa Einharda a využitím zápisů Řehoře Tourského. S histor. r. *Břehy a příboj* (1946, Strändernas svall), *Po všechny dny života* (1964, Livsdagen läng) aj. spojuje Z. č. důraz na historicky věrné detaily (odkazy na prameny), lyričnost, alegorické postupy a ironický tón. 1974 obdržel Johnson Nobelovu cenu za literaturu.

Překlady 1977 (*Radko Kejzlar*).

Literatura R. *Kejzlar* (doslov k 1977).

am

JONSON, Benjamin: VOLPONE aneb LIŠÁK

(Volpone, or the Fox) — insc. 1606, 1608
Satirická komedie anglického pozdně renesančního dramatika.

Titulní postava, benátský velmož Volpone (= ital. „starý lišák“) předstírá nevyléčitelnou chorobu. Každému ze zájemců o své značné jmění — advokátu Voltorovi (= ital. „sup“), starému lakomci Corbacciovi (= ital. „krkavec“) a kupci Corvinovi (= ital. „havran“) — přitom slibuje, že jej učiní svým dědicem, a s pomocí sluhy, „příživníka“ Mosky (= ital. „moucha“) od něho láká dary, jimiž svůj majetek rozmnožuje. Když její tato hra přestává uspokojovat, zatouží po Corvinově manželce, krásné a ctnostné Celii, a Moskovým prostřednictvím Corvina přiměje, aby mu ji zprostitoval. Před znásilněním Celii sice zachráni Corbacciův syn Bonario, ale oba jsou posléze pohnáni před soud, který je uzná vinnými. Během přelíčení s nimi touží Volpone vystupňovat svou hru v „grotesku“. Předstírá, že zemřel a stanovil Mosku dědicem. V přestrojení pak vychutnává rozčarování zájemců o své dědictví. Když však zjistí, že Mosca využil situace a chce jej dát veřejně pohřbit, odhalí svou totožnost a přijímá trest. V nevyrazně vedlejší záplectce se zesměšňují nicotné intriky angl. cestovatele a podnikatele pana Politica Bylbyráda (Sir Politicus Would-be). V. je psán většinou blankversem. Jeho kompozice v podstatě vychází z antického (terentiovského) čtyřdílného modelu, dram. jednoty místa, času, děje jsou přísně dodržovány. Knižní vydání doplňuje předmluva-věnování cambridžské a oxfordské univerzity.

Rozporuplný tvar V. obráží v mnohém krizi renesančního pojetí člověka a z něho vycházejících uměl. postupů a stylů. Přísný klasický půdorys, téměř trag. hl. zápletka, narážky na antickou satiru (Horatius, Catullus, Juvenalis, Martialis, Lukianos, Plautus) a na rané humanistickou literaturu (Erasmus Rotterdamský) zde stojí proti prvkům lidové středověké „karnevalové“ kultury, kterou renesance zdědila a rozvíjela: postavy taškáře a jeho pomocníka, zvířecí alegorie (narážky na bajku o lišce a vraně, na dětskou hru „liško, vylez z nory ven“, pojetí postav jako zvířecích „masek“), představa smrti jako „vzkříšení“ aj. Zdrojem napětí je i protiklad v temat. rovině mezi obecnou alegorizující koncepcí hry jako morality a tendencí ke kritice typických společen. jevů. Zatímco adresná kritika se rozvojem děje spíše oslabuje (hl. podíl na tom má nesouměřitelnost obou zápletek, která je výsledkem neúspěšné snahy spojit „exotické“ prostředí s angl. realitou), roste psychologicko-filozof. náboj temat. plánu a přesouvá se do stále obecnější skepse vůči možnostem souč. člověka, jenž se vymanil z myticko-rituálně vyjádře-

né totality bytí („nevinnost“ tohoto „stavu“ představují Celia a Bonario) a uctívá jedině hodnoty vyjádřitelné penězi. V satíře V. existuje však i protichůdný pohyb (např. groteskní interludium I/2) vyjadřující úpadek ideálu „umění“, který obecnou skepsi přenáší z jejího předmětu (mravů) na sám dram. tvar. Tak se V. sice na jedné straně stává satirou hyperbolizující souč. měšťáka, na druhé straně však odráží bolestnou intelektuálskou skepsi tvůrce, jenž není schopen naplnit ideál umění kultivujícího lidské mravy.

V. byl napsán na přelomu 1605 a 1606 a uveden na jeře královskou společností v divadle Svět (The Globe), s úspěchem se hrál na obou angl. univerzitách. V. zakončuje řadu společenskokrit. dram., v nichž Jonson rozvíjí pojetí charakteru (a kolize) na základě psychol. teorie „humorů“ (letor) a často se snaží řešit konflikt zásahem „absolutní soudnosti“, ztělesněné v postavě panovníka. Protože V. v mnohém vyčerpává možnosti dosavadních Jonsonových tvůrčích postupů, nastává v další tvorbě odvrát nejprve od alegorizace a exotického prostředí k přímému zachycení souč. mravů v dr. *Epicoena aneb Mlčenlivá žena* (insc. 1609, 1616, *Epicoene, or the Silent Woman*) a *Alchymista* (insc. 1610, 1612, *The Alchemist*) a poté i od formálně sevržené kompozice k uvolněné epizodické výstavbě (dr. *Bartholomějský jarmark*; insc. 1614, 1631, *Bartholomew Fair*). V. tvoří s těmito dramaty čtveřici vrcholných Jonsonových děl. Jonsonova dram. tvorba ovlivnila především angl. „restaurační“ komedii (1660–1700), která však nedosáhla její velikosti a šíře.

Výpisky „Vždyť všichni moudří lidé na světě/ jsou vlastně příživníci, nebo aspoň/ podpříživníci“ (1981, 155).

Překlady 1954 (Zdeněk Gintl, adapt. Lišák), 1959 (Vladimír Vědyš), 1981 (Břetislav Hodek, in: *Alžbětinské divadlo II*).

Inscenace 1927 (*Jan Bor*, Lišák, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*), 1929 (*Jindřich Honzl*, *Národní divadlo, Brno*), 1936 (*Jindřich Honzl* j. h., *Městské divadlo, Plzeň*), 1946 (*Karel Novák* j. h., *Činohra 5. května, Praha*), 1955 (*Karel Hlušíčka*, *Krajské oblastní divadlo, Čes. Budějovice*), 1974 (*Petr Vosáhl*, *Východočeské divadlo, Pardubice*), 1975 (*Jan Kačer* j. h., *Divadlo E. F. Buriana, Praha*), 1976 (*Jaroslav Fert*, *Satirické divadlo Večerní Brno, Brno*), 1985 (*Jaromír Staněk*, *Divadlo Vítězného února, Hradec Králové*).

Literatura J. B. Bamorough, *Ben Jonson*, London 1970. A. T. Parfenov, *Ben Džonson i iskusstvo pozdnego Vozroždenija*, in: *Ben Jonson, Two Comedies, Moskva 1978.* — M. Lukeš (doslov k 1981).

pr

JOŠIDA KENKÓ → KENKÓ

JOVKOV, Jordan: STAROPLANINSKÉ LEGENDY

(Staroplaninski legendi) — 1927

Vnitřně ucelený soubor povídek bulharského prozaika a dramatika, klasické dílo bulharské meziválečné literatury.

Sbírka obsahuje 10 povídek, důsledně uváděných moty, vybranými hlavně ze starých letopisů a lidových písní; jsou situovány do okolí starobylého městečka Žeravna v Balkánském pohoří (Stara planina) a odkazují do dob o několik generací nazpět. Vesměs trag. hrdiny díla jsou vnitřně ušlechtilí, silně emotivní jedinci. Taktka kronikářsky věcné syžety S. I. skrývají hlubší významový plán, obě roviny se protnou ve vyhocené závěrečné pointě. *Hajduk Šibil* ze stejnojmenné povídky zanechá z lásky ke starostově dceři Radě loupeží. Jeho krása a odvaha pohne turec. vojenského velitele k udělení milosti, ale Šibil je přesto i s Radou na starostův pokyn úkladně zabit. Povídka *Z časů moru* je obrazem až furiantského gesta vzpoury proti osudu: hadži Dragan pořádá narychlo pro svou dceru nákladnou svatbu, aby přehlušil hrůzu vesnice z blížící se epidemie, do vsi však zavleče nákazu divčín první snoubenec. Jakýmsi katalyzátorem trag. události v p. *Postolovy mlýny*, která zachycuje procitnutí smyslné touhy v mlynářce Žendě v době, kdy její muž umírá na následky úrazu, je toulavý kozel, symbolizující stejně jako v bogomilské legendě ďábla. Atmosféra přeludů v p. *Laňka*, v níž pronásleduje mladík celé dny bílou laň, měníci se podle pověsti (druhotně spjatých z mariánským kultem) v divku, vyústí ve ztotožnění milostné a lovecké vášně — lovec těsně před výstřelem zjistí, že míří na svou vyvolenou.

Jednotl. povídky souboru, psané zdrženlivým stylem, v němž je úzkostlivá přesnost detailu vyvažována vysokou četností sloves, fabulačně tu jednoduché, tu složité prokomponované, jsou pokusem postihnout mravní jádro tradice, ztvárnit genia loci hornaté části Bulharska. Autor se při tom opírá o zcela autentickou krajinu a autentickou místní tradici, plníci v díle v podobě mot úlohu blízkou drobnému hudebnímu motivu, na němž je postavena symfonie. S dějem však nakládá zcela svobodně; i osudy těch postav, které mají svůj folklórní protějšek, jsou připodobněny autorově koncepci světa, v němž převažuje tolstojovské neodporování zlu. Zlo samo v sobě vždy nese možnost vlastní obrody, která nabývá hodnoty etické i estetické — krása spasí svět (tu se S. I. blíží F. M. Dostojevskému). Jovkovův humanismus rozbíjí úzký rámeček národnostních hledisek (např. pozitivním hodnocením Turků) a vyvěrá přímo z jeho pojetí tradice, zahrnující všechny kulturotvorné složky působící na daném teritoriu. Jejich kom-

plexnost, projevující se v Žeravně, se přirozenou cestou prolнула do díla a stala se jeho jednotící osou.

Čtvrtá Jovkovova povídková kniha, S. I., vzniká v Bukurešti, kde šestačtyřicetiletý autor, uznávaný na poli literárním, pracuje jako druhořadý vyslanecký úředník. Znalost rodné Žeravny doplnil studiem histor. i folkloristických pramenů. Dílo se koncepcí blíží Studni sv. Kláry (1895) A. France, jeho originalitu však potvrdili svým zájmem např. T. Mann či I. Andrič. Jovkovovo místo v dějinách bulhar. literatury, v níž spolu s Elin-Pelinem patří k zakladatelům moderní vesnické povídky, bylo načas zpochybněno paušálním přijetím odsudků části marxistické kritiky 30. let. O kvalitách S. I. a celého autorova díla, které se stalo východiskem mnohým současným prozaikům (D. Talev, J. Radičkov, I. Petrov), dnes není sporu. Povídky S. I. figurují ve všech hojných cizojazyčných výběrech z Jovkovova díla, které převažují nad překlady souboru jako celku.

Překlady 1963 (*Zdeněk a Věra Urbanovi, výběr*, in: *Staroplaninské pověsti*).

Literatura S. Sultanov, *V sveta na Staroplaninskite legendi*, Sofija 1980. — Z. Urban (předslov k 1963), vkz

JOYCE, James:

ODYSSEUS

(Ulysses) — 1922

Román anglo-irského spisovatele, jedno ze základních děl moderní evropské prózy.

V 18 kap. tematicky vázaných k epizodám Homérovy Odyssey je s analytickou důkladností zaznamenávána všední pouť pokřtěného ir. žida Leopolda Blooma Dublinem. V časovém úseku románu, jenž pokrývá interval od 8.00 16. 6. do 8.00 17. 6. 1904, bezvýznamný žurnalista a inzertní akvizitér Bloom obstarává své pochůzky, které přes vnější banálnost opakují myt. Odysseovu pouť z Tróje k rodné Ithace. Rolí Telemacha, Odysseova syna, je tu obdařen intelektuál Štěpán Dedalus. Stejně jako Bloom teskní po synovi i Dedalus touží vykročit z osamění, které mu přinesla vzpoura proti tradici, a nalézt „otce“. Oba se v noci na okamžik stfětnou, Bloom se Štěpána ujímá ve vykřičeném domě, odvádí ho k sobě domů, nabízí mu nocleh. Štěpán odmítne, odchází a Bloom opět ulehá vedle své spící ženy Molly-Penelopy, jejíž podvědomý monolog v jediné nekonečné větě román uzavírá.

Využití antického mýtu jako nosného temat. skeletu umožnilo dovést po nejzazší mez realisti. zájem o všednodennost. Mikrokosmos Dublinu, jeho obyčejný život „tělesný“ i „duchovní“, všední životní úkony postav a necenzurovaný tok jejich myšlenek, postihovaných technikou syrového záznamu („stream of consciousness technique“, technika proudu vědo-

mí) — to vše bylo v pomalém chodu vyprávění postupně předestíráno i s nejmenšími detaily. Mýtus v podobě homérského eposu dovolil bohatý temat. materiál rozřídřit a gradovat, jeho bezsyzetovosti vnukl své děj. schéma, všední den z poč. 20. stol. byl mýtem hyperbolizován a stal se mu tak současně rovnocenným i — jako jeho groteskní a pokleslá nápodoba — nerovnocenným. Obyčejný všední den je tak současně nicotný i nesmírný, nekonečný. Úsilí o postžení drobnohledného detailu bylo přitom vyváženo důmyslnou prací s jazykem. Jednotl. kapitoly jsou vzájemně výrazně odlišeny nejen místem a dobou děje, ale i zvláštními jednoúčelovými styly (vyprávění, katechismus, monolog, narcisismus, dialektika apod.), symbol. barvou, částí lidského těla, pro danou kapitolu klíčovým lidským uměním, což připomíná až humanistickou koncepci díla jako svodu dobové učenosti. Volba klíčových symbolů, stylů nebo dějiště často podtrhuje vztah k některé epizodě Odyssey. Např. epizoda „Sිරény“ se odehrává v koncertní síni, symbol. orgánem lidského těla je v ní ucho, zákl. uměním hudba, stylem fuga; kapitola návštěvy u boha větru Eola je umístěna do čínorodého ovzduší redakce novin a dominuje jí styl publicistický, epizoda „Héliova skotu“ se odehrává v porodnici a její parodický sloh skrze nápodobu histor. proměny angl. liter. jazyka od počátku po 19. stol. sugeruje vývoj lidského zárodku. Podobným způsobem se všednost a banálnost zmnohoznačňuje, text otevírá cestu k novým textům a novým mýtům (Štěpán Dedalus = Daidalos, Dublin = labyrint atd.) a aktivizuje tak veškeré bohatství lidské kultury.

O. znamenal v Joyceově díle spojení linie *Dublinanů* (1914, *Dubliners*), jejichž povídky odhalovaly v zdánlivé všednodennosti „epifanii“, zjevení podstaty, a r. *Portrét umělce v jinášských letech* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916), který již uvedl jako hl. postavu Štěpána Dedala. Současně O. otevřel cestu k meznímu experimentu J. Joyce v „románu-mýtu“ *Finnegans Wake* (1939), jenž představoval pokus o univerzální myt. svod lidské kultury. O. byl psán 1914–21, po zkonfiskování časopisecky publikovaného úryvku nemohl najít nakladatele, byl vydán až S. Beachovou v nakl. Shakespeare and Comp. v Paříži 1922. Pro obvinění z pornografie byl O. do 1933 zakázán ve všech anglicky mluvících zemích, přesto se stal liter. událostí. 1927 vyšel franc. a něm. a 1930 jako 3. v pořadí čes. překlad. Mezi početnými překlady jsou i slovan. překlady (srbochorvat., slovin., pols.). Ve svět. liter. kontextu znamenal O. dovršení realismu 19. stol. a jeho souč. přehodnocení důrazem

na uměl. konstrukci a zmnožením možností významového nasycení prozaické fečí. Film J. Strick, 1967.

Překlady 1930 (*Ladislav Vymětal — Jarmila Fastronová*), 1976 (*Aloys Skoumal*).

Literatura A. Walton Litz, *The Art of James Joyce*, Oxford 1961. E. Wilson, *Axel's Castle*, New York—London 1947. — O. Bihajli-Merin, *James Joyce*, SvLTr 1966. I. M. Butor, *Repertoár*, Praha 1969. M. Jindra (*předmluva k 1976*). V. Macura, *Několik poznámek k funkci mýtu v Joyceově románu*, *Orientace* 1969 — 70. A. Skoumal (*doslov k 1976*).

mc

JUAN DE LA CRUZ → JAN Z KRÍŽE

JUAN MANUEL → MANUEL

JUAN RUIZ → RUIZ

**JUANA INÉS DE LA CRUZ:
PRVNÍ SEN**

(*Primero sueño*) — 1692

Barokní filozoficko-lyrická báseň mexické jeptišky, významné dílo koloniální španělsko-americké literatury.

Rozsáhlá básnická skladba (počet veršů kolísá v jednotlivých vydáních od 973 do 978) má formu silvy, útvaru ital. původu, který zdomácněl ve špan. poezii už v 16. stol. V nestejně dlouhých strofách kombinuje verše sedmislabičné s jedenáctislabičnými v různých rýmových schématech. Uvolněná veršová forma P.s. je vyvážena pevnou vnitřní strukturou. Úvodní část je básnickým obrazem příchodu noci, která zahaluje svět pláštěm tmy a ticha. Následující pasáž objasňuje mechanismus lidského spánku, jimž se uvolňují síly fantazie a snové představitosti. Jádrem skladby je vlastní sen, v němž duše, oprostěná od hmotné zátěže těla a proměněná v čistou substanci, chce vystoupit na vysokou horu a z jejího vrcholu v jednom jediném mohutném záběru obhlédnout veškerý vesmír, uchopit ho v jeho nesmírnosti a složitosti, ve viditelném i skrytém, a dobrat se pochopení jeho prvotní příčiny. Když neuspěje intuice, nastupuje metodický rozum; třebaže i on zůstává stát před nekonečnou rozmanitostí vesmírných jevů, duše se nevzdává svého záměru. Dříve než se však vzbudí k novému pokusu, tělesná schránka se počíná vymaňovat ze zajetí snu (čtvrtý oddíl). V závěrečné sekvenci sluneční světlo vytlačuje tmu, den se opět ujímá vlády nad světem a lyr. subjekt procitá. Barokně košatý jazyk, bohatý na latinismy a kultismy, hýčící složitými obrazy a mytol. narázkami a plynoucí v dlouhých, umně budovaných souvětích, sice znesnadňuje četbu díla, ale neuzavírá je pochopení.

Interpretovat a zhodnotit P. s. není snadné. Jako pokus o básnický výklad světa a lidského poznání, jak bývá někdy pojímán, působí —

dokonce i poměřen kritérii své doby — poněkud archaicky. Problematická je také jazyková složka básně. Někteří badatelé ji pokládají za přesvědčivý doklad toho, že se koloniální literatura na sklonku 17. stol. konečně vyrovnala metropoli, jini naopak poukazují na přílišnou závislost P. s. na špan. vzorech. Vypjatý kulturnistický styl i úplný název básně (*První sen, jež složila matka Juana Inés de la Cruz napodobujíc Góngoru*) skutečně odkazují k velkému špan. baroknímu básníku. Dokonce i označení „první“, které klamně napovídalo, že budou následovat další „sny“, bylo zřejmou odezvou Góngorových Samot, jež rovněž zůstaly torzem. Že však nešlo o pouhou rétorickou a erudiční exhibici, dokládá sama Juana, když se ve skvělém autobiogr. spise *Odpověď Sestře Filoteji de la Cruz* (1691, Respuesta a Sor Filotea de la Cruz) zmiňuje o P. s. jako o jediném díle, které napsala nikoliv z vnějšího popudu, nýbrž z vnitřní potřeby. P. s. je především niternou zpovědí Juaniny duše, dychtící po vědě a poznání, zraňované při intelektuálních výbojích, ale přesto znovu a znovu podstupující zápas s vlastní nemohoucností i nepřízni vnějšího světa. Symbolem neústupného usilování lidského ducha o sebepovznesení je obraz pyramidy (kužele), prostupující celý text. Objevuje se už v prvním verši v podobě stínu vrhaného Zemí, jehož hrot chce dosáhnout hvězdné sféry: je na něm založena ústřední snová vize. Podobu pyramidy bychom mohli najít i v kompozičním rozvržení básně: nejrozsáhlejší, „vrcholová“ část je obklopena z každé strany dvěma „nižšími“, méně obšírnými a závažnými pasážemi. V Juaniině posedlé touze po vědě a v přesvědčení, že svět je rozumově uchopitelný, zaznívají ještě ohlasy renesance, avšak oděné do okázalého barokního šatu.

P. s. byl napsán pravděpodobně kolem 1690, tiskem vyšel poprvé ve špan. Seville 1692, tři roky před autorčinou smrtí. V té době liter. sláva „desáté Múzy“ a „Fenixu Mexika“, jak byla Juana Inés de la Cruz nazývána ve své vlasti i v evrop. metropoli, dosahovala vrcholu. Byla obdivována pro lyr. křehkost svých koled, důmyslnou pojmovou výstavbu milostných sonetů a romanci i polemickou břitkost *Athenagorského dopisu* (1690, Carta athenagórica) a zmíněné *Odpovědi*. S úspěchem se hrála její calderónovskými laděná zápletková kom. *Zmatky lásky v jednom domě* (1683, Los empeños de una casa) i náboženská hra (auto sacramental) *Božský Narcis* (1690, El divino Narciso). P. s. patří k stěžejním dílům, uzavírajícím liter. dráhu největší tvůrčí osobnosti amer. koloniální kultury, ženy, která dokázala spojit v jedinečné syntéze odkaz špan.

zlatého věku s domácí lidovou tradicí, renesancí s barokem, Evropu s Amerikou.

Literatura *M. Aguirre, Del encausto a la sangre: Sor Juana Inés de la Cruz, La Habana 1975. G. Bellini, La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, Milano 1953. N. González, Sor Juana Inés de la Cruz: Primerro sueño, México 1951. L. Pfandl, Die Zehnte Muse von México, München 1946.*

hv

KADARE, Ismail:

GENERÁL MRTVÉ ARMÁDY

(Gjenerali i ushtërisë së vdekur) — 1964, přepr. 1967

Román albánského básníka a prozaika.

Koncem 50. let přijíždí do Albánie ital. generál, jehož úkolem je pátrat po tělesných pozůstatcích ital. vojáků padlých nebo zahynulých za 2. svět. války, aby mohly být převezeny do vlasti. Postupuje podle podkladů svých úřadů, ale je v mnohém odkázan na svědectví místních lidí, bývalých partyzánů a přátel padlých a zabitých Albánců. Kromě albán. specialisty a 5 kopáčů ho doprovází duchovní ital. armády, který v Albánii pobýval před válkou a za války a považuje se za jejího znalce. Formálně je ústřední postavou generál, s jedinou výjimkou jsou předváděny jen děje, jichž se účastnil, jeho vnitřní řeč, rozmluvy, které vedl nebo vyslechl, svědectví činěná v jeho přítomnosti, deník mrtvého ital. vojáka, který sám čte, apod. Pokud jde o místo děje, má román návratnou stavbu, pobyt v terénu se střídá s návraty do hl.tiranského hotelu, kde děj začíná a končí: generál a jeho něm. kolega, který je v Albánii za týmž posláním, oba opilí, hrají štabní hry, v nichž operují jednotkami vytvořenými z mrtvých, které se jim podařilo nalézt.

Cizinci, vojáku armády, která před léty okupovala Albánii, se konfrontují jeho představy vysokého důstojníka o válce, o slávě ital. zbraní, stará oficiální hlášení ital. hlav. stanu, názory jeho kněžského průvodce o Albánii, zaujaté, přezíravé a nepřátelské, s tím, co vidí a slyší, a postupně se mu vyjevuje pravda o utrpení, která přináší válka prostému člověku, o nelidskosti a zbabělosti mnoha jeho krajanů, o hrdinství, spravedlnosti, velkorysosti a neporazitelnosti albán. lidu.

G. m. a. je románem mladého autora, který se už dříve projevil jako nadaný básník. 1. vyd. bylo přijato s výhradami, hlavně kvůli nedostatečnému přerodu ital. generála. 2. vyd., v němž se I. Kadare s kritikou vyrovnal, bylo přeloženo do franc. a z ní do mnoha západoevrop. jazyků. Důvodem tohoto ohlasu je zřejmě nekonvenčnost a civilnost, s níž autor ztvárnil válečnou tematiku, která má v albán. literatuře prvořadé postavení.

Překlady 1983 (Mária Heveriová, sl. *Generál mrtvej armády*).

nov

KAFKA, Franz:

PROCES

(Der Prozess) — * 1914—15, 1925

Posmrtně vydaný román pražského německého spisovatele, jenž hluboce ovlivnil literaturu zejména po 2. svět. válce.

Nedokončený román se skládá z 10 poměrně samostatných kapitol, jejichž pořadí není zcela jednoznačné. Josef K., prokurista banky v nejmenovaném městě (ale s jistými pražskými znaky), je v den svých 30. narozenin zatčen. Nikdo mu nesdělí důvod zatčení ani obvinění, které je zřejmě vážné a které proti němu vznesl neznámý soud. Zatím je ponechán na svobodě a jen občas je předvoláván k podivnému vyšetřování, jež se koná na zaprášené půdě odlehleho činžáku, kde panuje křiklavý nepořádek. K. zpočátku považuje obžalobu (již sám nezná) za nesmyslnou, cítí se nevinen a snaží se zlehčovat svůj případ; později se snaží různými prostředky soudní tížení ovlivnit (vyhledává pomoc advokáta, malíře, který má styky se soudem, i různých žen). Dozvídá se, že soud, opírající se o široce rozvětvenou a neprůhlednou organizaci, neuznává hmatatelné důvody nevinny, je vždy přesvědčen o vinnosti obžalovaného a žádá doznání. Přitom se zdá, že soud má jen tolik moci, kolik mu jí sám obžalovaný přizná. Při náhodné návštěvě v chrámu se K. setkává s knězem, který mu vykládá příběh o člověku, který po celý život čekal před dveřmi zákona, aniž by vstoupil. K. nikdy nespátí své soudce ani neslyší rozsudek — v předvečer jeho 31. narozenin ho dva muži odvádějí z bytu a v opuštěném lomu nad ním vykonávají ortel ranou nožem do srdce. Umírá „jako pes“.

P. je psán v er-formě, události jsou však představovány výlučně z perspektivy hl. hrdiny, prostředí i postavy jsou jen mlhavě charakterizovány. Tím je naznačeno ne-skutečné, snové ovzduší celého díla, vymykající se světu běžné zkušenosti, jež je ještě zesíleno okázalou všedností výrazu. I otřesné situace jsou líčeny nevzrušeně, chladně registrujícím, monotónním a věcným stylem, s banálními detaily. Vše je tak až profánně reálné i přízračně neurčité zároveň. Nepřehledná hierarchie soudu, jímž je K. obviněn, jeho nedbalost i pedantičnost a nevěšmavá, „ospalá“ agresivita zviditelňují odlidštění byrokratických institucí moderní společnosti a obnažují falešné mýty přeracionalizovaného života 20. stol. K., který se domníval, že přehledně řídí běh svého života, se náhle ocitá v postavení člověka osaměle a beznadějně bloudícího v labyrintu, nemilosrdně se zužujícím kruhu. Problematickostí a složitostí románu spočívá v tom, že přitom hrdinovu vinu nelze vyloučit. Rozhodně nejde o vinu v právním slova smyslu, spíše o vinu založenou v samotné existenci Josefa K., zjištění mechanicky, ve vnitřní samotě a odmítání

jícího doznání, jež by znamenalo poznání sama sebe, sebevyjasnění, nalezení pravé cesty života — jak to naznačuje podobenství o zákonu v předposlední kapitole, považované za klíčové místo P.

P., podobně jako r. *Amerika* (*1912—14, 1927) a *Zámek* (*1922, 1926, *Das Schloss*) i další díla, byl vydán po autorově smrti (autor sám si přál, aby jeho díla byla spálena) jeho přítelem M. Brodem. Brodova edice románu byla pozdějším badáním označena jako filologicky nepřesná; textová kritika však ani v pozdější době nedošla ke zcela jednoznačnému znění textu. Celá Kafkova tvorba vznikala v atmosféře několikanásobné izolace, do níž pražského spisovatele uzavírala něm. národnost, židov. původ, bolestně pociťované otocovo tyranství v rodině i vlastní podivinství a mimořádně jemná senzibilita (tíživý komplex viny). Náklady outsiderství a bezdomoví se objevují i v jeho prózách, v nichž vnější svět obvykle vystupuje jako nepřátelská anonymní síla — příznačně např. v n. *Proměna* (1916, *Die Verwandlung*) se ústřední postava proměňuje v odporný hmyz. Sám hl. hrdina P. šifrou jména i některými zkarikovanými vlastnostmi prozrazuje blízkost autorovi, ale přesto jej s ním nelze ztotožňovat. — P. se dočkal obrovského svět. ohlasu, zvl. v ovzduší dezorientace a úzkosti po 2. svět. válce. Kafkovy výrazové postupy zřetelně působily zvl. na poválečnou západoevrop. literaturu (např. absurdní drama, franc. nový román). P. byl přijímán a vykládán nejrůznějšími způsoby, v duchu religiózního moralismu židov. i křesťanské tradice, surrealismu, existencialismu aj.; v autorovi byl viděn patologický zjev, hlasatel zmaru, jiný hledač naděje nebo společen. kritik kladoucí znepokojivé otázky po postavení člověka v souč. světě. P. se stal předlohou opery Gottfrieda von Einem (1953) a filmu O. Wellese (1962).

Výpisky „Jeden advokát vede klienta na niti až k rozsudku, druhý si však svého klienta prostě naloží na ramena a nese ho, aniž ho cestou složí, k rozsudku a ještě dále“ (1965, 188) — „Pro podezřelého je pohyb lepší než klid, neboť kdo je v klidu, může být kdykoli na miskách vah a být vážen i se svými hříchy, aniž o tom ví“ (1965, 191—2).

Překlady 1958 (přepr. 1965, *Pavel Eisner*; 2. vyd. s *Dagmar Eisnerovou*).

Literatura *M. Buber, Schuld und Schuldgefühl, Merkur* 1957, 8. *W. Emrich, Franz Kafka, Frankfurt a. M.* 1958. *K. Hermsdorf, Kafkas Weltbild und Roman, Berlin* 1978. *H. Politzer, Franz Kafka, der Künstler, Frankfurt a. M.* 1965. — *M. Brod, Franz Kafka, Praha* 1966. *Franz Kafka a Praha, Praha* 1947. *K. Wagenbach, Franz Kafka, Praha* 1967.

jh

KAISER, Georg:

PLYN

(Gas) — 1918 1920

Dvojice utopických her německého expresionistického dramatika.

Děj pětiaktové *První části* se odehrává v moderním průmyslovém závodě, jenž je veden Synem miliardáře a jenž produkuje novou, neobyčejně účinnou energii, plyn. Zisk se zde rovnoměrně rozděluje mezi všechny pracovníky, proto dělníci usilují o dosažení maximálního výkonu. Když plyn z neznámého důvodu exploduje a továrna je zničena, dospívá Syn miliardáře k rozhodnutí, že místo její obnovy vybuduje rolnickou kolonii, kde všichni budou plně žít jako svobodní lidé. Dělníci, kteří nechtějí přijít o svůj zisk, se však připojují k inženýrovi, jenž prosazuje názor, že je třeba — přes nebezpečí dalších výbuchů — ve výrobě plynu pokračovat. Zástupce vlády, která plyn potřebuje pro zbrojní průmysl, převádí závod pod státní správu. Syn miliardáře je donucen rezignovat, chystá se nová výstavba. — Hrdinou tříaktového pokračování P. — *Druhá část* — je vnuk Syna miliardáře, označovaný jako Miliardář-dělník. Je válka; závod, ovládaný Modrými postavami, vyrábí s krajním nasazením plyn pro vojenské účely. Dělníci odmítají pokračovat v práci. Továrny se však zmocní protivník, Žluté postavy, které osazenstvo přinutí k obnovení výroby. Produkce je opět přerušena — Žlutí obklíčí továrnu a hrozí ozbrojeným zásahem. Velkoinženýr vyzývá, aby se proti Žlutým postavám použil jim vyvinutý jedovatý plyn; vítězí nad Miliardářem-dělníkem, jenž vystupuje s programem trpného pohroužení do vlastního nitra. Nevyslyšený Miliardář-dělník nechá nádobu s jedovatým plynem prasknout v tovární hale. Nastává všeobecný zánik.

Dramata se vyznačují propracovanou výstavbou, jež je založena na paralelismech a kontrastu. Prostředí a postavy charakterizuje modelová zjednodušenost; takřka se nepřihlíží k individuální specifice (žádná z postav nese vlastní jméno) a privátní sféře. Pozornost se soustřeďuje na postžení obecných vztahů mezi člověkem a technikou a mezi jedincem a masou, do popředí vystupují ideová střetnutí protagonistů. Myšlenkové poselství obou textů je přitom podáváno silně vzrušenou, zkratkovitou a přeryvanou řečí. Dramata zpočybňují tezi, že technický pokrok znamená nutně zlepšení situace člověka a dosažení štěstí. V modelovém světě P. se technika dostala na takový stupeň rozvoje, že se zcela vymkla kontrole, omezuje, činí z lidí otrocky sloužící stroji, redukuje je v loutky a podporuje negativní rysy lidské povahy (ziskuchtivost, touhu ovládat, nenávisť). Společnost s vysoce rozvinutou produkcí nabývá podoby odlidštěné technokratické diktatury. Ústřední postavy obou her (Syn miliardáře, Miliardář-dělník)

reprezentují naopak technikou potlačovaný etický aspekt; jsou to „noví“, duchovně obrození lidé. Svou pozici mohou ovšem potvrdit a pojistit jen tím, že přivedou i ostatní od pouze „částečného“ lidství k lidství opravdovému, k uvědomění vlastní lidské podstaty. Na pozadí výkladu světa, který nabídl expresionismus, se však ukazuje, že jedinec není s to zachránit odlidštěnou „masu“ před ní samou, překonat mechanismy, které ji ovládají, zvládnout stroj. Naprostý zánik se pak jeví jako logický důsledek neochoty a neschopnosti lidí změnit se. Navrhovaná řešení (rolnická práce, uzavření do „vnitřní říše“) zůstávají ve zcela obecné a idealistické poloze, nepronikají k podstatě problémů, a tedy nenabývají charakteru reálné životní alternativy.

Obě Kaiserovy hry — k nimž se volně připojuje ještě dřívější dr. *Korál* (1917, *Die Koralle*), jež líčí osudy miliardáře, otce hrdiny P. I — se zařazují do proudu něm. expresionistické dramatiky, zároveň ji však překonávají tím, že pochybují o uskutečnitelnosti expresionistického programu duchovní proměny člověka a světa (pesimistické vyznění bylo ovlivněno událostmi I. svět. války). S Kaiserovým jménem jsou spojena i další důležitá dramata něm. expresionismu — zvl. hry *Občané z Calais* (1914, *Die Bürger von Calais*) a *Od rána do půlnoci* (*1912, 1916, *Von morgens bis mitternachts*). P. předznamenal vlnu utopických děl o negativních stránkách technické civilizace. Některé motivy inspirovaly K. Čapka při psaní R. U. R. (1920). Jinak ovšem (i když měl P. II premiéru v Brně na něm. scéně) Kaiserovo dílo v čes. prostředí výrazněji nezapůsobilo.

Inscenace 1919 (*Vojta Novák, Švandovo divadlo na Smíchově, Praha*).

Literatura H. Denkler, *Drama des Expressionismus*, München 1967. H. Friedmann — O. Mann (ed.), *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, Heidelberg 1956. W. Rothe (ed.), *Expressionismus als Literatur*, Bern—München 1969. M. Wolter, in: G. Kaiser, *Stücke*, Berlin 1972.

mš

KALEVALA → LÖNNROT

KÁLIDÁSA:

OBLAK POSLEM LÁSKY

(Méghadútam) — * asi 5. stol.

Sanskrtská lyrická báseň, jedno z největších děl staroindické milostné lyriky.

Hrdinou díla je jakša, služebník boha pokladů Kubéry, jenž byl za jakýsi prohtešek svým pánem poslán na rok do vyhnanství. Žije v osamění, daleko od domova, odloučen od své mladé manželky. Jeho stesk dále umocňuje příchod dešťů, jež jsou obdo-

bím lásky, a pohled na monzunová mračna spěchající do dálky, kde na něj čeká jeho milovaná. Obrací se proto na jeden z oblaků s prosbou, aby zalétl do Kubérova sídla v nebetyčném Himálaji a předal manželce poselství lásky, touhy a naděje v konečné shledání. I. část díla vyplňuje barvitý popis krajů, nad nimiž se mrak má na své cestě na sever ubírat. Poté nás básně zavádí do pohádkového města Alaky, kde tráví své osamělé dny jakšova družka, zchřadlá odloučením, ale stále půvabná. Oblak ji má utěšit zprávou, že její choť je naživu, myslí na ni a vrátí se, jakmile vyprší jeho zrost.

Ve volbě nadpřirozené bytosti, stojící na pomezí mezi světem lidí a bohů, jako lyr. hrdiny je O. p. I. poplatný dobovému vkusu a folklórní tradici s její mimofádnou oblibou pohádkových a mytol. námětů. Kompozice díla a soustava básnických obrazů je zase sblížuje s tvorbou epickou — v motivech odloučení, poselství, zasazení do doby dešťů a naděje na blízké shledání lze najít těsné paralely s eposem Rámájana. Hlubkou a upřímností milostného citu k „ženě drahé jak život sám“ se však Kálidásova básnická skladba vymyká z celkového rámce klasické staroindic. poezie, která se soustřeďovala převážně na tělesné půvaby ženy a fyzickou stránku vztahu mezi milenci. Od pozdější lyr. tvorby se O. p. I. liší rovněž epickým zarámováním milostných nářků a přírodních popisů, které tvoří vlastní jádro básně. Nadpřirozený původ obou hrdinů a dočasný charakter jejich odloučení poněkud narušují celkové elegické ladění díla, avšak neubírají mu na citové přesvědčivosti a uměl. působivosti. Vedle nesporných liter. kvalit vyniká O. p. I. i tím, že je zde v indic. písemnictví poprvé pojata Indie jako jediný celek, jako zdroj básnické inspirace a předmět obdivu. Tato šíře pohledu a hluboký vztah k rodné zemi Kálidásovi vynesly jako jedinému ze starověkých tvůrců věhlas národního básníka Indie.

O. p. I. je myšlenkově i formálně vyzrálým básnickým dílem, jež v mnoha směrech představuje vrchol Kálidásovy lyr. tvorby. Časově však zřejmě předchází době vzniku jeho dram. a eposů. O jeho zasloužené oblibě svědčí nejen množství převodů do nejrůznějších indic. a evrop. jazyků, ale především nesmírné rozšíření lyr. žánru „básně-poselství“, který v následujících stoletích nalezl v Indii i na sousedním Cejloně početné napodobitele. Mnohá z těchto děl, v nichž jsou nositeli vzkazu zpravidla ptáci nebo přírodní živly, třebaže zdaleka nedosahují uměl. kvalit Kálidásovy předlohy, jsou často cenná jako zdroj zeměpisných a histor. údajů.

Výpisky „*Nikomu, má hvězdo něžná, není / údělem sám žal a bol, / život lidský klesá, stoupá jako / loukoť rozejatých kol*“ (1954, 42).

Překlady 1902 (*Josef Zubatý — Jaromír Borecký, Méghadūt čili Oblak poslem lásky*), 1954 (*Oldřich Fris*).

Literatura S. K. De, *The Meghaduta of Kālidāsa, New Delhi 1957*. A. B. Keith, *Classical Sanskrit Literature, London 1923*. V. K. Paranjpe, *Fresh Light on Kalidāsa's Meghaduta, Poona 1960*.

jf

KĀLIDĀSA: ŠAKUNTALA

(Abhidžňánašakuntala, dosl. Poznávací znamení Šakuntalino) — * asi 5. stol.

Lyrické sanskrtské drama, vrcholné dílo staroindického dramatického umění.

Jako fabule Š. posloužila stará pověst, jež tvořila častý námět staroindic. bardské poezie a byla začleněna jako jedna z epizod do l. knihy Mahābháraty. Teprve Kálidásovo básnické mistrovství však tento příběh dokázalo přetvořit v dílo pohádkové křehkosti a něhy. Král Dušjanta v zápalu lovu zabloudil do háje kajčnicků, kde jej na první pohled okouzila sličná Šakuntala, dcera pozemšťana a nebeské nymfy Ménaky. Poněvadž ani on nezůstal dívce lhostejný, nic nestálo v cestě jejich spojení. Dušjanta se záhy musel navrátit do sídelního města, kam jej měla zanedlouho následovat i jeho vyvolená. Ta však mezitím proti sobě popudila hněv světce Durvásase, který na ni uvalil osudovou kletbu: její manžel na ni zapomene a bude schopen prohlédnout teprve, až se mu prokáže prstenem, který jí daroval. Protože Šakuntala prsten ztratila v řece při koupeli, Dušjanta ji zapřel a nakonec se jí ujali její nadpozemští příbuzní. Teprve když byl prsten náhodou objeven v rybích útrokách, rozpomněl se král na svoji choť a nakonec se s božským přispěním šťastně setkal nejenom s ní, ale i se svým synem a následníkem, kterého mu mezitím povila.

Š. je více lyr. nežli dram. skladbou. Nestaví do popředí spád děje či skutky jednotliv. hrdinů, ale spíše vnitřní svět jejich citových prožitků a usiluje o dosažení silného emotivního účinku hlavně barvitým líčením milostných vztahů a přírodních scénérií. Námět, zápletky a její rozuzlení zde hrají druhotnou roli; nejde ani o realist. zobrazení života a jeho konfliktů. Spíše se jedná o to, aby známý příběh s četnými pohádkovými prvky byl podán co nejvytříbenější formou, s využitím neotřelých básnických obrazů a bohatě metaforiky. Proto také Š. mimo Indii slavila vždy větší úspěchy při četbě či recitaci nežli při uvedení na jevišti.

Š. představuje nejvyzrálejší z děl staroindic. básníka a dramatika Kálidáasy a zároveň vrcholný produkt klasického kávjového liter. stylu. Tento styl, který během guptovského období (4.—5. stol.) ovládl veškerou liter. tvorbu, zejména umělou dvorskou poezii, si libuje v užívání složitých metrických útvarů, četných

básnických ozdob, slovních hříček a přirovnání. Hl. cílem dram. díla bylo navodit v divákově příslušnou náladu, zvl. pocity lásky, hrdinství a soucitu. Překlad Š. do angličtiny (W. Jones, 1789) a do němčiny (G. Forster, 1791) byl v romant. Evropě přijat s nadšením a vyvolal vlnu zájmu o indic. kulturní dědictví. Zvláště výrazně zapůsobila Š. na J. W. Goetha i na J. G. Herdera, H. Heina aj.

Překlady 1873 (*Čeněk Vyhnis*), 1944 (*rozmn. 1957, 1961, František Hrubín, volná adapt. Ztracený prsten*).

Inscenace 1947 (*Jiří Šotola, Ztracený prsten, DISK, Praha*), 1972 (*Jiří Vrba j. h., Ztracený prsten, Divadlo O. Stibora, Olomouc*).

Literatura V. I. Kaljanov. — V. G. Erman, *Kalidasa, Očerky tvorčestva, Moskva 1958*. C. Pande, *Kalidasa, Benares 1955*. W. Ruben, *Kālidāsa, Die menschliche Bedeutung seiner Werke, Berlin 1956*.

jf

KANAFÁNÍ, Ghassán:

MUŽI NA SLUNCI

(Ridžál fi-š-šams) — 1963

Novela palestinského autora vyjadřující prostým krátkým příběhem hloubku a rozsah tragédie, již prožívá jeho lid vypuzený z vlasti.

Vyprávění nejprve představí tři Palestince — Abú Kajse, Asada a Marwána —, kteří se snaží dostat z Iráku. Basry za možností přijatelnější obživy do Kuvajtu. Všichni jsou poznamenáni neštěstími, která při ztrátě vlasti v různých podobách postihla je i jejich rodiny. Protože profesionální pašeráci žádají za převod přes hranice nehoráznou částku, dohodnou se s krajanem Bambusem, který příležitostně přepravuje ilegální přistěhovalce do Kuvajtu v cisternovém voze. Jako fidič známého bohatého obchodníka není zpravidla kontrolován. Bambus je převáží v poledním žáru, kdy je ostrážitost hlídek nejnižší. Na kuvajtské celnici se ale odbavení protáhne pro košilaté vtípkování úředníků a Bambus nalezne všechny tři muže v žhnoucím pekle železné cisterny již mrtvé. V noci je pohodí u městské skládky. Neodbytná mučivá myšlenka ho donutí zakřičet do pouště: „Proč nebouchali na stěny cisterny? Proč nekřičeli? Proč?“

M. n. s., přirovnávání arab. kritikou k dílu M. Gorkého, jsou první Kanafáního větší prozaickou prací. Byli napsáni v době, kdy se palest. hnutí odporu teprve formovalo. Spolu s jeho rozvojem autorova rozsáhlá povídková i další tvorba rostla do šířky a tematicky přecházela od vyjádření pocitů zahanbení a trpkosti k probuzení a aktivnímu boji. Tento vývoj převal násilně zákeřný atentát, jehož obětí se autor stal 1972. Jeho rozsáhlé dílo, v němž M. n. s. představují první významný milník, je stále opětovně vydáváno a překládáno a představuje dnes již klasický blok v kon-

textu soudobé palestinské i svět. revol. literatury.

Překlady 1982 (Ivan Hrbek, in: *Muži na slunci a jiné povídky*).

Literatura I. Hrbek (doslov k 1982).

lk

KANT, Hermann:

AULA

(Die Aula) — 1965

Román německého prozaika zobrazující osudy několika studentů dělnické přípravy v poválečné NDR.

Román má volný epický rámec, jeho fabule se skládá z množství drobných epizod s řadou přerušení, odboček a retrospektiv. Žurnalista Robert Iswall má při slavnostním uzavření dělnickoroľnické fakulty, přípravy na vysokou školu, k jejímž prvním absolventům před lety patřil, pronést projev v univerzitní aule. Při přípravě proslovu se mu vybavují léta studia a zvl. tři nejbližší přátelé a spolužáci: skvělý organizátor a řečník „Jaksi“ („Quasi“) Riek, trochu těžkopádný lesní dělník Jakob Filter a přemýšlivý, rázovitý tesař Gerd Trullesand. Riek z nevysvětlených důvodů emigroval do NSR a stal se majitelem hostince, Filter je schopným šéfem odboru na ministerstvu zemědělství a Trullesand sinologem. Iswall se setkává s Filterem, při reportážní cestě do Hamburku navštíví Rieka, ale nepodaří se mu zjistit důvod jeho odchodu. Nakonec se rozhodl i k setkání s Trullesandem, vůči němuž po léta trpěl pocitem viny, neboť jej ze žárlivosti vehnal do studijního pobytu v Číně a do „manželství z rozumu“ — zjišťuje však, že Gerdova rodina je šťastná a spokojená. Iswall se posléze dovídá, že jeho projev se neuskutečnil. Při cestě autem má nehodu, ale šťastně vyvázne.

Celé vyprávění je podáno v er-formě, ovšem události jsou viděny prostřednictvím zážitků, vzpomínek a reflexí hl. hrdiny Roberta Iswalla. Román je tak vlastně kaleidoskopem jednotliv. záberů, v nichž se stídá zobrazení života na přípravce koncem 40. a počátkem 50. let (s občasnými ponory do ještě vzdálenější minulosti) a momentky ze souč. dění v NDR podávané z perspektivy hl. hrdiny. Podstatným rysem autorova vyprávěčského tónu je zlidšťující humor a ironie: dění je pojímáno nikoliv ve své výjimečnosti a „historičnosti“, ale v nepatetické každodennosti všedního žití, která — zvláště ve srovnání s většinou poválečné prózy NDR — není apriorně vyhodnocená a jednoznačná. Zatímco děj tradičního modelu románu v NDR byl budován na vývoji, tj. uvědomování ústředního hrdiny a směřoval k extenzivnímu zobrazení společen. pohybu, Iswall zůstává v průběhu děje v podstatě neproměněn a Kantův román nahlíží na společen. dění „zevnitř“, ne jen z hlediska předem daného histor. pohybu. Většina postav působí

víceznačně, motivace jejich chování je často skryta. Pohled prizmatem hl. hrdiny, důraz na epizody jako jádro sdělení a zdůvěřující ironie navozují atmosféru autentičnosti, právě prožívané přítomnosti, což umožňuje ozvláštňení představených faktů a ideového půdorysu románu: vzájemné konfrontace světél a stínů prvních let budování NDR s jejich překotným entuziasmem a nově, stabilizované „úřednické“ epochy 60. let.

Kant v A. — podobně jako ve většině dalších děl, z nichž jsou nejvýznamnější r. *Impressum* (1972, Das Impressum) a *Pobyt* (1977, Der Aufenthalt) — využil mnoha autobiogr. zkušeností. Jeho hl. hrdina, podobně jako on sám, pochází z Hamburku, v raném mládí zažije frontu a válečné zajetí, pracuje jako elektrikář, studuje na dělnickoroľnické fakultě, vysoké škole a posléze se stává žurnalistou. Tento svězivotopisný a faktický základ díla — umocněný autorovou schopností poutavé fabulace a oživujícího humoru — přispěl k úspěchu románu, který se stal jednou z nejvýznamnějších událostí v literatuře NDR. A. — společně s některými dalšími díly, např. prózami E. Strittmatters: *Ole Bienkopp* (1963) a Ch. Wolfové: *Rozdělené nebe* (1963) — patřila v 60. letech k prózám využívajícím vícevrstevné stylové a kompoziční postupy a podávajícím diferencovanější obraz válečného a poválečného vývoje. Kant sám A. zdramatizoval (insc. 1968).

Výpisky „*To by mi byly krásné dějiny, ve kterých by neexistovalo, co se nehodí do krámu*“ (1967, 147).

Překlady 1967 (Kamila Jiroudková).

Literatura L. Kreuzlin, Hermann Kant, Berlin

1980. — E. Adamová, H. Kant — *Aula, Impuls* 1968,

5. J. Stromšík in: H. Kant, *Impressum*, Praha 1974.

jh

KAPIJEV, Effendi:

ZÁPISNÍKY

(Zapisnyje knižki) — * 1934—1944, 1956

Literární zápisky sovětského dagestánského autora.

Z., které zůstaly v autorově pozůstalosti, rozdělují datum vypuknutí Velké vlastenecké války ve dvě části; první, z 2. pol. 30. let, tradičně označovaná jako *Dagestánské sešity*, odráží v mozaice aforismů, záznamů, zlomků příběhů, lyr. přísloví, impresí a smyslových záznamů přítomnost i minulost sovět. Dagestánu. Druhá, tzv. *Frontové sešity*, s obdobnou žánrovou pestroostí podává zprávu o válečném hoří sovět. lidu.

V Z. se v působivém kontrastu setkává vstupní „dagestán. mozaika“, v níž převažuje lyr. pohoda, s emocionální kronikou války, která má podobu kaleidoskopické montáže dokumentů a subjekt. vjemů či pohyblivého

chronologicky postupujícího panorámatu dějinných událostí promítnutých do zlomků příběhů velkého množství bezejmenných postav. Zákl. žánry této mozaiky jsou novelistická skica a prozaická miniatura, která je nejednou zredukována do hutného filozof. soudu nebo lyr. sentence — např. o proměnách ve flóře a fauně za války nebo o zvláštních posunech v myšlení a chování lidí. Z. se vyznačují uměním předmětného detailu, autor má cit pro bizarní skloubení protichůdných skutečností a do fragmentární tkáně díla je vtělena suma humanistických reflexí, opírajících se o trag. i optimistické nazírání světa lidí ve válce.

Jako jeden ze zakladatelů sovět. dagestán. literatury ovládal Dagestánek z národa Laků Kapijev několik kavkazských jazyků — jako první ze spisovatelů své vlasti však psal výhradně rusky. Také jeho Z., pracovní náčrt chystaně liter. mozaiky a napul ještě pouhý autorský záznamník, byly psány přímo v ruštině. Vydány byly až 1956 v Moskvě z iniciativy romanopisce K. Simonova. „Nehotovost“ Z. se vydáním literarizovala ve výraz autentického svědectví o době a o válce; Z. se staly významným podnětem pro sovět. válečnou prózu, která ve 2. pol. 50. let prožívala svůj rozkvět. Kapijevovy Z. jsou svým způsobem předchůdcem knih G. Baklanova, V. Bykava či J. Bondareva. Rovněž v nich se evokuje neúprosnost vržení člověka do války jako „zrnka písku do vichru“ a také její autor obdivuje lidskou nezdolnost v trag. chvílích válečné věravy.

Výpisky „Jediná dnes poctivě napsaná řádka bude časem cennější a krásnější než mnoho knih“ (1977, 125).

Překlady 1971 (1974, 1977, *Vlasta Tafelová*; 1. a 2. vyd. výbě. *Nedokončená mozaika*, 3. vyd. širší výbě. *Ostny hvězd*).

Literatura N. Kapijeva, *Effendi Kapijev, Machackala* 1968. — V. Novotný (doslov k 1977).

vene

KATULLUS → CATULLUS

KARADŽIĆ, Vuk Stefanović: MALÝ PROSTONÁRODNÍ SLAVENO-SRBSKÝ ZPĚVNÍK

(Mala prostonarodnja slaveno-serbska pesnarica) — 1814

V Evropě proslulá první sbírka lidových lyrických a epických srbocharvátských písní.

Z., obsahující písně z oblasti Mačvy a Driny (rodiště sběratelovo), je uveden obšírným věnováním Marii Stanislavjevičové, novosadské měšťance a sběratelové dobrodělce. Je psán starým slaveno-srb. jazykem a pravopisem (tj. umělou směsí církevně slovan., rus. a srb. jazyka.). V historicky významné předmluvě, laděné polemicky prpti slaveno-

srb. kultuře Srbů v rakousko-uhers. oblasti (pozdější Vojvodina), psané v podstatě již čistým srb. jazykem a reformovaným fonetickým pravopisem, sběratel Vuk Stefanović Karadžić píše o impulsch předchozích sběratelů lidových písní (srb. básníka L. Mušičkého a Dalmatince A. Kačić Miošiće) a rus. a něm. sbírek. Z. je určen milovníkům „srb. národnosti“ a má být zároveň dokladem o dochované čistotě srb. jazyka v centrálním Srbsku, Bosně a Hercegovině i náhradou za nedostatek písní, „které duch vzdělanosti čtením knih obohacený podle pravidel básnického tvoření vymýšlí“. Písně Z. jsou naopak ty, „jež srdce v prostotě a nevinosti neuměle a v přirozenosti složilo“. Před titulním listem je obrázek s prvním veršem básně S. Milutinoviče otiskšené na rubu titulního listu, v níž je dán preromant. arkadický obraz vesnické milostné idyly. Obsah Z. s laděním této básně kontrastuje autentičností záznamů lidových textů z vlastní sběratelovy paměti. Většinu (tj. 100) tvoří písně lyr. milostné, podle Karadžićova označení „ženské“. Písně epické, junácké, „mužské“, „jež se zpívají při guslích“ (početem 8), opěvují hrdinské činy mytizovaných patriarchálních národních hrdinů (Miloše Obiliće, královice Marka aj., události z protiturec. povstání 1806 aj. motivy). Zahrnuta je i slavná lyrickeopická žalostná píseň *O šlechetné Hasan-aginici* převzatá ze zápisu A. Fortise ve Viaggiu in Dalmatia (1774) a několik písní islamizované složky jihoslovan. obyvatelstva. Na konci Z. je poznámka o různosti krajové výslovnosti zachované i v zápisech.

Z. je první významnou písemnou fixací širokého výběru živých písňových textů převážně autentických lidových verzí. Sestavena je na základě přímé zkušenosti sběratele (původem pasáka koz) pocházejícího z jazykově a etnicky čistých oblastí. Varianty, pojaté do tohoto zpěvníku, kodifikovaly patriarchální lidovou píseň jako bezprostřední produkt národní a lidové tvořivosti ukázkami vybranými na základě zkušenosti sběratelovy a jeho smyslu pro estetiku folklórní tvorby. Nejsou tedy podstatně narušeny vnášením individuálních či dobových úprav, jež ve značné míře vykazovaly sbírky předchozí. Karadžićovy verze zápisů jsou proto nazývány „klasickou redakcí“. Motivicky nejšíře je představena milostná tematika v nejfrekventovanějším rytmickém rozměru trochejského desaterce a osmerce. Zastoupeny jsou i verše ve zpěvném a tanečním rytmu 4—7slabičného trocheje.

Z. vyšel ve Vídni, kam se Karadžić uchýlil po dočasné restauraci turec. moci v Srbsku (1813), z rozhodujícího podnětu cenzora slovan. a řec. knih slavisty J. Kopitara. Současné s ním vyšla i Karadžićova *Gramatika srbského jazyka* (1814, *Pismenica serbskoga jezika*), napsaná „podle hovoru prostého lidu“. Tato dvě díla položila základy revoluci v novodobém

kulturním a liter. vývoji obnoveného srb. státu (po více než 400 letech turec. nadvlády), neboť prezentovala živé a čisté národní zdroje, nezasazené cizími vlivy okrajových oblastí (turec., němec., maďarské). Prakticky demonstrovala i první variantu reformovaného fonetického pravopisu. Vysokou estet. hodnotou a čistým jazykem vyvolala pozornost ve vzdělané Evropě (J. Dobrovský; J. Grimm Z. recenzoval aj.) a obrátila zájem (J. W. Goethe, Talvj, A. S. Puškin) i k následujícím srb. sbírkám. Mezi prvními překladateli jednotliv. písní byli Češi — V. Hanka, F. L. Čelakovský. Z. znamenal počátek Karadžičovy celoživotní sběratelské aktivity, uložené v rozsáhlém komplexu sbírek *Národní srbský zpěvník* (1815, Narodna srbska pjesmarica), *Srbské národní písně* (1824—33 ve 4 sv., 1841—66 v 6 sv., 1891—1902 v 9 sv., Srpske narodne pjesme). Z. je součástí rozsáhlého folkloristického, etnografického, historio- grafického, lexikografického a reformátorského díla Karadžičova. Svými metodologickými principy mělo zásadní význam i pro čes. a slov. sběratele 19. stol.

Překlady 1817 (1918, Václav Hanka, 1 píseň in: V. Hanka, *Prostonárodní srbská múza do Čech převedená*), 1822—29 (1890, 1946, František Ladislav Čelakovský, výběr in: F. L. Čelakovský, *Slovanské národní písně*).

Literatura M. Popović, Vuk Stefan Karadžić, *Beograd 1964*.
mč

KARASLAVOV, Georgi: SNACHA

1942

Román bulharského prozaika je vyzrálým dílem údobí přechodu realismu kritického v socialistický.

Nevelký román se odehrává v prostředí bulhar. vesnice 30. let; na rozpadu rodiny Todora Jurtalana, nejbohatšího sedláka v kraji, zachycuje autor deformace mezilidských vztahů, ovlivněných soukromovlastnickou morálkou. Východiskem příběhu je Jurtalanův utajený zločin — nechtěně zabil na svém poli pasáčka, který mu kradl kukuřici. Toutéž dobou se od rodiny přivdá půvabná dívka ze skromných poměrů — Sevda. Po šťastných libáncích, při nichž se od svého muže, Jurtalanova syna Stojka, dozví trag. tajemství, na ni však přes její píli začne těžce doléhat dosud netušená atmosféra domu, ovládaného autoritou spofivého tchána. Situaci zhoršuje i to, že manželství zůstává stále bezdětné a u manželky se navíc projeví vleklá choroba. Pasivní Stojko nedokáže vzdorovat otcovým výtkám lenosti a nedbá lékařských rad; nemoci podlehne. Mladá vdova, soustavně ponižovaná tchyní, odejde ke svým rodičům. Když Jurtalan neuzná její morální nárok na odstupné za deset let dřiny na statku, Sevda zvýší

své požadavky a hrozí prozrazením jeho zločinu. Jurtalan se však nedokáže smířit se ztrátou výnosného pozemku a rozhodne se sám vydat spravedlnosti.

Souměrnost kompozice románu klasické hloubky a tvaru je dána syžetem (čtveřicí zákl. děj. zvrátů autor rozvrhl do zhruba stejných intervalů, aniž porušil chronologii) i rytmickým střídáním prostorů aktivity Jurtalana a Sevdy. V prvním úseku děje dominuje Jurtalan, jeho silné pouto k majetku (mimovolný zločin drasticky osvětlí pravou podstatu věci), v druhém se objeví Sevda se svou láskou a s důstojnou etikou světa prostých vesničanů, blízkou dílům Jovkovovým. K nepřímým střetům obou protagonistů dochází za Stojkovy nemoci v části třetí; zde převažuje opět zhoubná aktivita Jurtalanova. V závěru je znovu nositelem děje Sevda. Složitě propracovaná psychologie postav je zvnějšněna takřka výhradně prostřednictvím akce a dialogu a nikde neklesá do jednostrannosti. Jurtalan není jen boháč, ale i prozíravý hospodář a jeho soukromovlastnická bezohlednost se v něm sváří se stále živým, i když zplanělým lidským svědomím. Poměry v Jurtalanově rodině zapracovaly i na mladé a neukončené povaze Sevdině, v níž se po definitivním zhroucení jejich životních nadějí mísí motiv pomsty (žádá po tchánovi Velké pole, symbol jeho moci a bohatství) se ziskuchtivostí. Přesvědčivým výrazem autorova humanismu je závěr S. — Jurtalana, negativního hrdinu, opouštíme v okamžiku chvilkového vnitřního projasnění, kdy se mu vrací pocit sounáležitosti k lidství. Toto umělecky funkční omilostnění lidského jedince zvýrazňuje sociálně krit. aspekt díla — většinu viny nesou společně. poměry, zákonitě deformující lidskou osobnost.

S. píše osmatticetiletý autor v době, kdy již má značné liter. zkušenosti — na jeho kontě je asi 8 povídkových sbírek a 2 romány, v nichž pokračuje ve stopách o generaci staršího bulhar. realist. povídkáře Elin-Pelina a usiluje o přesun těchto tradic na marxistické pozice — v tomto směru se pak pro Karaslavova stává vzorem M. Gorkij. S. tvoří spolu s předchozím r. Durman (1938, Tatul) vrchol Karaslavovy tvorby před Devátým zářím. Ač pro svou temat. a ideovou blízkost bývají oba romány zkoumány společně, S. dokumentuje výrazný vzestup autorových uměl. kritérií, provázený pečlivou tvůrčí prací — je vydána až sedmá verze rukopisu. K látce se autor vrací ještě 1951 a píše stejnojmennou divadelní hru, která je první z řady dalších vlastních dramatizací, stojí však ve stínu původního zpracování. Dílo je ve světě nejznámější z Karaslavovy tvorby — bylo přeloženo do 25 jazyků.

Překlady 1948 (1975, Zdenka Hanzová; vyd. 1975 zředitelovala Mira Svátková).

Literatura Georgi Karaslavov. *Izšledvanija posvete-
ni na 70-godišnina tu, Sofija 1976.*
vkž

KAWABATA, Jasunari:

SNĚHOVÁ ZEMĚ

(Jukiguni) — čas. 1935, 1937

Lyricky laděná milostná novela předního japonského romanopisce, představitele tzv. neosenzualistické školy.

Dílo zachycuje prolínání povah a životních osudů dvou dívek, gejši Komako a učitelčiny dcery Jóko, očima zámožného tokijského cestovatele Šimamury. Na pozadí netypické venkovské krajiny na severu Japonska s bělostným sněhem, pronikavou září Mléčné dráhy a místním koloritem (tradiční bělení plátna) je naznačen milostný vztah estéta Šimamury ke Komako a jeho zájem o krásnou Jóko. Ještě méně zřetelné je načrtnuto spojení obou dívek nejasným minulým vztahem Komako k umírajícímu bratrovi Jóko. Péče Jóko o bratra a později naprostá oddanost jeho památce, s níž odmítá Šimamurovy návrhy, kontrastují se zdánlivou lhostejností a jednoduchostí Komako, podléhající vlivům svého povolání. I zde je však v pozadí sebeobětování. V závěru novely přechází statika lyr. vyprávění v dram. popis požáru místního kina, který vrcholí obrazem Komako s nehybným tělem Jóko v náručí.

Ve středu zájmu autora je zřejmý charakter Komako. V Kawabatově pohledu na svět však osudy a povaha jednotlivce nerozlučně splývají s melancholickým koloběhem přírodních změn. Strnulost zimní krajiny se starobylými venkovskými domky odpovídá neobvykle statickému rázu novely — v koloběhu všedních dnů s gejšou Komako jako by navždy mělo zůstat ukryto tajemství, o kterém odmítá mluvit a které jen tu a tam poodhalují jednotlivé stránky její povahy. Hlubším motivem příběhu je bezútešnost pomíjivého lidského života, buddhistická nálada, specifická zejména pro tradiční japon. kulturu. Jiným tradičně japon. momentem je záměrná mnohoznačnost; projevuje se i v pásmu ústředního motivu. Jeho těžiště se v uzlových bodech epizod přenáší na Jóko. Vyprávění očima Šimamury je kawabatovskou obměnou zповědlní formy příznačné pro japon. naturalismus. Třetí osoba však umožňuje autorovi překonat strohý deskriptivismus a zároveň zařadit pozorovatele do děje, aniž by na něho soustředil pozornost. Tato koncepce poněkud připomíná úlohu vedlejšího herce waki ve středověké lyr. zpěvohře nō.

Spolu s *Hlasem hory* (1954, *Jama no oto*) patří S. z. k vrcholům Kawabatovy syntézy japon. estet. hodnot, jež byla oceněna Nobelovou cenou 1968. Na rozdíl od tvorby jiných členů neosenzualistické skupiny Šinkankakuha (R. Jokomicu, K. Tepei) zůstalo Kawaba-

tovo dílo věrno domácím motivům, a to v celkové perspektivě. Minimálně podlehl módním trendům a dobovým společn. tlakům (militaristické nálady, poválečná reflexe apod.). Odráží se v něm vyrovnaná sentimentálnost Ósačana z lékařské rodiny, který v dětství osířel a vyrovnával se s citovou osamělostí návratem k minulosti. Tyto motivy se ozývají v jeho *Deniku šestnáctiletého* (1925, *Džūroku-sai no nikki*), stejně jako v *Tanečnici z Izu* (1926, *Izu no odoriko*), v *Tisíci jeřábech* (1949, *Senbazuru*) i v pozdním, poněkud dekadentním díle *Spící krasavice* (1968, *Nemureru bidžo*), velmi silně i v postavě Šimamury. Neukojenou lásku, spleť milostných vztahů a ztrátu milované bytosti řeší Kawabatovy povídky a novely obvykle obdivováním květů, tance, čajového obřadu, buddhistickou mystickou tezí o sepětí existujícího a zaniklého (mrtvého), rodícího se a toho, co vzejde (duše mrtvého a květ, lotosové semínko a budoucnost).

V poetickém stylu klasických básnických antologií, s naturalistickými vlivy díla Š. Tokudy a estetismem K. Izumio vyjadřuje Kawabatovo dílo nálady interpretované oficiální kritikou jako „odvěký japon. stesk“, nefalšovaná „japon. mentalita“. Autorova sebevražda 1972 z neznámých příčin znamenala zřejmě uzavření pastorální est. tradice tzv. „starých mistrů“ japon. literatury.

Překlady 1969 (*Vlasta Hilská, in: sb. Pět japonských novel*).

Literatura V. Hilská, *Problems of Modern Japanese Society, Praha 1971. M. Nakamura, Modern Japanese Fiction, Tokyo 1969.*

kf

KAZANTZAKIS, Nikos:

PESTRÁ ŽIVOTNÍ DRÁHA ALEXISE ZORBASE

(Vios ke politia tu Alexi Zorba) — 1946

Autobiografický román novořeckého básníka, romanopisce a esejeisty.

Je členěn na 26 kap. bez názvů. Titul záměrně připomíná názvy oslavných legend o světcích — je to také oslava člověka, autorova přítele. Mladý autor a starší, prostý a nevzdělaný venkovan Alexis Zorbas se setkávají náhodou při cestě autora na rodnou Krétu. Tam si chce autor otevřít lignitový důl, a tak radikálně změnit svůj život. Zorbas se stává jeho spolupracovníkem a zaměstnancem. Je vitální a energický, cítí se stále mlád. Umí hluboce prožívat smutek i radost, je velmi citlivý a spravedlivý, skvělý vypravěč. Přímou ztělesňuje lidovou moudrost a prostý přístup k životu. Dílo líčí barvitě krásy Kréty, přírodu i život na vesnici. Autor je sice podnikatelem, ale usiluje o sociální spravedlnost a projevuje úctu k tělesné práci. V úvahách o řešení sociálních rozporů však ještě tápe a nevidí východisko: „Dob-

fe jsem věděl, že se vše zboží, ale nevěděl jsem, co postavít na rozvalinách." Celým dílem prochází motiv vztahu k ženě, která je „záhada“, „čerstvé zřídlo“, „nekonečná záležitost“. Zorbas navazuje hlubší vztah k paní Hortensii. Tato stará, opuštěná žena bývala první kráskou Kréty, nyní však žije jen ve vzpomínkách, které jí Zorbas pomáhá oživit. Vyplní její celoživotní sen stát se vdanou paní a zasnoubí se s ní, ona však brzy umírá. Naproti tomu autor se obává navázat vztah k mladé krásné vdově, která svou odlišností pobuňuje vesnici. Sotva se k tomu odhodlá, je vdova jako oběť krevní msty zavražděna. Těžba v lignitovém dole není příliš úspěšná. Pokoušejí se o stavbu lanovky pro těžbu dřeva (symbol jejich nenaplněného snu), ale ta se zřítí a podnik zkrachuje. Zorbas pak poučuje autora, že není třeba ztrácet naději: „Život přináší nepřijemnosti. Klid, to je smrt. Víš, co je život? Odložit opasek a hledat zápas.“ Pak se přátelé rozešli, ale občas si psali. V závěru autor vytuší Zorbasovu smrt, a sotva dopíše toto vyprávění, dostává o ni zprávu.

A. Z., jako i celé Kazantzakisovo dílo (za něž obdržel 1965 cenu Svět. rady míru), je silně filozofující, plný reflexí o zákl. pojmech lidského života (láska, naděje, vlast, Bůh, svoboda, věčnost). V neustálém dialogu jsou konfrontovány názory autora, zatíženého věděním odrůzeným od života, a nekomplikovaný postoj Zorbasa. Na jejich střetu se osvětlují otázky smyslu života, lidské svobody aj. Román je tak projekcí touhy přejít od metafyzických úvah k lidem, od teorie k činům, která je v rovině tvarové ztělesňována i přiblížením lidové baladice (v příbězích obou ženských hrdinek) a barvitostí lidového jazyka, dimotiki, jimž je A. Z. napsán.

A. Z. je prvním ze čtyř Kazantzakisových románů, které se v jeho tvorbě objevují až na sklonku života. Byl přeložen do 27 jazyků a čte se ve 40 zemích světa. 1964 zfilmován v fecko-amer. koprodukcí (M. Kakojannis) a několikrát zdramatizován. Vznikl 1943 během jednoho měsíce. Zorbasův předobraz se ve skutečnosti jmenoval Georgios a v roce 1916 spolupracoval, tehdy asi padesátiletý, s autorem při těžbě lignitu v Prastově v kraji Mani na Peloponésu. Byl čtyřikrát ženatý a měl 10 dětí. Pocházel z Makedonie a 1942 zemřel v Srbsku. Dochovala se jeho rozsáhlá korespondence s autorem, zejména z let 1922–23. Skutečnou postavou byla i Francouzka, paní Hortensie, vlastním jménem Adeline Guitar, která zemřela 1938. Byla to známá osobnost, ale se Zorbasmem se nikdy ne setkala, oba spojil až autor ve své knize.

Výpisky „Když řekneš v tísni „ano“ a proměníš nevyhnutelně ve vlastní svobodnou vůli, snad je to jediná lidská cesta ke svobodě“ (1975, 221).

Pekklady 1967 (1975, František Štuřik, Alexis Zorbas).

Literatura P. Bien, Nikos Kazantzakis, New York 1972. A. Izzet, Nikos Kazantzaki, Biographie, Paris 1965. C. Janiaud-Lust, Nikos Kazantzaki, sa vie, son oeuvre 1883–1957, Paris 1970. — R. Dostálová (doslov k 1967 a 1975).

mk

KEATS, John:

HYPERION

1820

Fragment eposu jednoho z mladých anglických romantiků.

H. tvoří 2 odlišné texty, psané blankversem. První je rozdělen do 3 knih (357, 391 veršů a fragment o necelých 136 verších), zahrnuje paralelní příběhy padlých Titanů (zde k nim patří též Hekatoncheiři, Tyfon, Cybele a Ops — Rheia) a jejich druhá, boha slunce Hyperiona, který ještě nebyl Jupiterem svržen a je sžírán úzkostí ze světa, v němž zavládla „jen tma, smrt a tma“, a obavami z nejasné budoucnosti. Zákl. póly jsou zde zoufalé gesto odporu svrženého Saturna, volání po „druhém chaosu“ doprovázené touhou po znovunabytí tvůrčí síly a moci nad světem a hlas Titána Okeana, boha vodstva, uklidňující padlé bohy představou, že podle univerzálních zákonů jen postoupili místa pokolení svých dětí „mocnějšímu krásou“. Hyperion zanechává chod slunce, planet a sfér pod dozorem svého otce Coela (Urana, tj. Vesmíru) a spěje padlým Titanům na pomoc. Jeho zářící zjev nad temnou propastí vyburcuje Titány v hlubinách z otupelosti. Tehdy se mladý Apollón setkává v panenské přírodě ostrova Délu s bohyní paměti, Titánkou Mnémosyné, která od pádu svého pokolení putuje světem. S křikem bolesti a děsu vyčte z její mlčící tváře „obrovské poznání“, skrze něž se „stává bohem“. — Ve 2. textu (2 zpěvy — 467 veršů a zlomek o 61 verších) nazývaném *Hyperionův pád* — *Sen* ztrácí příběh Titanů téměř zcela svůj epický charakter, zbývá z něho jen několik vizí, které „bledá Omega zapřehlého pokolení“, Mnémosyné — Moneta odvlíjí před básníkem, jenž „zemřel“ v alegorické zahradě podobné ráji po požití ovoce a zvláštního nápoje a „obživl“ v gigantickém Saturnově chrámu, kde se mu podařilo vystoupit až k hl. oltáři jen proto, že „bída světa byla i jeho bídou“. Monetina vize je přerušena zjevením Hyperiona, jehož záře „rozpláší eterné hodiny“.

Zatímco 1. text podává dynamický sled neobyčejně lyricky expresivních básnic. obrazů velké kosmické tragédie, v níž se ztroskotání romant. nadějí po možnosti činného přetvoření světa a určování jeho osudu podává v záměrně zdůrazněných nadlidských prostorových a časových měřítcích, ve 2. textu je klíčovým prvkem postava básníka — snílka, který je schopen prožít a vyjádřit utrpení světa, ale přesto neustále pochybuje nejen o „oprávněnosti“ svých vizí, jež zachraňuje před „zачarováním do němoty“ jenom „jemné kouzlo ře-

čí“, ale i o společen. poslání básníka, který by měl být „mudrcem, humanistou, lékařem lidstva“, zatím však jenom artikuluje zmatenou vizi, v níž se bůh podobá nafkavému, třesoucímu se a ochrnutému starci. Myšlenkovou strukturu obou textů spojuje zlomek 3. knihy 1. textu, v němž se Apollón setkává s Mnemosyné. Apollón, jehož melodie je synestézií radostných a bolestných pocitů, se ve 2. textu promění v zemfělého a znovuzrozeného básníka a Mnemosyné v Monetu (od lat. monere — napomínat), ztělesnění jakési etické implikace minulých dějů. Apollónova vize, přetlumočitelná do lidské řeči jen jako zoufalý výkřik, je pak nově vyslovena ve 2. textu básníkem. Po objevení Hyperiona mizí však prostor a čas a s ním i celá vize v posledním dynamickým vzplanutí. Zatímco příběh v 1. textu, odehrávající se v sošném světě antic. mýtu, je přetřžen momentem Apollónova poznání, které jej z „nevinného“ pastorálního světa vrhá do pusté beztvorosti světa „zkušených“, 2. text, jehož děj ubíhá v básnickové snění, ztvárňuje pád Titánů jako smrtunosnou vizi, kterou může překonat pouze žár mocného ideálu — zjevení Hyperiona. V H. je dále rozvíjena myšlenka vyjádřená již v Byronově Manfrédovi — „Žal, to je poznání“ ve snaze po dosažení „moudrosti“ pomocí zduchovnění, subjektivace titánského konfliktu a zároveň pomocí protichůdného procesu objektivace jeho vize.

1. text H. byl napsán koncem 1818 a na poč. 1819 (fragment 3. knihy s jistým časovým odstupem) a vydán 1820 s většinou velkých Keatsových básní ve svazku *Lamia, Isabella, Večer před sv. Anežkou a jiné básně* (Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and other Poems). Určitý vliv H. je patrný ve slavných ódách Keatsova „záračného roku“ 1819. Při zrodu 1. textu působily jednak Keatsovy osobní zážitky (nemoc a smrt bratra Toma, pouť do Skotska k hrobu básníka Roberta Burnse), jednak obraznost a patos hlavně 1. knihy Miltonova eposu *Ztracený ráj*. 2. text vznikl později — 1819, za básníka života nebyl publikován. Je rámován alegorií pádu nevinnosti člověka a zrození jeho duchovního života, která má své počátky opět ve *Ztraceném ráji*. Současníci přijali H. se smíšenými pocity, slovy vřelě chvály se však vyjádřil např. G. G. Byron.

Překlady 1911 (Arnošt Procházka, 1. text), 1961 (Jitina Hauková in: *Když mraky září*, 1. text).

Literatura M. Dickstein, *Keats and his Poetry*, Chicago and London 1971. N. Đjakonova, *Kits i jeho sovremenniki*, Moskva 1973. S. M. Sperry, *Tragic Irony in „The Fall of Hyperion“*, in: M. H. Abrams (ed.), *English Romantic Poets*, New York 1975.

pr

KELLER, Gottfried: ZELENÝ JINDŘICH

(Der grüne Heinrich) — 1854—1855, přepr. 1879—1880

Vývojový a autobiografický román švýcarského autora, patřící k vrcholným dílům tzv. „poetického realismu“ 19. stol.

Hrdinou čtyřdílného románu je mladý Jindřich Lee, nazývaný podle zeleného obleku „zelený Jindřich“. Domnívá se, že je povolán stát se malířem, opouští proto starou matku i rodné Švýcarsko a odchází do Mnichova. Avšak jako malíř neuspěje a štěstí nemá ani v lásce. Bez zlého úmyslu se proviní na své matce, kterou přes opětovné prosby, aby se vrátil, nechá beze zpráv o sobě a přivede ji svým jednáním do hrobu. Když se po sedmi letech vrací domů, je již matka mrtva a Jindřicha vědomí viny zlomí: „A protože zničil bezprostřední pramen života, jenž ho spojoval se svým lidem, ztratil jakékoli čestné právo chtít uvnitř tohoto lidu spolupůsobit...“. Po několika dnech sám umírá. V původní verzi je příběh hrdinova dětství včleněn do děje jako obsáhlá retrospektiva a je vyprávěn v ich-formě, zatímco ostatní části mají formu vyprávění ve 3. osobě. Ve 2. verzi začíná Z. J. příběhem dětství a v ich-formě je vyprávěn celý. K tomu přistupují, zejména ve 4. díle, podstatné obsahové změny, které jsou výrazem Kellerova zesíleného realist. postoje a které zmiřňují původní pesimistickou koncepci tak, že hrdinovo zoufalství a smrt nahrazuje resignace, jeho cesta vede z osamění zpět ke společenství. Jindřich po návratu domů nenalezne matku již mrtvou, ale teprve umírající a dostane se mu od ní odpuštění apod.

Jindřich vyzrává vlivem prostředí, společnosti, životních konfliktů, vyrovnává se se souč. idejemi a problémy. Příběh jednotlivce se tak stává současně obrazem společnosti. Pozadí příběhu tvoří Švýcarsko se svým kantonálním partikularismem, rozdrobené Německo a nakonec bouřlivý proces přetváření Švýcarska v jednotný federativní stát. Keller jako důsledný švýcar. demokrat tu ztvárnil hl. problémy demokratického měšťanstva: zabývá se třemi velkými dobovými otázkami: otázkou náboženství (líčí Jindřichův vývoj od naivní dětské víry až po ateismus pod vlivem spisů Feuerbachových), vztahu mezi mužem a ženou (Jindřich tu stojí mezi chorobně křehkou, divčí Annou, která umírá, a zdravou zralou venkovskou ženou Juditou, která odchází do Ameriky; jeho láska k hraběcí schovance Dorothee ztroskotává na vědomí společen. nerovnosti) a otázkou umění (na příkladu tří přátel-malířů Jindřicha, Dána Eriksona a Holanděana Lyse líčí trojí různý uměl. vývoj). Z. J. lze označit jako negativní vývojový román; nevypráví o uskutečnění ideálu osobnosti, nýbrž o ztroskotání hrdiny v umění i v osobním živo-

tě. Zrcadlí se tu napjatý vztah mezi jednotlivcem a společností, která již není společností utopickou, jako je tomu v Goethově Vilému Meisterovi, ale reálně existující s konkrétními švýcar. znaky (podle Kellerova názoru je román tendenční tehdy, jestliže autor společnost viní z hrdinova ztroskotání, naproti tomu morální charakter má také dílo, které — jako je tomu v Z. J. — činí zodpovědným za ztroskotání jednotlivce — srov. expozé nakladateli). Dílo nechce být románem z uměl. prostředí v tradičním slova smyslu, uměl. existence je tu spíš modelem lidské existence vůbec, příkladem lidského stětání se se světem a osvojování si skutečnosti i životní cesty člověka. Světová názorově se tu projevuje vliv Feuerbachovy materialistické filozofie, obrat od ducha k přírodě, ke skutečnosti, k životu na tomto světě, který vede až k ateismu.

Z. J. je raným dílem Kellerovým. Plán vznikl 1842—43, práci na knize autor započal 1846. Pobyť v Heidelbergu (1848—50) a v Berlíně (1850—56), kde Keller poslouchal přednášky Feuerbachovy, vedl k opuštění původního plánu chmurné subjektivně romant. novely o lidském a uměl. ztroskotání mladého muže, k přepracování příběhu dětství a ke koncipování obsáhlého románu. 4. díl dokončen na jaře 1855, 1. vyd. 1854—55. Avšak již 1853 pocítoval Keller nutnost dílo přepracovat, 2. vyd. s podstatnými změnami vyšlo 1879—80. Dílo navazuje na tradici něm. vývojového románu a tvořivě ji rozvíjí. Základ románu je autobiografický, zejména v prvních 2 dílech v líčení hrdinova dětství, avšak autorovy zážitky jsou podřízeny fabuli.

Překlady 1931 (1951, Bedřich Václavek), 1969 (Kamila Jiroudková).

Literatura G. Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen 1971. W. Preisendanz, *Gottfried Keller: Der grüne Heinrich*, in: B. v. Wiese (ed.), *Der deutsche Roman III*, Düsseldorf 1963. P. Rilla, *Essays*, Berlin 1955. — O. Fischer, *Duše a slovo*, Praha 1929.

gvd

KENKÓ, zvaný též Jošida Kenkó:

PSÁNO Z DLOUHÉ CHVÍLE

(Curezure-gusa) — * asi do 1331

Zápisník osamělého zenbuddhistického mnicha, považovaný za pozdně středověké dovršení klasické japonské úvahové prózy (zuihucu).

Dílo sestává z 243 samostatných úseků (dan) různé délky: postřehů, úvah, historek i morálních nebo satir. poučení. Lze je rozčlenit na několik temat. okruhů. V historizujícím autor zaznamenává vzpomínky na „zlaté časy“ dvorského života. V moralizujícím nabádá k uslechtilosti a skromnosti. V estetizujícím přepisuje staré dvorské tradici nové ideály

vytříbeně prostoty a náladového detailu. Filozof. okruh překračuje již navykklé buddhistické úvahy o smrti a pomijivosti (muđžó) a zasahuje až na pokraj moderního existencialismu. Se sžiravým sarkasmem je psán epigram o muži, který koupil tele, jež druhý den pošlo. Utěchou mu má být, že smrt nepostihla jeho, a přínosem poznání ceny života tváří v tvář smrti. Osobitý drsný humor najdeme v poučných historkách o mnichovi, který v hrůze z bájně „kočičí přišere“ spadl do potoka před vlastním psem, o mnichovi s kotlíkem na hlavě nebo v nezbedném příběhu o dítěti, které otočilo kamenného lva a psa před svatyní, takže náhodná poloha soch pak dojala světce.

Humornost vyvolává pochybnosti o upřímnosti askeze, tak zřejmě u autorova předchůdce Kamo no Čómeie v Zápiscích z chatrče o jednom čtverečním sáhu (1212). Směs dekadence, umravněnosti a uměřeného rozkošnictví, jež dává s vytříbeným vkusem přednost sakurám, když nejsou v rozkvětu, a měsíci, který není v úplňku, je zřejmě autentickým obrazem myšlení staré dvorské šlechty na prahu doby Muromači (1332—1574), prohrávající svou poslední vzpouru proti vládnoucí samurajské vrstvě (pokus o restauraci skutečné moci císařského rodu). Vedle filozof. obsahu zahrnuje próza i histor. informace (např. o vzniku Příběhu rodu Taira), úvahy o femeslech, hře v kostky, lukostřelbě a dalších zábavách, jež jsou svědectvím životního stylu doby. Příznačný je synkretismus buddhismu, šintoismu a konfucianismu.

P. podle starších teorií vzniklo 1324—31 (kdy Kenkó dovršil 48 let). K. Jasuraoka soudí, že prvních 30 oddílů bylo napsáno již kolem 1310. Zenbuddhistický obraz pomijivosti je v nich spíše rétorický („žijeme v světě nestálém jako voda peřejí Fučise v řece Asukagawa“), zatímco další jsou z autorových mnišských let, poznamenaných již hlubší zkušeností. Kromě všeobecného pesimismu nad lidskou fevnivostí, válkami a úpadkem mravů v císařském Kjótu bývá za příčinu autorova odchodu do hor považován i osobní polit. neúspěch. Staré teorie o něm nejsou uspokojivé. Byl-li vůbec skutečně autorem slavný básník, opisovatel klasických děl a někdejší záletník Kenkó (asi 1283—1352, vlastním jménem Urabe no Kanejoši), došlo k autorovu vstupu do mnišského stavu kolem 1313, nikoli 1324, jak praví tradice ze 17. stol. Podle ní konfuciánský učenec Imagawa Rjóšun (1326—?) sesbíral po Kenkóově smrti zápisky na proučcích papíru, zavěšených v jeho chatrči. Oddíly 26—243 vznikaly podle údajů autora na úpatí hory Kiri-hirajama na východ od Kjóta a pak na vrchu Narabi nad chrámem Ninnadži, kam jej zahrno pronikání kjótských lovců. Vedle

vlivu K. Čóméie je výrazné působení úvahových črt dámy Sei šónagon Zápisky do podušky (poč. 11. stol.). Odtud pochází žánr zuihucu s atmosférou ličené nezáměrnosti, který ovlivnil novodobý japon. naturalismus, i konkrétní tituly lakonických výtětů typu Co je pozoruhodné, Co je nudné apod. S harmonií formy kontrastuje obsahové zaměření, jež svou filozof. hloubkou, vyžralou poetickou formou i sítí jemných asociací představuje svéráznou integraci myšlení klasické i „postklasické“ éry.

Výpisky „*Slona lze spoutat vlasem ženy.*“ — „*Muž bez ženy je drahocenná císle, již chybí dno.*“

Překlady 1984 (Petr Geisler, in: sb. *Zápisky z volných chvíl*).

Literatura D. Keen, in: Y. Kenko, *Essays in Idleness*, New York 1967. — H. Honcoopová (doslov k 1984).

kf

KEROUAC, Jack: NA CESTĚ

(On the Road) — 1957

Román zpodobující životní krédo a styl americké beatové generace a zároveň ji vlivně formující.

Nadpis pojmenovává jednak vlastní dějiště románu (cesta ve významu silnice), jednak jeho zákl. námět. Jsou jim čtyři (vždy několikaměsíční a desetitisícikilometrové) cesty z Východu USA (z newyorské aglomerace) na Západ (do Kalifornie, případně do Mexika) a zpět, konané vypravěčem Salem Paradisem v letech 1947—50 po rozmanitých trasách autostopem, autem a autobusem a podnícené lidskou i tvůrčí potřebou tohoto začínajícího spisovatele napojit se na Deana Moriartyho, svůdcovského průkopníka životního stylu beatové generace. V protikladu k hodnotám vyznávaným střední třídou (kariéra, konzum, technokratický racionalismus) usilují oba protagonisté o život nikoli „správný“, ale přinášející uspokojení. Dosahují ho zpěsílým sbíráním životních zkušeností, jež se mají umocňovat ve stavech vytržení umožňujících — nerozumovou cestou a naráz — chápat úhrn života a zakoušet podstatu bytí, tj. ocítat se „v tom“; oblíbenými rozněcovadly extázi se stávají drogy, sex a jazz. Že se za tímto hektickým a nonkonformním hedonismem skrývá starý romant. sen o zrušeném odcizení mezi člověkem a přírodou a o návratu dětské éry dějin s jejími důvěřivými vztahy mezi lidmi, prokazuje závěr poslední cesty, v němž se romanovní hrdinové ocitají v Mexico City. Právě mezi jeho dělnými obyvateli nalézají zbytky někdejšího světa nezničené ještě spontánností, družností a přírodností a jsou s to porozumět „významu prvotní, primitivní sténající lidskosti“; slovo cesta tak nabývá významu pouť a konečným cílem.

N. c. naplňuje rámec tzv. vývojového románu nebo také románu zasvěcení, zároveň je však jejich polemickým přehodnocením: mís-

to hrdinova sebezdokonalujícího dospívání až do bodu nabyté zralosti předkládá model, který zpochybňuje časové hledisko uvedenými žánry zdůrazněné (tj. význam lidského věku a etapovitého vývoje zacíleného na získání definitivního stavu) a nastoluje naopak požadavek vždy znovu podnikaných pokusů dosáhnout jednoho a téhož suprazážitku. Proto se ani děj nevyvíjí po stupnici tradičního kompozičního schématu, nýbrž jen narůstá prostým přiřazováním epizod téhož řádu i téže závažnosti za dodržování chronologické posloupnosti. Jednoduchost kompozice je vyvažována jednak spontánností vyprávění v 1. osobě (N. c. bylo prvním krokem k uplatnění autorova programu spontánní prózy, vrcholně pak uskutečněného r. *Podzemníci*, 1958, *The Subterraneans*) a dynamikou mluveného jazyka, jednak stálou oscilací mezi rovinou zpovědní faktografičnosti a rovinou symbolizovaných či mytizovaných jevů (jako amer. Západ, amer. Noc, cesta pojímaná v duchu mahájánového buddhismu, též ve významu Tao, přijetí jako Paradise = Ráj, Boncoeur = Dobré srdce atd.).

Svým obsahem se r. N. c. stal na zlomu 50.—60. let „biblí beatové generace“. Kerouac jej napsal — přenášeje beatnický životní styl i na akt psaní — v jediném třítýdenním zátahu v květnu 1951, nezdržuje se interpunkcí (byla pak doplněna vydavatelem) ani výměnou listů v psacím stroji (psal na roli papíru dlouhou 100 stop). Co do postupů byl tento skrytě autobiograf. román (Kerouac se v něm stylizoval jako Sal Paradise) inspirován sebeodhalujícím zpravodajstvím prózy Junkie W. Burroughse (jenž je tu zpodoběn jako Starouš Bull Lee) a neregulovanou obrazností dopisu napsaného mu legendárním beatníkem N. Cassadem v benzedrinovém opojení (Cassady se stal prototypem Moriartyho); v rámci amer. prózy navazuje N. c. svým kultem tuláka a mladého hrdiny v roli generačního mluvčího a znovuobjevovatele USA na W. Whitmana, M. Twaina a T. Wolfa, popěračstvím tabu všech typů a ideálem extáze na H. Millera a pojetím tvaru jako projekce autorovy subjektivity na W. C. Williamse a skupinu básníků Black Mountain.

Výpisky „... jediní opravdoví lidi, co znám, jsou blázni, blázni do života, ukecaní blázni, cvoci k spase-ní, ti, kteří chtějí mít všechno — a hned!, kteří nikdy nezívají a neřikají věci-co-se-slusí, ale hoří, hoří, hoří jako ta báječná rachejtla...“ (1978, 32).

Překlad 1978 (1980, Jiří Josek).

Literatura E. Gebhart, J. Kerouac, in: M. Christadler (ed.), *Amerikanische Literatur der Gegenwart*, Stuttgart 1973. R. A. Hipkiss, J. Kerouac, *Prophet of the New Romanticism*, Lawrence 1976. — I. Hájek, *Americká bohéma*, SvLit 1959, 6. M. Hilský (předmluva k 1978).

jo

KESEY, Ken:

(VYHOĎME HO Z KOLA VEN

One Flew Over the Cuckoo's Nest) — 1962
Společenskokritický, groteskní román severoamerického autora, který realistickému příběhu z psychiatrické léčebny vtiskl symbolický význam srážky svobodného jedince s masovou společností.

Vypravěč, Poloindián a psychická oběť 2. svět. války Broom Bromden, rekapituluje poslední měsíce svého dlouholetého pobytu v psychiatrickém ústavu (ve státě Oregon), jež se časově kryjí s celou hospitalizací pětáctiletého tuláka a hazardního hráče McMurphyho, předaného sem, na základě soudního rozhodnutí, kvůli výtržnostem z nápravné farmy na pozorování a případnou léčbu. Svou nepřizpůsobivou živelností, halasnou sociabilitou a jediným, zato důsledně praktikovaným ideálem žít si po svém rozvrací McMurphy podstatně hierarchii a zajetý chod instituce. Oč úspěšněji strhává pod svůj vliv všechny udolané a smířené, navrácje jim takto lidské sebevědomí a s ním i psychickou odolnost, o to vyostřeněji se konfrontuje s reprezentantkou ústavní moci slečnou Ratchedovou, tzv. Velkou sestrou. Jejich konflikt vrcholí poté, co Velká sestra svou léčebnou metodou — spočívající v systematickém prohlubování psychických slabín jednotlivců — dožene jednoho z nich k sebevraždě. Tehdy opouští McMurphy svou dosavadní taktiku bezděčné i inscenované provokace a bere na sebe za ostatní, pokoušeje se ji uskrtnit, roli mstitele. Právě tento nedokonaný akt poskytne však Velké sestře motiv ke konečnému protiúderu: nechává McMurphyho podrobit lobotomii, která z této „živé legendy“ nonkonformismu činí na doživotí trosku redukovanou na vegetativní formy života. Aby však Velká sestra nemohla svůj triumf dovršit, tj. aby z lidské trosky nemohla učinit trvalou a výstražnou připomínku své neporazitelnosti, udusí Bromden svého bývalého „učitele“ — potvrzuje tímto zabítím paradoxně vlastní uzdravení — a prchá z léčebny za volným životem do svého původního přírodního domova.

Dominantní, tj. společenskokrit. zřetel románu se naplňuje především prostřednictvím autorovy koncepce zvoleného prostředí. Jak na to přímočaře a opakovaně poukazuje text, má zde prostředí psychiatrické léčebny znakový charakter. Jednak je léčebna extrémní složkou stávající společnosti: místem, kam unikají nebo jsou naopak deportováni ti, kdo se jí nedokázali přizpůsobit, jednak je (pro svůj systém vztahů mezi personálem a pacienty, tj. mezi ovládajícími a ovládanými) prototypem příští masové společnosti autority a disciplíny, konformity a uniformity, manipulace a kontroly, v níž má být dovršena proměna jedinečných lidských osobností v lidi-součástky Společnosti a novými formami soužití se stanou

staré abnormity. Kesey netvrdí, že jeho bláznivec je zástupkou souč. bláznivého světa, nýbrž že je nástrojem i modelem světa nové, zrůdné normalnosti. Odtud podvojný, zároveň realistický i symbolický, demaskující i vizionářský ráz románu, jehož zákl. uměl. prostředkem je groteskní deformace zejména na ose velký — malý, přirozený — umělý. Společensví lidí s mocenským komplexem je zpodobeno jako obrovský stroj, Kombajn, který „sešrotovává“ ostatní do žádoucí podoby, léčebna je „fabrika pro účely Kombajnu“, McMurphy má rysy romanticky pojatého supermana i hrdiny osudového dramatu, Velká sestra je orwellovské monstrum, lidé konzumní společnosti nabývají podoby sériových výrobků (mj. mají zaměnitelné děti) atd. Za nejlepší osobní výbavu pro nikdy nekončící zápas s Kombajnem vyhlášeje Kesey odvahu a humor, ani tyto vlastnosti však nezaručují úspěšné přežití: finále románu zpodobuje vedle sebe vítězství i prohru jako stejně pravděpodobné možnosti.

Příběhem své prvotiny Kesey výrazně inovoval typickou situaci moderní amer. prózy, v níž je hrdina sice zabit, zůstává však neporažen, a navázal bezprostředně na romant. vzpouru beatové generace proti ideálům středostavovské konzumní společnosti, a to jak důvěrou v ozdravnou moc necivilizované přírody, tak polemikou s neschopností moderního intelektuálství čelit zrůdným společn. trendům; ve srovnání s Kerouakem ukáží se však hédonismus jeho protagonisty docela obyčejnými a nijak výstředními prostředky. Kesey sám byl v podobné roli charismatické vůdcovské osobnosti, jakou udělil ústřednímu aktéru své prvotiny, zpodoben v r. Elektrosajkedelická matura (1968) zakladatele tzv. nového žurnalismu T. Wolfa. V. bylo zfilmováno M. Formanem (1975).

Výpisky „Možná že nechápal, proč se nedokážeme rozchechtat, ale věděl, že dokud se člověk neumí podívat na věci z jejich směšné stránky, nemůže být nikdy doopravdy pevný v kramflekách“ (1979, 221).

Překlady 1979 (1980, Jaroslav Kořán).

Literatura J. A. Barsness, Ken Kesey: *The Hero in Modern Dress*, *Bulletin of the Rocky Mountains Modern Language Association* 23, 1969. C. J. Pratt (ed.), *One Flew Over the Cuckoo's Nest: Text and Criticism*, New York 1973. — J. Jařab (doslov k 1979).

jo

KIELLAND, Alexander Lange:

JAKUB

(Jacob) — 1891

Norský sociálně kritický román.

Veden touhou zbohatnout se mladý selský synek Tórres Snørtevold vydá do města. Začíná pracovat jako pomocník v obchodě a k dosažení svého cíle se

nešťiti použít jakýchkoli prostředků. Rychle si osvojuje městské návyky a mění své přijetí na „důstojnější“ znějící „Wold“. Získává čím dál tím větší oblibu u svého zaměstnavatele, v krátké době zaujme místo prvního prodáváče a začíná se stýkat s městskou honorací. Peníze, které vlastní, neustále rozhojňuje pomocí lichvářských půjček drobným obchodníkům. Po několika letech se domůže významného postavení a je jmenován členem správní rady banky. Podmaňuje si postupně všechny pravosti osoby ve městě a v okamžiku, kdy při své dravosti poznává, že je dost silný, přivádí svého původního zaměstnavatele a několik městských podnikatelů, kteří se dosud řídili určitými patriarchálními pravidly čestného jednání a smýšlení, k úpadku a vrhá se na jejich majetky. Stane se bankovním ředitelem a velkoobchodníkem a řídí se radami svého přítele-pastora usiluje též o pozici v polit. životě země. Jeho sociální postavení a polit. kariéra mu umožňují realizovat ziskuchtivé plány ve velkém měřítku.

Jak vyplývá z několika pasáží románu a konečně i z jeho názvu, poukazuje hl. hrdina Törres na biblickou postavu Jáкова, jenž získal právo prvorozeného. Törres je zpodobněn ctizámostivce, který se dere jen za osobním prospěchem, využívaje k tomu svého okolí. Představuje novou, nastupující vlnu podnikatelů, kteří se domáhají jmění a moci ničím konkurence a bezohledným vykořisťováním a kteří překonávají starou společnost patriciů, strnulou, slabou a odsouzenou k zániku. Román ukazuje společen. změny signalizující konec starého Norska a vítězství velkokapitálu, jenž se zmocňuje nejen obchodu, ale i celé společnosti a politiky kdysi demokratického státu. Kritickoreal. hledisko románu je zaměřeno i proti pokryteckému kléru a špatnému školství. Román současně odhaluje psychologii jednajících postav a není prost ostře satir. pohledu.

J. je posledním z Kiellandových děl, která dohromady tvoří jakousi kroniku nor. společnosti. vývoje za doby velkých hospodářských, sociálních a myšlenkových přeměn v 19. stol. Tato souvislost je nejvíce patrná v pěti významných Kiellandových románech: *Kapitán Worse* (1882, Skipper Worse), *Garman a Worse* (1880, Garman & Worse), *Fortuna* (1884), *Svátek sv. Jana* (1887, Sankt Hans fest) a konečně v *J. Realist*. zaměření spolu s pružností a bezprostředností vyjádření řadí J. jakož i ostatní Kiellandovy prózy mezi nejpokrokovější díla tehdejší nor. literatury.

Výpisky „Znal jenom jediný příběh z biblické dějiny; ten však do posledního písmenka; byl to příběh o Jakubovi, o darebákovi, jenž se protloukal životem ustavičnými podvody a skončil v nebi jako patriarcha“ (1951, 52) — „Nejvýše stojí král jako neodpovědná hlava toho všeho“ (1951, 67).

Překlady 1951 (Jan Rak).

Literatura F. Bull, *Omkring Alexander Lange Kielland, Oslo 1949.* — J. Rak (doslov k 1951). red

KIM MAN-DŽUNG: SEN DEVÍTI OBLAKŮ

(Kunmong) — 1689—1692

Nejoblíbenější korejský „romantický“ román „sen“ ze 17. stol.

V románu je vylíčena úspěšná kariéra mladého muže, původně buddhistického mnicha Song-džina, kterého jeho učitel Liou kuan, vykládající Diamantovou sútru na Lotosové hoře, vykázal do pekla ke králi Jamovi za to, že se bavil s osmi vilami a uvažoval o světské slávě, která může mladému muži vzejít ze studia konfuciánských klasiků. Song-džin se poté z trestu narodí ve světě lidí jako Jang So-ju, prožije bohatý milostný život s osmi vilami, které se také narodily ve světě lidí jako krásné dívky — se dvěma z nich, z nichž jedna je sestra císaře, se najednou ožení a dalších šest se stane jeho konkubinami. Zároveň dosáhne vysokého postavení ve státní službě a získá zásluhy v boji proti nepřítelům země. Dožije se vysokého věku a pak se najednou probudí jako mnich ve své cele, uvědomí si, že všechno byl jen sen, jehož prostřednictvím měl pochopit prázdnotu bohatství, slávy i lásky mezi mužem a ženou. Stane se nástupcem svého učitele Liou Kuana a spolu s osmi vilami, které se staly bódhisattvy, vstoupí do ráje.

S. d. o. je první korej. román nesoucí ve svém titulu označení „sen“ (mong). Je to romant. příběh, jehož hl. smysl vyjadřuje buddhistická představa, že lidský život je jen zdání. Toto jeho filozof. zaměření odráží realitu života tehdejší korej. společnosti, především rozdíl mezi konfucianismem, který se stal státní ideologií, a buddhismem, který uspokojoval emocionální potřeby lidí a stavěl nade všechno otázku smíření s osudem a zřeknutí se světské slávy a prospěchu. V románu je zachyceno i mnoho taoistických představ. S. d. o., filozoficky zaměřený zvl. v úvodní a závěrečné části, byl zároveň nejoblíbenějším korej. milostným románem.

Traduje se, že Kim Man-džung napsal román pro útěchu své nemocné matky, když byl 1689 poslán do vyhnanství. Novější výzkumy (1961) ukázaly, že román byl původně napsán v čínštině, z níž byly později pořízeny jeho korej. verze. Jako základ pro 1. angl. vydání posloužilo vyd. 1725. Titul díla bývá překládán různě (Sen devíti v oblacích, Oblačný sen devíti). Autor nejnovějšího překladu do angličtiny R. Rutt zdůvodňuje svůj překlad titulu jako Sen devíti oblaků tím, že slovo „un“ — „oblak“ bylo používáno pro vyznavače buddhismu, především pro potulné mnichy, a v tomto románu se vztahuje k jeho 9 hrdi-

nům, kteří přešli od života vyznavačů buddhismu ke „snu o světském životě“. Děj S. d. o. je podle tehdejších zvyklostí umístěn do Číny a odehrává se v období čín. dynastie Tchang (618—906), která byla pokládána za zlatý věk čín. kultury. Romant. pojetí, zřejmě především ve výjimečnosti hl. hrdiny a jeho osudu, zajímavost jednotl. příběhů, živé vykreslení různorodého prostředí a událostí, vylíčení vztahů mezi postavami, kultivovanost jazyka — to jsou hl. prvky, kterými román obohatil tehdejší povídkovou a románovou tvorbu a pro něž se udržel jako jeden z nejčtenějších korej. románů vůbec.

Výpisky „*Všechno je dharma, iluze, / sen, přízrak, bublina, stín, / letmé jako rosa, prchavé jako blesk, / a tak to musí být bráno.*“

Literatura *A Nine Cloud Dream, in: Virtuous Women, Korean National Commission for Unesco 1974. Tai-jin Kim (ed.), A Bibliographical Guide to Traditional Korean Sources, Seoul 1976.*

zkl

KIM Si-sup: NOVÉ VYPRÁVĚNÍ Z HORY KUMO

(Kumo sinhwa) — * 1465—1471

První čínsky psaná sbírka krásné prózy v Koreji.

Hráči v klášteře Manboksa líčí setkání mladého pana Janga s krásnou mladou dívkou, s níž je seznámen, když vyhrál nad Buddhou v hodu kuličky, a s níž prožije několik milostných nocí. Brzy se dozví, že dívka zemřela násilnou smrtí za vpádu loupežných pirátů, nebyla pohřbena, a proto její duše neuspokojena bloudí. Pan Jang pln lítosti vykonal několik obětí za posmrtné blaho dívky, pochoval její ostatky a sám pak žil až do konce života v odloučení od lidí. *Nahlédl přes zidku* je příběhem pana I z města Songdo a dívky z rodiny Čchö, kteří se do sebe zamilovali a uzavřeli sňatek. Jejich štěstí však bylo přerušeno vpádem Rudých turbanů z Číny, kteří ženu zabili. Pan I, kterému se podařilo uprchnout, se po čase vrátil a prožil se svou mrtvou ženou několik let. Jednou mu žena oznámila, že se nemůže déle zdržovat ve světě lidí, a zmizela. Pan I zemřel brzy poté. Povídka *Opojen vínem u Pavilónu plynoucího na zelenavé modři* je situována do Pchjongjangu, kam se vydal za obchodními záležitostmi pan Hong ze Songdo. V noci se tam setkal s nesmrtelnou bytostí, krásnou dcerou svrženého starověkého krále z říše Jin, s níž sdílí stesk nad zánikem slavné minulosti. *Jižní pevnina v plamenech* (což je podle buddhismu duchovní střed světa, kde se nachází peklo a vládne Jama) shrnuje formou rozhovoru mezi mladým literátem Pakem a králem Jamou Kim Si-supovy názory na otázky konfucianismu. Závěrečná p. *Z hostiny v Dračím paláci* je označována jako „alegorie osvícené vlády krále Sedžonga“.

Sbírka zachovaných 5 povídek vznikla asi 1465—1471, kdy se autor po zabití krále Tandžonga (1456) potuloval po jižní Koreji a pobýval také jako mnich v buddhistickém klášteře na hoře Kumo u města Kjongdžu. Dílo bylo v tehdejší době velmi oblíbeno nejen v Koreji, ale i v Japonsku, odkud pochází jediné zachované vydání, pořízené 1653. Udává se, že bylo inspirováno dílem čín. autora Čchü Jou (1341—1427) z doby Ming — Nové vyprávění pod lampou —, jedním z hl. děl čín. tzv. podivuhodných příběhů (čchuan-čchi), povídek s fantastickou a milostnou tematikou. Fantastické prvky v námětu a zápletce povídek, v nichž dochází k setkání živých a mrtvých i k setkání osob ze skutečného světa se světem nadpřirozeným, mají svůj původ zejména v buddhismu a taoismu. Důležitou složku v povídkách tvoří básně, které silně přispívají k jejich poetičnosti. Přes svou fantastičnost vynikají povídky výstižným líčením reálného prostředí, které nebylo překonáno ani díly stejného žánru z pozdější doby, a zasazením do konkrétního úseku historie. Dílo využívá četných symbolů, narážek na histor. události, osoby a mýty, citátů z čín. literatury aj., jejichž znalost je pro plné pochopení nezbytná.

Překlady 1973 (Jaroslav Bařinka, *Vyprávění z hory Kumo*).

Literatura *Tai-jin Kim (ed.), A Bibliographical Guide to Traditional Korean Sources, Seoul 1976. — J. Bařinka (předmluva k 1973).*

zkl

KIPLING, Rudyard: KNIHY DŽUNGLÍ

(The Jungle Book; Second Jungle Book)
1894 1895

Dvousvazková sbírka próz anglického pozdně viktoriánského spisovatele; cyklus příběhů o zvířatech a lidech, zasazený do exotického prostředí.

Svorníkem obou K. d. je příběh chlapce Maugliho, který vyrostl mezi zvířaty v indic. džungli a naučil se znát jejich „zákon“. V první K. d. je vyprávěn v p. *Maugliho bratři, Ká na lovu, Tygr! Tygr!*, jež líčí, jak byl Mauglí přijat do sónijské vlní smečky na přímělu medvěda Bálua, za výkupné od pantera Baghíry a přes odpor tygra Šer Chána, jak byl unesen opicemi a zachráněn krajtou Káem a jak zvítězil nad Šer Chánem a zneřáčil si přítom vesničany, mezi něž se pokusil vrátit. V 2. knize Maugliho příběh pokračuje (příměří mezi zvířaty za sucha, zničení vesnice džungli, nalezení královského pokladu, vítězný boj smečky s potulnými psy a Maugliho návrat k lidem). V 1. sv. tvoří samostatný blok a v 2. sv. Maugliho linii prostupují povídky další (*Bílý lachtan, Rikki-tikki-tavi, Tmavé, miláček slonů, Puranbhagátův zážrak* aj.).

V K. d. se vzájemně zrcadlí dvě temat. vrstvy, „zvířecí“ a „lidská“. V pozadí jejich složitých vazeb, pohybujících se od alegorie (zvířecí alegorie rodinného kruhu a dětských her, alegorie zákona) k mýtu (srov. báji o vzniku strachu), stojí obnovování několika zákl. významových protikladů v rovině obraznosti i v myšlenkovém plánu: poměrně bezpečí „zvířecí rodiny“ proti ohrožení rodiny lidské, účelnost přírody proti chaosu lidského společenství, obnova přírody v cyklickém čase proti pomíjivosti civilizačních forem v čase lineárním. Jednotčím rysem obou temat. linií je překonávání mechanické povahy přírodních a lidských zákonů, hledání „vlastního zákona“, jímž by se jedinec mohl řídit a přitom prospívat celku. Do kontrastu dvou hl. symbol. hrdinů — Maugliho (rozpolceného v „rolích“ člověka-boha a člověka-vlka) a Puranbhagáta (nenacházejícího smysl života v mediaci, nýbrž v obětavém činu) se promítá snaha sjednotit rozpory alegoricko-symbol. světa K. d. metafyzickým zobecněním, těžícím mj. ze svébytně chápaného hinduismu a buddhismu.

K. d. byly napsány v době autorova pobytu v USA, kde se oženil a odkud pak musel odejít v důsledku nepřátelství a soudního sporu se švagrem. Náměty čerpají většinou z ústní slovesnosti indic. vesnicánů (v Indii prožil Kipling dětství a své žurnalistické a liter. počátky). Většinou byly přijímány jako dobrodružná a někdy i mravoučná dětská literatura, zpřístupňující některé tradiční představy o společen. uspořádání. Důrazem na tradiční hodnoty a rituální charakter společen. života se K. d. podobají také pozdějšímu románu z Indie *Kim* (1901). Ani zde nedokáže Kipling překonat úzký rámeček světa brit. koloniální vrstvy a umělecky vyjádřit specifiku indic. reality. Také pozdější knihy pro děti, např. *Šotkova kouzla* (1906, *Puck of the Pook's Hill*), jsou poplatné tomuto zkreslujícímu pohledu na skutečnost, jehož příčinou je mj. mylné pojmání úlohy jedince ve společnosti a v dějinách. Podloží sociálního darwinismu spojuje Kiplingova díla rovněž s amer. realisticko-naturalistickou prózou přelomu století (U. Sinclair, T. Dreiser). V pozdějších, především básnických dílech sílí negativní rysy Kiplingova pojetí civilizace jako pevné účelového celku, v němž existuje pevná hierarchie kulturních forem. Tato orientace Kiplingovy tvorby, ústící v obhajobu imperialismu a koloniální politiky, vzbudila polemický ohlas pozdějších brit. autorů (P. Scott, J. G. Farrell) s tématem rozkladu brit. koloniální moci. K. d. byly zfilmovány 1942 (Z. Korda), 1968 (W. Reitherman; jako kreslený film). Autor obdržel 1907 Nobelovu cenu.

Překlady 1899 (1904, 1909, Pavla Moudrá, *Kniha džungli*), 1901 (1902, Pavla Moudrá, *Druhá kniha džungli*), 1911 (1920, Miloš Maixner, *Druhá kniha džungli*), 1920 (1921, Miloš Maixner, *Kniha džungli*), 1928 (1932, Viktor Messi, *Kniha o džungli*), 1928 (1933, Viktor Messi, *Druhá kniha o džungli*), 1931—33 (Viktor Messi — Zdeněk Hobzik, *Kniha džungli I—II*), 1933 (Viktor Messi, *Druhá kniha džungli*), 1934 (J. V. Flos, adapt. pro děti, *Kniha džungli*), 1948 (Zdeněk Hobzik, I—II), 1965 (1968, 1972, 1974, 1976, 1983, 1984, Aloys a Hana Skoumalovi, I—II), 1947 (Zdeněk Hobzik, výběr. *Maugli*), 1956 (1958, 1960, Zdeněk Hobzik — Jan Beránek, výběr. *Maugli*) aj.

Literatura A. Rutherford (ed.), *Kipling's Mind and Art, Edinburgh—London 1964*. J. M. S. Tompkins, *The Art of Rudyard Kipling, London 1959*.

pr

KISCH, Egon Erwin:

PRAŽSKÝ PITAVAL

(Prager Pitaval) — 1931

Soubor originálních uměleckých reportáží německého spisovatele, pražského rodáka, o kriminálních příbězích z Prahy a z českého prostředí.

Rada — jak říká podtitul — *Kriminálních případů z českých dějin* je v P. p. (název podle franc. právníka F. G. de Pitaval, autora knihy o slavných soudních případech) zpracována ve formě krátkých beletrizovaných reportáží. Živě, zasvěceně a s lehkou ironií se pojednává o událostech a místech, jež „neličí žádný průvodce ani kronika“. Všední i dram. momenty ze života slavných lupičů Karáaska, Grase-la, Babinského zde střídají kuriózní záběry ze života významných osobností: Friedricha II., spisovatele Meyrinka, franc. ministra policie Fouchého aj. Reportér navštěvuje dávno zapomenutý žalář Jana Husa v Kostnici, v němž nyní bydlí školník, rozmlouvá se starým pražským katem Wohlschlägerem o jeho „femesle“, rekonstruuje epizodu z obléhání Prahy za sedmileté války (*Käsebieter a Fridericus Rex*), oživuje a podrobně rozebírá špionážní případ plukovníka Redla z roku 1913 atd. P. p. se nesoustřeďuje jen na senzační příběhy ze světa zločinu, ale zkoumá také vnitřní svět zobrazovaných postav, jejich skryté motivy a celé pozadí jednotlivých případů. Vzniká tak pestrý a bizarní kaleidoskop všedního i nevšedního života, který zpřítomňuje minulost, svérázné kriminalistické dějiny Prahy.

Zákl. rysem P. p. je přesná fakticita představovaných událostí a věcnost podání na straně jedné, neskrývané autorovo zaujetí a jiskřivé autentické zabarvení na straně druhé. To odpovídá Kischovu pojetí reportáže jako žánru vědecky pravdivého a umělecky působivého zároveň. „Fakt je přirozeně jen reportérovým kompasem. Na své cestě potřebuje reportér také dalekohled — logickou fantazii“ (Kisch).

V P. p. proto autor často obrací věci naruby, dívá se na události z jiné perspektivy, než je obvyklé — např. z hlediska zločince, a nikoli policejního aparátu —, aby ukázal dosud neznámou a skrytou tvář života. Vynalézavě shromažďuje fakta a staví je do nových souvislostí (např. v reportáži o špionáži šéfa generálního štábu pražského sboru Redla, kterou se rakous. armáda rozhodla zatajit a kterou sám Kisch pro veřejnost odhalil). Tento pohled za tribuny a kulisy dějin, podmíněný udivující znalostí prostředí i doby, umožňuje demystifikaci jevů zdánlivě exotických a romantických — poprav, života loupežníků a podsvětí, špionáže apod. Naopak v dějích na první pohled nenápadných a všedních je nalézána vzrušující zajímavost a dobrodružství — např. za banálním milostným příběhem služky je vypátrán bestiální mnohonásobný vrah —, jež zviditelňují význam a smysl každodenního života.

Volba pražského podsvětí i zájem o kriminalistiku jsou příznačné pro autorovu tvorbu. Kisch, jehož spisovatelské začátky jsou spojeny s pražskou něm. literaturou (M. Brod, F. Kafka, R. Fuchs, F. Werfel) a s předválečnou uměl. bohémou (J. Hašek, E. A. Longen), se vracel do Prahy jako autor i jako člověk po celý život. Důvěrnou znalost pražských předměstí i polosvěta a pražské minulosti prokázal už ve svých prvních reportážních souborech *Z pražských uliček a nocí* (1911, Aus Prager Gassen und Nächten) a *Pražské děti* (1913, Prager Kinder), v úspěšném r. *Pasák* (1914, Der Mädchenhirt) i v řadě pozdějších děl — např. ve vzpomínkách na pražské dětství a mládí *Tržiště senzací* (1942, Marktplatz der Sensationen). Rovněž kriminalistikou se Kisch často a podrobně zabýval, materiál k P. p. shromažďoval již za své žurnalistické činnosti v Praze před I. svět. válkou i na svých cestách po světě. Studoval soudní akta a dobové zprávy o histor. zločinech a popravách, věznicích a slavných loupežnicích, sám první nahlédl do mnoha tajných zpráv a odhalil několik kriminálních případů. P. p., podobně jako ostatní Kischovy reportáže, dosáhly svět. ohlasu a přispěly ke konstituování uměl. reportáže jako zákonitého a svébytného liter. žánru.

Preklady 1933 (1958, 1964, 1968, Jarmila Haasová-Nečasová).

Literatura H. L. Arnold (ed.), E. E. Kisch, *Text + Kritik*, München 1980. D. Schlenstedt, *Die Reportage bei Egon Erwin Kisch*, Berlin 1959. Ch. E. Siegel, *Egon Erwin Kisch*, Bremen 1973. — V. Nečas — J. Nečasová, *Pražský novinář Egon Erwin Kisch*, Praha 1980. R. Pytlík, *Pražská dobrodružství E. E. Kische*, Praha 1985. E. Utitz, *Klasický žurnalista Egon Erwin Kisch*, Praha 1958.

jh

KIVI, Alexis: SEDM BRATŘÍ

(Seitsemän veljestä) — 1870

První románové dílo finské literatury, komická epopej s výrazným folklórním půdorysem.

Román v 14 kap. je vyprávěním o 7 bratřích (Juhani, Tuomas, Aapo, Simeoni, Timo, Lauri, Eero), těla „pevného a statného, výšky přiměřené, kromě Eera, který ještě úplně nevyrostl“. Před církevním zákonem, jenž jim hrozí za to, že se vyhýbali znalosti písma, „povinnosti křesťana“, uprchnou z rodné Jukoly do lesů v Impivaare za svobodným životem lovců. Bouliváctví a divokost bratrů vede k rozmanitým katastrofickým situacím (např. požár jejich domku v Impivaare, obklíčení stádem zdivočelých volů pána z Viertoly, které musí v nouzi pobít, aby si zachránili život apod.), až nakonec zlé vidění opilého Simeoniho a poznání, že jim nehrozí trest za rvačku s chasníky sousední Toukoly, se rozhodnou přeměnit lesní Impivaaru ve statek, znovu převzít i Jukolu, oženit se a smířit se světem a jeho zákony.

Neobvyklý a zřetelně nerománový tvar S. b. je dán tíhnutím k dram. výstavbě, z větší části je román psán dialogy, navíc zapisovanými způsobem obvyklým u divadelních her (jméno postavy — replika). Úloha ústředního vyprávěče je zde tak do krajnosti omezena i ve své funkci scelující: vyprávění se rozpadá do pestrého toku jednotliv. replik, jejichž živelné, výbušné stětání vlastně v jazykové rovině odráží svobodnou divokost bratří a zanikajícího folklórního, „epického“ světa, který tu představují. K němu odkazuje jak počet ústředních hrdinů (jeho konvenčnost podtrhuje i počet kapitol, tj. 14 = 2 × 7), tak jejich rysy (hyperbolizace jejich vlastností a činů, Eero jako typ „mladšího bratra“ z pohádek aj.). Jakkoliv je tak svým zákl. temat. obrysem S. b. jakoby jen rozrostlou pohádkou, je to pohádka už konfrontovaná s přítomností. Z perspektivy civilizace a jejich zákonů je již epický svět jen iluzivní donkichotovskou říší svobody, což „hrdinské“ činy bratří posouvá směrem k heroikomice a travestii.

Kivi psal S. b. asi 10 let, zhruba po celé období své liter. činnosti (v počáteční představě mělo mít S. b. snad skutečně podobu dramatu). 1866 vyšel v Kiviho sb. b. *Kanerval* (Vřesovina) inzerát, kterým byli pro dílo sháněni předplatitelé. Pro nedostatečný zájem byl však autor nucen vzdát se myšlenky vlastního nákladu a nabídl rukopis Společnosti fin. literatury pro zamýšlenou románovou edici, kde S. b. ve 4 sešitech vyšlo do května 1870. Ostrý krit. výpad A. Ahlqvista, jenž viděl v S. b. „hanebnou skvrnu finské literatury“ a dílo z hlediska národně obrozenského programu nemorální, přiměl Společnost k zastavení projeje. Zbytek nákladu byl prodáván až od 1873, po

smrti Kiviho, který již 1870 onemocněl těžkou duševní chorobou. Pozdější doba rozpoznala v S. b. vynikající originální dílo, jež svým významem přesahuje hranice fin. literatury. Opera A. Launise (1913).

Překlady 1940 (*Antonie Svobodová; upraveno*), 1941 (*Vladimír Skalíčka*).

Literatura E. Ekelund, *Aleksis Kivi, Helsingfors 1960*. T. *Sil'man*, in: A. Kivi, *Semero brat'jev, Moskva 1961*.

mc

KLEIST, Heinrich von:
MICHAEL KOHLHAAS
1810

Novela německého dramatika a prozaika období klasicko-romantického, anticipující postupy moderní prózy a hluboce působící na německou literaturu ve 20. stol.

Hrdinou příběhu, jenž se odehrává v 16. stol., je obchodník s koňmi Michael Kohlhaas, „jeden z nejřádnějších a zároveň nejstrašnějších lidí doby“. Kohlhaasovi, který jede ze Saska do Branibor za obchodem, byli u rytířského hradu pana z Tronky protiprávně zadrženi dva koně. Kohlhaasova čeledína zmlátili a vyhnali z hradu. Kohlhaas podal stížnost u soudu, ta však byla zamítnuta, protože pan Tronka měl mocné příbuzné u saského dvora. Kohlhaasova žena, jež poté chtěla žádost sama předat bramborskému kurfiřtu, byla hradní stráží zraněna a zemřela. Po její smrti vypověděl Kohlhaas vátku panu z Tronky. Prodal majetek, najal ozbrojenou čeleď, vypálil Tronkův hrad i město Wittenberg, kam Tronka uprchl, porazil několik vojenských oddílů vyslaných proti němu a stal se nebezpečím pro celý saský stát. Po Lutherově zprostředkování a příslibu obnoveného soudního řízení rozpustil Kohlhaas svůj oddíl a dostavil se do Drážďan, kde projednávání jeho pře pokračuje. Kohlhaas je nakonec po intrikách saského dvora uvězněn, odsouzen k smrti za své zločiny, jeho spor o koně je však rozsouzen spravedlivě. Jeho synové jsou pasováni na rytíře a Kohlhaas šťasten a spokojen umírá, aniž vydá saskému kurfiřtovi listek s věstbou záhadné cikánky, která prorokuje neblahou budoucnost vladařova rodu.

Novela je psána neosobně věcným stylem, v dlouhých souvětích „úřednický“ registrujících všední stejně jako zneklidňující události (o kterých se píše jakoby mimochodem, často ve vedlejší větě). Děj postupuje bez odboček a vedlejších epizod, v dlouhých odstavcích, kompozice je přísně chronologická a souvislá, jednání postav není analyzováno nebo komentováno, ale většinou prostě konstatováno. To vše navozuje neobvyklé vidění světa, jenž se jeví jako nepochopitelný, neprůhledný a úskočný. Hl. hrdina je zpočátku spravedlivý a čestný člověk, který bezmezně důvěřuje v právní řád i státní instituce a vyčerpá všech-

ny legální prostředky. Protože spravedlnosti nemůže dosáhnout zákonnou cestou, změní se jeho absolutní důvěra v absolutní nedůvěru ve „světskou spravedlnost“ a z počestného obchodníka se stane vykonavatel pomsty. Kohlhaasovo neochvějné přesvědčení o vlastní pravdě a jeho nekompromisní důslednost vedou k tomu, že se postupně odcizuje sám sobě a obětuje abstraktnímu principu svůj majetek, štěstí, své nejbližší, svobodu a nakonec i život. Vyjevuje se tak nejen nelidskost společen. institucí, ale i mravní problematika individuální vzpoury proti nim.

M. K. vznikl 1802—08, částečně byl otištěn již v čas. Phöbus 1808. Temat. základem je historicky doložený případ berlinského kupce jménem Hans Kohlhas (popraven 22. 3. 1540 v Berlíně), obsažený v Märkische Chronik Petra Haftize z 2. pol. 16. stol. a uveřejněný 1731 dějepisci Ch. Schöttgenem a G. Ch. Kreysigem. Kleist nicméně zásahy do látky dosáhl vyostření konfliktu (smrt Kohlhaasovy ženy). M. K. — podobně jako celé Kleistovo dílo, radikálně zpochybňující racionální přístup ke skutečnosti, harmonii mezi jedincem a společen. celkem i jakékoli abstraktní pravdy vůbec — byl doceněn až koncem 19. stol. Do té doby platil téměř obecně Goethův úsudek o patologičnosti postavy Kohlhaase i jejího autora, avšak ve 20. stol., zvláště od doby expresionismu, se stal Kleist mimořádně aktuální a M. K. byl označen za „snad nejpůsobivější prózu německého jazyka“ (T. Mann). Novela nabývala nejrůznějších konkretizací, dokonce i existencialistických, působila svým reálným, neapriorním zobrazením života v jeho konkrétnosti i jedinečnosti, stylovou výbušností za ním skrytou a zejm. typem postavy hl. hrdiny, mravně nejednoznačného, účinkujícím často jako „metafora pro sebechápání Němců samých“; byli jí inspirováni autoři rozdílného zaměření, jako F. Kafka, B. Brecht, A. Seghersová.

Výpisky „... bolesti nad tím, že spatřuje svět v takovém nepořádku, prošlehávala vnitřní spokojenost, že jeho vlastní hrud' je nyní v pořádku“ (1977, 19) — „... pravděpodobnost není vždycky pravdou...“ (1977, 75).

Překlady čas. 1902 (1915, O. Mikovský; 1. vyd. Česká demokracie č. 71 — 106), 1912 (*Jaroslava Vobrubaová*), 1928 (*Alois Jokl, Michal Kohlhaas*), 1954 (1960, 1977, 1985, *Jaroslava Vobrubaová-Koutecká*; vyd. 1954 in: *Výbor z díla*, vyd. 1977 a 1985 in: *Marýza z O...*).

Literatura S. Streller, *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*, Berlin 1966. B. v. Wiese, *Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas*, in: *Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956. — N. Berkovskij, *Německá romantika*, Praha 1978. O. Fischer, H. v.

Kleist a jeho dílo, Praha 1912. J. Stromšík (doslov k 1977).

gvd — jh

KLEIST, Heinrich von:

ROZBITÝ DŽBÁN

(Der zerbrochene Krug) — insc. 1808, 1811
Veršovaná veselohra německého dramatika doby klasičko-romantické.

Děj rozsáhlé jednoaktovky (asi 2 000 veršů) se rozvíjí bez proměny času a místa i bez přerušení od začátku až do konce; odehrává se v nizozem. vesnici. K místnímu vykutálenému a požívajícímu rychtáři Adamovi přijíždí jako revizor soudní rada Pánek (Walter). Vzápětí se u něj objevuje selka Marta s dcerou Evou a mladým vesničanem Ruprechtem. Eviným nápadníkem. Paní Marta žaluje Ruprechta, který jí údajně rozbil starodávný džbán; ukazuje se však, že nejde jen o džbán, ale také o pošramocenou pověst Evy, u které její matka přistihla cizího muže. Eva chce zabránit veřejné při a žádá Ruprechta o důvěru ve svou lásku, ten jí však nevěří a trvá na tom, že u Evy nebyl. Rychtář Adam fidi výslech velmi podivně, snaží se odvést Pánkovu pozornost, zastrašuje Evu a zkresluje fakta, aby mohl odsoudit Ruprechta. Pravda však postupně vychází najevo: ukazuje se, že mužem, který se pokoušel Evu svést, byl Adam sám. To potvrdí nakonec i Eva, již rychtář vydíral pohrůzkou, že dá odvést Ruprechta na vojnu. Rychtáře Adama ovšem nic neuvědomí a když je už zcela ušvédčen, vyskočí z okna a prchá do polí. Vše se vysvětluje, milenci se smiřují a paní Marta znovu důsledně žádá náhradu rozbitého džbánu.

Repliky jednotlivých postav nejsou jednosměrné a jednoznačné; v podtextu často skrývají další možné významy, prozrazované bezděčně překnutím, výmluvnou zámlkou, opakováním promluvy v jiném kontextu či gestikulací. Tomuto vnitřnímu dram. napětí odpovídá zákl. konflikt hry, vyrůstající z hledání neznámého viníka, jímž je soudce sám. Rychtář Adam je obratný podvodník a drzý manipulátor, nadaný fantazií a přesvědčivostí, který zneužívá své moci, jedná podle předem pojatých účelů na základě rozumového kalkulu. Jeho ztroskotání je komedií vlády a krize moderní absolutní nemezené subjektivity a vyjevuje autorovu pochybnost o možnostech racionálně založeného rozvrhu světa. Proti Adamovi stojí Eva, vnitřně opravdová a ušlechtilá, jedná spontánně vedená svým citem, láskou k Ruprechtovi. Láska znamená pro Kleista nejvyšší lidskost, jednotu a splynutí, v němž se ztrácejí hranice individuálního, jež je však neustále ohrožované vnějším světem, nesrozumitelným a chaotickým. Toto téma je však v **R. d.** — na rozdíl od jiných autorových děl — pojata v převráce-

cené rovině komična, neboť hádankovitá a nesdělitelná, „nepravděpodobně pravdivá“ skutečnost a z ní vyrůstající nedorozumění a nedůvěra mezi milenci jsou šťastnou shodou okolností odstraněny a v podstatě trag. konflikt šťastně vyřešen.

Ke vzniku hry inspirovala Kleista franc. rytina Soudce čili Rozbitý džbán J. J. Le Veaua. **R. d.** navazuje na tradiční příběhy o (domněle) ztracené dívčí nevinosti symbolizované rozbitým džbánem, ale je i polovážnou parodií starozákonního příběhu o Adamově pádu s převrácenými úlohami (a v obecné rovině i o dědičném hříchu) a též komickým protějškem Sofoklova Oidipa (hra je vybudována i v některých detailech na půdorysu této antické tragédie). **R. d.** vznikl 1802—06, premiéra se konala 1808 ve Výmaru za Goethovy režie a skončila fiaskem, režisér ani publikum nepochopili autorovy záměry. Až v 2. pol. 19. stol. získal **R. d.** ocenění — pro svůj reálný plastický pohled na život i jistou společenskou tendenci, zpodobení zkorumpované venkovské justice v tehdejší Prusku v nizozem. převleku. Od té doby je **R. d.** považován za jednu z nejvýznamnějších něm. veseloher a také u nás se stal nejznámějším Kleistovým dramatem. K jeho popularitě přispěl kongeniální výtvarný doprovod A. Menzela 1877 a později též skvělá filmová adaptace s E. Janningsem v hl. roli (1937, režie G. Ucicky). Úspěch hry záleží ve značné míře na hereckém ztvárnění rychtáře Adama, jenž bývá pojímán jako zřístý intrikán, falstaffovský smyslný hříšník (u nás V. Vydra v Národním divadle), prášilovský hochštapler či jako romant. rebel.

Výpisky „K pádu ti stačí mít jenom dvě nohy“ (1979, 3) — „Soudce je soudce, svět ho potěbuje, / někdo už dnes a někdo zase zítra“ (1980, 72) — „Jeden je Pán. Dvě značí temný Chaos / a tři náš svět!“ (1980, 86).

Překlady 1910 (Ladislav Quis), 1944 (Milos Hlavka, in: Kleistovy veselohry), 1954 (1954, rozmn. 1957, Pavel Eisner; 2. vyd. in: Výbor z díla), rozmn. 1979 (Valeria Sochorovská), 1980 (Jindřich Pokorný, in: Záhadný nesmrtelný).

Inscenace 1910 (František Hlavatý, Městské divadlo na Král. Vinohradech), 1939 (František Salzer, tamtéž), 1940 (František Šlégr, Zemské divadlo, Brno), 1944 (Aleš Podhorský, Národní divadlo, Praha), 1952 (Jan Grossman, Státní divadlo, Brno), 1952 (Miloslav Stehlik, Krajské oblastní divadlo, Plzeň), 1952 (Tomáš Bok, Severočeské divadlo, Liberec), 1966 (Ivan Weiss, Městská divadla pražská — Divadlo komedie, Praha), 1977 (Miroslav Krobot, Západočeské divadlo, Cheb), 1979 (Jaroslav Král, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec), 1985 (Josef Janík, Státní divadlo, Ostrava), 1985 (A. Pasch j. h., Jihočeské divadlo, České Budějovice), 1987 (Alois Hajda, Národní divadlo, Praha).

Literatura W. Müller-Seidel (ed.), *Heinrich von Kleist, Aufsätze und Essays, Darmstadt 1967*. H. J. Schrimpf, *Der Zerbrochene Krug*, in: B. v. Wiese (ed.): *Das deutsche Drama, Düsseldorf 1964*. H. M. Wolff, *Heinrich von Kleist, Die Geschichte seines Schaffens, Berkeley—Los Angeles 1954*. — A. a. S. Scherlovi (komentáře k 1980).

jh

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb: MESIÁŠ

(Der Messias) — čas. 1748 (I—III), 1751 (I—V), 1755 (I—X) 1768 (XI—XV) 1773 (XVI—XX)

Náboženský epos, klasické dílo sentimentálního proudu německého osvícenství.

Syžet M., monumentální básnické fresky o 20 zpěvech, se opírá o biblická podání života Kristova, zvl. z evangelia sv. Jana, v jednotlivých epizodách o starozákonních texty. Je rozvržen do 2 částí o 10 zpěvech, z nichž první začíná vstupem Krista do Jeruzaléma, líčí jeho utrpení a ukřižování, druhá vypráví o zmrtvýchvstání, naplnění Kristova poslání a vrcholí soudem a nanebevstoupením Páně. První 3 zpěvy nesou výrazné stopy miltonovské inspirace; je v nich rozvíjen motiv padlých andělů-démonů, kteří ve snaze odvrátit boží milost a stát se vládci nad zemí a člověkem svedou lidi k tomu, aby vydali Krista na smrt. Vstupní zpěvy tak v podstatě reprodukuji zákl. situaci Ztraceného ráje (vzpouza padlých andělů, pokušení Satana, pád člověka), ta však zde na rozdíl od Miltonova díla nezauzluje dram. děj a jeho konflikty, je již předznamenána úradkem božím a tvoří jen vnější rámec, umocňující velikost boží milosti a Kristovy oběti. V následujících zpěvech se M. drží zákl. půdorysu biblických podání, větvených do četných epizod o Kristových zázracích a skutcích milosti. M. je psán — v souladu s autorovou ideou syntézy antické formy s křesťanským obsahem — hexametrem, jenž se v něm. jazykovém materiálu přiblížil volnému verši.

Ačkoliv se v samotné výstavbě M. uplatňuje princip protikladu (Bůh—Satan, světlo—tma, dobro—zlo, spása—zatracení), postrádá M. jako celek dramaticčnost a epický ráz. Je to jednak dáno postavou hrdiny, jehož osud již je předurčen a veškerá velikost obrazu spočívá v hluboké pokoře a statečném snášení utrpení, jednak teologickými pozicemi autora, v nichž se splétají svérázné prvky racionalistické teologie Leibnizovy, jeho teodiceje, s citovou mravní zbožností a exaltací něm. pietismu. Sférou dění v M. je celý vesmír, v jehož harmonickém uspořádání se zrcadlí podstata boha jako nejvyššího dobra, takže pozemský svět je pouze jedním z dějišť, na němž se odehrává akt spásy. Radikální zlo, zosobněné v Satano-vi, zde nemá místo, je relativizováno — v roz-

poru s církevní ortodoxií — milostí Spasitele, jenž je od počátku pojat jako výraz a oslava absolutna boží lásky, jako bezpečná jistota mravní obrody a velikosti člověka, odpovídající zjištěné senzibilitě a mravnímu citění nových duchovních proudů. M., vyvázán z prostoru dram. konfliktů a zbaven konkrétní histor. lokalizace, předvádí události jako emocionální prožitky jejich účastníků na zemi i nebi, jako jejich zrcadlení v duších jednotl. postav. Ačkoliv byl M. zamýšlen jako epos, výrazně se v něm prosazuje lyr. podstata Klopstockova básnického naturelu zvl. v hymnické intonaci skladby, připomínající vroucí modlitbu, i v působivém líčení přírody, které potlačují lehce vedenou linii epického vyprávění.

J. G. Herder nazval M. prvním — po Lutheřově překladu Bible — klasickým dílem něm. literatury. První 3 zpěvy (čas. 1748; Bremer Beiträge) a pak celá 1. část založily autorovu slávu jako tvůrce národního eposu a současně básníka, jenž obohatil výrazovou škálu jazyka a stylistických prostředků, schopných vyjádřit niterná hnutí, představy, city a myšlenky ve vší jejich bezprostřednosti a sugestivitě. Dílo, jehož záměr se zrodil ještě v době gymnaziálních studií pod vlivem četby Miltonova Ztraceného ráje v prozaickém překladu J. J. Bodmera (1732), svou vyhocenou emocionálností, vzrušeně subjekt. prožitkem stojí na počátku duchovních a uměl. proudů vrcholících v hnutí Sturm und Drang; dokončení a vydání M. jako celku 1773, spadající do doby, kdy Goethe píše Prométhea, Götze von Berlichingen aj., zůstalo již bez většího ohlasu. Výrazně lyr. talent, příznačný i pro autora dramata (tři na biblická, tři na histor. témata), se plně uplatnil v *Ódách* (1771, Oden), v nichž je dnes sledováno těžiště básnického odkazu.

Překlady * 1804—06 (Václav Stach, rkp. *Messiáš, próza*), čas. 1806—07 (František Mysliveček, úryvek *próza z IV. a II. zpěvu, Hlasatel český*).

Literatura R. Grimm, *Christliches Epos?*, in: *Strukturen, Essays zur deutschen Literatur, Göttingen 1963*. G. Kaiser, *Klopstock, Religion und Dichtung, Gütersloh 1963*. J. Murat, *Klopstock, Les Thèmes principaux, Paris 1959*.

tb

KNIHA PÍSNÍ → Š'-TING

KOCJUBYNSKYJ, Mychajlo: STÍNY ZAPOMENUTÝCH PŘEDKŮ

(Tini zabutých predkiv) — čas. 1912, 1913
Baladicky laděná ukrajinská novela.

Děj, zasazený do karpatských polonin, se soustřeďuje na postavu Ivana, devatenáctého dítěte v huculské rodině Palijčuků. Při bitce s nepřátelským rodem Hutenjůk, po níž jeho otec umírá, se ozna-

muje s Maričkou, mezi oběma se rodí milostný cit, ale Ivan odchází na poloninu a Marička se den před jeho návratem utopí. Ivan opouští domov. Po 7 letech se vrací, žení se s Palahnou; její milenec Jura-čaroděj Ivana očaruje. Nemocen putuje Ivan po horách za Mariččiným přeludem a zřítí se do propasti; Palahna mu vystrojí pohřeb.

Zvláštní, i zeměpisně výlučný svět, zalidněný řadou nadpřirozených bytostí, žijící v těsném kontaktu s přírodou a řízený závazně po-čítanými normami lidových obyčejů a zvyklostí („Tak plynul život. Pro práci všední dny, pro čarování svátky“), určuje i výstavbu postav. Romant. konflikt hrdinů, charakterizovaných v těsném sepětí s folklórní tradicí (srov. využití lidových písní-kolomyjek nahrazujících často i repliky dialogu k vnitřní charakteristice), tj. konflikt snu a skutečnosti, lidské touhy po štěstí a reality, je tak utlumen (mj. lyri-začními postupy). Nad tragikou milostného příběhu nabývá vrchu trvalost života naplňujícího, především ve spojení člověka a přírody, odvěký řád existence lidského rodu.

V S. z. p., zcela oproštěných od tradic folklorizující linie ukrajín. etnograficko-realist. školy, jež poznamenaly autorovu počáteční tvorbu, vrcholí linie impresionistického stylu příznačného pro autorovy prózy z počátku století, zvl. povídky — např. *Intermezzo* (1909, *Intermezzo*). Zdánlivě potlačené sociálních motivů, výrazných v r. *Fata morgána* (1904—1910, *Fata morgana I—II*), bylo předmětem záporných soudů soudobé kritiky, a to navzdory tomu, že sociální determinace propustuje zprostředkované zákl. konflikt S. z. p. (zvl. v souvislosti s materiálně podmíněnou úrovní lidského poznání skutečnosti). Zobrazení prostředí, dobové atmosféry a folklóru, opřené o osobní zkušenosti autorovy (návštěvy Karpat obrážející se v jeho cestovních denících) i o studium etnografických materiálů (A. Onyščuk, V. Šucevyč), koresponduje s jednou z linií soudobé ukrajín. tvorby, srov. např. L. Ukrajinka, *Lesní píseň* (1912), čerpající obdobně mj. též z motivů lidové slovesnosti. S. Paradžanov novelu zfilmoval (1964). D. Kyrejko vytvořil na její motivy stejnojmenný balet.

Překlady 1926 (*Vincenc Charvát*), 1954 (*Rudolf Hůlka*).

Literatura M. S. Hrycjuta, *Fol'klorna osnova povisti M. Kocjubyns'koho Tini zabutyh predkiv, Rad-jans'ke literaturnoznavstvo 1958, I. F. A. Prychodko, Kocjubyns'kyj — novelist, Char'kiv 1965.*

am

KODŽIKI → ÓNO JASUMARO

KOCHANOWSKI, Jan:
TRÉNY

(Treny) — 1580

Cyklos básní nejvýznamnějšího autora polské renesance.

T. mají 586 veršů. Rým je sdružený, velmi často ještě gramatický. Jsou psány sylabickým veršem, nejčastěji třináctislabičným (7 + 6), přičemž oba poloverše mají trochejskou koncovku — je tedy i rým výhradně ženský. Cyklus tvoří 19 básní, většinou kratších (14—28 veršů). Delší básně najdeme jen v závěru (XV—XIX). Zvláštní postavení zaujímá poslední číslo, což signalizuje už název *Tren XIX aneb Sen*, které má víc než čtvrtinu celkového rozsahu (158 veršů). Za moto zvolil básník latin. dvojverší: „Tales sunt hominum mentes, quali pater ipsa / Juppiter auctiferas lustravit terras“ a cyklus věnoval zesnulé dceruše Uršule. K 19 trémům se obvykle připojuje ještě čtyřveršový epitaf dceři Kochanowského Haně, která také zemřela předčasně. — Lyr. hrdina v T. líčí svou bolest a zoufalství ze ztráty milovaného dítěte, rozpadá se jeho důvěra v antickou moudrost a ctnost (IX, XI), povážlivě trhliny dostala i víra v Boha, v jeho moc a spravedlnost (XI). Básník přivolává dokonce ducha své dcerušky, aby se mu zjevil (X). Po překonání krit. bodu se snaží hledat nové jistoty — tato část pak vyvrcholí závěrečným *Snem*, v němž se mu Uršulka zjevuje, vyvrací jeho pochybnosti a utěšuje ho.

T. se již svým titulem hlásí k antické tradici žalozpěvu, zvl. k tzv. trénu (thrénos); žánrové prvky klasické smuteční písně v nich zůstávají zachovány (projev velikosti ztráty, chvála, útěcha, povzbuzení), ale se značným posunem. Jednotl. žalozpěvy jsou spojeny v cyklus a sama postava zemřelá je zastíněna básníkem, který tu vystupuje ve dvou konvenčních rolích smuteční lyriky: v roli těšitele i v roli utěšovaného. Otevírá se tak prostor dram. pojetí konvenčního tématu, při němž blesky myšlenek a citů vrhají oslepující a přízračné světlo na zákl. otázky lidské existence. Verš Kochanowského jako by získával nový rozměr. Není tu jen neobyčejná hloubka, myšlenková i poetická, ale především výraz svrchované lidskosti, zmapování, pochopení a ztvárnění věcí lidských i úžas z nich. Krize humanistického intelektuála usilujícího sloučit křesťanský svět. názor s antickými ideály je tak podána mnohem přesvědčivěji než útěšné rozuzlení, z něhož je až příliš zjevné, že nejde o skutečnost, že se v něm autor vědomě utíká ke snu, jenž tu vystupuje jako deus ex machina. Ale ani v tom smírném rozřešení na troskách dobových doktrín a idejí se nenavrací staré středověké pojetí religiozity: víra je vstřebává plně do sféry lidské, stává se oporou a zárukou integrity člověka, jenž na prahu nového věku již nepochybuje o své hodnotě.

T. vytvořil zralý básník, jenž opustil královský dvůr, aby se na svém statku věnoval Múzám, rodině a hospodaření; v czarnolaském ústraní ho však stihla osudová rána: zemřela jeho dcera, dvouapůlroční Urszula. T. jsou svého druhu výjimečným jevem nejen v polské, ale i v evrop. literatuře. I když jde jejich autor ve stopách antických i novolatin. tvůrců, právě v T. překračuje rámeč dobové liter. produkce a ubírá se po cestě vedoucí od veleděl ita. renesance k Shakespearovi. Nesmírný význam má ovšem i druhý pól Kochanowského tvorby — jeho epigramy *Frašky* (1584, Fraszki), kde se dostává ke slovu v pointované veršové podobě nejen humor a satira, ale i lidová polština. Kochanowski byl první, kdo vyzvedl polsky psanou literaturu na svět. úroveň.

Výpisky ... *Můj klásku jediný, / ještě jsi nedozrál a já už do hlíny / smutné tě mnohem dřív jak zrno zahrabávám* (1971, XII, 39) — „*Chválime bídu, když žijeme v blahu, v pohodě berem žal na lehkou váhu, přadlena dokud nit souká nám v tichu, smrt je nám k smichu*“ (1971, XVI, 45).

Překlady 1928 (Emanuel Chalupný, Treny), 1928 (Jan Karník-Svitil, in: *Treny a frašky*), 1971 (1984, Jan Pilař; vyd. 1971 in: *Renesanční loutna*, vyd. 1984 in: *Žalozpěvy*).

Literatura J. Pelc, *Treny Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1969. J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1976. — K. Krejčí (doslov k 1971). J. Pilař (doslov k 1984).

jl

KOLAS, Jakub: RYBÁŘOVA CHATRČ (Rybakava chata) — 1947

Lyrickoepická poéma jednoho z nejvýznamnějších běloruských spisovatelů, zabývající se problematikou západního Běloruska.

Velmi jednoduchý děj se odehrává před 2. svět. válkou, kdy západní část země patřila Polsku. Mladý manželský pár, Danila a Marina, chudí bezzemci, žijí v opuštěné chalupě rybáře Šimona. Statkář Bohut si chalupu přivlastní a nutí je, aby za ni platili. Situace se vyhrotila, Bohut obviní Danilu, že je komunist a že údajně přechovává komunist. letáky. Danila je zatčen a uvězněn, Marina zůstává s malým synkem ve vesnici. Zde stále roste odpor proti pols. nadvládě a zároveň i polit. uvědomění venkovského lidu, ovlivněné činností komunist, jako je např. Auhen Lemech, a zprávami o životě v Sovětském svazu. Danila se vrací domů teprve po příchodu Rudé armády, který znamenal sjednocení Běloruska v rámci SSSR.

Na pozadí tohoto příběhu se obráží historie Běloruska v širokém a všestranném záběru. Téma rozdělené země, boje Bělorusů proti sociálnímu a národnostnímu útlaku, zdůraznění úlohy SSSR v tomto zápase i charakteristika

předválečného Polska, to vše přispívá k společen. a polit. vyznění díla (ideu sjednocení Běloruska symbolizuje také jedna ze závěrečných scén poémy, kdy Marina v jednom z rudarmejců poznává ztraceného bratra Ignata). Zákl. myšlenka je podfízen i tvar díla (silné uplatnění publicistické složky, hodnotící úloha autora, kolektivní hrdina).

R. ch., která získala 1949 Stalinovu cenu, se stala jedním z nejvýznamnějších děl s tematikou západního Běloruska. Podobná tematika se objevuje jak v dřívějších Kolasových dílech: *Muzikant Symon* (1925, Symon-muzyka) a *Nová země* (1923, Novaja zjamlja), tak i v dílech jiných bělorus. autorů (J. Kupala: Na západoběloruské motivy, 1939; P. Pestrak: Setkáme se na barikádách, 1954).

Překlady 1960 (Zora Beráková).

Literatura P. Brouka, *Vydatny tvor, in: Vjaliki pjanjar belaruskaha naroda*, Minsk 1959. L. I. Fihloŭskaja: *Tvorčasc' Jakuba Kolasa*, Minsk 1959. J. Mazal'koŭ, *Jakub Kolas*, Minsk 1953. — F. Soldan (doslov k 1960).

tk

KONESKI, Blaž: VYŠÍVAČKA

(Vezilka) — 1955, rozšířeno 1961

Sbírka lyrických básní makedonského filologa a literáta.

Útlá knížka představuje 37 krátkých básní (2 závěrečné — *Motyl* a *Šetik* — jsou v próze). Titulní b. *Vyšivačka*, jejímž obsahem je otázka po vnitřní specifice „prosté a přísné makedonské písně“. postuluje metaforou rudé a černé nitě lidové výživky napětí nejintimnějšího světa duše a tíživého neklidu existenciální sféry, čímž předznamenává i charakter sbírky. Milostná tematika má nejčastěji podobu vnitřního monologu (*Něha*, *Usinání*), do něhož se promítají i pochyby o osudu lásky uprostřed povrchního a vnitřně chladného světa (*Noční můra*). Složitý, avšak současně sevřený odraz reality městské (*Štip*) a přírodní (*Snih*, *Jaro*) bývá kombinován introspekci a přivádí autora k rozvinutým metaforám, pointovaným výraznou myšlenkou. Všeobecné problémy nepřetržitě plynoucího času — pamět, zapomnění a smrti si rovněž našly své vyjadření v metaforice, inspirované přírodou (*Amor*, *Dub*). Pouhá čtyřverší (např. *Klec*, *Vrcholek*, *Smích*) cokoliv v překvapivé zkratce podává hluboké zamyšlení nad místem člověka v čase a společnosti. S jejich neuspokojeným hledačstvím kontrastují b. *Ficha* a *Odpočinek*, plné filozofie vnitřního poklidu. Silným zdrojem inspirace a současně životní jistotou je Koneskému národní minulost, jejíž nevtiravá reminiscence charakterizuje b. *Uhlik* a *Dítě, jež usnulo u jezera*.

Jazykové kvality Koneského obsahově nasyčených, vybroušených veršů spočívají v přiro-

ženém spádu jazyka, jehož volnou rytmiku místy posilují vnitřní rýmy, opakování slov uvnitř verše nebo celých veršů na konci slok; rozhodující přitom není vnější efekt, ale významový náboj slova. Také bohatá, neotřelá metaforičnost je podřízena především myšlenkovému obsahu básně, za níž je zřejmá ucelená, předem určená koncepce. Filozof. jádrem V. je na jedné straně mnohoznačná a dram. dialektika radosti a utrpení, na straně druhé vědomí finality lidského údělu. Předzvěst účtování na sklonku života vyvolává stoickou snahu oprostít se od vášní a zklidnit svou duši. Častý motiv spánku a usínání splyvá s pojmy pravdy a čistoty. Lidský úděl přesahují cíle národní, skrze ně je možné se dobrat všelidskosti. I nejzávažnější téma je Koneski schopen podat v čistě lyr. náznaku, často aniž by musel předpáhnout rámec jediného básnického obrazu.

V. je třetí básnickou sbírkou významného makedon. lingvisty B. Koneského. Autor v ní místy navazuje na předchozí sb. *Básně* (1953, *Pesni*), především temat. laděním. Kvality díla definitivně stabilizovaly nově tendence mladé a vyvíjející se domácí literatury, zaměřené proti nacionálnímu romantismu a sentimentální pseudoliterárnosti. Ihned po vydání získala V. cenu za nejlepší knihu roku. 1961 se Koneski vrací k dílu a rozšiřuje je o cyklus 15 básní, nazvaný *Sterna*. Jím obohatil motivickou škálu sbírky o umělecky působivé reflexe tradičního folklórního eposu.

Literatura M. Ğurčinov, *Sjaj i senki na ozarenite povrvniny, Pesna stroga i prosta*, in: *Makedonski pisatelj, Skopje 1969*. V. Ilijažević, *Tenzie i reference poezije i proze B. Koneskog, Beograd 1963*.

vkž

KONFUCIUS (Kchung-fu-c’):

HOVORY

(Lun-jü) — * asi 400 př. n. l., konečná literární podoba v 1. stol. n. l.

Čínská filozofická próza, na jejímž základě se později vyvinul konfucianismus, vládnoucí ideologie Číny po dobu 2 000 let.

H. se skládají z 20 kap. a kapitoly z odstavců, z nichž každý je samostatným myšlenkově uzavřeným celkem; jsou velmi krátké, kompozičně představují výrok nebo filozof. dialog, otevřený vždy tzv. úvodní větou nebo krátkou situační expozicí. H. vycházejí z četných Konfuciových úředních cest po čín. státech. Dialogy jsou vedeny většinou s žáky nebo s příslušníky vládnoucích rodů. Týkají se organizace společnosti, často jsou proniknuty ironickými šlehy na adresu žáků (výjimkou je pouze nejoblíbenější z nich Jen Chuej, předčasně zesnulý, který je v H. dojemně oplakáván) nebo neschopné správy tehdejších čín. států. Nejkratší odstavec tvoří ne-

zřídka jediná věta, ale jsou zde i rozvinuté dialogy se žáky, v nichž se snaha dobrat se pravdy opírá o konfrontaci názorů na poměrně složitá témata (např. XI, 24).

Interpretovat H. lze mnoha různými způsoby, jako ostatně většinu nejstarších filozof. spisů, proto také vznikaly nejružnější konfuciánské školy a směry. Nepochybně však představují první pokus o racionální uspořádání života jednotlivce i společnosti. Vazby na minulost — kult předků, bájně císaře a postavy, připuštění existence duchů atd. — mají smysl politicko-praktický. Zákl. kategorií je v H., stejně jako v čín. filozofii vůbec, tzv. Cesta (Tao), zákonitost vesmírného koloběhu, všech životních i společen. jevů. Vrcholná hodnota, o níž na této Cestě musí člověk usilovat, je Čtnost (Te), tj. morální kvality. Projevuje se dodržováním Obřadů (Li), které nejsou pouhou formou, leč praktickým uspořádáním společen. vztahů; rovněž hudba byla tehdy součástí ideologie pro svou magickou, kultovní funkci. Obřady přesně vymezení vzájemné vztahy mezi společen. skupinami, v rámci rodiny i vztahů mezi jednotlivci, jakož i povinnosti, které každý člen společnosti musí v daném systému plnit. Hl. principem jednání měla být Lidskost (Žen); tuto zásadu má člověk prosazovat bez ohledu na hmotný zisk. Pro zúšlechťování ducha je zdůrazňován význam vzdělanosti, která měla sloužit výhradně společen. zájmům, uplatňování Obřadů. Ztělesněním všech nejlepších mravních hodnot měl být Dokonalý člověk (Šeng-žen), každý muž se mohl stát Ušlechtilým člověkem (Tün-c’) — tímto titulem se označoval sám Konfucius. Protikladem Ušlechtilého člověka je Malý člověk (Siao-žen): „Ideálem Ušlechtilého člověka je spravedlnost. Ideálem Malého člověka — prospěcháství!“ (IV, 16). Předpoklad, že nevzdělanému lidu se „malost“ vytýkat nemůže, je nejlepším důkazem toho, jaká úloha je v H. přičtena vzdělání (zatímco bohatství samo je lhostejné). Ve vztahu k lidu je zde jasné vymezení, které jednoznačně povyšuje třídu vzdělaných a vládnoucích nad ty, kteří se zabývají tělesnou prací a jimž má být rozumně vládnuto podle zásady „nečiň jinému, co nechceš, aby bylo činěno tobě“. Člověk, protože je v zásadě dobrý, je převychovatelný.

Není jisto, kdo H. sestavil: zda žáci Konfuciovi, jeho následovníci či nějaký anonymní autor. Navazují na příběhy o starých dynastiích, činech a morálce slavných mužů minulosti, na tradiční kultury; zároveň je to první pragmatický filozof. přístup vytvářející předpoklady pro správu země. V době vzniku H. se vedly boje za sjednocení Číny; je paradoxem, že dynastie Čchin (221—209 př. n. l.), jež Čínu

sjednotila opírajíc se o školu právníků (kteří rovněž vycházeli z konfucianismu, zejména z učení Sün-c'ho), zakázala všechny ostatní školy, spálila všechny filozof. spisy a popravila neposlušné filozofy včetně konfuciánů. Teprve dynastie Chan (206 př. n. l.—220 n. l.) pojala konfucianismus za státní ideologii a v 1. stol. n. l. byla také provedena konečná úprava textu H., který se od té doby již prakticky neměnil, měnily se pouze komentáře, a tím ovšem i výklad. Z následovníků Konfucia Mencius a další rozvinuli myšlenky H. jinými směry. H. se staly povinnou součástí studia ke státním zkouškám zavedeným za Chanů a zrušeným až 1904; jejich úspěšné složení bylo předpokladem úřednické kariéry. Ani jedno dílo čín. literatury nebylo tolikrát zkoumáno, komentováno, memorováno jako H. Za dynastie Sung (960—1279) byl na jejich základě vytvořen nový filozof. směr, v Evropě nazývaný neokonfucianismus. Celými čín. dějinami prolíná boj oficiálního konfucianismu s taoismem, oblíbeným širokými vrstvami (Lao-c', Čuang-c'). A hnutí 4. května 1919 vyhlášeje za jedno ze svých nejdůležitějších hesel boj proti konfuciánské morálce, která se stala postupně — přes počáteční pokrokové prvky — hl. překážkou rozvoje Číny.

Výpisky „*Jen ten, kdo nezapře lidskost, může posuzovat jiného!*“ (IV, 3) — „*Až s objevením obřadů a hudby začalo zušlechťování člověka*“ (XI, 1) — „*Svoji moudrost zakládejte na lidskosti!*“ (IV, 2) — „*A pravil Mistr: Naleznu-li ráno Cestu Tao, mohu večer zemřít!*“ (IV, 8; vše 1940).

Překlady 1889 (Rudolf Dvořák, *Čiňana Konfucia život a nauka*, 1940 (Vincenc Lesný — Jaroslav Průšek, *Hovory Konfuciovy*), 1977 (Marina Čarnogurská, *sl. výbě. A riekol Majster*...).

Literatura Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy, Peiping 1937*. H. G. Greel, *Confucius, the Man and the Myth, New York 1949*. — R. Dvořák (předmluva k 1889). J. Průšek (předmluva k 1940).

ms

KORÁN

(al-Qur'án nebo Qur'án, dosl. přednášení, recitování) — * 610—632, kanonizován 651—656

Svatá kniha muslimů, základní náboženské dílo arabské a islámské kultury.

K. je písemným záznamem božích pravd, jež jsou podle islámu od věčnosti zapsány v nebeském předobrazu K., tzv. Matce knihy (umm-al-kitáb) a jež byly prostřednictvím anděla Gabriela zvěstovány proroku Mohamedovi (Muhammad, tj. oslavený). Má formu rýmované prózy (sadž) o 144 súrách (kapitolách), 6 236 (podle oficiálního egypt. vydání) verších různého rozsahu, 77 934 slovech a 323 671 písmenech. Súry jsou řazeny bez ohledu na chronologii či

obsah zhruba podle délky; po úvodní 7veršové *Otevratelce knihy* (fátíha), jež je součástí každé modlitby, následuje nejdelší *súra Krávy* o 286 verších a za ni v sestupné řadě další až k posledním 3—6veršovým. Názvy súr jsou odvozeny z význačných slov textu; nejprve stály na jeho konci, ale již v raných dobách přešly do záhlaví. Dnes obsahuje záhlaví: 1. pořadové číslo sóry, 2. její název, 3. určení původu (tj. mekkánská nebo medínská; někdy připojen i údaj, že některý verš vznikl jinde než celek sóry), 4. počet veršů, 5. sdělení, po které sůře byla dotyčná *súra* zjevena, případně další bližší chronologické určení. Přímou součástí každé sóry (kromě IX) — na rozdíl od záhlaví — je tzv. basmala, tj. slova Bismi lláhi r-rahmání r-rahím (Ve jménu Boha milosrdného, slitovného) a u 29 súr i skupina písmen zvaných al-fawátih (otvírací) či al-huruf al-muqatta'a (oddělená písmena), jejichž význam dnes není znám. Pro praktické účely recitace během 30 nocí postního měsíce ramadánu, kdy každý muslim musí celý K. odříkat, je jeho text rozdělen na 30 stejných dílů (džuz), každý džuz má dva oddíly (hizb), které se dále dělí na 4 rub'al-hizb (čtvrtina hizbu). Pro četbu během týdne existuje dělení K. na 7 manzilů.

Kanonizované řazení súr stírá vnitřní proměnnost a vývoj myšlenek K. Obsah i tvar prorokových projevů totiž určovalo nejen to, že byly pronášeny ve chvílích mystického vytržení, ale i to, že Mohamed v nich vždy reagoval na konkrétní potřeby rodícího se sociálního společenství, jemuž svou náboženskou rétorikou vytvářel ideologickou platformu monoteismu — náboženství, které v osobitém Mohamedově tvaru bylo na arab. půdě všeobecně přijatelné. V K. se tedy odráží rozvoj prorokových idejí od doktríny čistě náboženské, jež (navazujíc svou důslednou vírou v jediného Boha především na vlivy judaismu a křesťanství) byla hlásáním boží dobrotivosti a současné vzrušenou vizí eschatologickou (tj. vizí konečné katastrofy světa a posledního soudu), až k doktríně totalitní, zahrnující všechny stránky osobního a společen. života. K. se tak stal mj. souborem norem etických, náboženských, kulturních i právních, regulátorem veškerého jednání a myšlení věřících. Proměna funkce jednotliv. súr v závislosti na okamžiku vzniku se odrazila i na jejich tvaru. Proto je možné při rekonstrukci jejich chronologie — obvyklé je dělení na 3 období mekkánská (celkem 90 súr) a období medínské (24) — vycházet z předpokladu postupného přechodu od čistě poetických, exaltovaných, krátkých veršů a expresivních súr až k volně plynoucímu textu prozaickému. Jako dílo náboženské rétoriky je K. však i dílem literárním, jež silně ovlivnilo celou islámskou literaturu — a to nejen specifickým použitím básnického jazyka, ale i častými, byť nerozvinutými prvky vyprávěcími,

v nichž se **K.** inspiruje příběhy postav Starého i Nového zákona (Noe, Abraham, Mojžíš, Izák, Jákob, Josef, Aron, David, Šalamoun, Zachariáš, Jan Křtitel, Ježíš aj.), činy arab. hrdinů (Húd, Sálíh, Šu'ajb aj.), ale i Dhu'l-Karnajna, tj. Alexandra Velikého.

Podle tradice dovedlo čtyřicetiletého Mohameda z mekkánského kmene Kurajšovců první zjevení 5 veršů sůry XCVI (roku 610) k obavě, zda se nezbláznil, a k myšlence na sebevraždu. Avšak jeho žena Chadídža a její bratranec Waraka, znalý křesťanství, v něm upevnili víru, že je skutečným poslem božím. Po určité přestávce (podle vykladačů 6 měsíců — 3 roky) se pak prorokovi začalo opět dostávat nových zjevení, jejichž hlásáním získával stále více stoupenců, ale i nepřátel. Uvnitř Mekky se stále sílicí islám postupně dostával do polit. opozice a byl posléze natolik potírán, že 622 byl Mohamed se svými stoupenci donucen přerušit kmenové a rodové svazky (tzv. hidžra) a utéci do Mediny. 10 let medinského působení pak položilo základ polit. a sociálnímu uspořádání muslimské obce, jejíž učení poměrně rychle ovládlo se zbrání v ruce většinu arab. kmenů. Během prorokova života byl **K.** stále otevřeným textem, nicméně je pravděpodobné, že po prorokově smrti byla většina sůr již různými autory zapsána — ostatně sám prorok v Medině některá zjevení diktoval. Potřeba pevného a celistvého textu **K.** vedla ke vzniku 5 kodexů, z nichž nejvýznamnější je tzv. Hafsín exemplář sepsaný Mohamedovým sekretářem Zajdem ibn Thábit za prvního chalify Abú Bakra (632—634) a uchovávaný Hafsou, jednou z Mohamedových žen. Tento text se také později, když vznikly spory o znění jednotliv. veršů, stal v letech 651—656 podkladem pro text kanonický ('uthmánský, Vulgata), v němž čtyřlenná komise v čele opět se Zajdem ibn Thábit definitivně stanovila pořadí, počet a tituly sůr i počet veršů. Díky nedokonalosti tehdejšího grafického zápisu však vznikla možnost různocitění dílčích celků a již v 10. stol. bylo možno 'uthmánskou redakci **K.** číst 7 kanonickými způsoby, z nichž se pak nejvíce v posledních staletích prosazuje čtení podle kúfského znalce Ásima (zemřel 744) v záznamu jeho žáka Hafse (zemřel 805). O toto čtení se také opírá oficiální egypt. vyd. 1923, v souč. době všeobecně uznávané většinou islámského světa.

Překlady 1614 (*Václav Budovec z Budova, výb. Vejtah Alkoránu po Azoárách, to jest Kapitolách; z lat. pravděpodobně podle T. Bibliandriho, in: V. Budovec: Antialkorán, 1912—25 (Ignác Veselý), 1934 (1938, Alois Richard Nykl, 1972 (Ivan Hrbek, chronologické řazení).*

Literatura *R. Blachère, Le problème de Mahomet,*

Paris 1952. T. Sabbagh, La Métaphore dans le Coran, Paris 1943. M. W. Watt, Muhammad at Mecca, Oxford 1955. Týž, Muhammad at Medina, Oxford 1956. — I. Hrbek—K. Petráček, Muhammad, Praha 1967. I. Hrbek (předmluva a komentáře k 1972). A. R. Nykl (předmluva a úvod k 1934, 1938).

pj

KOSMAČ, Cyril:

BALADA O TRUBCE A OBLAKU

(Balada o trobenti in oblaku) — čas. 1956, 1957, přepr. 1964

Jeden z nejvýznamnějších příspěvků slovinšské literatury jugoslávské poválečné próze, výpověď o tragických aspektech lidského údělu zahrnující i obnažení samého tvůrčího procesu.

Struktura baladického vyprávění se větví do 2 fabulačních okruhů. V přítomnostním sledujeme spisovatele Petra Majcena přicházejícího na osamělou usedlost v Černém luhu, aby zde dokončil novelu o sedmdesátiletém Temnikarovi, jenž se pustil do boje s pěti bělogardisty a zachránil dvanáct raněných partyzánů s plným vědomím, že sám jde vstříc smrti (vložený příběh). Majcen, cele zaujatý svým hrdinou, je netečný a nevráživý k zjevné potřebě domáčího, sedláka Crnilogara, sdělit se. Když ztrácí inspiraci a zmocňuje se ho zoufalství, zaslechne vzdálený hlas trubky a s rozjittenou myslí se za ním vydává do Tichého dolu. Krajina a lidé se pro něho stávají zdrojem obrazů, tušení, tajemných znamení a záhad a poskytují mu podněty k dalšímu rozvíjení fiktivního příběhu. Na jedné z vinic se setkává se stařečkem Blažičem, jenž hraje vnukovi na trubku motiv staré lidové písně, zatímco jeho poslední syn umírá. Majcen se od něho dovídá, že tři starší syny před 12 lety na Štědrý den spolu s matkou upálili Němci. Spisovatel prchá před krutou realitou i vlastním pocitem bezmocnosti vůči ní, ale ta ho opět dostihuje, když při spěšném odchodu z Černého luhu nalezne svého domáčího Crnilogara oběšeného. S hrůzou si uvědomí, že mu hrdinským příběhem o Temnikarovi dal podnět ke konečnému vyrovnání viny za smrt partyzánů, které mohl před lety varovat.

B. je prózou nevelkého rozsahu, ale značně vnitřní koncentrace a zvrstvenosti. Spisovatel se pokouší o osnování fikce, ale je stále vytrhován reálným životem, aniž fantazie přestává produkovat fiktivní výpověď provázenou bezprostředními autorskými reakcemi na svět, autoreflexemi i osobní noetikou uměl. tvorby. Právě v rámci subjektu výpovědi (vypravěč v roli spisovatele je představován především vnitřními reakcemi a překrývá se s autorem) dochází k propojení obou rovin příběhu. Nabízí se tedy hra se vzájemným postupováním reality a fikce, existenciálních témat s otázkami tvorby a její etiky. Naléhavost kladených otázek podtrhuje i baladičnost v rozvíjení mo-

tivických okruhů osudovosti, smrti a viny, v Temnikarově příběhu přehodnocená směrem k hrdinskému eposu. Temnikar i jeho žena jsou monumentalizováni a unikají realitě i svému tvůrci do nadčasovosti mýtu. Sloh prózy je plně výsledkem básnického vidění a podání, důsledně transpozice do poetických obrazů a znaků. Vyznačuje se rovněž sugestivností v evokaci a využitím rytmických a melodických možností jazyka. Klíčovým motivům trubky a oblaku je přisouzen význam mravního imperativu a naděje.

Tak jako všechny zatím nečetné prózy novinaře a spisovatele C. Kosmače i B. se odehrává v prostředí rodného Tolminka, v krajině řeky Idrijcy. Ačkoliv liter. počátky pojí autora s nástupem tzv. nového (sociálního) realismu 30. let, vyznačujícího se vazbou na důvěrně známou krajinu, představuje v literatuře poválečné tendenci odklonu od regionalismu, nikoliv pokud jde o téma, ale v pojetí a stylu. Evrop. zkušenost (1938 stipendium v Paříži a práce na velvyslanectví, útěk do Londýna a 1944 přes Egypt domů k partyzánům) způsobila, že vztah k vlasti byl vystaven stesku a konfrontací a že napříště bylo Slovinsko zobrazováno jako součást lidského světa vůbec. V kontextu svět. literatury lze B. přiřadit k okruhu děl, kde se tvůrčí proces stává součástí předmětu zobrazení (sebereflexe románu) — Gidovi Penězokazi, Čapkův Povětroň, Řežáčovo Rozhraní apod. Byla zfilmována 1961 F. Štiglicem.

Výpisky „A člověk je skutečně velký jenom tehdy, jestliže si své velikosti není vědom“ (1970, 171).

Překlady 1970 (František Benhart, in: *Tantadruj a tri blázni*).

Literatura H. Glušič, *Pripovedna proza Cirila Kosmača, Ljubljana 1967*. L. Rutar, *Kosmačove novele, Jazik in slostvo 4, 1958—1959*.

mm

KOSZTOLÁNYI, Dezső: KRVAVÝ BÁSNÍK NERO

(Nero, a véres költő) — 1922

Historický román maďarského autora spjatého s hnutím Nyugat.

Ve 33 kap. díla, uvedeného citáty ze Suetonia a Tacitových Letopisů, je na bohatě vykresleném histor. pozadí odhalován vnitřní život tím. císaře Neronova. Nezkušený mladík, který se znenadání dostal na trůn, když jeho matka Agrippina zavraždila Neronova otčima, zpočátku netuší své možnosti, sílu a moc. Touha poznat plnost života, zároveň však vyhrocený pocit vnitřní tragiky, postupně uvědomění vlastní neschopnosti, marnosti a únavy z činu, jej strhuje na cestu zničení. V zániku — „smrt je nejlepší sochař života“ — vidí jedinou seberealizaci. Pokouší se uspět jako básník, herec, závodník i státník.

ale ztroskotává. Odmítá si však připustit své hranice. Využívá neomezené moci, začne se zbavovat soků, předpokládaných příčin vlastních nezdarů; nechá zavraždit bratra Britannika, manželku Octavii na usmíření své milenky Poppey, pisate Doryfora, jejího domnělého milence, zničí básníka Lucana, matku i vlastního vychovatele Seneku. Teror, který zavládne v Římě, se nakonec obrací proti němu.

Forma impresionistické mozaiky o 33 relativně samostatných příbězích, spojených nití osudu hl. hrdiny, představuje román o morálce umělce — básníka a politika. Ve vyhrocených situacích a napjaté atmosféře tajemného příšeří i jemně odstíněných barev, podtrhovaně hudebností vytříbeného slohu, v němž dochází k dokonalé souhře básnického i prozaického talentu autorova, jsou předváděny detailní analýzy duše rozpolcené mezi umění a svět. Hl. teze románu — do níž se promítá estet. i společen. postoj Kosztolányiho, zastánce čistého umění a subjekt. apolitičnosti — je sice nesená přesvědčením, že umění se musí stranit politiky, vyznívá však přesto v některých momentech románu ve prospěch společen. dopadu umění (osud Britannika a autorova zjevná zodpovědnost za osud malých lidí). Román, uzavírající autorovo dekadentní období rozčarování nihilismu (patrný vliv A. Schopenhauera, F. Nietzscheho a Platona), se pídí po příčinách pocitu utrpení, trýzně a lidské samoty s bravurní psychologii, poučnou mj. postřehy psychoanalýzy; vyjadřuje děs z nepoznaných vzruchů a nálad, které člověka ovládají a vedou k morálnímu i fyzickému úpadku.

K. b. N. je raným, avšak překvapivě vyzrálým románem autora, především básníka vyššího z okruhu Nyugatu a označovaného často jako „poeta doctus“ a estét. Rozčarován z Republiky rad, kdy spolu s D. Szabóem (mj. v K. b. N. karikovaným) vedl svaz spisovatelů, jevil Kosztolányi v době bílého teroru jistou ústupnost reakční frazeologii, platil však vždy za odpůrce kontrarevol. kursu a v románu předjímal hrůzu z diktatury fašistického rázu. K. b. N. je výrazným typem aktualizovaného histor. románu, hledajícího v minulosti východisko pro přítomnost.

Překlady 1942 (*Jan Kodet*).

Literatura J. Kodet (*doslov k 1942*).

mh

KOTLJAREVSKYJ, Ivan: AENEIDA

(Enejida) — 1798 (I—III), 1809 (I—IV), 1842 (I—VI)

Směšnohrdinský epos z období počínajícího ukrajinského obrození.

V A. jsou líčeny osudy trojského hrdiny Aenea, který se na příkaz bohů vydal hledat místo pro založení nového města — Říma. Epos se skládá ze 6 částí. I. popisuje pobyt Aeneovy družiny u kartágské královny Dido, II. přivádí hrdiny do země krále Darea. Ve III. části se Aeneas, doprovázený vědmou Sibylou dostává do pekla, kde se setkává se svým otcem. IV.—VI. se odehrává v zemi Latinské. Zápletky a válečné konflikty se tu soustřeďují kolem „cara“ Latina, jeho ženy Amaty a dcery Lavinie. Největším Aeneovým protivníkem je rutulský vojevůdce Turn. A. vrcholí líčením války mezi Trójany a Latiny. Významné místo tu zaujímá např. epizoda vyprávějící o hrdinství dvou Aeneových vojáků Evriala a Nyze. Po konečném vítězství zakládá Aeneas slíbené město. Do děje neustále zasahují bohové, kteří svými spory ovlivňují průběh války. Na straně Trójany stojí Venuše, Turna podporuje Juno. Obě pro své cíle využívají náklonnosti vládce bohů Dia.

A. patří mezi nejzdařilejší travestie tohoto druhu. Na pozadí Vergiliova eposu je zde živě zachycena Ukrajina konce 18. stol. Aeneas sám a jeho družina představují vlastně kozácké vojsko, které po zničení Záporožské Síče hledá svůj „nový Řím“. Barvitý obraz je budován pomocí množství ukrajín. reálií. Burleskní snižení stylu vyprávění spatřte s využíváním prostředků lidového jazyka, rejstříku výrazových možností folklóru a s nahrazením hexametru rýmovaným desetislabičným veršem se stalo v podmínkách ukrajín. obrozenské literatury současně znamením obratu k lidovému světu a k jeho hodnotám světonázorovým („Ač chlupská pravda píchá hodně, však panská, ta se vždycky ohne“). Tato pozice dovolila „zezdola“ zesměšnit a ironizovat jednotl. společen. instituce (věda, lékařství aj.), ale i celý sociální řád (bohové olympští jako ztělesnění lidských nectností).

Vergiliova Aeneida se stávala často předmětem travestie (P. Scarron, P. Blumauer aj.). Kotljarevskij sice vycházel z obdobného rus. zpracování N. Osipova a A. Kotelnického, vytvořil však dílo zcela původní. Jeho A. se objevila v době, kdy se vynořila otázka existence či neexistence ukrajín. národa. Potvrdila právo ukrajín. jazyka na samostatnost a stala se zákl. kamenem novodobé ukrajín. literatury; dala podnět vzniku ukrajín. burleskní školy. Kotljarevskij psal A. více než 25 let, I—III byly vydány bez jeho vědomí statkářem M. Parpurov v Petrohradu 1798 a 1808. I—IV vydal sám autor 1809 a teprve 1842 vyšel celý epos v Charkově. A. dosáhla značné obliby. Jen během 19. stol. vyšla více než 30 ×, ovlivnila mj. i vznik bělorus. travestie (poč. 19. stol.). Úryvky z A. si vybral N. V. Gogol jako epigrafy k sb. p. Večery na samotě u Dikaňky.

Překlady 1955 (Marie Marčanová—Zdeňka Hanusová—Jan Tureček-Jizerský).

Literatura I. P. Jeremin, I. P. Kotljarevskij i jeho „Eneida“, in: I. P. Kotljarevskij, Eneida, Moskva 1955. — O. Zilynskij (doslov k 1955).

sl

KRASIŇSKI, ZYGMUNT: NEBOŽSKÁ KOMEDIE

(Nie-Boska komedia) — 1835

Polské romantické drama, v němž osobní konflikt člověka s realitou v oblasti umění, rodinných a společenských vztahů přerůstá ve vizi střetnutí dvou antagonistických idejí.

Drama, psané převážně prózou a uvedené motem z Hamleta a citátem z „neznámého básníka“, pod nímž se skrývá sám autor, je rozděleno do 4 částí. Každá má zvláštní prolog, jakousi báseň v próze, navozující situaci. Protagonistou N. k. je hrabě Henryk, básník, který je zde označen jako Muž. Děj začíná v okamžiku, kdy Muž uzavírá sňatek, rodinný život jej však dlouho netěší, a tak odchází za poetickou vidinou dívky, která se ukáže být iluzí a pouhým mámením. Henrykova žena ztrácí žalem rozum a záhy po jeho návratu umírá mezi duševně nemocnými. Ani jako otec Muž neobstojí; jeho syn, obdařený básnickým nadáním, ale duševně nevyrovnaný, přes všechnu péči a snahu ztrácí zrak. Mužovy ambice se přesouvají z uměl. a soukromé sféry do společenské: třída, z níž vyšel, je napadena a téměř zničena vzbouřeným lidem a hrabě Henryk se stává vůdcem poslední hrstky šlechticů v konečné bitvě. Aristokracie ji sice prohrává, její histor. role je u konce, ale ani Henrykův protivník, vůdce lidu Pankracy, nezvítězí. Umírá v posledním okamžiku, poražen samotným Bohem, který je skutečným vítězem v této válce světů a který započiná novou, lepší etapu dějin lidstva.

V centru N. k. stojí typicky romant. konflikt člověka se světem, neschopnost jedince přizpůsobit se obecně přijatým zákonům, ideálům a hierarchii hodnot. Hrdina marně hledá smysl života a pravdu v umění, které se ukazuje být iluzí, a štěstí v soukromém životě, který jej neuspokojuje. Neuspěje ani tehdy, když se ve shodě se svým pojetím cti a tradice rozhodne hájit svět starých hodnot, odsouzený k smrti, a umírá spolu s ním. Katastrofická dram. vize byla Krasiňského reakcí na pols. listopadové povstání 1830, i když je tu nikde bezprostředně nezmiňuje, a předobrazem vzpoury je spíše Velká franc. revoluce, zvl. období jakobinského teroru. N. k. byla polemikou Krasiňského s jeho otcem, s povstáním, s vlastní společen. vrstvou i s ideou revoluce, ale především se sebou samým. Krasiňski neupírá potlačeným morální právo na vzpouru, ale haní prostředky, jichž používají: násilí, zrady, mstu a nenávisť. Podle jeho přesvědče-

ní nelze tímto způsobem stvořit lepší svět, a proto jsou v N. k., stejně jako v obdobně pojatém dr. *Irydion* (1836), odsouzeny obě strany a na scénu vstupuje vyšší morální právo, třetí síla: křesťanská idea či Bůh. Příslušníci obou táborů jsou zobrazeni téměř v karikatuře a pouze oba vůdcové, Henryk a Pankracy, nad nimi vynikají jak rozumem, tak morálními vlastnostmi. Oběma však chybí to nejdůležitější, cit, autentická láska k bližním, a proto nemohou zvítězit ani uskutečnit žádný pozitivní program.

N. k. vyšla anonymně 1835 v pařížském Pinardově nakladatelství, kde publikovaly nejvýznamnější osobnosti pols. romant. emigrace, mj. A. Mickiewicz a J. Słowacki. Její první nárys, ještě pod původním titulem *Muž (Mąż)*, však vznikl již 1833, po porážce povstání, kdy jednadvacetiletý Krasiński pobýval s otcem v Petrohradu. Básníkova osobní situace byla složitá: byl rozpolcen mezi vztah k otci, kterého miloval, a vztah k vlasti. Krasińského otec, bývalý generál Napoleonovy armády (Napoleon byl dokonce básníkovým kmotrem), přešel zcela do služeb rus. cara a byl pols. společnosti odsouzen. Pro mladého Krasińského otec reprezentoval skvělou rodovou tradici a třídní zájmy šlechty, které byly v rozporu s básníkovými sympatiemi k povstání, s jeho romant. touhou po změně a všeobecnou pols. touhou po znovuzískání samostatnosti. V postavách hraběte Henryka a jeho syna a v obraze jejich vztahu lze najít určité autobiogr. rysy. Významnější jsou však novátorské prvky N. k.: v době, kdy většina romant. dramata byla veršovaná, je psáno prózou, v řazení scén se uplatňuje téměř filmová představitivost, v koncepci postav, které jsou charakterizovány s mistrovskou úsporností, nalézáme tragikomické až groteskní prvky. Těchto kvalit využila i Hilarova inscenace, v níž se např. objevily místo tradičních kulis obrazy promítané na plátno.

Překlady 1880 (1889—1900, *František Kvapil*, I. vyd. in: *Vybrané spisy*), 1983 (Jaroslav Simonides, *Komedie ne božská*).

Inszenace 1918 (Karel Hugo Hilar, *Městské divadlo na Král. Vinohradech*).

Literatura K. Górski, *Stulecie Nie-Boskiej komedii*, čas. *Pion* 1936. M. Janion, *Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962. S. Makowski, *Nie-Boska komedia Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 1971.

jhl

KRAUS, Karl:

POSLEDNÍ DNOVÉ LIDSTVA

(Die letzten Tage der Menschheit) čas.

1918—1919, přepr. 1922

Knižní drama rakouského spisovatele, apokalyptický obraz první světové války.

„Pětiaktová tragédie s prologem a epilogem“ je knižním dramatem nejen pro ohromný rozsah (v čes. vyd. více než 780 stran), ale i pro velké množství vystupujících postav — kolem 500 — a těžko realizovatelné scénické efekty, jež jsou v textu požadovány. Drama nemá jednotný děj, ale je sledem více než 200 volně souvisejících scén; tématem je I. svět. válka, nazíraná z různých aspektů (prolog je věnován sarajevskému atentátu). Velké množství scén má reálný základ, nejméně třetina textu je doslovně převzata z dobového tisku. Vedle postav fiktivních vystupuje zde řada skutečně žijících osobností, zvl. žurnalisté a spisovatelé (od H. von Hofmannsthal po L. Ganghoferu) a dále představitelé světa vojenského a politického v čele s cisáři Vilémem II. a Františkem Josefem I. Jednotlivým prvům jsou zvl. opakující se rozhovory dvojice mužů, Optimisty (*Der Optimist*) a Škarohlída (*Der Nörgler*); Škarohlíd je v textu explicitně ztotožněn s Krausem. Epilog (nazvaný *Poslední noc*) je na rozdíl od předchozího textu, až na několik pasáží prozaického, psán veršem; přináší rozšíření pozemského dění do kosmické a vizionářské roviny: Obyvatelé Marsu ničí Zemi, neboť válka pozemšťanů ruší klid vesmíru.

Válka je v dramatu pojímána jako vyhoření krizových jevů přítomných v lidské společnosti už dříve: princip zisku, bouřlivý rozvoj materiální výroby potlačil oblast specificky lidského, ducha. Kulturní úpadek lidstva za války je zachycen v různých svých projevech, ukazuje se, že zákl. příznaky „velké doby“ jsou krutost, hloupost a neschopnost. Vlastnosti doby jsou dokládány autentickým materiálem, dokumentovaný záznam skutečnosti však nabývá hodnoty typického a symbolického, postupně podléhá groteskní deformaci a přerůstá v děsivou vizi. Přímé zobrazení válečných událostí se objevuje až ve druhém plánu, v centru pozornosti stojí jejich odraz v jazykovém vyjádření. Ve zneužívání jazyka je spatřován podstatný příznak kulturního úpadku, žurnalistická fráze je souzena jako vlastně hl. viník válečné katastrofy: fráze zastírá realitu, znemožňuje samostatné myšlení, je nástrojem manipulace s lidmi. Dlouhé rozhovory postav vyjadřujících se pouze frázemi vyčtenými z novin jsou výrazem naprostého rozkladu smysluplné komunikace. Ostře je kritizována i krásná literatura, věda a lékařství — jejich krach spočívá v tom, že ochotně slouží nehumánním účelům. Dram. dění je sice soustředěno na oblast Rakouska-Uherska a Německa, toto prostředí však funguje jako pars pro toto,

drama směřuje k obecnému odsouzení úpadku člověka. V závěrečné varovné vizi je také trestem postiženo celé lidstvo. „Boží hlas“ nad zničenou Zemí je protějškem slova, jež stálo na počátku stvoření světa.

P. d. I. představují Krausovo nejrozsáhlejší a nejproslulejší dílo, velkou pozornost ovšem vzbudily i jeho eseje, články a aforismy (a také činnost přednášková a recitátorská). Většina Krausových prací, včetně I. verze P. d. I., vycházela v jeho čas. Die Fackel, 1899—1936. Krausovský vliv se projevuje např. v dram. díle B. Brechta, zvl. v jeho dr. Strach a bída Třetí říše. V čes. prostředí se Krausovy spisy a přednášky setkávaly se značným ohlasem, k jeho dílu se přihlásila řada významných představitelů čes. kultury (K. Čapek, J. Hora, F. X. Šalda aj.). Zájem o Krause vyvrcholil v době vydání čes. překladu P. d. I. Provokativně knižní charakter P. d. I. vedl divadelníky ke snaze jevištně realizovat „neralizovatelné“. Nabídky M. Reinhardta a E. Piscatora však Kraus odmítl. Podílel se ale na inscenaci epilogu (Videň 1923); několik představení — v něm. jazyku — se uskutečnilo i na území Československa. Nová silná vlna zájmu o Krausovo dílo se datuje od 60. let. Objevují se pokusy o inscenaci obsáhlejších pasáží z P. d. I. a množství odborné literatury o něm se stále zvětšuje.

Výpisky „Příkaz lásky k nepřítelům nemá pro nás na bojiti již vůbec žádného významu. Zabití není v tomto případě hříchem, nýbrž službou vlasti, křesťanskou povinností, ano bohoslužbou“ (1933, 363) — „Kdybyste všechny lidi strčili do uniforem, všichni by pak bez konce musili salutovat sobě navzájem“ (1933, 695).

Překlady 1933 (Jan Münzer).

Literatura W. Dietze, *Dramaturgische Besonderheiten des Antikriegsschauspiels Die letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus, Philologica Pragensia* 1962. K. Krolp (ed.), *Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit, Materialien und Kommentare*, Berlin 1978. F. H. Mautner, *Karl Kraus — Die letzten Tage der Menschheit*, in: *Das deutsche Drama II, Düsseldorf* 1964. W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht, München* 1961. — O. Fischer, *Poslední dnové lidstva, Panorama* 1933. M. Lukeš, *Videňské mikroklima, Divadlo* 1964, 10. R. Pytlík, *Česká literatura v evropském kontextu, Praha* 1982, 36—46. J. Rodr, *Poslední soudce lidstva, Hradec Králové* 1967. F. X. Šalda, *Pamflet apokalyptický neboli „Poslední dnové lidstva“*, *Šaldův zápisník* 1932—33.

mš

KREUTZWALD, Friedrich Reinhold:

SYN KALEVÚV

(Kalevipoeg) — 1857—1861

Uměle vytvořený estonský národní epos jako romantická „rekonstrukce“ v dávnověku neexistující hrdinské skladby.

Definitivní verze S. K. ve 20 zpěvech a se 2 předzpěvy: *Doporučením* a *Úvodem* představuje rozsáhlou „eston. ságu“, „starodávné estonské vyprávění“ (jak zní podtituly prvních 2 vyd.) o bohatýrských činech Kalevipoega (Kalevovce). I. a II. zpěv vypravuje o manželství Lindy a Kaleva, jehož si Linda vyvolí mezi vznešenými nápadníky (Měsícem, Sluncem, Vodou, Větrem a kralevicem bájně Kungly). Po smrti Kalevově unese Lindu fin. čaroděj, ale bůh Vanaisa ji zachrání před pohanou a promění ve skálu (III). Na své pouti za zmizelou matkou Kalevipoeg čaroděje dostihne a ztréstá, proviní se však smrtí dívky z ostrova (IV) a syna fin. kováře, který mu prodal bohatýrský meč (VI). Po návratu vítězí nad bratry v hodu kamenem a stane se králem (IX). Nosí dříví přes Čudské jezero na stavbu města (XI), zápasí s čarodějí (XIII) a vodním duchem (X), nahému jezkovi daruje za radu kus svého ostnatého roucha (XIII). Když mu ve spánku čaroděj ukradne meč a upustí ho na dno řeky, Kalevipoeg meč prokleje a poručí mu, aby vstoupil-li kdy do řeky ten, kdo se ho dotkne, uťal tomu člověku nohy (XI). Podnikne dvojí cestu do podsvětí, kde svede vítězný zápas se Sarvikem-Rohatcem (XIV—XVIII), pluje s přáteli na kraj světa (XVI), po návratu porazí vojáky vetřelců. Nakonec se sám stane obětí své kletby, nevědomky se brodí řekou, kde odpovídá meč, a ten ho smrtelně zraní. Vanaisa mrtvého hrdinu učiní v podsvětí strážcem spoutaného vládce pekel Sarvika. Až vyprší čas, uvolní Kalevipoeg ruku uvízlou v balvanu a vrátí se, aby přinesl Estoncům štěstí.

S. K. je evokací dávnověké eston. minulosti jako doby svobody a síly, kterou tu symbolizuje zvl. ústřední hrdina — obr Kalevipoeg. Idealizovaná minulost či spíše sen o ní (samostatná eston. státnost nikdy neexistovala) je zde konfrontován s přítomným stavem bezprávného národa vyřazeného z kultury. Na rozdíl od Macphersonova podvrhu Básni Ossianových však toto srovnání není zdrojem nostalgie, ale součástí pozitivního národně obrozeneckého programu — jednotl. scény S. K. mají zřejmý aktuální obsah (boj se Sarvikem, Kalevipoegovo vítězství nad cizinci, tj. něm. křížáky, proklamace přátelství s Ruskem). Využití místních pověstí současně zapojilo do národního mýtu i zeměpisné realie (tallinský Toompea — mohyla Kalevova, jezero Ülemiste — jezero Lindiných slz aj.) a vytvářelo tak představu vlasti jako součásti tohoto mýtu a národní svátosti. Na rozdíl od esteticky zužitkované fragmentárnosti v Básních Ossianových je tu kladen důraz naopak na zvláštní hodnotu celistvosti eposu jakožto znamení nezničitelnosti původní velikosti a jejího naprostého znovuzkřížení ve smyslu závěrečného proroctví. Akt uměl. „rekonstrukce“ (jejíž autor sám se označoval za „pořadatele“) má v této rovině význam symbol. gesta znovuzkřížení náro-

da, jakkoliv sám folklórní materiál, o který se podobná práce mohla opřít, byl kusý a nespo- lehlivý.

V 19. stol. znala lidová tradice nanejvýš 30 typů vyprávění s Kalevipoegem spjatých, zvl. místních pověstí pravděpodobně západního a útržkovitých pohádkových syžetů zvl. východního původu, tradovaných s jedinou výjimkou v prozaické podobě. Idea někdejší souvislosti těchto nesourodých „příběhů“, idealizace hrdiny a náčrt kompozice eposu pochází od F. R. Faehlmanna (v přednášce pro Gelehrte Estnische Gesellschaft) a G. Schultze-Bertrama (oba 1839). Po Faehlmannově smrti byl 1850 Učenou eston. společností pověřen úkolem epos sestavit Kreutzwald, jenž odvrhl původní představu vydání S. K. v němčině. 1853 se seznámil s něm. překladem Kalevaly a rozhodl se pro sepsání eposu lidovým rägivárssem (aliterační 8slabičný verš s trochejským spádem a určitými časoměrnými momenty; sudé verše tematicky obměňují verše liché). Do konce roku dokončil 1. verzi (12 zpěvů podle Faehlmannovy osnovy spolu s úvodem do eston. mytologie, který zahrnoval i zpracování dřívější Faehlmannem uveřejněných — a podvržených — mýtů). Po necitlivém cenzurním zásahu a krit. výhradách k autenticitě S. K. rozšiřuje a přepracovává postupně ve 20 zpěvů (mytol. úvod vypouští). Péčí Učené eston. společnosti vychází S. K. v 6 sv. (1857, 1858, 1859, 1859, 1860, 1861) jako estonsko-něm. vydání. Vydání se dostává podpory z Petrohradu a 1860 Kreutzwald obdržel Děmidovovu cenu rus. Akademie věd. Kreutzwaldův sen, lidové vydání (jen v estonštině) vydané 1862 ve Finsku autorovým nákladem, se téměř neprodávalo. S nadšením přijala S. K. mladá obrozenecká generace (C. R. Jakobson, P. Blumberg, L. Koidula, J. Hurt, M. Veske). S. K. hluboce poznamenal eston. literaturu (až k prozaické travestii E. Vetemaa, Kalevipoegovy vzpomínky, 1972), výtvarné umění (K. Raud, E. Okas, M. Saks, O. Kallis), hudbu (E. Kapp) a dočkal se řady překladů (něm., rus., maďar., lotyš., fin., čes., litev., švéd. aj.).

Překlady 1959 (čas. 1969, Miloš Lukáš; vyd. 1959, výb., vyd. 1969 delší úryvek in: *Texty*)

Literatura E. Nirk, Friedrich Reinhold Kreutzwald, Tallinn 1961. — M. Lukáš (doslov k 1959).

mc

KRLEŽA, Miroslav:
BALADY PETRICI KEREMPUHA
(Balade Petrice Kerempuha) — 1936

Nejvýznamnější sbírka meziválečné charvátské sociální poezie.

Je psána severocharváts. zagorským nářečím. Obsahuje 34 básní od jednoduchých až popěvkově la-

děných (*Ani mezi květy spravedlnost není, Kytka konvalinka voní sladce, Chudácká, Cikánská, Kalendářová, Kráva na ořechu* aj.) po široké, rytmicky uvolněné daktylotrochejské celky, v nichž je téma rozvedeno v lyrickodram. gradaci a různých obměnách (*Ke-glovichiana, Komédianti, Lameniace o dani, Na trápení, Kronika, Planetárium* aj.). Vypravěč je stylizován jako lidový bard enšpiglovského typu (*Kerempuh* — v zagorském nářečí panděro, taškář atd.). Úvodní b. *Petrica* a oběšenci udává celkové ladění B. P. K. Za doprovodu lidového nástroje tambury zpívá pod šibenici o kruté pravdě „neoficiální“ historie národa, který tvořil součást obranného valu Evropy proti Turkům. Hl. hrdinou básní je nevolný sedlák deptaný vojny, robotou, poplatky a dávkami feudálům, církvi, magistrátu apod. Data u některých básní odkazují k poslední čtvrti 16. stol. a krvavě potlačeným selským bouřím (*Na trápení, V mlze*). Tematika B. P. K. se pohybuje v okruhu drastických třídních kontrastů — násilnického a požitkářského života hierarchie světských i církevních pánů a nehlubší bída sedláků, bitevních masakrů, mučení a šibenic, primitivního fatalismu, sarkasticko-uto-pických jarmarečních procvotů o lepší budoucnosti, travestování vyšších liter. kánonů apod. Z kerempuhovského úhlu pohledu je demytizována historie kultury, zvl. polit. kompromisnictví austrofilských obrozeneckých vůdců, maďaronství aj. a vyzvednuty národně emancipační proudy (*Planetárium*).

Biologizace a somatologizace světa, vnímání třídních zápasů doslovně v úrovni rvačky o zdroj rozhojnění tělesných požitků na straně jedné a o existenční sebezáchovné minimum na straně druhé jsou stylizovány jako rabelaisovské, breughelovské, goyovské karnevalové burlesky a groteskní hyperboly. Provokativně drastická lidová materializace ztotožňující bytí s kategorií tělesna je stavěna proti duchovnímu a ideologizujícímu výkladu světa. Tato stylizace je zdůrazněna i grafickou úpravou (iniciály), starým pravopisem úryvků z knih útrpného práva aj. Stylotvorným prvkem je hyperbolizující výčet, hromadění významově silně expresivních pojmenování a tropů přímo odkazujících k životní realitě. B. P. K. prokazuje kontinuitu s expresionistickou linií autorovy tvorby. Z napětí mezi postojem středověkého pěvce Petrice a básníka-intelektuála plyne svébytná estet. účinnost.

B. P. K. polemizovaly s buržoazními nacionálními mýty, ale i s utilitaristickými tendencemi a schematickou, úzce polit. účelovostí charvát. sociální literatury 30. let. Estet. rekonstrukce centrálního charvát. dialektu prohloubená studiem písemných starých pramenů měla skrytý smysl poukázat na původní národní hodnoty v obraně před velkosrb. hegemonizačními cíli v rámci Jugoslávie. V souvislosti s evrop. polit. událostmi — nástup fašismu,

občanská válka ve Španělsku, fašizace ve vlastní zemi — nabyly **B. P. K.** až programové údernosti. Z těchto důvodů byly vydány poloilegálně poblíž slovin. Lublaně po předběžném uveřejňování jednotl. básní ve slovin. časopisech.

Výpisky „*Ještě nikdy nebylo, / aby nějak nebylo, / jako nikdy nebude, / že nám nějak nebude. / . . . Nikdy přece tak nebude, aby nebylo, jak bylo, / aby se to selské břicho někdy zplna nasýtilo*“ (1963, 50).

Překlady 1963 (Josef Hiršal).

Literatura I. *Franeš, Matoš, Vidrič, Krleža, Zagreb 1974. Z. Malič, U krugu „Balada Petrice Kerempuha“*, in: *sb. Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, Zagreb 1970.*

mč

KRLEŽA, Miroslav: **CHARVÁTSKÝ BŮH MARS**

(Hrvatski bog Mars) — 1922, rozšířeno 1923
Sbírka povídek charvátského autora námětově čerpající z drastických frontových zážitků první světové války.

Jednotl. prózy jsou variacemi tématu účasti a postavení charvát. zeměbranců v rakousko-uherské armádě. Zobrazují množství postav — chalupníků z charvát. Zagorja a Slavonie, řemeslníků a intelektuálů — které prožívají válku za zájmy staletého národního utlačovatele jako nesmyslné tělesné a duchovní utrpení. *Bitva u Bystrzice* Lesné liči v řetězu fragmentárních scén smrti 7 zeměbranců. *Královská uherská zeměbranecká novela* veristicky detailně rozkresluje předfrontovou mezibojovou execírku, v níž se střetá zuřivě loajální úsilí důstojníků s primitivností a sebezáchovnou pasivní rezistencí vojáků. Ve *Trech zeměbrancích* je krvavě vyhocen konflikt mezi bývalými spolužáky rozdělenými vojenskou subordinací. Z prostředí frontových lazaretů čerpají p. *Barák 5/b. Zeměbravec Jambreč. Smrt Franja Kadavera*, konfrontující sentimentální pseudosociální dobročinnost rakouské baronky a anachronických šlechticů s utrpením raněných či pohlavně nakažených vojáků.

Nosnou složkou estet. účinnosti povídek je syrově dokumentární detail válečných reálií, jejichž výběr je dán traumatickým zážitkem přímého účastníka frontových hrůz, postojem naprosté negace války z perspektivy humanity a ideálů socialist. revoluce. Se záměrnou absurdní podrobností jsou zde hromaděny popisy samoučelného vojenského drilu vybičovaného netečností zeměbranců, středověkého násilí jako projevu důstojnické zvůle, již jsou vystaveni vojáci bez ohledu na osobní kvality, kasáren páchnoucích záchody a podřadnou menáží, lazaretů zamořených kafrem a lyzolem, dezinfekčních lázní, v nichž plavou zkravené fáče, venerických baráků a drastických léčebných metod atd. Proces redukování lid-

ské aktivity na animální reflexy, jimiž se lze bránit utrpení i psychol. tlaku, uvolňování nízkých pudů, krutosti, primitivního egoismu je předváděn s jednoznačnou autorskou angažovaností. Slovník je nasycen výrazy krajně expresivními, psychol. kolorit je posílen nářeční hovorovostí, německo-mař. barbarismy vojenské mluvy aj. Dokumentární realističnost má spódní symbolizující rozměr vypovídající o histor. a biologické síle, odolnosti a živelné schopnosti člověka přetrvat.

Ch. b. M. vznikal z vlastních zážitků (autor byl z polit. důvodů vyloučen z pešské kadetky Ludovicea a jako voják odvelen na frontu) souběžně s válečnými komentáři pro noviny. Uveřejněny byly nejprve časopisecky (1921), jako neúplný cyklus knižně 1922. Způsobem uměl. ztvárnění války jako generačního traumatu přičleňuje se **Ch. b. M.** k bezprostředně poválečné expresionistické vlně v jugosláv. literaturách, koresponduje s expresionismem německým. Patří mezi klasická protiválečná díla evrop. literatury vedle Barbussova *Ohně*, Remarquova r. Na západní frontě klid aj.

Překlady 1930 (*Václav Cháb, výbě. Na frontu*), 1931 (1955, 1965, *Otakar Kolman, vyd. 1931 výbě. Chorvátský bůh Mars*),

Literatura *Miroslav Krleža, Zbornik o M. Krleži, Zagreb 1963. M. Ristič, Krleža, Zagreb 1954. Š. Vučetić, Krležino književno djelo, Sarajevo 1958.*

mč

KROSS, Jaan: **NA OČÍCH KLIO**

(Klio silma all) — 1972

Sbírka historických novel, „malých románů“, dílo estonské sovětské literatury.

N. o. K. je souborem 4 novel uspořádaných podle chronologie děje; hl. postavami jsou vždy skutečné histor. osobnosti. V n. *Čtvero monologů o svatém Jiří* je hrdinou malíř M. Sittow (1469—1525), jenž se po úspěšném pobytu v Evropě vrací do rodného provinčního Tallinnu a je žárlivým cechem donucen podrobit se potupné mistrovské zkoušce (vytvoří sochu sv. Jiří bojujícího s drakem, již symbolizuje svůj zápas s představenými cechu). V n. *Imatrikulace generálmajora Michelsona — Tucet monologů za zvuku bubnu, kolovrátku a lesního rohu, v doprovodu němé flétny* se generál Michelson — vítěz nad Pugačovem, byl sám nevolnického původu —, zaháněn do úzkých vlastní touhou po kariéře, rozhodne k symbol. mstě: na své slavnostní povýšení do šlechtického stavu přivádí provokativně své neurozené rodiče. Poslední novely se dotýkají období eston. národního obrození: *Historie dvou ztracených písemností* rozvíjí fiktivní epizodu ze života F. R. Kreutzwalda (1803—1882), literáta a vůdčí osobnosti národního hnutí, závěrečná n. *Hodina na otáčecí židli* je monologem E. Jannseny, rekonstruujícího zpětně mravní

profil svého otce, novináře a dalšího významného předáka eston. kulturního života, J. V. Jannsen (1819—1890).

Využívání bílých míst v dějinách k volné fabulaci, které je v poněkud rozmarné poloze postulováno v *Historii dvou ztracených písemností*, se ve zbývajících 3 novelách stává něčím víc než hrou „známého“ a „možného“ na očích přísné antické Múzy dějepisu. Napětí mezi faktem a fikcí se promítá ve vnitřní spor hrdinů: jednotl. postavy, jakkoliv různé histor. osobnosti, pak vystupují téměř jako rozdílné varianty hrdiny téhož, což zvnějšku vnáší do N. o. K. jistý „románový efekt“. „Týž“ hrdina ve svých různých histor. podobách je nucen řešit vlastní stejné dilema: Na jedné straně se mu nabízí možnost odmítnout pokojující podmínky (Sittow by mohl odmítnout potupnou zkoušku, Michelson generálskou službu proti sociální vrstvě, z níž vzešel, J. V. Jannsen jidášský groš baltskoněm. podpory svému listu) a utrpět čestnou, navždy však nenahraditelnou ztrátu. Vždy se tak střetává s „druhým řešením“, které je naprostým seobeťováním absolutní pravdě (pro Michelsona je toto „druhé řešení“ ztělesněno i přímo v postavě chlapce, jenž se na stejné křižovatce jako před lety generál rozhodne obrátit opačným směrem a zůstat v koncertu dějin „němou flétnou“). Tento románový efekt je v N. o. K. současně popřením prestižního románu sociálně panoramatického: cílem není celistvý společen. obraz minulosti, ale postižení mravního problému. Do středu pozornosti se dostává přítom samo vyprávění, jeho barvitý a robustní jazyk, pohrávající si s dobovými liter. styly, zvrstvené a příznačně románově „mnohojazyčné“, využívající nápaditě grafických možností tisku. Oblíbeným útvarem takto pojaté prózy se stává vnitřní monolog postavy — odhalující, sebeodhalující, ale i předvádějící tvárné možnosti jazykové subjektivity.

Na pozadí pokleslých konvencí sociálního románu 40.—50. let tato demonstrace subjektivity patřila k zákl. rysům vlny krátké prózy, která zvl. na přelomu 60. a 70. let začala v Estonsku vytlačovat román z jeho předního postavení v žánrové hierarchii (např. L. Prometová, *Kdo rozšiřuje anekdoty*, 1967; E. Vemetaa, *Malá knížka románů*, 1968—72; M. Traat, *Tanec kolem parního kotle*, 1971). Stejně jako ostatní autoři eston. „malého románu“ i Kross využil na své cestě za novou podobou prózy své zkušenosti básnické — sb. b. *Ten, kdo odděluje uhlí od kamene* (1958, Sööri-kastaja) aj. Vypracoval si charakteristický jazykový styl, který se později ukázal nosný nejen v novelistice — n. *Nebeský kámen* (1975, Taevakivi), *Caput mortuum* (1975, Kolmandad mäed, dosl. Třetí hory), ale i v rozsáhlých his-

tor. freskách — *Mezi třemi morovými ranami I až IV* (1970—80, Kolme katku vahel), *Blázen Jeho Veličenstva* (1978, Keisri hull). Již 1971 a 1972 získal Kross za n. *Čtvero monologů o sv. Jiří* a *Hodina na otáčecí židli* nejvyšší eston. liter. ocenění v oblasti novelistiky, tzv. Tuglasovu cenu.

Překlady 1973 (Jaroslav Piskáček, *jen n. Čtvero monologů o svatém Jiří*, *SvLit*, 4, 1973), 1974 (Ervina Moisejenková, *jen Inkolát generálmajora Michelsona*, *SvLit*, 1974, 2), 1977 (Jaroslav Piskáček, *Hodina na otáčecí židli*).

Literatura E. Mallene, *Estonskaja literatura 1972, Tallinn 1974*. A. Marčenko, „*Dlja vospolnenija objema*“, *VopLit* 1974. — V. Königsmark, *Hodina přítomnosti, hodina historie, Literární měsíčník 1977*, 6. V. Novotný, *Odpovědnost tvorby*, Praha 1983.

mc

KRYLOV, Ivan Andrejevič:

BAJKY

(Basni) — * 1788—1834

Ruský soubor bajek psaný od sklonku 80. let 18. století.

Krylovovy bajky vznikaly v rozpětí 46 let; údaje o jejich počtu se různí (198, 185), neboť se dodnes vedou spory o autorství anonymně publikovaných. Zahrnují nejrůznější témata a z tohoto hlediska se tradičně dělí na sociálně politické — např. *Vlk a beránek*, *Rybí tanec*, *Strakaté ovce*, mravoličné, např. *Damiánova polívka* a *Svině pod dubem*, filozofické, např. *Zahradník a filozof*. B. postihují všechny sféry soudobého života.

Temat. bohatství bajek odpovídá jejich žánrová rozrůzněnost. Bajky nabývají podoby povídky, satir. pamfletu, scénky „ze života“, alegorie a epigramu. Tradiční struktura bajky tu vystupuje v několika obměnách: didaktické poučení bývá uváděno za příběhem, vyplývá z něho (induktivní model), nebo předjímá vnitřní smysl příběhu, předchází mu (deduktivní model); často však přímo vyjádřené poučení chybí, je „rozpuštěno“ v příběhu, srůstá s ním (syntetický model). Krylovova bajka se podstatně liší od svých předchůdců. Zatímco v souboru Paňčatantra i v dalších stoletích převládá alegoricky ilustrované poučení, u J. Lafontaine se mění v poutavé čtení, často podstatně oslabující rigorózní morální vyznění, Krylovovy bajky se vyznačují zakotvením v národním životě, společen. a polit. dění, kypí lidovou mluvou a hemží se postavami a postavičkami s vlastní řečovou etiketou. Epigramatičnost, gnómičnost a aforističnost bajek způsobily jejich všeobecnou známost, takže celé verše zlidověly. B. významnou měrou přispěly k rozvoji rus. verše. Jejich různostopý jamb kolísá mezi 5—11 stopami, délka verše se volně přizpůsobuje intonaci mluvené řeči

a jejímu tempu. Bajky jsou charakteristickým sebevyjádřením jejich tvůrce, jenž v nich našel svěbytný způsob výkladu světa, vzdálený od hl. cest liter. vývoje, vypadající jako neškodná kuriozita, ve skutečnosti však přesně postihující problémy bytí a poznání, systém hodnot, které svými kořeny směřují k prastarým pramenům uměl. vidění skutečnosti. Žánr bajky je natolik pružný, že umožňuje integraci poetiky jiných žánrů (satira, alegorie, povídka) a snadno se obohacuje o nové jazykové vrstvy. Pro filozofii Krylovových bajek je příznačný lidový názor na morálku, chudoba a bohatství, mezilidské vztahy i na podstatu společen. zřízení. V některých bajkách dosahuje útočné ostří polit. satiry vrcholu (*Rybi tanec, Strakaté ovce*) a současně se prohlubuje jejich histor. konkrétnost (postava cara Alexandra I.).

B. vznikaly pod vlivem novinářské satiry, která začala být v Rusku pěstována podle angl. vzoru v 2. pol. 18. stol. První bajky I. Krylova vyšly v časopise I. G. Rachmaninova *Utrennije časy* (1788). První kniha B. vychází 1809, postupně bylo vydáno 9 knih. B. tak provázely po půl století rus. liter. život, byly jeho stabilním protipólem i souputníkem. Navazovaly na bohaté rozvinutou svět. bajkařskou tradici (soubor Paňčatantra, Ezop, Phaedrus, J. La Fontaine, G. E. Lessing), kterou rozvíjely v oblasti poetiky, národního a sociálního obsahu. Zde se mohly opřít o domácí, rus. tradici, v níž stěžejní místo zaujímal A. P. Sumarokov, I. I. Chemnicer a I. I. Dmitrijev. Výrazná ruskost bajek, jejich zakotvení v rus. realitě, zprostředkovávané neobyčejně široce koncipovanými jazykovými prostředky, vedlo k představě o jejich nepeložitelnosti. Vývoj v posledních desetiletích však ukazuje na jisté úspěchy v osvojování kulturního odkazu Krylovových bajek jinými literaturami včetně české, která již dochází do stadia kompletizace překladů.

Výpisky „*Slabý vždy vinu má — silný je nevinný. / Tomu nás dávno učí dějiny*“ (1976, 12) — „*Na zloděje náš zákon bývá krátký / a zlodějčka strká do oprátky*“ (1976, 31) — „*Mnozí se často přiznat obávají, že nahání jim hrůzu ostrovtip / a zdá se jim, že s tupci vyjdou líp*“ (1976, 114).

Překlady čas. 1833—37 (1847... *František Ladislav Čelakovský, b. Štika, Listi a kořeny*, in: *ČČM, pak in: Spisů básnických knihy šestery aj.*, 1868—72 (*Josef Kolář, výběr. Desatero báje*), 1874 (*Alois Durdik, výběr.*), 1886 (*Hynek Mejsnar, výběr.*), 1931 (*J. A. Ljackij, Vybrané bajky*), 1939 (*Václav Najbrt, výběr.*), 1946 (*Břetislav Hošek, výběr.*), 1947 (1954, *Ivan Hálek, výběr.*), 1947 (*Mila Mellanová, výběr.*), 1955 (*Jindřich Černý, výběr.*), 1958 (*Milena Kohoutová, výběr.*), 1973 (1976, 1985, *Hana Vrbová, výběr.*; vyd. 1985 in: *Pod maskou lenosti aneb Bajky i nebjky*) aj.

Literatura I. A. Krylov — *issledovanija i materialy, Moskva 1947. I. Sergejev, I. A. Krylov, Moskva 1945. N. L. Stepanov, I. A. Krylov, Žizn' i tvorčestvo, Moskva 1949. N. L. Stepanov, Basni Krylova, Moskva 1969. — J. A. Ljackij, Poznámky k bajkám Krylovovým, Praha 1931.*

ip

KUAN Chan-čching: KŘIVDA SPÁCHANÁ NA TOU O

(Tou O jüan) — * 13. stol.

Nejznámější čínské drama ca-ťu z období mongolské dynastie Jüan (1279—1368).

Příběh o bezpráví spáchaném na dívce Tou O má kompozici příznačnou pro čín. klasické drama. V prologu se představují hl. postavy: poměrně bohatá vdova Čhajová a Tou Tchien-čang s dcerkou, později pojmenovanou Tou O. Stručně načrtnou své životní osudy, nakonec je dcera ponechána ve vdovině péči, aby se později provdala za jejího syna, otec Tou odjíždí do sídelního města za kariérou. 1. jedn. — úvod — ukazuje po 13 letech Tou O již ovdovělou; párek darebáků — otec a syn Čangovi — se marně snaží donutit obě ženy, aby se za ně provdaly. Ve 2. jedn. se děj rozvíjí: mladý Čang, chtěje otrávit vdovu Čhajovou, otráví náhodou svého otce a obviňuje Tou O. 3. jedn., vyvrcholení, líčí nepravdivý soud: Tou O se přiznává, aby zachránila tchyni, a je popravena. 4. jedn. přináší rozuzlení, odplatu: duch Tou O se zjevuje jejímu otci (který mezitím již dosáhl postavení dvorního inspektora v oblasti řeky Chuaj, takže má plnou moc k restání špatných úředníků), až ho přesvědčí záznaky o divčinně nevině (sníh v létě, krev tekoucí nahoru, tříleté sucho). Otec Tou vynese spravedlivé rozsudky a hl. viník, mladý Čang, je „odveden na tržiště, přikován k lavici a rozčtvrcen na sto dvacet kusů“. Tím je osvobozen duch Tou O od zatracení. Dějové nosné části dramatu jsou psány prózou, lyr. pasáže, satir. repliky apod. veršem (zpívaly se na melodii severních písní čchü). Charakteristické je rovněž prolínání skutečnosti a nadpřirozených jevů.

K. i další Kuan Chan-čchingova dramata podávají svým zpracováním realist. pohled na čín. společnost 13. stol., i když náměty jsou většinou převzaty ze starších liter. předloh. Dílo charakterizuje stručně a výstižně představitel různých společen. vrstev, aniž nechává někoho na pochybách o autorových sympatiích či antipatiích (typ charakterů rozvržených černobíle se pak vyskytuje v celém dalším vývoji čín. divadla). Mluvený a zpívaný text je harmonicky spojen a jazyk postav individualizován. Prvky komické se střídají s tragickými, hra končí typickou odplatou, ač příliš pozdě pro hrdinku.

K. je považována nejen za nejvýznamnější drama Kuan Chan-čchingovo, ale i dramata mongol. doby, tzv. Jüan ca-ťu, z nichž se do-

chovalo asi 200. Vznikala postupně z lidových vyprávění a scének z čín. tržišť a bazarů; i když již před juanskou dobou drama zřejmě existovalo, toto jsou první dramata písemně dochovaná a vykrystalizovala právě zásluhou Kuan Chan-čchinga. Převažují u něho ženské hrdinky, asi proto, že divadlo tehdy hrály především ženy — nevěstky, zpěvačky atd. Ca-tü psali většinou literáti, kteří za panování cizí dynastie nesměli zastávat úřady. Zapadají do širokého proudu čín. středověké literatury (romány, povídky, dramata), jež díky tomu, že nebyla začleněna do oficiálního písemnictví, citlivě reagovala na současnost. K. bývá označována za první čín. tragédii, která je široce společensky motivována a ukazuje na hl. problémy doby. Později hrám ca-tü konkurovaly jižní hry (nan-si) a ještě později divadlo hl. města (ing-si). Všechny formy mají společné střídání mluvených a zpívaných partií, doprovod orchestru a hýřivé kostýmy, téměř žádné kulisy. Dodnes je divadlo tohoto typu nejoblíbenější lidovou zábavou.

Překlady 1960 (*Dana Kalvodová — verše Jana Štroblová, Letní snih, in: výb. Letní snih a jiné hry.*)
ms

KUO Mo-žo: NÁVRAT STARÉHO MISTRA (Ču-sia š'žu kuan) — * 1923—1936

Autorský výbor povídek jednoho z nejvýznamnějších spisovatelů, vědců a kulturních činitelů Čínské lidové republiky.

V osmi krátkých povídkách, jejichž výběr provedl autor roku 1950 na přání českosloven. kulturní delegace k překladu pro čes. čtenáře, se nám beletristickou formou předkládají názory na základy čín. filozofie a státnosti, na nutnost jejího přehodnocení. Brilantně komponované příběhy ze života filozofů Lao-c', Čuang-c', Konfucia a Mencia, „prvního císaře“ Čchin Š'-chuanga, krále Siang Jüho, historika Š'-ma Čchien a básníka Tia Iho, kteří všichni žili a působili v posledních 6 stoletích př. n. l., nešetří krit. pohledem a ostrou satirou.

Anekdotické příběhy o slavných osobnostech staré doby byly v čín. literatuře vždy oblíbeny a často zpracovávány. V N. S. M. jsou však podány moderním způsobem v době, kdy nejdůležitější ze všeho bylo pro Čínu vymýtit starou ideologii, která svazovala jakékoli snahy o revol. či jen reformistické změny ve společnosti. Kuo Mo-žo uvádí v pochybnost neomylnost zvl. státní ideologie konfucianismu, vládnoucí již 2 000 let, a to již v jejich tvůrcích Konfuciovi a Menciovi, k nimž nechová pražádné sympatie. U taoismu (Lao-c' a Čuang-c') zdůrazňuje hlavně jeho neúčinnost pro praktický život. V povídko o Čchin Š'-chuangovi a Siang Jüm jsou postiženy mo-

menty klíčové pro osud Číny — historie jejího prvního sjednocení, vznik dynastie Chan ve 3. stol. př. n. l., je poukázáno na různé typy a možnosti vládců. Poslední dvě povídky ličí neradostný úděl čín. vzdělanců i umělců a nepochybně jde o alegorii vztahující se k poměrům za reakčního Cankajškova režimu 30. let.

Sbírka tak je i není charakteristická pro zaměření Kuo Mo-žových děl. Typický v ní je spisovatelův přednostní zájem o starou čín. historii, který se projevoval v jeho dílech beletristických i vědeckých. Nové je kritickoreal. pojetí námětů a břitká satira. Zatímco v prvních básnických sbírkách, např. *Bohyně* (1921, Nü-šen), převládá celkové romant. zaměření mladého období autorovy tvorby, je přechod k revol. literatuře v N. S. M. diktován vývojem události a zejména katastrofální porážkou revoluce 1927. Kuo Mo-žovy povídky dosáhly velké proslulosti a není náhodné, že po smrti Lu Šünové 1936 Kuo Mo-žo spolu s Mao Tunem stanuli v čele čín. kulturního života.

Překlady 1953 (1961, *Berta Krebsová—Jaroslav Průšek.*)

Literatura *J. Průšek, Three Sketches of Chinese Literature, Praha 1969. — Týž (předmluva k 1953, do slov k 1961).*

ms

KUPALA, Janka: PÍŠŤALIČKA (Žalejka) — 1908

Sbírka básní zakladatele moderní běloruské literatury.

Sbírka je otevřena b. *Já nejsem básník* s autostylizací písničkáře donuceného ke zpěvu hořkým osudem a bolesti v srdci. Tato okázale neliter. maska, za níž se básník skrývá, je dále rozvíjena nejen v řadě veršů věnovaných tématu písně (*Hrej, má písťaličko, Písním, Mým dumkám, Píseň o písních, Pláčou mé písně* aj.), ale sjednocuje všechny básně P. Žánrem písní se básník vyslovuje k rozmanitým otázkám národní existence Bělorusů (*Píseň některým mladým lidem, Čeho je nám třeba*), stává se mluvčím lidu a jeho bíd (*Kdo to tam kráčí*), karatelem jeho zanedbanosti a pasivity (*Tož spi, bratře, spi*) a učitelem (*Milujme se, sousedě*), ale současně také zevnitř odráží jeho myšlenkový svět (*Z písní běloruského mužika*), zaznamenává realie venkovského života (*Na pastvě, Pluh, Láptě*), často v proměnách ročních dob (*Jaro. Z písní o jaru, Podzim, Zima*).

Obrozenský cit k vlasti a k národu je v P. již spojen s hořkým smyslem pro skutečnost, přehlušujícím obrozenském zbožštění neidylickými obrazy „temného lidu“, neprobuzeného a nevzdělaného, jenž je teprve na cestě k „polidštění“. Toto vědomí se jen výjimečně prosazuje sklonem ke konkrétním, přesným detailům,

většinou ještě stále pracuje s jednoduchou skladbou obecných emblémů. Jedním z nich se stává v P. motiv „rodné chalupy“, vetché a se slaměnou střechou, která je alegorií souč. stavu země, národa a jeho kultury, ale i stylizovaným výrazem autorova životního východiska (venkovský původ). Chápání možnosti i úkolů národní kultury určilo i odmítnutí role básníka a přijetí autostylizace laického, neškoleného pisničkáře a hráče na píšťalku (jemuž v básnickové autobiografii odpovídalo uvědomělé zdůraznění vlastního samouctví), asketicky se vzdávajícího osobního štěstí, společen. kariéry i uměl. slávy pod tlakem osudové povinnosti sociálně vlastenecké. Oba zákl. postoje, jež z toho vyplývaly (učitel lidu — jeden z lidu), vycházely z tradice dosavadního bělorus. písemnictví, z jeho „obrozenko-osvícenského“ i „obrozenko-romant.“ složky; tón didaktický i lyrický, jenž se inspiroval lidovým jazykem a bělorus. folklórem, tak byly přirozeně sjednoceny.

P., která se i podobou titulu hlásila ke svým liter. předchůdcům (F. Bahuševič: Dudy běloruské, 1891; A. Paškevičová-Cjotka: Skřipky běloruské, 1906; J. Lučyna: Otýpka), vyšla v Petrohradě v bělorus. nakl. „Zahljane sonca i ū naša akonca“ (jedna básně byla také nakladatelství přímo věnována). Vydání bylo zkonfiskováno, ale podařilo se dosáhnout zrušení zákazu (1909 byla P. podruhé zkonfiskována ve Vilně). Ihned po vydání své prvotiny začal být autor považován doma i za hranicemi za předního bělorus. básníka. Po anonymní recenzi v bělorus. čas. Naša niva se objevily vzápětí ohlasy v ukrajin., pols. i rus. tisku. Na rozdíl od vesměs shovívavé a přezíravé pols. kritiky ocenil v čas. Sovremennyj mir (1911) Kupalovu poezii v stati O literátech-samoučích M. Gorkij.

Překlady čas. 1911 (Adolf Černý, jen b. Kdo to tam kráčí, Slovanský přehled), 1955 (Kamil Bednář, zčásti in: sb. Básníci Bílé Rusi).

Literatura Janka Kupala, Seminaryj, Minsk 1963. Narodny paet Belarusi, Minsk 1962. Z. Žylunovič — M. Bajkov (ed.), Janka Kupala ū litaraturnaj krytycy, Mensk 1928. — J. Mozolkov, Janka Kupala, Praha 1954.

mc

KUPRIN, Alexandr:

JÁMA

(Jama) — čas. 1909 čas. 1914—1915

Ruský naturalismem poznamenaný román zachycující dokumentární technikou život v nevěstinci.

Děj dvoudílného románu o 3 částech, který autor příznačně píše matkám a mladým lidem, se odehrává na periférii velkého jihorus. města; podle

vozků (rus. jamščik), kteří tu žili, se předměstí nazývalo Jamské, stručně Jáma. Na pozůstatcích povoznických sídel začaly postupně vyrůstat veřejné domy, povolené a sledované místními úřady. Nevěstince se dělily podle jakosti a podle toho se řídila „klientela“, zahrnující všechny společenské třídy a skupiny, muže nejrozmanitějších řemesel, vzdělání, fyzických předpokladů a polit. názorů. 1. díl (1. část) je vlastně anatomii „dvourublového“ podniku Anny Markovny, jeho styků s korumpovanou policií a života prostitutek, zejména Ljubky, Ženi a Tamary. Skupina studentů, která podnik navštěvuje, diskutuje o prostituci a jeden z nich — Lichonin — bere s sebou Ljubku, aby ji vysvobodil z hrozného prostředí. 2. díl líčí mechanismus obchodu s ženami, Ljubčin návrat a události, které vedly k zániku Jámy, od Ženi je sebevraždy až k velkému pogromu.

Tvar J. je — zčásti i pod tlakem franc. naturalismu — poznamenán křížením dokumentu a tradičního románu, jak se rozvinul v 19. stol. Z téměř vědecky přesného sociologického pojednání postupně vyráží jednotl. příběhy — Lichoninův, Gladyševův aj., ale — aniž jsou dovršeny — vrací se zpět k výchozímu prostředí. Z podloží epicko-dokumentární struktury vyrůstají filozof. a publicistická zobecnění, úvahy o podstatě prostituce, o jejích kořenech. Sám pohled na prostituci není jednoznačný. Na jedné straně je tento jev viděn jako důsledek obecného rozporu přírody a společnosti, resp. biologického a sociálního základu, na straně druhé je systematicky kladen do přímé souvislosti s rozpory uvnitř kapitalismu. Analýza prostituce vede k hlubokému sondování sociálních poměrů a ostrých třídních protikladů, přesvědčivě ukazuje propojenost polegálních a nelegálních forem vykořisťování s buržoazním státním aparátem. Nutnost změny společen. systému tu vystupuje s očividnou naléhavostí, stejně jako nezbytnost mravní očisty, která spočívá ve vyjasnění funkce rodiny. J. také pregnantně zobrazuje bezmocnost a bezvýhodnost individuálních činů, které jsou sice vedeny ušlechtilou myšlenkou, ale stále stojí na bahnitěm společensko-mravním základě. Realita odhaluje tyto pokusy jako utopické a ve svých důsledcích krizi hodnot prohlubující. J. s nebyvalou otevřeností poukázala na tento dlouhodobý společen. problém, jednoznačně strhla roušku falešné cudnosti a pokrytectví a prezentovala prostituci v celé její nahotě od erotických zvráceností až po složité mechanismy prodeje a koupě.

Historie vzniku J. začala zveřejněním p. Trojice (Troica) v čas. Voprosy pola a Probuždenije (1908), jež byla náčrtem 2. kap. románu. Celá 1. část se objevila v almanachu Zemlja 1909 po cenzurních zásazích a vzbudila značný zájem čtenářů a ohlas kritiky, jakkoliv

nejednotný (objevily se výtky z nemorálnosti i z přílišné idealizace, srovnáním zvl. s obdobně tematicky zaměřenou prózou francouzskou). 1913 I. Rapgof vydal dokonce své pokračování — „Finále. Dokončení Jámy A. I. Kuprina“, což přimělo Kuprina k rychlému vlastním dokončení románu. 2. díl byl pro účely vydání přes protesty autora rozdělen do 2 částí, jež vyšly v almanachu Zemlja 1914 a 1915. Cenzurní a soudní zákrok proti některým místům 2. dílu J. přiměl Kuprina k četným úpravám pro Sebrané spisy. Definitivní znění vyšlo až 1917. V kontextu Kuprinova díla J. pokračuje „v odhalovací“ linii autorovy tvorby — *Moloch* (1896), *Souboj* (1905, Pojednok).

Výpisky „*Mladí revolucionáři, starí dvorní radové*“ (1968, 39). „*Člověk je stvořen pro neustálou tvorbu, ve které je sám sobě bohem, pro velké štěstí a pro lásku bez konce — pro lásku ke stromu, k obloze, k lidem, ke psu, k milence, k zemi*“ (1968, 62).

Překlady 1911 (J. K. Lang). 1923 (1925, Zdeněk Lahulek-Faltys), 1968 (1984, Vojtěch a Jana Jestrábovi; vyd. 1984 in: *Příběhy ulic a přístavů*).

Literatura V. N. Afanasjev, A. I. Kuprin, Moskva 1972. I. V. Koreckaja, A. I. Kuprin, Moskva 1970. F. Kulešov, *Tvorčeskij puť A. I. Kuprina*, Minsk 1963. L. V. Nikitin, Čechov. Bunin. Kuprin, Moskva 1960. A. A. Volkov, *Tvorčestvo A. I. Kuprina*, Moskva 1962.

ip

LA BRUYÈRE, Jean de: CHARAKTERY

(Les Caractères) — 1688, 1696

Soubor aforismů, maxim, úvah a portrétů, dílo francouzského klasicistického moralisty.

V 1. vyd. byly Ch. adaptačním překladem Charakterů Theofrastových, doplněných (v 2. části) řadou převážně aforistických postřehů o mravech 17. stol. — *Charaktery Theofrastovy přeložené z řečtiny spolu s Charaktery aneb Mravy tohoto věku* (Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle). Tato 2. část, jež je La Bruyèrovým dílem, se během dalších vydání rozrůstala (přibývalo v ní zvl. portrétů). Je rozčleněna do 16 tematicky odlišených kapitol: *O dílech duchovních, O osobních schopnostech, O ženách, O srdci, O společnosti a o konverzaci, O darech štěstí, O městě, O dvoře, O mocných, O vládci neboli o státě, O člověku, O úsudku, O módě, O některých zvycích, O kazatelství a O svobodomyšlných duších*. Jednotl. kapitoly na sebe logicky nenavazují a skládají se z celistvých uzavřených fragmentů nestejných délek i obsahu, opět zcela volně přiřazovaných. Ch. jsou uvozeny motem z Erasma Rotterdamského.

Ch. jsou (v souladu se svou genezí) bohatým materiálem psychologickým i společenskokritickým, skládajícím se v barvitou a plastickou mozaiku společen. života 17. stol. Za-

chyceny přitom nejsou jen mravy dvorské, měšťanské, literární apod., ale problematice zde i (tehdy velice řídký) drastický obraz zbědovaného venkovana, „živočicha připoutaného k zemi“, jež „jako by vydával artikulované zvuky“ a který „si nezaslouží, aby se mu nedostávalo chleba, jež zasil“. Sjednocujícím tónem fragmentární stavby Ch. je pesimismus a deziluze, které např. na rozdíl od La Rochefoucauldových Maxim nemají kořen v lidské přirozenosti, ale pramení z okolností lidského života (člověk souzen podle urogenosti, nikoliv podle zásluh; člověk je obětí vlastního zklamaného očekávání apod.). Dalším sjednocujícím prvkem Ch. je stylistická vytríbenost. Jednotl. fragmenty náležejí k vrcholům charakterizační klasicistické prózy. Určitá osoba nebo situace je v nich obdařena maximálním množstvím vyhocených charakterizačních detailů, jež se obvykle v různé míře a intenzitě objevují u lidí či situací obdobného typu (na jazykové úrovni se to projevuje např. hromaděním gradovaných adjektivních řad — „je lenivý, nevzdělaný, pomlouvačný, hádavý, prohnaný, nestřídavý, nestoudný...“). Vzniká tak „ideální“ portrét určitého lidského typu či typické situace, v němž jako by byly geneticky obsaženy všechny jejich možné konkrétní obměny. Tento postup, podpořený mistrným pointováním a využíváním paralelismů a antitezí, vychází z klasicistické snahy o vytváření nadčasových lidských typů a zároveň o „ličení podle přírody“.

Ch. vyvolaly obrovský ohlas (jak nasvědčovala řada dalších vydání až po 9. vyd. 1696, vydání poslední ruky); okamžitě se začaly objevovat rukopisné a po La Bruyèrově smrti i tištěné klíče, hledající reálné předobrazy jednotl. portrétů. Ch. jsou jedním z vrcholných děl klasicistické moralistické literatury 17. stol. ve Francii. V souladu s dobovou estetikou stojí na pomezí krásné literatury, psychologie a filozofie. V mnohém navazují na moralismus molièrovský. Využívají však v nemalé míře i stylistické prostředky vytríbené v tehdejších žánru liter. dopisu a maximy. Měšťanský moralismus konce 17. stol. v nich však už začíná přerušovat v předosvětský společenskokrit. postoj. Sloužily proto jako výtečný „materiál“ řadě franc. osvíceneckých spisovatelů (Montesquieu: *Perské listy*). Liter. i psychol. hodnotu si Ch. zachovávají dodnes.

Výpisky „*Nic není králi k větší cti než skromnost jeho oblíbence*“ (1908, 171) — „*Bojíme se stáří, a nejsme jisti, že ho dosáhneme*“ (1908, 196) — „*Smát se lidem duchaplným je výsadou hloupých*“ (1972, 81) — „*Hlupák vůbec neumírá, nebo stane-li se mu to, če-*

mu říkáme smrt, musíme po pravdě říci, že na tom vydělá, protože v té chvíli, kdy jiní umírají, on začíná žít; teprve potom jeho duše myslí, uvažuje, posuzuje, uzavírá, hodnotí, předvidá, dělá právě to, co dosud nedělala..." (1972, 205).

Překlady 1908 (Otokar Šimek, *výb. Charaktery čili mravy tohoto věku*), 1910 (Otokar Zych, *jen III. V osidlech ženy*), 1972 (Otokar Novák, *Charaktery aneb Mravy tohoto století*).

Literatura G. Romeyer Dherbey, *Temps et contre-temps chez La Bruyère, Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1984, 3. — O. Novák (doslov k 1972).

ju

LA FAYETTE, Marie Magdelaine Pioche de la Vergne, hraběnka de: KNĚŽNA DE CLÈVES

(La Princesse de Clèves) — 1678

Významný román francouzské spisovatelky, jeden z prvních evropských psychologických románů.

Upříštěm dvora Jindřicha II., plného nádhery, ambic i milostných intrik, se objeví slečna de Chartres, jež svou krásou zastíní všechny ostatní. Matka ji provdá za ušlechtilého knížete de Clèves, který ji vroucně miluje. Na králově plesu kněžna de Clèves a vévoda de Nemours, nejskvělejší dvorský kavalír, vzplanou na první pohled vzájemnou láskou. Smysl pro čest a povinnost však vede kněžnu k tomu, aby za žádnou cenu nepodlehla citu k vévodovi. Vyhýbá se mu, a nakonec se se svou láskou svěří manželovi. Vzdubí tak v šlechtěném knížeti de Clèves nejen úctu, ale především žárlivost. Mylné přesvědčení, že Nemours strávil s manželkou noc, mu způsobí smrtelnou nemoc. Před smrtí však uvěří v manželčinu nevinu. Ovdovělá kněžna de Clèves, milující stále Nemourse, však s ohledem na čest, povinnost a vlastní klid odmítá vévodovy nabídky k sňatku a v ústraní se vzdaluje pozemskému světu. Nemoursu vásně zahojí čas.

K. d. C. připomíná klasickou tragédii, přenesenou do „rodinného prostředí“, svou kompozicí (I. část expozice a kolize, II. krize, III. peripetie, IV. katastrofa) i tématem (trag. naplnění vzájemné lásky mezi knížetem a kněžnou de Clèves, jedinými dvěma postavami, jež jsou jí schopny i hodny). Souběžná psychol. analýza vzrůstající lásky kněžny a žárlivosti knížete (se silnými ozvuky preciózní milostné kazuistiky — např. je možno svěřit se vlastnímu manželovi s láskou k jinému), zdvojení vítězným bojem obou protagonistů proti důsledkům vášně, jež by zneuctily jejich osobnost (kníže uvěří v nevinu, kněžna se vzdálí světu), je vkomponována do líčení intrik dvorského světa (milostných a politických zároveň). Jediným pravým bytím tohoto světa je jeho skvělé zdání. Odhalují to nejen vyprávěné či prožívané dvorské intriky (příběh pani

de Tournon, historie ztraceného dopisu vice-doma de Chartres aj.), ale především všechny popisy. Vyznačují se téměř dokonalou „abstraktností“, v níž se projevuje preciózní záliba v superlativu a hyperbole („... tento princ byl mistrným dílem přírody; nejméně hodné obdivu na něm bylo, že byl skvěle rostlý a velmi krásný muž“). Ve dvorském prostředí se tak každá postava individualizuje jen tím, že nabývá určité hodnoty v očích příslušníků světa, do něhož náleží. Zákl. hodnotou je v něm nádhra a zdání cti, zatímco skutečná čest a cit se musejí skrývat v nitru nebo se vyjadřovat jazykem konvence, který je proměňuje ve zdánlivé (odtud neustálá snaha kněžny uniknout z dvorského prostředí; i řídké případy přímočarého jednání se odehrávají mimo ně). Tomuto napětí stylisticky odpovídá převládající nepřímá výpověď blízká vnitřnímu monologu, která zkomorňuje vazbu mezi vřstvou milostného citu a dvorských intrik. S pesimismem vlastním vysoké aristokracii, již královský absolutismus proměnil v ozdobu dvora, tak K. d. C. s velkou dávkou hodnověrnosti zachycuje na milostném příběhu odehrávajícím se za Jindřicha II. atmosféru na dvoře Ludvíka XIV.

Stylově vytříbeným románem K. d. C., na jehož rukopise jsou patrné La Rochefoucauldovy „stylistické rady“, překonala paní de La Fayette preciózní milostně dobrodružný román příklonem ke klasicistické kompoziční seřazenosti, psychol. pravdivosti (přirozenost citů) i kázni ve využití jazykových prostředků. K. d. C. se tak stala nadlouhou prototypem klasicistického románu psychol. analýzy a zákl. pilířem franc. románové tradice vůbec. Ve 20. stol. se jí inspiroval R. Radiguet k románem Ples u hraběte d'Orgela (1924). Zfilmováno 1961 (J. Delannoy).

Výpisky „Budete-li tedy soudit podle zdání, ...bude te vždy oklamána: co se zdá, není skoro nikdy pravda“ (1974, 29) — „...snadno přesvědčujeme o příjemné pravdě...“ (1974, 92).

Překlady 1910 (Emil Jern), 1959 (1974, Karel Šafař).

Literatura E. Köhler, *La Fayette „La Princesse de Clèves“*, Hamburg, 1959. M. Laugaa, *Lectures de Mme de La Fayette*, Paris 1971. — M. Butor, *Repertoár*, Praha 1969. V. R. Grib, *Drama, román a epochy*, Praha 1966.

ju

LA FONTAINE, Jean de:

BAJKY

(Fables) — 1668—1694

Vrcholná francouzská sbírka bajek 17. stol.

V konečné podobě z 1694 čítají La Fontainovy B. 237 bajek rozdělených do 12 knih. Prvních 6 knih (124 bajek), dedikovaných dauphinovi, bylo vydáno 1668, dalších 5 (88 bajek), věnovaných paní de Montespan, 1678—79 a poslední kniha, dedikovaná vévodovi de Bourgogne, byla připojena 1694. Hl. látkovým zdrojem B. je Ezop (prvních 6 knih), částečně i Phaedrus, později vystupuje do popředí inspirace bidpajovská a vlastní autorova invence. Psány jsou vynalézavým veršem, stídnajícím s rytmickou virtuozitou nepravidelné slabičné rozměry. V souladu s tradicí jsou bajky pointovány: často závěrečným poučením (někdy stroficky odděleným od příběhu), jindy příběh ilustruje a konkretizuje maximu, uvedenou na začátku (např. *Ženy a tajemství*), někdy není morální ponaučení explicitně vyjádřeno.

Básnickým zpracováním přejatých látek La Fontaine v B. podstatně proměňuje tradiční žánr. Z morálního naučení, jež bývalo konečným cílem bajky, je akcent přenesen na vyprávěný příběh: na jeho rámec, děj, způsob podání a průvodní satir. postřehy („Dvůr definoval bych jak zem, kde všechen lid — / ať smutný, veselý — podobu musí mít, / jež králi líbí se...“ — *Pohřeb lvice*). Vystupující zvířata či lidé sice nepřestávají být nositeli tradičních typických povahových rysů folklórního původu, jsou však navíc ostře individualizováni charakteristickým detailem (“Kapitán lišák šel, zdvíhaje pyšně tlamu“ — *Lišák a kozel*). B. tak sice nepřestávají být aplikovatelné v libovolném společen. prostředí, ale neschematickou živostí, autorským postojem (humor, ironie, satira) i dobovými narázkami (viz i polemiku s karteziánským pojetím zvířat — *Myši a sova*) jsou spjaty s Francií za Ludvíka XIV. tak, že byly vykládány i jako její alegoricko-satir. obraz (H. Taine). Přispívá k tomu i nová funkce, již v této perspektivě plní morální naučení. Z implicitního „návodu k jednání“ se mění v konstatování „pravidel hry“ ve společnosti. Tradiční mravní didaktismus se tak propojuje (a často křídí) s pesimistickou aforističností známou např. z La Rochefoucauldových Maxim. Navíc i zde někdy dochází k explicitní dobové lokalizaci („Já nejednoho znám, jenž v stopách těch jde dál, / a měně barvu svou, ve vhodné chvíli říká / buďto: „Ať žije náš pan král!“ / nebo: Ať žije naše Liga!“ — *Netopýr a dvě lasičky*). I široký rejstřík tónin a stylů a jejich mistrné střídání pak přispívá k tomu, že v B. vzniká napětí (především v 7.—12. knize) mezi skutečným zpracováním příběhu (satira, burleska, idyla, komedie v kostce, meditace na filozof. téma aj.) a žánrem,

do něhož je stylizován. Pole působnosti bajky je tak rozšířeno z oblasti didaktické do oblastí dalších, především společen. satiry.

La Fontainovy B. originálně navázaly na tradici bajky, která se ve Francii ustavila už ve středověku sb. Isopet, přeloženou z angličtiny Marií de France (2. pol. 12. stol.) a pokračovala přes renesanci (některé básnické listy C. Marota) až do 17. stol. Samy inspirovaly nový rozmach žánru zvláště za osvětenství (J. Gay, E. Moore, Ch. F. Gellert, G. E. Lessing, I. A. Krylov aj). V tomto období však došlo i k odporu proti La Fontainovu potlačování didaktičnosti (viz Rousseauův rozbor *Havrana a lišáka* v Emilovi) i proti tomu (zvl. Lessing), že především autorovi franc. pokračovatelé rozmělnili původní seřvenou podobu bajky rozličnými digresemi. Zhruba v pol. 19. stol. se pak tento tradiční žánr přestal dále vyvíjet a ustoupil z popředí liter. zájmu.

Překlady 1873 (1895, B. Peška, *výb. Čtrnáctero bajek Lafontainových*), 1975 (E. Herrmann, *výb.*), 1891 (Vilém Šálek, *výb.*), 1922 (A. Muťovský, *Výbor bajek*), 1928 (Č. Semerád — *výb. v prozaickém překladu*), 1928 (1941, Bohuslav Reynek, *výb.*), 1959 (1979, Gustav Franc — *podstatný výbor*), 1983 (Jiří Pelán, *výb.*).

Literatura J.-P. Collinet, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Paris 1970. R. Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des fables I—II*, Paris 1966. — J. Kopal (doslov k 1959). G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie, Láokoón*, Praha 1980. H. Taine, *Studie o dějinách a umění*, Praha 1978.

ju

LA ROCHEFOUCAULD, François VI., vévoda de:

ÚVAHY neboli MORÁLNÍ SENTENCE A MAXIMY

(Réflexions ou Sentence et Maximes morales)
1665

Klasicistická sbírka francouzských aforismů (sentencí, maxim).

Ve vydání poslední ruky (1678) čítá sbírka — ustálil se pro ni později zkrácený název *Maximy* (Maximes) — 504 aforismy a sentence. Doplňována bývá o 64 aforismů z prvních 3 vyd. — 1665, 1666, 1675, jež autor pro definitivní vydání vypustil, a o dalších 50 aforismů z 6. vyd. (1693) u C. Barbina 12 let po autorově smrti. Celý svod, který vznikl postupně, není řazen tematicky a na první pohled budí dojem nesoustavnosti a fragmentárnosti.

Vnitřní soudržnost dodává M. jak celková stylistická vybroušenost a klasicistická seřvenost výrazu (často je využito různých typů antitezí a paralelismů směřujících k neočekávané pointě), tak i jednotné obecné pojetí člověka a světa. Zaměřením na skutečnou vnitřní motivaci lidského jednání i lidských citů je v M. nelitostně demaskováno klamné vnější zdání

(„Naše ctnosti jsou nejčastěji jen přestrojené neřesti“). I pod nejušlechtilejším činem a cítem se tak vynoří jako zákl. pohnutka egoismus, zbabělost, lež, sebeklam, neschopnost. Z jednotl. psychologicky pronikavých postřehů je tak skládán skeptický obraz lidské podstaty. Člověk je předváděn jako tvor, jenž buď vědomě klame, anebo sám podléhá klamu či sebeklamu. Bezútěšnost obrazu lidského údělu je podtržena tím, že je vševládný klam pouze konstatován, a nikoliv moralisticky odsouzen. Demystifikaci podléhá přítom i sama pravda: „Pravda nepůsobí tolik dobrého, kolik zlého natropí její důsledky.“ Jako jediné východisko z hořkého světa je v podtextu M. naznačeno přijetí pravidel hry a zachování vlastní jasnozřivosti. Bezútěšnost M. bývala dávána do souvislosti s jansenismem, akcentujícím lidskou předurčenost k zatracení či spáse. Pesimismu M. je však jakýkoliv náboženský akcent zcela cizí. Jeho skutečným histor. kořenem je postoj vysoké rodové aristokracie, jež byla za vlády Ludvíka XIV. zbavena podílu na reálné polit. moci a nezbyvalo jí než trpce glosovati svět. Z tohoto úhlu je pesimistický obraz člověka jen zobecnělou sebestoprávnou názoru příslušníka právě této vrstvy.

M. jsou uměl. vrcholem žánru, který se zhruba od třetiny 17. stol. rozvíjel ve franc. aristokratických salónech, kde se profala dlouhá franc. tradice psychol. analýzy s úsilím o co nejelegantnější a nejsevěřenější výraz. Samy vznikaly převážně v salónu paní de Sablé (její sbírka maxim byla posmrtně vydána 1678). La Rochefoucauld je po celý život přepracovával a vybrušoval až ke konečnému dokonalému tvaru, jehož se v překladu nedaří vždy dosáhnout. Založil jimi franc. aforistickou tradici, která v 18. stol. pokračovala maximami Montesquieuovými, Vauvenarguesovými a Chamfortovými. Na jejich stylistické vytříbenosti se pak učili pointovat prakticky všichni franc. satirici od Voltaira přes A. Franca až dodnes. Jednotl. čísla z M. se velice často objevují jako přímé (často anonymní) citace nebo průhledné parafráze ve značné části franc. literatury a hrají tu roli jasné kulturní narážky.

Výpisky „Čím více milujeme, tím bližší jsme nenávidíme“ (1903, 27) — „Neovládat druhé člověk dokáže. Ale nedokáže nebýt ovládan“ (1969, 13) — „Divit se lze jen tomu, že se stále ještě lze čemu divit“ (1969, 14) „Ani celá armáda těch, kteří mluví, nezmuže jednoho, který jedná“ (1969, 23) — „Jen maličtější nahoru“ (1969, 43) — „Statečnost bývá někdy jediný způsob, jak se uživit“ (1969, 167) — „Lze dosáhnout zásluh beze jména. Bohužel i jména bez zásluh“ (1969, 207).

Překlady 1903 (Jaroslav Pšenička, *Maximy a úvahy morální*), 1969 (1982, Jarmila Loukotková, *vých.*

Krutá kniha aforismů s lehkými úvahami o těžkém životě; vyd. 1982 zúžený výběr. *Krutý dvořan*).

Literatura L. Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, Paris 1967.

ju

LACLOS, Pierre-Ambroise Choderlos de: NEBEZPEČNÉ ZNÁMOSTI

(Les Liaisons dangereuses) — 1782

Francouzský epistolární román 18. stol.

Ve 175 dopisech datovaných mezi 3. 8. a 26. 12. 17** se odvíjejí intriky dvou libertinů — markýzy de Merteuil a vikomta de Valmont, které spojuje bývalý milenecký vztah a především potřeba pomsty. Markýza se mstí všemu zrádnému milenci, hraběti de Gercourt, a vikomt zase paní de Volanges, která před ním varovala prezidentovou de Tourvel, o niž on usiluje. Přímou obětí intriky se však stává dcera paní de Volanges Cecilie, již je bývalý markýzín milenec Gercourt určen za muže. Valmont, nástroj markýziny pomsty, uvítá příležitost k vyrovnání účtu s paní de Volanges a její dceru Cecilii ještě před chystanou svatbou svede. Mezi oběma intrikány dochází ke konfliktu v okamžiku, kdy markýza přikazuje Valmontovi ukončit nečekaně upřímný citový vztah k ctnostné prezidentové. Intriky vycházejí najevo, Valmont je zabit v souboji cítělem Cecilie, rytířem Danecym, Cecilie odchází do kláštera, prezidentová de Tourvel umírá a veřejně zostuzená markýza, náhle stížená božím trestem (je zohyžděna neštovicemi a v prohraném dědickém sporu zbavena majetku), prchá do neznáma s klenoty, jež jí nepatří.

V N. z., jejichž rozdělení do 4 částí odpovídá struktuře klasické tragédie (expozice a kolize — krize — peripetie — katastrofa), využil Laclos mistrně epistolární formy. V návaznosti na Rousseauovu Novou Heloisu mají dopisy v první řadě funkci sebevýrazu, jenž je však konkretizován podle sociálního postavení, věku a individualizované psychologie postav. Dopisová síť tak z různých úhlů osvětluje všechny protagonisty a zároveň přesně lokalizuje společen. prostředí, v němž se N. z. odehrávají. Na rozdíl od sentimentalistického románu je však spontánní sebevýraz postav obrácen proti nim samým, neboť je záměrně vyvoláván, řízen a využíván dvojicí libertinů k jejich vlastním cílům. V přesně propočtené hře zrcadlových odrazů, obvyklé v dobovém libertinském románu, jsou tak Laclosem demonstrována a demaskována pravidla hry aristokratických libertinů 18. stol. (volba co nejobtížnější dosažitelné oběti, její plánovitě a chladnokrevně dobývání, svedení a rozchod, případně společen. znemožnění podáním důkazů). Stylistická diferenciacie dopisů, individualizovaná psychologie postav a pravděpodobnost jejich reakcí, podporované i Laclosem — dobově obvyklým — mystifikujícím

vtvrzením, že N. z. jsou uspořádanou sbírkou skutečných dopisů, činí z N. z. věrohodný obraz daného výseku dobové skutečnosti, do něž se promítá i odlišné společen. postavení muže a ženy. Závěrečným potrestáním „zlých“ pak N. z. získávají nejen moralizující perspektivu, ale je jim demonstrována i zásadní nemožnost (platná i pro markýzu de Merteuil a Valmonta) jednat zcela nezávisle.

Moralistickým posláním a epistolární formou navazují N. z. na osvícenský filozof. román sentimentalistického typu. Technikou zrcadlového odrazu i tematikou, převzatými z libertinského románu (jehož funkcí bylo příjemně vzrušovat smysly), se však od něj ironicky distancují a mimoděk ho vnitřně rozkládají rozvracením dobového mýtu o schopnosti „krásných duší“ odolávat nástrahám světa. Zkřížením a vzájemnou demystifikací dobových klíše temat. i formálních tak vznikl složitě strukturovaný realist. román. Dobová aristokratická společnost v něm poznala přímý útok proti předrevolučnímu režimu a napadla ho ve jménu morálky. Přes nesporný čtenářský ohlas pak zakofeněné moralistické odsudky bránily dlouho N. z. v uznání u liter. kritiky. Aktualizovanou filmovou verzi natočil R. Vadim (1959).

Výpisky „Je velmi pohodlné být přísný v řečech! Škodí to vždy jen těm druhým a nám to nijak nepřekáží“ (1968, 251) — „...dívka, která si neváží své matky, si nebude vážit ani sama sebe“ (1968, 261) — „Muž má požitek z pocítovaného štěstí a žena ze štěstí, jež poskytuje“ (1968, 308) — „...když žena udeří jinou ženu do srdce, stává se jen málokdy, že nenajde nejcitlivější místo, a tak je rána nevyčísitelná“ (1968, 338).

Překlady 1914 (Karel Šafář, *výb. Nebezpečné poměry, zabaveno*), 1915 (Kamil Grund, *výb. Nebezpečná přátelství*), 1928—29 (Stanislav K. Neumann), 1968 (Dagmar Steinová).

Literatura J. Giroudaux, *Choderlos de Laclos, in: Littérature, Paris 1967*. R. Pomeau, *Laclos, Paris 1975*. J.-L. Seylaz, *Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos, Paris—Genève 1958*. R. Vailland, *Laclos par lui-même, Paris 1953*. — D. Steinová (doslov k 1968).

iv

LAGERKVIST, Pär:

BARABÁŠ

(Barabbas) — 1950

Švédský malý román nově aktualizující mravní problematiku novozákonní látky.

Otrok Barabáš, ústřední postava románu, jehož děj se odehrává ve starověkém Jeruzalémě, na Kypru a v Římě, je osvobozen od trestu ukřižování na Golgátě (namísto něho je ukřižován Kristus). Je svědkem jeho ukřižování, zmrtvýchvstání, hovoří s učedníky a naslouchá jejich svědectví o Mistrovi.

Pozoruje ukamenování ženy se zaječím pyskem (své dřívější milenky a matky svého dítěte, jež se narodilo mrtvé), zavraždí člověka, který první hodil kamenem. Odnáší pohřbit ženinu mrtvolu do hor k bandě lupičů, jimž velí. Dřív než ho mohou vyhnat, odchází sám. Po dvaceti letech je jako padesátiletý otrokem v měděných dolech na Kypru. Spolu se spulovězném Arménem Sahakem jsou dozorcem, který se zajímá o křesťanství, zařazení na zemědělské práce. Po udání se Barabáš před fím. mistodržitelem přiznává, že nevěří (Sahak je pro svou víru ukřižován), odchází s jeho otroky do Říma. Pokouší se navštívit tajné křesťanské shromáždění v katakombách, namísto něho nalézá jen představu, že je v říši mrtvých: ve zvláštním vytržení myslí napomáhá rozšířit požár, z jehož založení jsou obviněni křesťané. Spolu s nimi — a přece sám — je ukřižován.

Druhá významová rovina Barabášova životního příběhu, v níž se jeho konkrétní osud posouvá do roviny obecné platného podobnosti, je spjata především s novozákonní postavou samého Barabáše (lupiče, vraha, tj. člověka nezařaditelného a nezařazeného, člověka, který přežil svou smrt); z jeho pocitu viny (namísto něho byl ukřižován ten, jenž bývá nazýván Spasitelem) roste touha zařadit se do rodícího se společenství křesťanů. Z tohoto společenství jej však vylučuje (a to už předem) nejen to, že je „propuštěnec“, ale i jeho skepse. Jakkoli Barabášova touha uvěřit (a zařadit se), a tím najít smysl života, dočasně převládne, a to i nad empirickým nazíráním reality (Barabáš se spolupodílí na vytváření legendy o zmrtvýchvstání tak, jak chce být slyšena, i když sám viděl jinak), kříží se s jeho vyhraněnou identitou („odpuzovalo jej pouhé pomyšlení, že by měl být takto připoután k ostatním. Chtěl být vždycky sám sebou a nikým jiným“). Nenaplněnost touhy někam patřit a získat životní jistotu, symbolizovaná Barabášovou identifikační destičkou otroka (přeškrtnutý nápis *Christos Jesus* na její zadní straně), se potvrzuje v závěrečných částech románu (uvěznění křesťanů se k Barabášovi neznají) a vrcholí v samém závěru díla, kdy Barabáš jde v průvodu odsouzených „poslední a sám“, sám visí „poslední v řadě křížů“ a poslední a sám umírá, a kdy jeho závěrečný výrok: „Tobě odevzdávám svou duši“ — poslední pokus uvěřit — je adresován tmě. Sevřený žánr výrazově a obsahově úspěšného malého románu (srov. soustavné využívání přímých pojmenování neobrazných), v němž se střídají vnitřní hlediska postav (Barabáš, žena se zaječím pyskem, tlustá hostinská), tak prostřednictvím histor. tématu zpochybňuje nalezení životní jistoty v pouhém zařazení se a klade otázku rozporu mezi skepsí (silného, i když rozpolceného a izolovaného) individua a záviděníhodnou stádností davu.

B. zahajuje řadu próz, např. *Sibyla* (1956, Sybillan), *Svatá země* (1963, Det heliga landet), v níž se Lagerkvist, člen Švédské akademie od 1940, v 50. a 60. letech vrací po předchozích pokusech v oblasti dramatu — i **B.** byl autorem 1952 zdramatizován —, např. *Nechte člověka žít* (1949, Låt människan leva), k řešení obecně platných problémů etických; jejich humanistický patos i práce se symbol. náznaky souvisí i s protifašisticky orientovanou linií Lagerkvistovy prózy 40. let, např. *Trpaslík* (1944, Dvärgen). Za **B.** byl autor 1951 poctěn Nobelovou cenou za literaturu.

Překlady 1970 (*Dagmar Chvojková-Pallasová*).

Literatura *O. Oberholzer, Pär Lagerkvist, Heidelberg 1958. I. Scobbie, Contrasting Characters in „Barabbas“, Scandinavian Studies, 32, 1960.*

am

LAGERLÖFOVÁ, Selma: GÖSTA BERLING

(Gösta Berlings saga) — 1891
Slavný románový debut švédské spisovatelky, novoromantický cyklus novel.

Hl. postavou je uprchlý farář Gösta, jehož příběh lásky a nenávisť, výbušného citu a nezkrotného temperamentu, odvahy i statečnosti, dobrosečnosti i touhy po spravedlnosti, ale i ješitnosti, slabošství a podléhání pudům a vášním, je převzat z bohaté ústní tradice švéd. lidových pověstí oživovaných v pohádkách. V 36 kap. přináší román kromě Gösty další, až pohádkově nadpřirozené bytosti: kdysi krásnou, cudnou dívku, pozdější majorku Samzeliovou z Ekeby, kruté požívačnou hraběnku Mártu, něžnou hraběnku Elisabethu, mesiášskou Annu Stjärnhökovou, milující a oddanou Marianu Sinclairovou, majitele hutí na Forsu, zlého Sintrama, jenž je novodobou obměnou pohádkového ďábla, a postavy 12 kavalirů. Tito hrdinové bez bázně a hany jsou symboly lidských ctností, dobroty a statečnosti, ale také dobrodružnosti a rozmařilosti: voják a pěvec Beerencreutz, medvědobijec Anders Fuchs, setník a silák Bergh, statkář, malíř, zpěvák a vypravěč Julius, geniální vynálezce Kevenhüller, válečník Kryštof, filozof Eberhard, jemný Löwenborg, hudebník Liljecron, bývalý sluha a bubeník Ruster.

G. B. není v pravém slova smyslu románem, nýbrž spíše řadou fantastických, básnivých příběhů lokalizovaných do spisovatelčina rodiště Värmlandu a spojených hl. postavou. V zárodku **G. B.** stála vyprávění, která Lagerlöfová slyšela v dětství od svého otce na rodné Mårbacke a jež si později zapisovala pro své potěšení. V romant. snění nad starými pověstmi a v nostalgickém povzdechu nad nenávratností mládí a síly (např. v postavě Örleclona), v nenaplněné touze po lásce a něze (v postavě Marianny Sinclairové, nejkrásnější dívky z celého Värmlandu) i v ústředním ideálu zo-

sobněném Göstou se odráží leccos z autorčinných uměl. snah i z atmosféry novoromant. tendenci z evrop. konce století. Výlučné individualistické gesto, sen o neomezené svobodě výjimečného jedince je však již odmítnut pohádkově smírným závěrem (Gösta se usadí, ožení se s opuštěnou hraběnkou z Borgu a Ekeby znovu vzkvétá, aby sloužilo lidem). Cyklus vrcholí oslavou lidské práce a vzájemného porozumění a odpuštění, lásky a míru.

G. B. vznikal 10 let. Z veršovaného epického cyklu se změnil v drama a teprve nakonec v román, složený ze samostatných novel. Původní rozsah se po konečné redakci zmenšil na čtvrtinu tak, aby postava Gösty byla postavou hlavní. Zbylé látky autorka později využila v r. *Liljecronův domov* (1911, Liljecronas hem). Zatímco 1. vyd. **G. B.** prošlo bez zájmu čtenářů, během několika let urážlivé kritiky ustaly a 1896 si veřejnost vyžádala 2. vyd. Jím započal mimořádně úspěšný vstup liter. prvotiny mladé učitelky do literatury nejen národní, ale i světové (Nobelova cena 1909). Němá filmová verze M. Stiller (1925).

Překlady 1909 (1934, 1948, Hugo Kosterka), b. d. = 1911 (Zdena Vrlová), 1913–14 (Emil Walter), 1914 (?), 1959 (1966, 1973, 1986, Břetislav Mencák).

Literatura *G. Ahlström, Kring „Gösta Berlings saga“, Stockholm 1959. V. Edström, Livets stigar, Stockholm 1960. — R. Kejzlar (doslov k 1966). J. Rak, Selma Lagerlöfová, Praha 1958.*

bs

LAMARTINE, Alphonse de: BÁSNICKÉ MEDITACE

(Méditations poétiques) — 1820
První výrazný projev francouzské romantické poezie, nejmúspěšnější autorova sbírka.

Svazek 24 básní zahrnuje elegie nad idealizovanou mrtvou milenkou, metafyzické úvahy o smrti, vzpomínky na zklamanou lásku, evokace samoty, podzimu, utěšující přírody aj. **B. m.** se tematicky soustřeďují zvl. k pocitům rozčarování a marnosti. Myšlenkovou osu sbírky tvoří básně, v nichž je konfrontován osamocený člověk a majestátní příroda (*Odloučení*), kde dochází k úniku do vzpomínek (*Údolí*) a kde se připomínají šťastné chvíle minulosti (*Jezero*). Nitermý pesimismus (*Bez naděje*) ústí v rezignaci, v odevzdání se do vůle vyšší moci (*Víra*). Ideové poselství **B. m.** se soustřeďuje v b. *Člověk*, obsahující polemiku s byronovskou vzpourou proti bohu. Místo boje romant. individuality je zde nabízena záměrná melancholie, stoická pasivita tváří v tvář osudu a božimu rozhodnutí.

B. m. nevynikají myšlenkovou koncepcí a filozof. hloubkou, ale působivou hudebností, usilující postihnout rozpoložení duše, její protichůdné pocity. Nepřispěly vlastně ani ryt-

micky, ani tvarem verše výrazným způsobem k nové poetice a v podstatě nepřekonaly tradiční klišé, abstrakce a perifráze klasické franc. poezie: v B. m. se objevuje obvyklá stupnice neoklasicistních tropů. Avšak ve způsobu, jakým pojednávají o nejrůznějších tématech, je obsaženo nové umělé pojetí světa. B. m. umísťují do centra poezie člověka, který přináší v lyricko-meditativní poloze výpověď o svém životě a včleňuje do veršů i vlastní protikladnou zkušenost. Zachycením autorova váhavého a bolestného hledání místa v soudobé společnosti i východiska z duchovní krize se B. m. výrazně odlišily od předchozí franc. poezie. V B. m. se projevuje stále napětí mezi básnickovou pamětí, uchovávací si vzpomínky na krásné dny štěstí (dětství, lásky, venkov a příroda), a postupným rozkladem tohoto světa. B. m. se vyznačují rysy osobní konfese, ale autor se v nich přidržuje vágního, zastřeného zprostředkování duševních stavů. Pocity prázdnoty a předčasného zestárnutí, melancholie a nedůvěra v budoucnost, neustále rozeznávající smutné struny elegičnosti, jsou výrazem autorova zoufalství a skepse vůči okolnímu světu. B. m. jsou odrazem nejen bezprostředního vyjádření subjekt. dram. a svárů, ale autenticky zachycují také duševní nejistotu části generace vržené do událostí Velké franc. revoluce a kontrarevoluce, v nichž se nedokázala orientovat.

B. m. jsou autorovou prvotinou. V atmosféře femeslného veršování pseudoklasicistní poezie a sporů o romantismus značně zapůsobily verše třicetiletého venkovského šlechtice, věrného obnovené bourbonské monarchii i jejím ideologickým oporám. Jednoznačným důrazem kladeným na citovost se B. m. setkaly s velkým ohlasem, zejména u rojalistické liter. mládeže, nadšené autorovými poetickými metafyzickými úvahami. Úspěch B. m. vedl k jejich novým a doplňovaným vydáním. Autor se k obdobné tematice — avšak mnohdy již v rozmělněné podobě — vrátil v *Nových básnických meditacích* (1823, *Nouvelles méditations poétiques*). Třebaže jeho tvorba prošla v pozdějších letech značným vývojem, místo v dějinách romantismu určily Lamartinovi především B. m. Obnovily lyriku ve franc. poezii, ovlivnily všechny franc. romant. básníky, i když se postupně zbavovali (V. Hugo, A. de Vigny) jejich zaměření na chateaubriandovský pasivní romantismus.

Překlady *čas. 1869* (Miroslav Krajník, b. Jezero, in: *Květy*), 1877 (Jaroslav Vrchlický, jednotl. básně in: *sb. Poesie francouzská nové doby*), 1907 (Václav Durych, *Meditace*), 1981 (Vladimír Mikeš, jednotl. básně in: *sb. Pět romantických siluet*).

Literatura P. Bénichou, *Sur les premières élégies de*

Lamartine, Revue d'Historire littéraire de la France 1965, I. J. Gaucheron, *Méditations sur les „Méditations“*, Europe 1969. M.-F. Guyard, *Alphonse de Lamartine, Editions Universitaires, Paris 1956*.

zh

LAMPEDUSA → TOMASI DI LAMPEDUSA

LAO Še:

RIKŠA

(Luo-tchuo Siang-c' — dosl. Velbloud Siang-c') — 1936, přepr. 1958

Sociálně kritický román jednoho z nejvýznamnějších moderních čínských spisovatelů.

Vzrušující obraz pekingské společnosti 30. let je vyličen na osudu mladého rikši Sianga, který přichází do Pekingu se spoustou sil a zdravou tíživostí vypracovat se na samostatného elitního rikšu a konečně až na majitele nájemních rikš. Pod tlakem nelitostné společen. situace však pozbývá všech peněz i své první rikši, načas i svobody a pak i velbloudů, které náhodou ukofisti a musí směšně lacinou prodat (podle nich mu pak jeho druzi říkali Velbloud). Nakonec mu umírá i žena s děckem, Siang ztrácí i své železné zdraví a všechny iluze. „Žít ze dne na den — to je všechno. Je zbytečné toužit po něčem jiném“ — tak končí verze z 1958. První verze z 1936 končí apokalyptickou scénou poprav y v Peking u, již Siang zpovzdálí přihlíží (v Evropě známý angl. překlad E. Kinga závěr pozměnil v kýčovitý happy-end). Kromě linie dějové stojí za povšimnutí půvabné líčení Peking u ve všech jeho podobách a ročních obdobích. Lao Še — „spisovatel Peking u“ — tam žil a město bylo jeho nejsilnější inspirací.

Příběh Sianga ilustruje složitou společen. i hospodářskou situaci Číny počátkem 30. let, kdy vnitřními nesváry, válkami a zahraničnickými vykořisťováním trpěly především obrovské masy negramotného a zbídačeného lidu, pro něž všechny osamocené pokusy o osobní úspěch zákonitě končily nezdarem. Teprve po trpkých zkušenostech si Siang uvědomuje, že on sám nic nezmůže, a nachází ve svých družích ne již konkurenty, ale přátele v neštěstí. Ještě velmi daleko je však tato kolektivní soudržnost od vědomí nutnosti revol. akce. Siang končí v otupělé lhostejnosti, tak typické pro masy jemu podobných chudáků ve městech i na vesnicích, jejíž prolomení bylo jedním z nejobtížnějších úkolů čín. revoluce.

V R. i ostatních dvanácti Lao Šeových románech je výrazná snaha podat co nejpronikavěji obraz tehdejších krutých společen. vztahů. R. je nejcelistvější, nejlepší a veskrze moderní v tom smyslu, jak se změnila čín. literatura po hnutí 4. května 1919; přináší tedy nejen nové výrazové prostředky, ale znamená i důsledné „postavení literatury do služeb života“. Jsou

zde patrné vlivy Dickensovy, Conradovy a dalších západních spisovatelů, protože v čín. literatuře nebylo pro podobný román dosti vzorů. Na rozdíl od některých jiných spisovatelů podařilo se však Lao Šemu tyto vlivy přetvořit v samostatnou novou kvalitu; nutně přitom zcela překonal zásady starého čín. kapitolového románu, jak je ještě dodržuje např. Liou O. Společně s Pa Ťinovou Rodinou a Mao Tunovým Šerosvitem tvoří R. vrchol moderního čín. románu. Po celém světě byl hojně překládán a vysoce hodnocen. Zfilmováno 1982 (Liang C'-feng).

Překlady 1947 (*Dušan Pokorný; podle angl. verze E. Kinga*), 1962 (1983, *Marián Gálik, sl. Rikšiar; podle čín. vyd. 1958*).

Literatura N. T. Fedorenko, *O tvorčestve Lao Še, Sovetskoe vostokovedenje 1955*, 5. G. Kao, *The Novels of Lao She, China Institute Bulletin, 1939*, 7—8. — Z. Slupski (*doslov k 1962*).

ms

LAO-C'

(Starý Mistr) neboli KANONICKÁ KNIHA O CESTĚ TAO A JEJÍ SÍLE

(Tao te ťing) — * 4.—3. stol. př. n. l.

Čínská kniha názorů legendárního Mistra, první ze dvou základních textů taoismu.

Text nazývaný Lao-c' podle svého legendárního autora je rozdělen na 2 části, 81 krátkých kapitol a má zhruba 5000 znaků. Představuje patrně jakýsi radikální antikodex mravnosti a politiky soustřeďující krátké poznatky, úvahy a formule aforistického až paradoxního obsahu, přičemž předmětem jeho zájmu tu jsou způsoby poznání, otázky vzniku všech věcí (wan-wu, dosl. deset tisíc stvoření) a také otázky příznivého uspořádání stavu věcí veřejných, tedy projektu ideálního státu.

Myšlenkovým východiskem L. je zákl. pojem taoistické filozofie Tao (Cesta) — všudy přítomný, všeobsažný, nepostizitelný, a přesto vše ovládající princip přirozeného zákona všehomíru, pojmově nepostizitelné, leč netranscendentní absolutno. Jde tedy o traktát ve své spontánní iracionálnosti nekonečně mnohoznačný a umožňující nekonečně mnoho výkladů a interpretací. Jeho srozumitelnost totiž nespočívá ani tak v doslovném významu jednotlivých výroků jako spíše v pružném a otevřeném způsobu myšlení, které má již ve svém stylotvorném základě zabudovaný paradox a antitezi a kterému je bytostně cizí snaha utvářet pevné a závazné konstrukce filozofické, estetické a náboženské. Značně destruktivním postojem k tradičním hodnotám a také klíčovým heslem wu-wej, tj. nezasahovat do přirozeného stavu a běhu věcí a nic v tomto smyslu nekonat, představuje L. protiklad k pozitivnímu, politicky státotvornému, eticky a esteticky normativnímu, pragmaticky čínorodému konfucián-

ství. Logickými, leč provokujícími myšlenkovými zvraty, které programově vyjadřují skrze tíhnutí k původní rolnické občinně nekonformní vztah jedince k světu a životu, pak mohl L. jako pramen a představitel taoistické filozofie osamělému lidskému individuu nabídnout tichou pohodu intuitivního poznávání, sebevědomý klid v důsledku znalosti vlastní slabosti a bezmoci i víru v harmonii věcí, tedy optimisticky skeptickou a vyrovnanou oporu proti světu neplodného neklidu, spěchu a tlachání. A přitom tu nejde o rezignaci před vnější skutečností, ale o snahu zpochybnit její konvenční vidění a vnímání a přimět k hlubšímu pohledu na podstatu věcí a jevů — a tedy vlastně i k novým a novým pokusům o nikdy zcela nenaplněné poznání samotného smyslu L. Proto se mohl taoismus, filozofie mužů z ústraní (jin-š'), jejíž zákl. povahu L. vyslovuje, často stát i antidogmatickým impulsem pro mnohé sociální buřiče a čas od času také ideologickým podkladem velkých čín. povstání.

Text L. není starší než ze 4.—3. stol. př. n. l., je však velmi pravděpodobné, že zahrnuje i starší materiál z období raně taoistických filozofů a poutníků; stabilizoval se pomalu a jeho standardní verze pochází teprve z roku 708. Tradice pak jeho vznik odsouvá do 6. stol. př. n. l. a za jeho autora považuje Starého Mistra Lao-c' — hl. archiváře čouské dynastie Lao Tana, pocházejícího z okresu Kchu ve státě Čchu (východní část dnešní provincie Čenan), staršího současníka Konfucia (a také Siddhártha Gautamy, tj. Buddha). Podle historika S'-ma Čchieny měl Lao-c' knihu napsat na žádost důstojníka pohraniční stráže poté, co uvědomiv si úpadek státu Čou, opustil svůj úřad a vydal se směrem na západ, kde posléze zmizel. Spolu s druhým zákl. textem taoismu Čuang-c' (Mistr Čuang, * 4. stol. př. n. l.) se hrál L. v čín. kultuře neopakovatelnou roli: spoluvytvářel spodní proud čín. myšlení a působil tak na filozofii, umění, náboženství, magii, okultní vědy aj. Oba texty jsou dodnes uznávány jako nepřekonatelné silou myšlenek a básnického výrazu, přestože byly později mnohokrát bohatě rozvíjeny — ať již filozoficky snad pregnančnější literaturou neotaoismu (3.—4. stol. n. l.), či počínštnými podobami buddhismu, zvláště pak expresivní školou mahájánového směru — sektou Čchan (dle japon. čtení Zen) neboli Meditace.

Výpisky „Tao co se dá povědět / už není to Tao / Jméno co se dá jmenovat / už není to jméno“ (1971b, 28) — „Vědět, že nevím / to je nadevše: / nevědět, že vim / to je nemoc!“ (1971b, 51).

Překlady 1878 (*František Čupr, Tao-te-king*), 1920 (*Rudolf Dvořák, Lao-Tsiova kanonická kniha O Tao a Ctnosti, Tao-tek-king*), 1954 (*Ema Bayerlová, Tao-*

te ting, in: Jan Chin-sun, *Staročínský filozof Lao-c' a jeho uení, z ruštiny*, 1969 (Jiří Navrátil, *Tao-te-ting; z evrop. jazyků*), 1971 (Berta Krebsová, *O tao a ctnosti*), 1971 (Oldřich Král, in: *Tao, Texty staré Číny*).

Literatura J. Blofeld, *Beyond the Gods*, London 1974. G. Debon, in: *Lao-Tse, Tao-Te-King*, Stuttgart 1967. H. Haas, *Lao-tse und Konfuzius*, Leipzig 1920. Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism*, London 1975. — J. Chin-sun, *Staročínský filozof Lao-c' a jeho uení, Praha 1954. O. Král (předmluva k 1971b). B. Krebsová (předmluva k 1971a).*

pj

LAUTRÉAMONT, hrabě de: ZPĚVY MALDOROROVY

(Les Chants de Maldoror) — 1869

Lyrickoepická prozaická skladba francouzského básníka.

Z. M. se skládají ze 6 zpěvů. 5 je členěno do stejného počtu nestejně dlouhých strof, jež jsou od sebe graficky odděleny a mají rozdílný určující ráz (diskuse se čtenářem, apostrofa, konfese, filozof. traktát, s nová fabulace, povídka). 6. zpěv se skládá ze dvou předmluv a „románu“ v strofách číslovanych I—VIII. Z. M. jsou psány převážně v ich-formě, obrácené ke čtenářskému „ty“. Ve funkci „já“ se nepravidelně střídá myt. Maldoror, fiktivní autor, bližší neurčený anonymní pořizovatel záznamu Maldororových monologů, a autor-čtenář, komentující dílo nejen v „předmluvách“, ale od IV. zpěvu i ve vlastním textu. Ve funkci „ty“ vystupuje ironizovaný čtenář, odmítající přijmout dílo (tj. vlastně jeho nečtenář), čtenář s dilem se ztotožňující a čtenář postupně je přijímající. Jednotl. „já“ a „ty“ se střídají a přecházejí do sebe často tak, že je nelze vždy zcela bezpečně odlišit. Sjednocujícím prvkem Z. M. je cyklický návrat téměř identických epizod, scén, obrazů a motivů v různých tóninách a podobách.

Zákl. svorníkem Z. M. je destrukce, která se děje demystifikačním nřazem vyhrocených protikladů na všech úrovních textu. Důslednému rozkladu jednoty subjektu výpovědi, subjektu jejího adresáta i výpovědi samé (po stránce žánrové — i román v VI. zpěvu je parodií — a stylistické) odpovídá v jazykové rovině rozbití logické struktury věty četnými odbočkami, vsuvkami atp. V temat. rovině se destrukce projevuje neustávající agresí: proti člověku (sadismus, znásilnění, vraždy), proti bohu (Maldororův boj s bohem, vraždy jeho andělů i chráněnců, obraz boha jako ztělesnění zla, opilého nemohoucího boha i boha poskvřňujícího se smilstvem a sadismem), proti Maldororovi (špehování a pronásledování lidmi, zrada přátelství, trýznění pavoukem, který mu ve spánku vysává krev) i proti morálce (opěvování krutosti a zla, chvála prostituce, pederastie aj.). Je nesena především tématem

nenávisti a motivy rozlévající se krve a rvaného těla. V rovině struktury básnického obrazu pak dochází k neustálým neočekávaným přechodům z lidské podoby do zvířecí a naopak. Systematický pohyb destrukce není přitom dán jen zločiny romanticky satanické postavy Maldorora, netvora s lidskou podobou, jehož osamělá zběsilá revolta proti člověku, společnosti i bohu je motivována mimo jiné vášnivou touhou „dospět k nekonečnu třeba i nejnemyslnějšími prostředky“, ale i zločiny lidí (muž trýzněný matkou a manželkou aj.), na něž Maldoror reaguje i soucitem. V křečovitém pohybu jednotl. destruktivních agresí je tak systematicky rozbíjen obraz běžně známého „stabilního“ světa a v textu je nastolena zákl. významová nejistota. Vzniká kaleidoskopická mozaika, kterou autor-čtenář svými komentujícími vstupy interpretuje jako pravdivý obraz světa, v němž je dobro a morálka jen děsivou maskou, pod níž se skrývá vševládnoucí hrůza, zločin a zlo. Zákl. ironický tón těchto komentářů však nevylučuje možnost vidět v této mozaice i děsivý bolestný sen motivovaný nenaplněnou touhou po dobru, kráse a přátelství (Maldororovo marné hledání přítele aj.)

Vydání 1869 předcházelo anonymní vydání I. zpěvu (1868). Z. M. jsou ve své „satanické“ rovině myšlenkovou i výrazovou trestí evrop. romant. titanismu. Dovedením jeho jednotl. témat (osamělost, vzpoura, boj s bohem aj.) ad absurdum, ironickým ořesením významové jistoty básnické výpovědi aj. ho však demystifikují racionální destrukci s parodickým podtextem, v níž dochází k přesahům do mimoracionální oblasti svébytného básnického obrazu. Surrealisté, kteří ve 20. letech Z. M. zpopularizovali, tento moment vykládali jako výsledek podvědomého tvůrčího automatismu. Racionálně destruktivní charakter Z. M. je však třeba chápat především jako estet. výraz zoufalé autorovy revolty proti měšťáckému světu v předvečer Pařížské komuny.

Výpisky „... vzpomínka je někdy trpčí než věc sama“ (1967, 201) — „Je krásný... jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole!“ (1967, 210).

Překlady 1929 (Jindřich Hořejší—Karel Teige, *Maldoror, s cenzurními škrty*), 1929 (Jan Vodehnal—Jaroslav Zaorálek, *vých. Maldororovy zpěvy*), 1967 (Prokop Voskovec).

Literatura G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris 1939. A. Labuda, *Lectures des Chants de Maldoror*, Wrocław 1977. J. Marcenac, *Lautréamont et la logique de la poésie, La Nouvelle critique*, avril 1964. — L. Kundera (předmluva k 1967).

ju

LAWRENCE, David Herbert:
MILENEC LADY CHATTERLEYOVÉ
(Lady Chatterley's Lover) — 1928

Román významného anglického spisovatele 20. stol., v němž se alegorie citového obozření individua prolíná se zobecnující vizí současného stavu industriální kapitalistické společnosti.

Mladičkou Constance Chatterleyovou, která vyrůstala v ovzduší Fabiánské společnosti a prožila mládí, studium i první zkušenosti lásky ve vilémovském Německu, čekají po válce kruté časy. Clifford Chatterley, její manžel, byl ve Flandrech raněn a vrátil se s ochmutou dolní části těla. Manželé se usadí ve Wragby Hall, v srdci uhelných a železno-ručních pánví. Po nějaké době si neukojená touha vyžádá milence: Michaelis však není schopen Constance (Connie) uspokojit a navíc ještě zdaleka nedokáže překonat dualismus duše a těla a zbytky erotických pověr. Skutečnou lásku, která tento rozpor odstraňuje, nahlíží Connie u hajného Mellorse, muže, v němž strohá pravidla pokrytecké morálky nevykořenila zdravý instinkt, člověka, který Connie obrozuje také sociálně. Dítě, které žena čeká, ji načas vrhá zpět do náruče vlastní třídy, ale závěr budí naději na šťastný život obou milenců.

V trojím prostředí mikrosvětla M. I. Ch. (Wragby Hall, les, hornická vesnice Tevershall) se odehrávají dva protichůdné symbolizační pochody. První zobecňuje postupný Cliffordův úpadek, jeho přechod od tělesného mrzáctví k mrzáctví duševnímu, jehož podstata spočívá v „negaci lidských vztahů“, ve vzdalování se k „nicotě a pokrytectví“ do abstraktní říše slov a k vytváření náhražky života, ekonomické nadvlady nad svými zaměstnanci, kteří jsou redukováni na ovladatelné funkční jednotky výrobního procesu. Cliffordův vývoj se tak stává obraznou hyperbolou hrdinčiny panoramatické vize zrušení okolní krajiny a uvržení jejich obyvatel do stavu „smrti zaživa“. Druhý proces vyjadřuje vývoj Coniina pohlavního a citového života, její myticko-symbol. znovuzrození (cyklický čas přírody, narážky na mýtus Persefony aj.) v lese, přičemž pouto k Mellorsovi ji dává nové poznání skutečnosti, v níž žije. Důležitou stránkou tvaru M. I. Ch. je sociolingvistická charakteristika postav: jazykové odlišení obou milenců (intelektuální jazyk Connie a hornické nářečí z Derby, kterým mluví Mellors) nese výrazný společenskokrit. moment. Tak je i v jazykové a stylové rovině veden útok na přežívající kastovníctví viktoriánské společnosti.

M. I. Ch. byl napsán v Itálii a poprvé vydán ve Florencii. Výsledný text krystalizoval ve 2 předchozích verzích. První (1944, First Lady Chatterley), psaná 1926—27, byla vydána

v New Yorku a druhá (1954, John Thomas and Lady Jane) poprvé v ital. překladě C. Izza. V Británii byl soudně zakázán jako pornografie do 1960. M. I. Ch. měl takový skandální úspěch, že se našla řada plagiátorů. V Británii se o jeho hodnotě vedly donedávna velké diskuse — poslední vyvolala anonymní recenze 1. angl. vyd. 3 verzi v 1972. M. I. Ch. je posledním Lawrenceovým románem, zároveň i jakýmsi temat. protějškem jeho prvního r. *Bílý páv* (1911, *The White Peacock*), v němž hrđina spjatý s přírodou (hajný Frank Annable) hyne. Zákl. zobecnění temat. plánu M. I. Ch. jsou předmětem dlouhého Lawrenceova eseje (1930, *Apropos to Lady Chatterley's Lover*). Zfilmováno 1955 ve Francii (M. Allégret).

Překlady 1930 (*Staša Jilovská*), 1987 (*František Vrba*).

Literatura H. Coombes (ed.), *D. H. Lawrence, A Critical Anthology, Harmondsworth 1973*. F. R. Leavis, *D. H. Lawrence, Novelist, London 1955*. J. Moynahan, *The Deed of Life, Princeton 1963*. A. Niven, *D. H. Lawrence, Harlow 1980*. F. B. Pinion, *A D. H. Lawrence Companion, London 1978*.

ip-pr

LAXNESS, Halldór:
SALKA VALKA I—II
1931 1932

Islandský sociální román, příběh ženy zápasící o své lidské uplatnění.

S. V. vyšla ve 2 sv. — I. *Vinný ty kmeni čistý!* (Thú vinnidur hreini) a II. *Práček na pobřeží...* (Fuglinn í fjörunni) dále členěných v celkem 4 knihy: 1. *Láska*, 2. *Smrt*, 3. *Jiný svět*, 4. *Rozcestí života*. Hl. postavou je Salvör Valgerdurová, zvaná Salka Valka; v I. dílu je ještě dítě, přichází se svou matkou Sigurlínou Jónovou do chudé island. pobřežní vesnice Óseyri a vlastně ve stínu osudů své svobodné matky dozrává v mladou ženu. Sigurlína, opovržená, slabá a hledající útěchu v Armádě spásy, se nedokáže vyrovnat s trag. vášní k námořníku Steinthóru Steinssonovi, pro kterou se vzdala i poklidné jistoty manželství s „Ovčím Jukkím“. Když před ohlášenou svatbou s ní Steinthór, jenž se pokusil zmocnit nezletilé Salky Valky, prchá z vesnice, Sigurlína se utopí. V II. dílu již stojí ve středu děje Salka Valka sama, staví se pevně na nohy, postupně se prokousává k poznání kořenů sociální bíd, účastní se bojů proti místnímu kapitalistovi Jóhannu Bogensovi, vedených jejím přítelem z dětství Arnaldurem. Stává se dostatečně silnou, aby se vypořádala se zklamanou vírou v upřímnost citů Steinthóra, který se vrátil z toulek nečekaně zbohatlý, a dovedla v něm rozpoznat darebáka. Když se Steinthórovi podaří těžit z vítězství lidu nad Bogensem a uchvátí v založeném rybářském družstvu moc, stojí už jednoznačně proti němu a dokáže se vyrovnat i se slabostí Arnaldura, své první lásky, který poražen opouští Óseyri i ji.

Děj. osnova S. V. je vybudována na konfrontaci dvou ženských osudů — Sigurliny a Salvör jako osudu historicky i společensky nového a starého. Sigurlina je v románu postavou bez minulosti (o jejím životě, než přišla do Óseyri, se v románu nedovídáme nic), ale i bez budoucnosti. Její existence je tragická, první dvě knihy, v nichž stojí v popředí, nesou příznačně baladické názvy *Láska*, *Smrt*. Věčný „svět balady“ jako by svými ústředními motivy podtrhoval zdanlivou nezměnitelnost sociální úlohy ženy. Životní příběh Salky Valky nehybný baladický svět vyvrací. To naznačuje i rozdílná podoba obou dílů: I. díl se opírá o tradiční typ venkovského románu 19. stol., II. díl využívá rozsáhle prostředky publicistické, je z velké části románem sociálně politickým. Také prostor románu se II. dílem otevírá: sociální zápasy v Óseyri těsně souvisejí se sociálními zápasy ve světě (zvl. vznik SSSR). Po této stránce je S. V. románem výchovným, románem vnitřního růstu hrdinky, její proměny v novou ženu. Jestliže je mučednický osud Sigurliny symbolizován „vinným kmenem“ z duchovní písně, je Salvör už „ptáčkem na pobřeží“ z písně lidové, tj. rackem kladoucím „zjara vejce na holé skalní výčnělky nad hlubinou“. Salka Valka v sobě překonává dávný ženský úděl (odmítá i vnější příznaky své tradiční ženské role — jako jediná žena ve vsi nosí kalhoty), nenechává se rozdrtit zmarněnou láskou. Není již obětí osudu, ale jeho tvůrkyní, předznamenáním nové histor. epochy.

V díle H. Laxnesse, který si z novodobých island. spisovatelů získal největší svět. proslulost (Nobelova cena 1955), zaujímá S. V. (pod tímto společným názvem se oba romány objevily až 1951) úlohu důležitého tvůrčího přelomu myšlenkového i tvárného. Po prvním úspěšném r. *Velký tkadlec kašmírský* (1927, Vefarinn mikli frá Kasmír), navazujícím na podněty evrop. moderny a hledajícím východisko v náboženství, jde tu o temat. návrat na chudý island. venkov a přihlášení k socialismu. Podobně jako v r. *Svobodný lid* (1934, Sjálfstætt fólk) se tu proti mytizujícímu typu severské prózy (K. Hamsun), nacházejícímu v Evropě živý ohlas i obdobné uměl. snahy (J. Giono, F. Ramuz, A. Gailit), klade historicky přesně zařazený sociální obraz venkova. V tomto smyslu S. V. patří k renesanci evrop. sociálního románu v 30. letech 20. stol. Zfilmoval A. Mattsson (Švédsko, 1954).

Překlady 1941 (*Milada Lesná-Krausová*, Salka Valka. *Islandské děveče; z dán. překladu*), 1953 (1964, 1973, Jiřina Vrtišová; ze švéd. překladu).

Literatura P. Halberg, *Skaldens hus*, Stockholm 1956. N. Krymova—A. Pogodin, *Chal'dour Laksness*, Moskva 1970. — H. Kadečková (*doslov k 1964*).

mc

LAYE, Camara:

ČERNÉ DÍTĚ

(L'Enfant noir) — 1953

Soubor vzpomínkových próz současného guinejského, francouzsky píšícího autora.

Kniha je členěna do 12 epizod. 1. zachycuje zážitky z nejrannějšího dětství, v nichž je mj. přibližována rodinná mytologie (černý hádek jako ochránce rodu). V 2. je líčena dílna a práce autorova otce zlatníka. 3.—4. zahrnuje obrazy z autorova pobytu na venkově u příbuzných (polní práce, sklizeň rýže). 5. se obrací k autorově rodině a jejím pevně dodržovaným zvyklostem, k portrétům rodičů. 6. přibližuje první školní léta. 7.—8. popisuje obřady při zasvěcování chlapců v muže. 9.—10. zahrnuje vzpomínky na autorův odjezd do Konakry a studia na průmyslovce. V 11. se autor vrací do rodinného prostředí v období prázdnin. 12. přibližuje autorovo loučení s domovem a odjezd do Francie. Kniha je věnována „Mě matce“.

Č. d., vyprávěné v 1. osobě, je vlastně jakousi volnou autobiografií, v níž je strohý výčet událostí nahrazen sérií obrazů-epizod přibližujících „zevnitř“ tradiční formy života jednoho koutu černé Afriky nedlouho před obdobím národně osvobozenecských bojů. V podtextu dochází často ke konfrontaci vzpomínek s pohledem zralého muže, který spatřuje v uchovávaných konkrétních detailech hlubší významy, s časovým odstupem dešifrované paměti z hlediska později nabytých zkušeností. Vzpomínky se tak blíží nepřímo (výseky z autorova života od dětství až po zrání jsou seřazeny do podoby vzestupné linie nabývání zkušeností) k vývojovému románu. „Zkušenost“ je zde především chápána jako postupné procházení systémem iniciačních zasvěcovacích rituálů (od nižších k vyšším — od „rodinných“ ke kmenovým atd.), jejichž autentický záznam v Č. d. je i dokumentem etnografickým.

Č. d. vzniklo za autorova pobytu ve Francii. Větším časovým i místním odstupem bývá zpravidla zdůvodňována určitá idealizace rodně Kouroussy a života rodiny. Kniha vzbudila v Evropě značný zájem a byla záhy přeložena do řady jazyků. Levicová kritika autorovi vytýkala, že místo aktuálních problémů národně osvobozenecského boje vyličil tradice kmenového života, a že tak vlastně nevystoupil z linie exoticky laděných cestopisů, na něž byla evrop. veřejnost při recepci afric. kultury zvyklá. Na Č. d. volně navázal r. *Dramouss* (1966).

Překlady 1967 (Václav Kajdoš).

Literatura G. Moore, *Seven African Writers*, London 1962. — V. Klíma (*poznámka k 1967*).

zh

LEACOCK, Stephen:
ARKÁDSKÁ DOBRODRUŽSTVÍ
HORNÍCH DESETI TISÍC

(Arcadian Adventures With the Idle Rich; dosl. Arkádská dobrodružství se zahálčivými boháči) — 1914

Kniha satirických příběhů kanadského humoristy anglického původu.

8 povídek ze života milionátů kompozičně spojuje jednak prostředí luxusní Plutoriánské třídy nejménovaného města, jednak omezený okruh postav vytvářející obraz uzavřené společnosti amer. finanční smetánky. Jednotl. příběhy vyprávějí: I. o stávce personálu milionářského klubu Mauzoleum, jež zkomplikuje snahu pravého angl. vévody Dulhamského vypůjčit si peníze na udržování rodinného majetku i protichůdné úsilí pana Fyshe zaplést jej do svých obchodů; II. a III. o námaze, již musí pan Tomlinson vynaložit na to, aby se zbavil nečekaného jmění — což by se mu málem podařilo, kdyby ovšem těsně poté, co se rozhodl podporovat univerzitu, nezjistil, že jeho majetek je pouhý humbuk; IV. o podvodném mystiku Jahi-Bahi, jež elegantně okrádá snobskou společnost paní Rasselyerové-Brownové; V. o sňatku bohatého, silně krátkozrakého a značně omezeného pana Spillikinse; VI. a VII. o konkurenčním boji episkopálního kostela sv. Asapha a presbyteriánského sv. Osopha — dvou duchovních stánek vedených podle zásad finanční prosperity, jejichž soubor končí fúzí a vznikem akciové společnosti Spojené kostely; VIII. o volbách, při kterých pod heslem Očista radnice přechází moc z malých podnikatelů a podvodníků na velké.

Satira A. d. je vystavěna především na slovním humoru autorského vyprávěče, který domýšlením reálných tendencí v životě své doby utváří příběhy plné nadsázky a groteskních kontrastů. I když Leacock často využívá možnosti ukončit vyprávění pointou, není u něj dominantní úsilí po rozehrávání komických zvrátů děj. roviny jako spíše důraz na vyzdvihování nejpodstatnějších vlastností zobrazovaných společen. typů a celého prostředí amer. smetánky. Vytváří tedy novou logiku vyprávění, která při vši své satir. hyperbolizaci nepřekračuje hranice pravděpodobnosti a která je mu prostředkem k výsměchu amer. mýtu o úspěšném životě prostých, dělných milionářů. Jakkoliv je Leacockův pohled v A. d. bez iluzí a ostře útočí zejména proti duševnímu životu jednotl. figurek, není hodnotovým měřítkem jeho kritiky nenávisť, ale spíše pozorný humorový nadhled, odstup humanisty od společnosti ovládané bohatými omezcenci s jejich ustálenými návyky, směšnými životními cíli a absurdními ideály.

Za svůj námět A. d. nepochybně vděčí občanskému povolání S. Leackocka, profesora polit. ekonomie na McGillově univerzitě

v Montrealu. Jsou desátou a nejucelenější knihou autora, který se již první sb. p. — *Literární poklesky* (1910, *Literary Lapses*) — představil jako osobitý a vyzrálý humorista, a jak touto knihou, tak celou pozdější tvorbou navázal na tradici anglosaského humoru — stal se článkem řetězu, jež začíná v 19. stol. u Ch. Dickense, M. Twaina a O'Henryho a pokračuje např. k J. Thurberovi. Ostatně sám Leacock se k Dickensovi a Twainovi vědomě přihlásil v několika teoretických studiích o humoru.

Překlad 1959 (*Vojtěch Zamarovský*).

Literatura B. Nimmo—J. B. Priestley, in: S. Leacock, *The Best of Leacock*, Toronto 1960. — O. Fialová (*doslov k 1959*). F. Vrba, in: S. Leacock, *Literární poklesky*, Praha 1963.

pj

LEM, Stanisław:

SOLARIS

1961

Polský vědeckofantastický román.

Děj románu se odehrává v blíže neurčené budoucnosti na vzdálené planetě Solaris. Jejím jediným obyvatelem (s nímž se však dosud nepodařilo navázat kontakt) je obrovský inteligentní oceán. Na výzkumnou stanici přichází nový pracovník dr. Kelvin. Nachází stanici ve zchátralém stavu, vedoucí posádky spáchal sebevraždu, zbývající výzkumníci — dr. Snaut a dr. Sartorius — trpí psychickou depresí. Oba, brzy i Kelvin, jsou totiž navštěvováni podivnými bytostmi, které zřejmě vznikají působením oceánu na paměťová centra lidského mozku. Takovým způsobem se Kelvin setkává se svou dávno zemřelou milenkou, na jejímž úmrtí má podíl, a jejich krátký milostný vztah se stává hl. osou vyprávění. Zásluhou Sartoria se podaří „hosta“ odstranit. Otřesený Kelvin zůstává na stanici a věří v možnost kontaktu mezi lidmi a oceánem, v definitivní vyřešení záhadu pozoruhodného organismu.

V díle se prolíná tradiční žánr sci-fi s filozof. esejí a moralistickým románem. Verneovské opojení technikou mizí a ve středu pozornosti stojí člověk, který s sebou nese i do nejvzdálenějších galaxií celou svou pozemskou minulost. Při výstavbě syžetu v románu nehraje žádnou roli technika. Do popředí se totiž dostávají vnitřní prožitky hl. postavy a vnější skutečnost je výlučně hodnocena z jejího subjekt. hlediska. Hl. tématem románu se stává dram. proces sebepoznání jednotlivce, jeho krit. účtování s dosavadním životem, ve kterém byla řada problémů záměrně zamlčována. Exaktní myšlení příslušníka vyspělé technické civilizace se dostává do nečekaného rozporu s dosud podceňovanými citovými a mravními stránkami života. Poznání vlastní osobnosti se v románu prolíná s problematikou úplného poznání vesmíru. Výpověď o bezradnosti lid-

stva řešícího záhadu, kterou zřejmě nikdy neodhalí, však není formulována jednoznačně pesimisticky. Právě neustálé hledání uspokojivého vysvětlení dosud existujících záhad o spravedlně vedecké badání. Toto pojetí poznání okolního světa v románu úzce souvisí s analýzou vlastního nitra, jež přináší zamyšlení nad smyslem existence člověka i nad jeho oprávněním k dobývání kosmického prostoru.

Z Lemovy tvorby postupně vyrchalo okouzlení technikou, původní zjednodušenou představu o budoucí harmonické společnosti autor opouští a v jeho dílech převládá filozof. a psychol. pohled na společnost. Stejná skepse vůči možnostem poznání a víra ve vytrvalost lidského ducha zazněla v r. *Vyšetřování* (1959, Śledztwo). V r. *Neporazitelný* (1964, Niezwyciężony) vystupuje postava člověka odkázaného na vlastní schopnosti, přičemž technika má opět funkci pouze dekorativní a neovlivňuje děj. linii. Obdobná je zde i vize vesmírných obyvatel pojatých jako jakési kolektivní vědomí v podobě oblaku. Motiv neuskutečnitelného dialogu s mimozemskou civilizací se objevuje v r. *Eden* (1959) a v r. *Hlas Páně* (1968, Głos Pana) aj. S. byla zfilmována A. Tarkovským 1972.

Překlady 1972 (*Bořivoj Křemenák*).

Literatura E. Balcerzak, *Stanisław Lem, Warszawa 1973*. M. Szpakowska, *Ucieczka Stanisława Lema, Teksty 1972, 3*.

rk

LEMONNIER, Camille:

HALALI

(L'Halali) — 1906

Realistický román s naturalistickými prvky belgického, francouzsky pišícího prozaika a kritika.

Baronský rod Quevauquantů prožívá svůj soumrak v naprostém hospodářském úpadku. Starý, robustní Kašpar Quevauquant, hlava rodu, zadlužuje poslední zbytky bývalého panství a je lhostejný k osudům rodiny svého neduživého syna Jana Norberta; vystupuje jako feudál, jehož jediným smyslem života je rodová hrdost a vzpomínky na slavné hony; ví, že doba šlechty minula, nechce proto nic zachraňovat, ale naopak vše utratit. Je závislý na okolních statkářích a lichvářích, mj. bývalých lokajích, kteří se na jeho účet obohatili. Slabošský a lakomý Jan Norbert, třesoucí se o svou budoucí existenci, se dostává s otcem do neustálých konfliktů. Z upadající rodiny, jejíž rozklad symbolizují i Janova bigotní manželka a přecitlivělý, fyzicky slabý syn, se vymykají jen dcery: Sybilla, která zdědila rodovou pýchu, a její mladší sestra, žijící přírodním životem. Sybilla odmítá nabízené manželství s bohatým Firminem Lechatem, protože nechce poskvnit rodokmen další mezaliancí (její otec je synem starého

barona a služky). Zavrhuje tak poslední možnost, jak vyvést rodinu z finanční katastrofy; zabíjí sestru, která otěhotněla s mladým venkovcem, a zastřelí tyranského děda rozprodávajícího poslední majetek.

Realist. rámeček poskytuje H. základní, v detailech neustále se vracějící a rozvíjený protiklad mezi historicky mrtvým feudalismem a novými buržoazními zbohatlíky. Vzniká tak dram. napětí, v němž novodobou fatalitu představují peníze, jediný spolehlivě pracující mechanismus; jejich síle podléhají všechny postavy (bohatí parvenuové je používají jako kapitál, starý baron jako prostředek k uspokojení svých potřeb, jeho syn je tajně strádá a zbožňuje). Protikladnost a vyhraněnost neměnných typů, které „jednají“ podle zákonů naturalistické koncepce dědičnosti, jsou doplňovány kontrasty v podrobném popisu okolí. Ústřední místo v něm náleží rozpadajícímu se rodovému zámku-hradu s pustými místnostmi, polorozbořenými věžemi, který ukazuje v symbol. rovině úpadek rodu i šlechty vůbec, neboť již slouží jen jako přibýtek, a ne jako sídlo rodu, jehož dědic (Jan Norbert) pracuje na zbylých pozemcích jako sedlák. Paralelismus „upadající zámek — upadající rod“ je kontrastně umocňován a prohlubován i odlišnou charakterovou předurčeností obyvatel někdejšího sídla, která rozděluje rod na trpné, selsky pracovité, avšak i vypočítavé bytosti a „orlí“ povahy žijící minulostí a vyzývavě odmítající přítomnost.

Autor, první belgic. spisovatel z povolání, významný výtvarný kritik a esejista, přezdívaný Maršál belgic. písemnictví, patřil k nejvýznamnějším členům hnutí Mladá Belgie, jehož cílem bylo vytvářet svěbytnou, samostatnou národní literaturu. Za pobytů v Paříži se seznámil se Zolovými liter. teoriemi a stal se představitelem naturalismu v belgic. literatuře. Zákl. tematiku jeho obsáhlého románového díla tvořil belgic. venkov, zbavovaný idylličnosti dřívějšího románového zpracování — např. r. *Mrtvý* (1882, Le Mort), *Samec* (1881, Un Mâle). Z námětové jiných oblastí se např. proslavil r. *Moloch* (1886, Happe-Chair), zachycující bídu a utrpení dělníků a horníků v kraji Borinage a srovnávaný často se Zolovým r. *Germinal*. H. představuje dovršení mnohdy nestejnorožného díla, v němž jsou výrazné sociálně krit. přístupy a humanistické ideály. V češtině byly vybrané autorovy spisy vydávány od 1911 (mnohé z nich ve více vydáních). Autor sám byl S. K. Neumannem zařazen (ve stati *Moderna in: Ať žije život!*, 1920) vedle M. Maeterlincka a E. Verhaerena k nejvýraznějším postavám moderní belgic. literatury a jeho smysl pro plastičnost byl kladen nad Zolovo umění.

Překlady 1962 (*Marie Veselá*).

Literatura H. Landau, *Camille Lemonnier, Genève 1936*. F. Russel Pope, *Nature in the Work of Camille Lemonnier, New York 1933*. — A. Glaude (*předmluva k 1962*).

zh

LENAU, Nikolaus: ALBIGENŠTÍ

(Die Albigenser) — 1842

Epický cyklus romanci rakouského romantika, jedno ze základních děl německy psané literatury doby předbřežnové.

Cykly je uveden *Nočním zpěvem*, disputací mezi svobodou a vírou, a zakončen *Závěrečným zpěvem*, vizí trvajících boje albigenských v nastupujících náboženských revol. hnutích husitů, za něm. selské války, později třicetileté války a je zakončen obrazem Velké franc. revoluce. Oba zpěvy rámcují 30 romanci, přerušeny ve třech případech uprostřed jednotliv. čísel básněmi v dvojverších (*Petr z Castelnau, Jeskyně, Poutníkův pozdrav*), které se tak formálně odlišují od ostatního textu. Námět je vzat z historie boje jihofranc. heretiků, tzv. albigenských (pojmenování pochází od města Albi), proti křížové výpravě, kterou proti nim zorganizoval 1208 po vraždě papežského legáta Petra z Castelnau na břehu Rhóny Inocenc III. Po marném odporu albigenských byly postupně krvavě dobyty jejich hl. bašty Béziers a Toulouse, provens. vládce Raimund VI. je zajat, potupně donucen k veřejnému pokání. Celou Provenčí prostupuje zkáza, šířená křížáckými vojsky Šimona z Montfortu.

A. nejsou klasickým eposem, chybí jim souvislá děj. posloupnost a logická výstavba na základě objekt. události, jsou spíše zbsněním nejpůsobivějších epizod hrůz křížové výpravy, provázených hněvivými výpady proti ujařmovatelům a ničitelům svobody člověka. Histor. námět z dávné minulosti se stal svým zpracováním veskrze polit. a souč. tématem, aniž byl výrazněji alegorizován. Skladba je tak nesena především prostředky lyrickými, obdobnými těm, které autor užíval ve své lyr. tvorbě. Výběr motivů a dikce ještě souvisí s evrop. romantikou — v té době již dozrívající —, jakkoliv sám Lenau romantismus ideově potíral. V jeho díle nicméně zůstává patrný příklon k sentimentalismu a hnutí Sturm und Drang, formálně i vazba na pozdní něm. osvícenství, F. G. Klopstocka a L. Höltzho.

A. jsou druhým Lenauovým epickým cyklem romanci (po *Savonarolovi*, 1837), ke kterému čerpá námět z revol. pohybu ve středověku a ve kterém se odvážně pokusil o velkou polit. poezii německy psané literatuře. Od individualismu *Savonaroly* se obrátil ke kolektivismu masových středověkých hnutí, tuto látku v počátcích (zámýšlený epos o husitech)

nezvládl, teprve A. jsou cenným plodem těchto snah. Vydává je za hranicemi ve Stuttgartu. Byl čes. překlad A. je nedávno data, lze znalost Lenauova díla u nás doložit už v polovině minulého století, kdy ho oslavil J. P. Koubek v cyklu elegií *Hroby básníků slovanských*, mezi něž se tento „milý host“, „pěvec germánský, ježto hájil svobody a práva“, přes svůj neslovan. původ dostal.

Překlady 1955 (*Vladimír Holan—Karel Čechák*).

Literatura M. Schaerffenberg, *Nikolaus Lenau, Dichterwerk als Spiegel der Zeit, Erlangen 1935*. J. Turóczi-Trostler, *Lenau, Budapest 1955*. — J. Janů (*doslov k 1955*). O. Wagner, *Slovanské látky u Lenaua, Praha b. d.*

mt

LENZ, Jakob Michael Reinhold: DOMÁCÍ UČITEL aneb PŘEDNOSTI SOUKROMÉ VÝCHOVY

(Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung) — 1774, insc. 1778

Tragikomédie německého dramatika období Sturm und Drang.

Hl. postavou hry je Läufer, student teologie, který z nouze nastupuje místo vychovatele v rodině venkovského šlechtice ve východním Prusku. Zde je vystaven šikanování a ponižování ze strany svého zaměstnavatele, vojácky drsného a tupého majora von Berga, stejně jako ješitné majorovy ženy a nezdárného syna. S Läuferem z nudy koketuje majorova dospívající dcera Gustička; Läufer ji svede a Gustička otěhotní. Oba přitom nepoutá žádný hlubší vztah. Läufer prchá, nachází azyl v domě vesnického učitele Wenzeslaue a stává se jeho pomocníkem. Také Gustička utekla ze strachu před skandálem z domova, v žebrácké chatrči v lese přivedla na svět dítě a z vyčerpání i zoufalství se vrhá do rybníka. Její otec, který po ní pátrá, ji však v poslední chvíli zachrání. Mezitím se Läufer dozví o údajné Gustiččině smrti, poznává své dítě a v návalu zoufalství se vykleští. Trag. zápletka však končí smířlivě: s Gustičkou se ožení její bratranec Fritz, který přijímá nemanželské dítě za své, a Läufer dostává za ženu vesnickou krásku a s ní i místo učitele.

Hra, v podtitulu zpolá ironicky uvedená jako komedie, je rozdělena do 5 jedn. čistě vnějškově. Je vybudována antiklasicistní dram. technikou jako sled krátkých, dějově bohatých scén: děj se odehrává na mnoha místech po celém Německu; mezi jednotliv. akty ubíhají celé roky, jindy měsíce či dny; vystupuje zde 24 postav; více než třicetkrát se mění místo děje. Tento způsob kompozice, stejně jako výbušná, často extatická či ironická výstavba dialogů rozbíjí příčinně logické děj. souvislosti, soustřeďuje se na uzlové momenty, krátké výseky a promluvy, jež se mají ve vědomí diváka spojit ve vyšší celek. Pro hru, jako pro ostatní dra-

mata Sturm und Drangu, je příznačný shake-spearovský psychol. realismus, věrně a krit. líčení prostředí provinční venkovské šlechty i reálné zachycení individuálních nálad a charakterů, jež — jako např. hl. hrdina s některými autobiogr. rysy, major von Berg či osvícenský pedant Wenzeslaus — místy přecházejí až v karikaturu a grotesku.

D. u. je typickým plodem dramatiky Sturm und Drangu, na jejímž počátku stojí Gerstenbergův Ugolino (1768) a Goethův Götz von Berlichingen (1773). Odpovídá rovněž principům, které vytyčil Lenz v programovém spise *Poznámky o divadle* (1774, Anmerkungen übers Theater nebst angehängtem übersetztem Stücke Shakespeares), v němž jsou zavržena tradiční aristotelovská pravidla dramatu a za podstatu dramatu se klade ne jednání, ale ztvárnění charakteru, uchopení celistvého člověka v jeho citění, konání i myšlení. Inspirací hry byla skutečná událost — svedení šlechtické dcery vychovatelem — v Livonsku, odkud Lenz pocházel, stejně jako autorovy vlastní trpké zkušenosti z vychovatelského působení v rodině baronů von Kleistů 1771—74. D. u. — stejně jako následující dr. *Vojáci* (1776, insc. 1863, Die Soldaten), odvážně pranýřující vojenský stav — anticipoval mnohé z dram. postupů G. Büchnera, naturalismu i expresionismu, trpí však celkovou nevyrovnaností a nepřehledností děje. Od své hamburské premiéry 1778 se proto D. u. často uvádí v adaptaci F. L. Schrödera, který hru upravil a zjednodušil. Ostrá sociální kritičnost, přesné zachycení osobního životního horizontu postav i modernost divadelního výrazu zaujaly B. Brechta, jehož adaptace D. u., doplněna didaktickým epilogem oslovujícím diváka, měla premiéru 1950 v Deutsches Theater v Berlíně.

Výpisky „...člověk, když chce udělat kariéru, potřebuje dneska jiné věci než jen vzdělání...“ (1972, 33) — „Vemte lidem pověry a budou se domáhat svobody — a přerostou vám přes hlavu, že se ani nebudete stačit divit“ (1972, 77).

Překlady 1960 (1978, Rudolf Vápeník, *Domácí učitel*, adapt. B. Brechta, 1. vyd. čas. *Divadlo*, 2. vyd. in: B. Brecht, *Divadelní hry V*), 1972 (František Černý, *Vychovatel*; adapt. podle jeho překladu).

Inszenace 1964 (R. Jurda, *Ó tempora, ó mores aneb Domácí učitel*, *Divadlo Večerní Brno, Brno*), 1972 (Jaroslav Vostrý, *Činoherní klub, Praha*).

Literatura R. Pascal, *The German Sturm und Drang*, Manchester 1953.

jh

LENZ, Siegfried: HODINA NĚMČINY

(Deutschstunde) — 1968

Román západoněmeckého spisovatele, pokus vyrovnat se s negativními rysy německé minulosti.

Rozsáhlý román, rozdělený do 20 kap., má podobu výpovědi jedenadvacetiletého chovance nápravného ústavu Siggioho Jepsena. Siggí při hodině němčiny nenapsal kompozici na téma „radost z povinnosti“ a má ji za trest dodatečně vypracovat v karceru. Svou izolaci však dobrovolně protahuje na řadu měsíců a zaplňuje kompozicí sešit za sešitem. Píše především o svém otci, severoněm. venkovském policistovi Jensu Olovi Jepsenovi. Ten byl 1943 pověřen, aby příteli z mládí, proslulému malíři Nansenovi, doručil výnos o zákazu vykonávat povolání a aby dbal na dodržování zákazu. Úkol plnil s neobyčejnou horlivostí a do sledování malíře se snažil zapojit i Siggioho. Siggí však Nansenovi pomáhal a tajně vytvořené obrazy ukrýval ve starém mlýně. Po skončení války byly Nansenovi prokazovány vysoké počty, policista však své zásahy proti jeho obrazům stále pokládal za plně oprávněné. Když vyhořel mlýn s ukrytými díly, byl Siggí proto přesvědčen, že požár založil jeho otec. Ovládan chorobnou představou, že musí obrazy před otcem chránit, se dopouštěl krádeží Nansenových prací, a tak se dostal do nápravného ústavu.

Příběh, jenž se zpřítomňuje v Siggioho vědomí, poukazuje v prvé řadě na to, že nacistická ideologie nebyla pouze záležitostí abstraktní a anonymní moci, ale že se prosadila i v jednání a názorech obyčejných lidí. Zároveň se ovšem H. n. stává obecnou „lekcí němectví“, úvahou o něm. tradicích myšlení a chování. Odhaluje, že pod zdůrazněným regionálním svérázem a pod příznačně severoněm., tj. „temným“ až vizionářským nazíráním světa se skrývají výrazné předpoklady pro konzervatismus a reakčnost (mj. i Nansen, který jinak zastupuje veskrze kladný pól díla, je představen jako zasažený — i on byl členem nacistické strany takřka od jejího založení). Dokládá, že idea „radostné povinnosti“, rozvinutá v klasické něm. filozofii, vyústila do zcela formálního principu vykonavatelství, jenž vylučuje jakoukoliv lidskou účast a zaujetí vlastního stanoviska. Motiv povinnosti (a jejich různých podob) představuje ústřední bod díla. Vedle policisty se v zajetí falešně chápáné povinnosti ocitá i Siggí při svém maniakálním úsilí o záchranu obrazů (nejde tu ovšem primárně o psychopatické osobnostní rysy, jak se to jeví vnějším pozorovatelům, přičiny jsou dány sociálními faktory, mikrokosmem rodiny a širším společen. kontextem). Naproti tomu Nansen představuje niternou povinnost tvořit — schopnost autentické tvorby tu vystupuje jako

pozitivní protiklad nehumánního řádu; spolu s ní se do sféry kladu dostávají postoje a činy, které řád narušují, a vlastně vůbec odchylky od toho, co je pokládáno za normu (dezertér Klaas, epileptik Addi aj.). Probírané otázky nabývají v H. n. výrazně dynamických rysů — jsou zasazeny do myšlenkového procesu, jímž se ústřední subjekt díla vyrovnává s traumatizujícími zážitky z dětství. Osvobození od minulosti, od otcových vin (reprezentujících viny něm. společností) a od pochybných tradic však ještě neznamená dosažení obecné orientace ve světě: Na konci díla stojí Siggi s perspektivou propuštění před naprosto neurčitou a neproniknutelnou budoucností.

H. n., v níž byly umělecky využity některé prvky biografie něm. expresionistického malíře E. Noldeho, postavila svého autora do řady nej přednějších západoněm. spisovatelů; v NSR měla neobyčejný čtenářský úspěch a byla přeložena do mnoha jazyků; celkově byla vydána v několika miliónech exemplářů. Zároveň H. n. zahájila novou etapu v Lenzově rozsáhlé tvorbě. Po začátečním stadiu, v němž byl ovlivněn dílem E. Hemingwaye, a po období, kdy předkládal především modelové situace — např. dr. *Čas nevinných* (1962, *Zeit der Schuldlosen*), se v H. n. Lenz přiklonil ke konkrétní společnosti. analýze a bezprostřední angažovanosti. Tato linie pak pokračuje r. *Vzor* (1973, *Das Vorbild*) a především r. *Vlastivědné muzeum* (1978, *Heimatismuseum*), v němž se autor znovu zabývá něm. tradicemi a dále problematikou národa a vlasti. Na čtenářském úspěchu Lenzových knih se nepochybně podílí fakt, že nesahá k extrémním postupům souč. západoněm. nové avantgardy, ale že vždy vytváří příběh a jeho podání se vyznačuje poměrnou přehledností.

Překlady 1974 (*Jan Scheinost*).

Literatura K. Batt, *Geschichten kontra Geschichte, Sinn und Form* 1974. T. Elm, *Siegfried Lenz, Deutschstunde. Engagement und Realismus im Gegenwartroman*, München 1973. C. Russ (ed.), *Der Schriftsteller Siegfried Lenz, Hamburg* 1973. — J. Stromšík (doslov k 1974).

mš

LEONOV, Leonid: KASAR

(Vor) — 1927, přepr. 1959

Ruský sovětský sociálně psychologický román líčící osud bývalého vojáka revoluce, který nepochopí novou realitu, zapadne do moskevského podsvětí a stává se zločincem.

Spisovatel Firsov chce napsat román ze života moskevské periferie Blaguša, kde má své skryše spodina společnosti. Mezi různorodými typy narušitelů zákona ho upoutal Mífa Vekšin, bývalý rudoarme-

jec, který jevy nové hospodářské politiky (Nep) pokládá za zradu revoluce a z nenávisti se ocitá na šikmé ploše zločinu. Firsov jde do hloubky: proniká do Vekšinova dětství a nachází tu křišťálově čistou lásku k Máše Dolomanovové. Vekšin se po letech setkává se svou sestrou Táňou, cirkusovou artistkou. Vztah mezi ní, Mífou a nepmanem Zavarichinem podrobuje Firsov zvlášť pečlivě analýze. Svráznými typy v románu jsou také Čikilev, „básník“ Kudrnatý Doňka i Saňka Babkin, který kdysi sloužil v armádě pod Vekšinovým vedením. Táňa tragicky zahyne, v epilogu je naznačen Vekšinův možný vzestup.

K. je svou technikou „román o románu“: nad románem spisovatele Firsova se tyčí nadstavba vševědoucího autora. Tato technika umožňuje hlouběji, mnohostranněji a také mnohoznačněji nahlédnout do psychologie postav, do motivace jejich chování a jednání, současně také proniknout do tajů liter. práce, zrušit uměl. iluzi skutečnosti, ale zároveň tím více akcentovat neopakovatelnou krásu tvoření jako vrcholného lidského poznání. Styl 1. verze byl lyricko-expressivní: neočekávané obrazy se střídaly s překvapivými průměry. Slovní zásoba čerpala jen málo z dialektů, převážnou většinou ze zlodějského argotu. Ve 2. verzi expresivita méně „vyčnívá“, stává se však o to více nezbytnou pro celkové ladění díla. K. vychází z tehdy populární psychol. teorie „primitivů“ a „kulturních lidí“. V tomto ohledu je Vekšin „primitivem“, do jehož povědomí nevstoupila kultura minulých staletí. Problém kulturní kontinuity starého a nového je ideovou páteří díla, které se muselo vyrovnat zejména s dědictvím F. M. Dostojevského. V 1. verzi jde spíše o domyšlení Dostojevské metody, ve druhé je zřetelná vnitřní polemika s ní, zvl. s deduktivně vytvářenými modely, k nimž se život pak jen „přifazuje“. Sociální, psychol. a filozof. tkáň K. stojí na podloží rozsáhlého materiálu z období tzv. Nepu, který byl nezbytnou etapou ve vývoji sovět. společnosti, ale který byl současně doprovázen i negativními jevy, jež pobuřovaly řadu méně zkušených revolucionářů. K. je z tohoto pohledu, stejně jako celé Leonovovo dílo, uvědoměle budovaným mostem mezi klasickou rus. literaturou a uměním sovět. epochy.

K. byl vytvořen v 1925–26, publikován byl v čas. *Krasnaja nov' 1927*. Části kritiky byl napaden za „dostojevštinu“ a za výběr prostředí. Ke K. se autor znovu vrací po třiceti letech a přepracovává jej (2. verze 1957–59). Leonov pokládá zásah do tkáň 1. verze za velmi obtížný, ale přesto zákl. složky podstatně změnil. Zvýrazněn je krit. odstup vševědoucího autora od spisovatele Firsova; tvorba, umění se dostávají do popředí. Posun v hierarchii jednotliv. složek je doplněn změnami v charak-

teru hl. postav: Vekšin je mnohem silnější mravně kompromitován, lítost autora, pocíťovaná v 1. verzi, mizí; Máša Metelice, v první verzi silná, životná, v jádru mravně čistá, je nyní zlá a mstivá. Do nové verze K. se promítá třicetiletá tvůrčí zkušenost umělce. Podobně se ke svým stěžejním dílům vraceli i jiní sovět. autoři (A. Fadějev, V. Ivanov), ale jejich zásahy se realizovaly v povrchové rovině, zatímco L. Leonov postupuje citlivě a hloubkově — jeho práce připomíná práci restaurátora uměl. díla. K. navazuje na tradici rus. klasické literatury v zákl. tématu mravní, kulturní a vůbec životní kontinuity. Přimyká se k té linii v sovět. literatuře, která hluboce promýšlela vztah tradice a nového společen. systému.

Výpisky „Náš národ vlastně ještě nikdy jaksepatří nežil, ale neustále se na něco připravoval, na něco, co teprve přijde, a nešetřil přitom ani sebe, ani svých dětí, ani neskládal ruce v klín“ (1976, 241) — „Mnohým se Firsov nelíbil proto, že se mu líbilo leccos z toho, co by se nemělo líbit těm, kdo se sami chtějí líbit“ (1976, 179).

Překlady 1929 (Václav Koenig; 1. verze); 1961 (1976, Jaroslav Hulák; 2. verze).

Literatura Z. B. Boguslavskaja, Leonid Leonov, Moskva 1960. V. A. Kovalev, Tvorčestvo Leonida Leonova, Moskva—Leningrad 1962. J. V. Starikova, Leonid Leonov, Očerki tvorčestva, Moskva 1972. — V. Doskočilová, Metoda „román o románu“ v sovětské próze, in: Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury, Praha 1969.

ip

LEOPARDI, Giacomo:

ZPĚVY

(I canti) — 1831, rozšířeno 1835, 1845

Dílo největšího italského básníka 1. pol. 19. stol. tvořící přechod mezi klasickou a romantickou poezií.

Z. zahrnují celé básnické dílo Leopardiho vznikající 1816—1836 až do básnickovy předčasné smrti. Obsahují dnes na 40 lyr. kancón psaných převážně ve verso sciolto, nerýmovaném 11slabičném verši. Po prvních básních, v nichž zcela podléhá předlohám velkých renesančních básníků, a vlasteneckých zpěvch s obrazy inspirovanými antikou, si Leopardi vytváří vlastní styl v idylických skladbách elegické, nostalgické noty, které vyjadřují jeho nejniternější city a myšlenky. Přestože stále vychází v základě z klasicistické poetiky a reminiscencí na antickou a renesanční literaturu, přináší ve svém díle myšlenkový obsah charakterizující duchovně ovzduší nadcházející romant. epochy. Kromě básní, v nichž převládá líčení citů, nálad a dojmů (*Sen, Luně*), a reflexivních básní subjekt. lyrismu (*Nekonečno, Obrození*), obsahuje sbírka, hlavně ve své 2. části, úvahy všeobecně filozof. platnosti (*Samotářský vrabec, Sobota na vsi, Klid po bouři*). Tato linie vrcholí básněmi

kosmického pesimismu, v nichž je zachycen trag. úděl člověka stojícího osamoceně tváří v tvář nekonečnosti vesmíru a necitelnosti přírody. Skutečnost, která ho obklopuje, mu dává pouze vědomí pomíjelnosti života a nenaplnitelnosti touhy. Bolestný pocit marnosti snů o lásce vyjadřují b. *Láska a smrt, Vládoucí myšlenka, Vzpomínky, Silvii* aj. Leopardiho lyrika uvádí v dosud nebyvalou jednotu vyjádření myšlenky a citu, neboť do lyr. zážitku se promítá zároveň obecně platná, niterná zkušenost básnického subjektu, ztělesňující určité poznání skutečnosti, a rovněž filozof. úvahy jsou vyslovovány prostřednictvím obrazů a symbolů. Výraznou změnu obraznosti Leopardi ve svém díle nepřináší, uvádí však slova do nových vztahů, aktualizuje jejich významové a citové aspekty, čímž dosahuje velmi působivého lyr. účinku. Zároveň se mění také forma básní, vycházející z klasických veršových útvarů (petrarkovské kancóny), a objevuje se nové strofické členění. Uvolněním pravidelné rýmové soustavy a častým užíváním vnitřního rýmu je posilována hudebnost verše.

Osamělost člověka, necitelnost přírody, bolest ze života, jenž člověku přináší po krásných snech jenom rozčarování, to jsou myšlenky vytvářející zákl. temat. osu Leopardiho poezie, která je vyznáním duše nenacházející již oporu ve víře a při hledání životních jistot konstatující pouze bolest a utrpení jako jediný, věčný princip kosmického řádu. Trag. prožitek, jenž vyvěrá z rozporu mezi snem a skutečností, vede až ke konečnému popření veškeré reality světa jako iluze a glorifikaci smrti, která je osvobozením z trpkého, bolestiplného pozemského údělu. Pravdu skutečnosti může člověk hledat jen ve svém nitru a silou svého ducha překonat bolest a vzdorovat nepřátelským silám osudu. Vyznění Leopardiho díla, byť pesimistické, není přesto výrazem negace. Důsledným odvržením iluzí a klamů se naopak lidský duch zoceluje a aktivizuje. Leopardi nikdy neztrácí víru v umění, v poezii, již člověk přesahuje ohraničení své existence a vstupuje ve spojení s celým vesmírem. V umění věčně žije krása snu, v životě nikdy nedosažitelného.

Leopardi je vedle Manzoniho nejpozoruhodnější osobností ital. romantismu, ač v zásadě vyznával poetiku klasicistickou a vycházel z tradičních veršových forem. Přes paralely s antickou, středověkou a renesanční poezií (Dante, Petrarca) i hojně zastoupenou symbolikou z okruhu klasicistních představ patří jeho dílo pro své zákl. myšlenky, silné subjekt. zaměření a emocionální tón do kontextu moderní evrop. poezie. Z. byly vydávány již za básnickova života a měly ve své době značný úspěch. Ze současníků lze Leopardiho srovnat pro elegický a melancholický tón jeho poe-

zie s něm. romantikem N. Lenauem, hrdým stoicismem připomíná A. de Vigny, básníka Osudů. Pro svůj filozof. pesimismus bývá dáván do souvislosti s A. Schopenhauerem.

Překlady 1876 (*Jaroslav Vrchlický, Básně*), 1959 (*Kamil Bednář—Karel Růžička, Poezie luny*).

Literatura G. de Robertis, *Saggio sul Leopardi, Firenze* 1952. M. Marazzan, *La lirica leopardiana, Milano* 1953. — Karel Růžička (*doslov k 1959*).

jc

LERMONTOV, Michail Jurjevič:

DÉMON

(Démon) — * 1829—1841, 1856

Poéma, vrcholné dílo ruského romantismu.

D., s protitulem *Východní zkazka*, je dochoval celkem v 8 redakcích, které se liší jak tvarem, tak i zpracováním tématu. Vychází z biblických a apokryfních legend o vzpouře a zavržení andělů, čerpá z gruzín. folklóru, je částečně ovlivněn i díly svět. literatury, zabývajícími se podobnou tematikou (Byronův Kain, Eloa A. de Vigny). Zatímco v raných redakcích jde ještě o poněkud schematický konflikt dobra a zla (Démona a anděla, bojujících o lidskou duši), 6.—8. redakce představují Démona, který je sice nositelem zla, pohrdání a nenávisť, zároveň je však duchem poznání a svobody. Svým postavením trpí, touží po vnitřní obrodě, po znovunabytí ztracené harmonie. Místo děje, zpočátku bližší neurčené, se nyní konkretizuje a přenáší do kavkazských hor. Těžiště konfliktu přechází částečně ze světa vnějšího do duchovního světa Démona. Vnitřního obrození chce Démon dosáhnout prostřednictvím lásky k pozemšťance, gruzín. kněžně Tamaře. Způsobí smrt jejího ženicha, probouzí v Tamaře dosud neznámé pocity a pochybnosti. Ve snaze nabytí znovu duševní rovnováhy odchází Tamara do kláštera. Démonovi se nakonec podaří přesvědčit ji o své lásce, jeho polibek ji však zabije. V závěru se 8. redakce opět liší od předcházejících. Duše Tamary dochází vykoupění, Démon je znovu poražen.

Struktura poémy je velice složitá, stejně jako charaktery hrdinů nejsou jednoznačné. Prolínají se zde roviny psychologická, filozofická a sociální. Nejedná se o tradiční zápas dobra a zla, ale o konflikt čistého rozumu, který je však v rozporu se světem, a citu, jenž je v souladu s přírodou, i když za cenu toho, že je harmonie podmíněna nevědomostí. Oba tyto protichůdné životní postoje ztělesňované Démonem a Tamarou jsou v poémě neustále přítomny, aniž by jednomu z nich byla dávána přednost: obražuje se i v kompoziční dvojčlenosti skladby i v její kontrastní a antinomické stylové výstavbě. Fantastičnost syžetu dovoluje hyperbolizaci příznačných romant. vlastností hrdiny, jehož silná individualita se projevuje v titanismu a bohoborectví. Démon se bouří proti nedokonalému a nespravedlivému

uspořádání světa, neznamená tedy destrukci samu, ale odmítání ve jménu ideálu, i když zatím neurčitě. Současně je však poznamenán přílišným individualismem a egoismem, musí být poražen, neboť není schopen překonat zlo v sobě, jež se stalo jeho organickou součástí. V D. se obráží i situace a nálady v Rusku ve 30. letech 19. stol., v době polit. reakce a útlu mu společen. aktivity po porážce povstání děkabristů. Lermontov vyjadřuje svůj obdiv osamělé vzpouře silného jedince, zároveň však naznačuje i příčiny její nevyhnutelné porážky.

Složitost díla a mnohé nejasnosti, týkající se faktografického materiálu, umožňovaly různé výklady D., protichůdné hodnocení hrdinů i celkového vyznění. Za základ byla považována 6. redakce, zatímco 8. byla chápána jako oficiální, v níž byly bohoborecké motivy záměrně oslabeny. Různý byl postoj i k zařazení D. do kontextu rus. a svět. literatury. Ozývaly se hlasy o nepůvodnosti D. — o silném vlivu A. S. Puškina, V. A. Žukovského a především G. G. Byrona a A. de Vigny, jež nedocenily lermontovský posun tématu Démona. To prochází celou Lermontovou tvorbou, nalézáme je nejen v lyrice (*Můj démon*), ale i v dramatech a próze — např. Arbenin v → *Maskarádě*. V Rusku byla poéma vydána až 1860 (1856 vyšla v Karlsruhe), do té doby se šířila v opisech, přesto vyvolala obrovský ohlas. Opera A. G. Rubinsteinova (1875).

Překlady čas. 1863 (*Emanuel Vávra, in: Lumír*), 1872 (*Alois Durdík, in: Básně*), 1906 (*František Hais*), 1909 (1918, *František Táborský, in: Básně*), 1916 (*František Tropp, in: Básně*), 1939 (1945, 1951, 1951, 1954, 1957, 1972, 1976, *Josef Hora; vyd. 1945 in: Vybraných spisů sv. III, vyd. 1951a Výbor z básní, vyd. 1951b, in: Výbor z díla I, vyd. 1957 in: Jak volný vítr, vyd. 1976 in: Stesk rozumu*), 1940 (1950, *Zora Jesenská, sl. in: Básně*), 1979 (*Hana Vrbová, in: Strážný zvon*), 1980 (*Ján Zambor, sl. in: Iba sen*).

Literatura J. Loginovskaja, *Poema M. J. Lermontova „Demon“*, Moskva 1977. V. A. Manujlov (ed.), *Lermontovskaja enciklopedija*, Moskva 1981. A. D. Žizina, „Demon“ kak „geroj vremeni“, in: *Russkaja literatura 30—40-ch godov XIX veka, Rjazan' 1976*. tk

LERMONTOV, Michail Jurjevič:

HRDINA NAŠÍ DOBY

(Geroj našego vremeni) — 1840

Ruský romantický román v novelách, zobrazující životní situace intelektuála 30. let 19. stol., jeho myšlenkový svět a společenské postoje.

Děj románu zachycuje osudy hl. hrdiny Grigorije Alexandroviče Pečorina, mladého rus. šlechtice, účastníka vojenských akcí na Kavkaze. O Pečorinovi je zprvu dovidáme z vyprávění jeho bývalého vojenského nadřízeného a přítele kapitána Maxima

Maximýče, jenž v první n. *Bela líčí trag. lásku české dívky k hl. hrdinovi*. Román pokračuje tzv. Pečorinovým deníkem, který zachycuje v subjekt. výpovědi samého hrdiny jeho dobrodružný střet s černomořskými podlouduňky (n. *Tamaň*), milostná dobrodružství v lázních Pjatigorsk, vrcholící trag. souborem s kamarádem Grušnickým (n. *Komtesa Mary*). Dílo je uzavřeno n. *Fatalista*, analýzou problému náhodnosti či předurčenosti lidského osudu.

Kompozičně v H. n. d. Lermontov rozbíjí jednotnou syžetovou strukturu klasického románu a místo ní podává sled novel, jejichž kompoziční sepětí je značně volné (řazení novel např. neodpovídá časové posloupnosti životních příhod hl. hrdiny). Toto nahrazení struktury klasického románu fragmenty, zachycujícími v různých úhlech pohledu (Maxim Maximýč, autorský vypravěč, Pečorin) hlavně psychol. a morální aspekty několika ilustrativních příběhů ze života Pečorinova, umožňuje autorovi osvětlit rouhačské názory a životní postoje hl. hrdiny formou mozaikových výpovědí, jež podávají plastický, i když často nejednoznačný obraz romant. deziluze. Jednotl. příběhy se v románu značně osamostatňují a jsou propojeny jen ústřední postavou Pečorina. I když gesto hl. hrdiny je romant. provenience a navazuje na slavné liter. postavy evrop. romantiky (René, Manfred, Kain atd.), realist. střízlivost popisů a utváření příběhů spolu se zřetelným autorským posunem k odromantičtění původního romant. východiska je možno vykládat jako konstruktivní překonávání romant. koncepcí. V této deromantizující tendenci je H. n. d. pokračováním hořké analýzy romant. iluze svobody a navazuje v rus. liter. kontextu na Puškinovy Cikány (čas. 1825), ale hlavně na jeho Evžena Oněgina (1825—33). Klíčová postava Pečorin, jehož vykreslení je celá kompozice románu podřízena, stojí svým životním postojem a činy vzdálen konvencím okolního světa, vlastní život je mu vědomým experimentem hledače absolutna. Hl. hrdina se stává ve všech příhodách nejen nestranným pozorovatelem životního hemžení kolem, ale díky své vnitřní opravdovosti vždy nějak zasáhne do probíhajících dějů a tím odhalí za klamnou fasádou pokrytectví a konvencí rozporuplné jádro skutečných lidských vztahů. Ve všech příbězích napomáhá k porušení zaběhnutého řádu nebo jej sám porušuje, čímž urychluje a drammatizuje děj příběhu, přičemž i v nevyypjatějších citových situacích zůstává chladným analytikem a hořkým glosátorem.

H. n. d. vznikl ve zjevné návaznosti na autorovy dřívější prózy *Vadim* (*1832—34) a *Kněžna Ligovská* (1836, Knjaginja Ligovskaja) i na jeho poezii. V líčení kavkazských reá-

lií, v tvorbě postav i v osudech hl. hrdiny je množství autobiogr. prvků (pobyty na Kavkaze 1837, 1840, vojenská kariéra autorova). Román zachytil situaci pokrokových šlechtických intelektuálů 30. let, kdy po porážce děkabristického hnutí byla rodová šlechta ze svých pozic vytlačena byrokracií a tiživý životní pocit mladé generace vyplýval z tragicky pocíťované skutečnosti tehdejšího carského Ruska. Sám román stojí na počátku plodné linie rus. prozaické tvorby 19. stol., zaměřené na hlubokou psychol. sondu duševního života jedince, a přitom obnažující typické a palčivé pocíťované společn. problémy doby (I. A. Gončarov, I. S. Turgeněv, F. M. Dostojevskij).

Výpisky „Když myslím na blízkou možnost smrti, myslím jedině na sebe; někteří nedělají ani to... Už dávno nežiji srdcem, ale hlavou. Promýšlím a rozebírám své vlastní vášně a city s přísnou zvědavostí, ale bez účasti“ (1966, 134) — „Přítomnost nadšence mě oblévá smrtelným chladem a myslím, že časté styky s mdlým flegmatikem by ze mne udělaly vášnivého blouznivce“ (1966, 77).

Překlady čas. 1853 (F. B. K. = František Branišlav Kořínek?, *Hrdina našeho věku*, in: *Pražské noviny*, 1879 (Jan Žebro), 1911 (1925, Čestmír Stehlik), 1941 (1952, Bohuslav Ilel, *Dobrodružství Grigorije Alexandroviče Pečorina*; 2. vyd. in: *Výbor z díla*), 1955 (1966, 1983, Bohuslav Ilel—Zdenka Bergrová).

Literatura U. R. Focht, *Lermontov, Logika tvorčestva, Moskva 1975*. A. Guski, M. J. *Lermontovs Konzeption des literarischen Helden, München 1970*. — V. Svatoň (doslov k 1966).

ip — vkř

LERMONTOV, Michail Jurjevič:

MAŠKARÁDA

(Maskarad) — * 1836, 1842, insc. 1862
Veršované romantické drama.

Drama o 4 jedn., situované do prostředí petrohradské aristokracie, je vnějšně budováno jako drama lásky, žárlivosti a msty. Děj rozvržený do 10 obrazů se přenáší v rychlém sledu výjevů z herny na maskarní ples, z pánského kabinetu do dámského budoáru, od karetního stolku do ložnic hl. aktérů. Žena knížete Arbenina, ústřední postavy dramatu, ztratí na maskarním plesu náramek, který najde baronesa a daruje ho jako příslib lásky muži, jehož tajně miluje. Tato náhoda vzbudí Arbeninovo podezření z nevěry ženy Niny (I), na ni se vrší řada náhod dalších — kníže Vjvozdič objeví náhodou, že náramek darovaný maskovanou ženou náleží Arbeninově ženě, baronesa nenajde odvahu přiznat se (II). Nicotná událost vyúsťuje díky novým nedorozuměním, pomluvám a zvl. hrdinčině bezelstnosti v tragédii — Arbenin ženu otráví (III). Tím také původně končilo Lermontovo drama, zamítnuté cenzurou jako amorální. 2. verze, uzákoněná jevištní praxí (1. verze se nedochovala), končí Arbeninovým zešile-

ním, když se doví o nevině ženy (IV). Uvedením postavy Neznámého, oběti bývalé Arbeninovy hráček vášně (na počátku hry vystupuje jako Mužská maska), je zvýznamněna role intriky a msty v dram. ději, jehož zákonitě vyvrcholení je motivováno především samotným charakterem Arbenina, postavy z rodu Lermontovových démonických hrdinů.

Pod melodram. povrchem se v rozestavení postav skrývá romant. princip dvou světů, čistých vztahů a tužeb neslučitelných s reálnými společen. normami. Avšak v jeho rámci, s využitím motivů příznačných pro Lermontovovu básnickou tvorbu, se míří k hlubším základům, k trag. podstatě romant. individualismu. Arbenin nese v sobě — podobně jako Démon — jak touhu po štěstí, kráse a dobru, jež se mu ztělesňují v Nině, tak i nepředsudečnost vůči zlu a jeho zrelativizování, dané naopak vztahem ke světu, ke společnosti. Miluje svou ženu, jeho síla spočívá v této lásce, v ní nachází to, co mu nemůže poskytnout společnost, víru v život a jeho naplnění. Ve chvíli, kdy se láska rozbíjí, svou ženu vraždí, nikoliv však z vášně, ale aby uchoval, utvrdil ty principy, na nichž stavěl. M. není dramatem psychologickým, ale dramatem filozoficko-společenským. V popředí, jakoby na prosceuiu, se odvíjí drama milostných vztahů, láskou se jejich svazky, na hl. jevišti se odehrává drama individualistického maximalismu. Arbenin slovy „Je porušena mez dobra a zla“ nejen účtuje se světem, v němž dobro se snadno mění ve zlo a zlo nabývá podobu ctnosti. Vyslovuje jimi především vědomí, že absolutní a metafyzický řád, který by dal jistotu a ospravedlnil čin a smysl jeho utrpení, neexistuje. V základu dramatu je uplatněn princip zdvojeného soucitu, tj. nejen k oběti, ale i ke strůjci její zkrázy, který Schiller kladl proti principu mravní účelovosti. Tragédie Arbeninova nespočívá v tom, že zabil nevinou, ani v jeho šílenství (přikomponovaném ostatně až v 2. verzi), které může být interpretováno jako trest i jako vysvobození z muk výčitek, ale v jeho postojích, jež ze sítě náhod činí nutnost, zákonitost a z jistot pochybnot prostupující celý Arbeninův rozporný vnitřní svět.

M. spolu s posledním nedokončeným dr. *Dva bratři* (*1836, Dva brata), v němž se Lermontov vrací k problematice dram. prvotin autobiogr. charakteru — *Menschen und Leidenschaften* (*1830, ruský s něm. titulem), a *Podivný člověk* (*1831, Strannýj čelovek) jsou považována za díla, která stojí na počátku nové tvůrčí etapy, vrcholící v → *Hrdinovi naší doby*. M. je jediným básnickým dram. dílem, které dodnes tvoří součást divadelního repertoáru, inscenována v různých pojetích, která podtrhují buď symbolický, nebo psychologický,

anebo společenskokrit. aspekt díla, oscilujícího stylově mezi romant. a realist. pólem. Film S. Gerasimov, 1941.

Překlady 1929 (*František Táborský, Maškarní ples*), 1951 (1952, rozmn. 1960, 1963, 1971, *Emanuel Frynta*; vyd. 1950 in: *Výbor z díla*; vyd. 1951 in: *Výbor z díla II*).

Inscenace 1941 (*Karel Jernek, Zemské divadlo, Brno*), 1951 (*Emil František Burian, Armádní umělecké divadlo, Praha*), 1957 (*Richard Mihula, Krajské oblastní divadlo, Hradec Králové*), 1962 (*Jan Fischer, Divadelní studio JAMU, Brno*), 1964 (*Oto Ševčík, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň*), 1966 (*Jiří Bělka, j. h., Divadlo na Vinohradech*), 1971 (*Tibor Rakovský j. h., Národní divadlo, Praha*), 1980 (*Antonín Moskalýk j. h., Městská divadla pražská, Praha*).

Literatura B. M. Ejchenbaum, *Stat'ji o Lermontove, Moskva—Leningrad 1961*. L. A. Linev, *Iz tvorčeskoj istorii dramy M. J. Lermontova „Maskarad“*, *Učebnyje zapisky Kišinevskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universieta 11, 1959*. V. Turbin—J. Usok, *Tragedija gordogo uma, VopLit 1957*. — J. Táborská, *Lermontovova Maškaráda, Slovanský přehled 1962*.

tb

LESAGE, Alain-René:

PŘÍBĚHY GILA BLASE ZE SANTILLANY (*Histoire de Gil Blas de Santillane*) — 1715 1724 1735, přepr. 1747

Významný román francouzského spisovatele 18. stol.

Ve 12 knihách líčí Gil Blas svůj společen. a mravní vzestup. Syn komorné a podkoního, vychovaný a vzdělaný strýcem kanovníkem, odchází z rodného Ovieda na univerzitu do Salamanky. Po řadě dobrodružství na cestě se stává sluhou. Ve službě různým pánům se povznese až do postavení intendanta dona Alfonse de Leyva (I—VI). Opouští toto místo a prochází dalšími službami. Nakonec se stává mocným a bezcitným tajemníkem špan. ministra vévody de Lerme. Dvorská intrika ho však přivede do vězení. Po propuštění dostává vypovězený Gil Blas od dona Alfonse za staré služby darem malé panství Lirias (VII—IX). Prožívá tu krátké období klidu. Po smrti ženy a dcery se však znovu vydává do Madridu. Změněná polit. situace mu vynese nejen výhodné postavení u nového ministra hraběte d'Olivares, ale i šlechtický titul. Po Olivaresově pádu a jeho smrti se vrací zbohatlý stárnoucí Gil Blas do Liriasu. Usazuje se tam, žení se a jeho manželce se narodí dvě děti (X—XII).

Zákl. kompozičním principem P. G. B. je motiv hrdinovy vzestupné životní cesty. Pravidelně se v ní střídají výkyvy štěstí—neštěstí—štěstí, které motivují hrdinovo putování z místa na místo. To spojuje do jednotného celku poměrně samostatné epizody, jež vyplňují jednotl. zastavení na uzlových bodech cesty. Le-

sage v nich líčí hrdinova dobrodružství (zajetí lupiči, vysvobození doni Mencii, uvěznění aj.), postupně předvádí různá společen. prostředí, do nichž se Gil Blas dostává (od měšťánského po nejvyšší dvorské), a prostřednictvím motivu opakovaného setkání Gila Blase s dalšími postavami (jež líčí své životní příběhy) vytváří v románu síť různorodých osobních a sociálních vztahů. Ze zákl. děj. kostry dobrodružné cesty Gila Blase, retardované řadou samostatných vložených epizod, v nichž je titulní postava pouhým posluchačem, je tak čtenářská pozornost neustále přenášena ke kresbě jednotliv. sociálních prostředí a charakterů (lékař, arcibiskup, dvořan, herečka aj.). Ty jsou syžetem cesty, spojeným s technikou neměnných děj. schémat, která se zrcadlově vracejí v různém čase, místě i u různých postav (herečka společnost v Madridu a Grenadě, dvojí služba u špan. ministrů, Gil Blas a Scipion aj.) a tvoří rozsáhlou mozaiku souč. mravů. Pod obrazem Španělska 17. stol. v ní prosvítá franc. společnost 1. třetiny 18. stol. tak výrazně, že dobové liter. publikum poznávalo pod špan. jmény své současníky a pod špan. mravy své vlastní. Věřohodnost obrazu je pak znásobena tím, že je podán z perspektivy úspěšného sluhy, který nemůže být jen oslněným svědkem vnějšího lesku. Jen skutečná znalost pánova charakteru a přízpůsobení se pánovu chování až k napodobení otvírají totiž cestu vzestupu. Vzniká tak satir. efekt demystifikující společen. zdání odhalováním pravých pohnutek. Převládá v nich sobectví, marnivost, ziskuchtivost a závist. Stylisticky je tento satir. román nesen protichůdnou hrou slov a myšlenek, v níž do rozvitého klasického souvětí 17. stol. proniká zvl. v dialozích hbitá úsečná věta, charakteristická pro franc. prózu 18. stol.

V P. G. B. se Lesage inspiroval špan. pikareskními romány. Převzal odtud nejen kompoziční princip cesty a vkládání epizod téměř nezávislých na hl. dějové linii, ale i některé charakterové rysy hl. postavy (nadání k intrikám a podvůdkům aj.), kolorit Španělska 17. stol. a část epizod, především z prvních 6 knih. Mnohem systematictější než v ostatních svých románech je však přepracoval a využil jich k encyklopedickému pojetí společnosti své doby s jejím sociálním rozvrstvením. V této linii pak pokračovaly romány Marivauxa a Restifa de la Bretonne a jejím vyvrcholením je Balzaka Lidská komedie. V rus. literatuře P. G. B. inspiroval V. T. Narežného k napsání Nového Gila Blase. Film R. Jolivet, 1955.

Překlady 1848 (J. K. Zbraslavský = Jan Kaška, *Gil Blas de Santillane*), 1907 (1936, Josef V. Sterzinger, *Gil Blas*), 1907 (Jan Hraše, *Gil Blas*), 1920 (? , *podstatně krácený text*), 1928 (1952, 1957, 1968, Jaroslav Zaorálek).

Literatura H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967. R. Laufer, *Lesage et le métier de romancier*, Paris 1971. — O. Novák (doslov k 1968).
jv

LESKOV, Nikolaj Semjonovič:
LADY MACBETH MCENSKÉHO ÚJEZDU (Ledi Makbet Mcenskogo ujezda) — 1865
Novela významného ruského prozaika 19. stol., tvůrce mistrného skazu.

Děj novely, jejíž název odkazuje k postavě Shakespeareova dramatu, je situován do středorus. městečka, kam se provdala dívka Kateřina Lvovna poté, co pro ni vzkázal bohatý kupec Izmajlov, člověk mnohem starší, většinu času trávící na obchodních cestách. V Kateřině se postupně probouzí zpočátku zakřiknutá touha po plně prožitém životě: naváže milostný vztah s příručím Sergejem, který byl znám jako úspěšný dobyvatel ženských srdcí. Jejich vztah, jenž se rozvíjí v době nepřítomnosti pána domu, odhalí Kateřinin tchán Boris Timofejič. Tu se Kateřina se Sergejem rozhodnou k násilnému činu: stařec je otráven a narychlo pohřben. Posléze je zavražděn i navrátilivší se manžel a zardoušen možný dědic majetku. Spiknutí je však odhaleno a Sergej a Kateřina společně putují jako trestanci do vyhnanství. Jejich láska vyprchává — Kateřina nakonec utopí svou sokyni a sama hyne ve vlnách rozbouřené Volhy.

L. M. je dram. typ novely založené na řetězci příčinně propojených událostí, které vytvářejí „katastrofickou“ křivku, vedoucí neúhybně k trag. konci. Na jedné straně gradace událostí působí na hl. postavu a stále více omezuje její akční prostor až ke konečnému zániku, na druhé straně jsou právě tyto události důsledkem hrdinčiny potlačené vášně, která se v nich vnějškově projevuje. Kateřininy činy tak představují ústřední místa dotyku syžetu a charakteru a současně realizaci jejich celistvosti. Tato celistvost se tudíž neprojevuje plasticky jako v balzakovském románu nebo v románu či novele charakteru, ale ve vypouklém zrcadle zřetězených událostí. Z toho vyplývá také sevřenost novely, úspornost jazyka, krátkost vět, stručnost a věcnost popisů a expresivita dialogů. 15 kapitol má různou délku, některé nepřesahují ani stránku textu. Postavy a děj. situace jsou v těchto útržcích líčeny několika tahy, dvěma třemi výstižnými slovy. L. M. jako celek svébytně odráží určitou fázi společen. vývoje Ruska, kdy kupectvo již začínalo tvořit podhoubí k moci se deroucí buržoazie. V tomto smyslu je dílo analýzou 3 složek, jejichž vztah a vzájemné vazby bylo třeba v nové společen. situaci postupně přehodnocovat: poměru k majetku, lidské vášni a národnímu charakteru. Přesnou charakteristikou hl. postavy, v níž se tyto komponenty sváří, překračuje Leskovova novela rámec rus. literatury 19. stol.

Novela, která je poměrně raným dílem N. S. Leskova, byla poprvé otištěna v Dostojevského čas. Epocha pod pseudonymem M. Stěbnickij. Výchozí situace L. M. vyplývá z příhody, kterou autor zažil v době svých gymnaziálních studií v Orlu (veřejné mučení mladé vražedkyně), doplněné ovšem studiem kriminálních materiálů a poměrů v rus. věznicích a mezi trestanci. Autor sám se přiznal, že při práci na novele zažíval stavy těžkého nervového vyčerpání a deprese. Romanticky vypjatou intenzitu rané novely později odmítal a ustoupil ke zklidnělým mravoličným a etickým studiím, čerpajícím hojně z předromant. liter. tvarů (románová kronika, legenda). V tomto ohledu zaujímá novela v Leskově tvorbě svébytné místo. V kontextu rus. literatury 19. stol. jsou jí tematicky blízké hry A. N. Ostrovského a r. Vzkříšení (1899) L. N. Tolstého. Byla zfilmována A. Wajdou (1962, Jugoslávie), stala se podkladem opery D. Šostakoviče (1934).

Překlady 1957 (1962, 1969, 1972, *Naděжда Slabihoudová*; vyd. 1972 in: *Zapečetěný anděl*).

Literatura B. M. Drugov, N. S. Leskov, Moskva 1957. V. Setschkareff, N. S. Leskov, Wiesbaden 1959. V. J. Troickij, Leskov — chudožnik, Moskva 1974.

ip

LESSING, Gotthold Ephraim:

EMILIE GALOTTI

(Emilia Galotti) — *1757—1772, insc. 1772
Měšťanská tragédie osvícenského dramatika a kritika, zakladatele moderního německého divadla.

Děj pětiaktové hry, psané prózou, se odehrává v Itálii. Princ Hettore Gonzaga, vládoucí v malém státu Guastalla, nestálý a změkčilý panovník, se nasytil dosavadní milenky hraběnky Orsiny a touží po krásné a ctnostné Emilii Galotti, dceři měšťana a svého poddaného. Jeho vášeň ještě vzroste, když se dozvídá, že Emilie bude téhož dne oddána s hrabětem Appianim; pověří proto svého důvěrníka, markýze Marinelliho, aby chystaný sňatek překazil. Intrikánský a bezcharakterní Marinelli dá kočár se svatebními hosty přepadnout najatými vrahy. Při přestřelce je Appiani zabit; Emilie se svou matkou jsou „zachráněny“ princovými sluhy a odvezeny do jeho letohrádku. Zde se však nečekané objevuje žárlivá a pomstychtivá hraběnka Orsina a poté i starý Odoardo Galotti, Emilin otec. Marinelli se snaží Galottiho uchlácholit, ale hraběnka mu odhaluje pravdu a vtiskne do ruky svou dýku. Galotti se domůže přístupu k dceři a Emilie, zpravena o všem, se pokusí o sebevraždu. Otec jí v ní zabrání, vzápětí jí však v zoufalství sám dýku probodne. Dobrovolně se odevzdává soudu. Princ obviní z trag. události Marinelliho a dá jej vypovědět.

E. G. — jako celé autorovo dram. dílo a zvl. kom. → *Mína z Barnhelmu* — vzniká v opozici

proti pokleslé tradici franc. klasicismu a v úsilí o vytvoření národní divadelní tradice na měšťanském základu. Hra naplňuje Lessingovu estet. koncepci, podle níž má být drama „zatkrouhlený celek, v němž se jedno úplně vysvětluje z druhého, kde nevyvstává žádná poťiž, pro kterou bychom... v plánu nenacházeli uspokojení a museli je hledat mimo něj... celek tohoto smrtelného tvůrce by měl být nástinem celku věčného tvůrce“. Děj, neseny dram. dialogem, důsledně vyrůstá z rozvržení postav a zápletky. Postavy E. G. nejsou racionálními stylizacemi idejí, ale usilují být typickými, živými představiteli svého stavu. Trag. konflikt vyrůstá z reálných životních poměrů, celá tragédie vědomě postrádá tradiční metafyzický rozměr a má v divákovi vyvolávat — v duchu aristotelovské katarze, jak ji vykládal Lessing — projasnění a soustrázeň, humánní soucítění směřující k vyšší mravnosti, etickému řádu světa, jenž je chápán v osvíceném duchu.

Inspirací E. G. byla epizoda z řim. dějin zachycená Titem Liviem: plebejská dívka Virginie, již se chtěl zmocnit jeden z patricijských decemvirů, byla zabita vlastním otcem, který tak zachránil její nevinost (u nás F. Turinský, dr. Virginie, 1841). Na hře pracoval Lessing již v 50. letech, kdy vznikla jeho první významná hra, tr. *Miss Sara Sampsonová* (1755, insc. 1755, Miss Sara Sampson), v mnohém E. G. předznamenávající. K námětu se autor vrátil po pokusu o vybudování něm. národního divadla v Hamburku 1767—69, jenž skončil nezdarem, v době, kdy byl nucen přijmout místo bibliotekáře brunšvického vévody v provinciálním Wolfenbüttelu. V E. G. je patrné autorovo zklamání nad něm. poměry, krit. poměr k despocii knížat a útlaku měšťanstva. Ideály osvícenské tolerance a humanismu vyjádřil Lessing později přímo v dr. *Moudrý Nathan* (1779, insc. 1783, Nathan der Weise). E. G. byla hrána s úspěchem na něm. jevištích i ve Vídni, silně působila zvl. na generaci Sturm und Drang, která ji však svou vlastní tvorbou brzy odsunula do pozadí. V Praze byla hrána již 1783 při otevření Stavovského divadla; vzápětí vznikl první čes. překlad. Film M. Hellberg, 1957.

Výpisky „*Ano, kdyby tak čas byl mimo nás! — Kdyby minuta hodinové ručičky se nerozpínala v nás na roky!*“ (1943, 67) — „*Pánův rozkaz? — Pán? Pán, kterého si volíme sami, není našim pánem...*“ (1943, 72) — „*... kdo neztratí při některých věcech rozum, ten neměl nikdy co ztratit*“ (1943, 120).

Překlady 1943 (1954, rozmn. 1958, Bohumil Mathesius, vyd. 1954, in: *Hry, Básně, Bajky, Epigramy*).

Inscenace 1786—1787? (přel. František Jiřík, *Bouda, Praha*), 1864 (přel. J. V. H. — *Josef Vojtěch Houska?*, *Prozatímní divadlo, Praha*), 1943 (*Jan Port, Městské divadlo Na poříčí, Praha*), 1958 (*Jiří Roy, Diva-*

dlo V. Nezvala, Karlovy Vary), 1959 (Miloš Zbavítel, Severomoravské divadlo, Šumperk), 1981 (Rudolf Rouček, Krajské divadlo, Příbram).

Literatura W. Barner—G. Grimm—H. Kiesel—M. Kramer, Lessing, *Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht*, München 1975. E. Dvoretzky, *The Enigma of „Emilia Galotti“*, Den Haag 1963. M. Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt a. M. 1940. P. Rilla, *Lessing und sein Zeitalter*, Berlin 1960. — V. R. Grib, *Drama, román, epochy*, Praha 1966. V. Jirá, *Portréty a studie*, Praha 1978. J. Kopecký (úvod k 1943). F. Mehring, *Bedřich II. a jeho doba*, Praha 1949. J. Stromšík, *Lessingovy práce o umění*, in: G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie — Laokoön — Stati*, Praha 1980.

jh

LESSING, Gotthold Ephraim: MÍNA Z BARNHELMU neboli VOJÁCKÉ ŠTĚSTÍ

(Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück) — *1760—1763, 1767
Osvícenská komedie, jedno z prvních německých měšťanských dramát.

Komedie o 5 dějstvích se odehrává 22. 8. 1763 v berlinském hostinci, v němž se mladá, urozená a bohatá Saska Mína náhodou setkává se svým snoubencem, prus. majorem von Tellheim. Tento ušlechtilý voják Mínu vroucně miluje, chce se však s ní rozejít, neboť byl po uzavření míru propuštěn ze služby a vzat do vyšetřování pro podezření z útlaku. Přijal totiž ve válce směnku od obyvatel Saska, když jako výběrčí z vlastního uhradil kontribuce, které oni nemohli zaplatit. Jeho čest mu nyní nedovoluje, ani aby přijal peníze od oddaného strážmistra Wernera, natož aby byl na obtíž milované ženě. Mína si proto musí vymyslet lest. Předstírá, že je rovněž bez prostředků, protože za svou láskou od strýce-poručníka utekla, a tím Tellheima zbaví obav o vlastní důstojnost a apeluje na jeho povinnost se o ni starat. Avšak s nečekanou zprávou, že král uznal majorovu nevinu, povoluje mu návrat do armády a že směnka bude proplacena, se situace obrací. Tentokrát zase Mína navzdory všem majorovým prosbám předstírá, že mu nechce být na obtíž — teprve když vidí, že v žertu zašla až příliš daleko, přiznává se ke lsti. Přijíždí strýc-poručník a komedie končí dvojí svatbou: Míny a Tellheima, Wernera a Mínyiny služby Fanyanky (Franziska).

Komedialním příběhem milenců, kteří se vzájemně střídavě chtějí a nechťejí, zápletkou s kolujícím prstenem, rozložením dram. postav odpovídajícím ustáleným dobovým hereckým oborům (vážní milenci, komické postavy sloužících, cizinec hovořící komickým německo-franc. žargonem atd.) i zdvojeným happy endem — tím vším odkazuje M. ke starší dram. tradici. Její zásadní přínos pro nastupující něm. měšťanskou dramatiku však spočívá

v tom, že tradiční prvky jsou v ní pouze východiskem k „vážné“ komedii, k dramatu v dobovém slova smyslu realistickému, jež chce divákům předvádět obraz světa v reálných dimenzích. Lessing v duchu osvícenského přesvědčení o možnosti měnit svět skrze akci individua zachovává význam děje, nicméně zároveň hl. důraz klade na přesvědčivou psychol. kresbu mravních rysů jednotliv. postav (jež se mu lépe daří u postav mužských než u titulní hrdinky omezené především svou funkcí hybatelky děje) a na přesné začlenění dram. dění do konkrétního histor. časoprostoru. Jeho občanské drama se tu poprvé v Německu neomezuje na zpodobování rodinných událostí, ale vidí občana ve vztahu k veřejnému životu a státní moci. Nedlouho po skončení války totiž Lessing v M. sňatkem spojuje představitelkou dvou proti sobě válčících severoněm. protestantských států, vítězného Pruska a pokořeného Saska, přičemž ideově vychází z rodící se myšlenky jednotného něm. národa. Tento národní akcent dramatu, podpořený i značnou idealizací postav prus. vojáků, jež vyniká díky záměrné konfrontaci jejich vysoké etické ušlechtilosti s mravním praktikismem franc. důstojníka Riccauta, zobrazeného v tradici postav „chlubných vojáků“, často vedla k jeho výkladu jako loajální oslavy prus. státu a něm. vojenské cti vůbec. Přehlížel se pak ovšem krit. osten komedie a její ústřední motiv — štět představitelkou ideální občanské morálky s despotismem absolutistického státu.

Syžet propuštěného vojáka, který získá lásku tím, že se jí vzdá, i motiv prstenu pochází z angl. veselohry G. Farquhara *Stálý pár* (1700). Historicky se Lessing opírá o situaci, která nastala po skončení sedmileté války (mezi Pruskem a Anglií na jedné a Rakouskem, Saskem, Ruskem a Francií na druhé straně, 1756—63), když se prus. král Fridrich Veliký rozhodl z úsporných důvodů snížit stavy vojska a navíc přijmout do služeb větší počet cizích důstojníků. Podle datace na titulním listě byla M. dopsána 1763, tedy za Lessingova působení ve funkci tajemníka u slezského gubernátora generála Tauentziena, vydána 1767, na podzim téhož roku byla inscenována v hamburském Nationaltheatru, který pod Lessingovým vedením představoval první (a neúspěšný) něm. pokus o národní divadlo. Pozitivním výsledkem tohoto pokusu byla pro Lessinga jeho *Hamburská dramaturgie* (1767—69, *Hamburgische Dramaturgie*), v níž v teoretickokrit. rovině formuloval své názory na drama. M. měla značný vliv na další vývoj něm. dramatiky 18. a 19. stol. Iniciovala sérii průměrných vojenských dramát loajálního ražení (nejúspěšnější z nich je Hrabě Waltron aneb Sub-

ordinace H. F. Möllera), avšak spolu s ostatní autorovou tvorbou, zejména s tr. → *Emilie Gallotti* připravila půdu pro dram. tvorbu F. Schillera a J. W. Goetha. Stala se trvalou součástí něm. divadelního repertoáru.

Překlady 1905 (1926, *Josef Kratochvíl*, *Mina z Barnhelmu nebo Štěstí vojenské*), 1941 (1943, 1954, *Bohumil Mathesius*; vyd. 1954 in: *Hry, Básně, Bajky, Epigramy*), rozmn. 1955 (*Ladislav Kulháněk*, *Mina z Barnhelmu, Vojenské štěstí*).

Inscenace 1844 (*Stavovské divadlo, Praha*; přel. *Klemens Püner*), 1910 (*Vendelin Budil*, *Městské divadlo, Plzeň*), 1920 (*František Hlavatý*, *Městské divadlo na Král. Vinohradech, Praha*), 1940 (1944, *Karel Dostal*, *Národní divadlo, Praha*), 1955 (*Karel Dostal*, *Komorní divadlo, Praha, Vojenské štěstí*), 1956 (*Lola Skrbková*, *Horácké divadlo, Jihlava*), 1971 (*Jaroslav Král*, *Divadlo F. X. Šaldy, Liberec*).

Literatura *W. Rieck*, *Minna von Barnhelm, Deutschunterricht* 22, 1969. — *A. Kraus* (předmluva k 1905).

pj

LEVI, Carlo:

KRISTUS SE ZASTAVIL V EBOLI

(Cristo si è fermato a Eboli) — 1945

Dokumentární poetická próza, pronikající k podstatám vykofisovaného kraje; vrcholné dílo italského neorealismu.

Volným tokem monologického vyprávění je podávána „zpráva“ o jednom roku nuceného pobytu autora v obci Gagliano, odkud ho vysvobodila amnestie vyhlášená u příležitosti vítězství Itálie v Ha-bešii. V cyklu proměn ročních dob je podrobně zmapována nejen „měsíční krajina“ zbláčené Lukánie, ale i způsob života, zvyky a mentalita obyvatel. Nejprve se vypravěč (malíř a lékař) seznamuje s místní fašistickou honorací, se „špinavým klubkem jejich zájmů, ubohých vášní, nudy, chtivě neschopnosti a bídý“. Zaznamenává setkání s podivnými lidskými bytostmi obdařenými magickou mocí, k nimž náleží i jeho hospodyně Giulia („chladná a zvířecky netečná vesnická čarodějka“), která ho zasvětila do magie zařikávání. Reproduje krajové historky a legendy o vlkodlácích, skřítcích, zbojnicích, pokladech aj. Drobné příhody a setkání se stávají podnětem k řadě zobecňujících úvah: o vztahu ke zvířatům a mrtvým, o lhostejnosti ke státu a polit. stranictví, o chápání zákonnosti, o vztazích mezi pohlavími, o vysvětlečnosti aj. Vážnost projevovaná rolníkům, snaha zlepšit jejich zdravotní stav a vyprovokovat opatření proti malárii získávají vyhnanci důvěru, vesničané ho přijmou za svého. Když je mu znemožněno provozovat lékařskou praxi, ozve se v trpných Gagliañanech duch vzpoury z „chmurných beznadějně temných epopéjí zbojnických válek“. Před svým odchodem musí i vypravěč lámat pouto důvěrné obeznámenosti s prostředím. „Vrací se“ až po desíti letech nostalgickou liter. reminiscencí.

LEVI

Titul prózy je mnohoznačný (spolu s Kristem, který nedošel do Lukánie, sem nepronikl ani „čas, lidský duch, naděje, příčina a následek, rozum a dějiny“). Autor shromažďuje mnoho dokumentárních fakt, ale zároveň se odpoutává k obecnému tématu existence v bezčasí. Její stopy může totiž sledovat v charakteru krajiny, v archaické fyziognomii, odevzaném jednání lidí i v jazyce. Nepřítomnou histor. časovost nahrazuje nadčasové myt. vědomí, v němž mrtví, zvířata i démonické bytosti jsou s lidmi spřízněni v každodennosti a kde vše nabývá dvojího významu: věčného i magického. A tak se lukánská lokalita stává v autorově podání rezervací raného stadia vývoje lidstva, přetrvávajícího v dětství, lásce a poezii. Intenzivní lyr. děj, podmíněný neustálou subjekt. reflexí zobrazovaného, vyvažuje nepřítomnost příčinné epické návaznosti. Vypravěč tedy není jen pasivním vyhnancem „ve světě, kde nebylo času, lásky ani volnosti,“ ale vyznačuje se aktivním účastenstvím, a právě díky němu může dešifrovat jeho tajemství. Vypravěčským aktem se ztotožňuje s myt. vědomím a přijímá roli rapsóda místních příběhů a legend. Angažovanost projevu je i promyšlením sociálního a polit. aspektu „jižní otázky“, které ústí v teorii dvou Itálií, v požadavku revidovat ideu státu a individua a v návrhu regionální autonomie, v níž by stát přestal být pro rolníky jednou z nutných přírodních katastrof.

Próza, k níž Levi vytěžil látku za nuceného pobytu 1935–1936, zaznamenala ihned po svém I. vyd. velký svět. ohlas. V souvislostech autorova díla představuje úvodní část volné trilogie, do níž jsou dále zahrnovány *Hodinky* (1950, *L'orologio*), zachycující poměry a proměny myšlení v poválečné Itálii, a románová reportáž ze stávký sicilských horníků *Slova jsou kameny* (1955, *Le parole sono pietre*). Podobně jako K. vyznačuje se celá tvorba Leviho autobiogr. rysy, avšak autorská perspektiva se postupně objektivizovala. Naplňuje také důsledně neoreal. požadavek objevovat skutečnou Itálii v její zaostalosti, bídě a protikladech. Na podkladě K. natočil F. Rosi 1976 stejnojmenný film.

Překlady 1957 (1969, *Libor Piruchta*).

Literatura *G. Falaschi*, *C. Levi, Firenze* 1971. — *J. Hajný* (předmluva k 1969). *C. Salinari*, *O moderní italské literatuře, Praha* 1964.

mm

LEWIS, Sinclair:

BABBITT

(Babbitt) — 1922

Nejvýznamnější ze společenskokritických amerických románů dvacátých let 20. stol.,

LEWIS

L / 462

jenž vytvořil typ „úspěšného“ amerického občana z éry poválečné prosperity.

Hl. postava, šestačtyřicetiletý majitel realitní kanceláře v Zenithu George F. Babbitt, je v románu, jehož dějovost v tradičním slova smyslu je potlačena, představován v různém prostředí (kancelář, rodina, kluby, kongresy, výčepy atd.) a v různých sociálních rolích: jako prosperující obchodník, úspěšný řečník, reformátor nedělní školy; manžel a otec, záletník, milenec, host i hostitel; majitel vily, automobilu atd. Ze stereotypnosti prostředí a ze stereotypních rolí — ve všech vystávají Babbittovy slabůstky a aspirace, jeho polovičatost a zbabělost, jeho okázalé přesvědčení o užitečnosti, jimž dokáže omluvit takřka veškeré své počínání — se vymyká jen vztah k příteli Paulu Rieslingovi a jejich občasná pobytá v přírodě. Po Paulově uvěznění (postřelil svou ženu) se jediný lidský vztah Babbittův hroutí; Babbitt dává průchod dřívějším občasným pocitům nespokojenosti, vrhá se do milostného dobrodružství s vdovou Tanis Judiqueovou a do projevů „liberálních“ sympatií k radikální politice reprezentované advokátem Senekou Doanem. Jeho vzpoura proti životnímu stereotypu nemá však dlouhého trvání: v zájmu své další existence jako „správného“ občana se Babbitt s Tanis rozchází a manifestuje svou občanskou spofádanost a své žádoucí — protože sdílené — polit. názory vstupem do Ligy dobrých občanů.

Tuctovost Babbitta — člověka téměř ideálně přizpůsobeného soudobému životnímu standardu, ideálně unifikovaného — souvisí s tuctově standardním prostředím, v němž žije, s unifikací věcí, které ho obklopují. Uvězněn v konvencích svého životního způsobu, nemůže se dostat „výš“ (ve svých pokusech proniknout do vyšších společen. kruhů neuspěje), snížit se k „nižším“ společen. vrstvám odmítá. Spokojenost se sebou samým je vlastně svébytným soukromým řešením této situace „společen. vězení“; prázdnota vyznávaných ideálů a cílů životních (ironicky se zbožšťují důsledným psaním jejich pojmenování velkými písmeny) se obráží i v nejzákl. lidských vztazích: manželské dialogy (zbavené v podstatě elementární vlastnosti dialogu — principu stimulu a reakce) vypovídají tak o neschopnosti člověka — mj. uznávaného řečníka — zapojit se do nejvlastnější sféry lidského dorozumívání. Pochybnosti o hodnotě jeho způsobu života, jež Babbitta občas přepadají — a tyto partie románu snad jediné postrádají výrazný satir. tón — jej zcela zákonitě nedovedou k úplnému rozchodu se soudobým standardem: Babbitt je příliš produktem své doby, než aby se mu dovedl postavit, jeho odvaha ke vzpoule, dočasně přítomná v jeho flirtu a v několika slovních obhajobách radikální politiky demokratů, pokojně sublimuje ve výzvu k odvaze, kterou adresuje synovi: „A příbuzných se ne-

boj... a vůbec celého Zenithu... ani sebe ne, jako jsem se bál já“. V tomto gestu pak je — spíše než směšnost a nabubřelost, tak typická pro celý jeho život — obsažen smutek zajatce: zajatce doby, společen. systému, vlastních iluzí.

Lewisův sedmý román představuje spolu s povídkami S. Andersona Městečko v Ohio (1919) a sb. b. Spoonriverská antologie (1915) E. L. Masterse vyvrcholení liter. revolty proti maloměstu. Rozbití idealistické představy o něm jako o zdravé složce amer. života je přítom v Lewisově tvorbě ovlivněno ideami programové kritiky společen. nešvarů prosazované v dobových časopisech vydávaných H. L. Menckenem, částečně také socialist. myšlenkami H. G. Wellse. Platnost typu Babbitta pro USA bývá srovnávána s platností typu Forsyta pro Anglii. 1930 obdržel Lewis za svou románovou tvorbu jako první amer. spisovatel Nobelovu cenu.

Výpisky „...chvěl se, svírán primitivní hrůzou a vědomím, že si vybojoval svobodu, a s úžasem přemýšlel, co si počne s něčím tak neznámým, s něčím, co člověka uvádí do takových rozpaků jako svoboda“ (1966, 130) — „A najednou mu bylo jasné, že jen tak utéct je bláhovost, protože nikdy nebude s to utéct sám před sebou“ (1966, 285).

Překlady 1928 (1937, M. Houska), 1962 (1966, Josef Škvorecký), 1984 (Jiří Hanuš).

Literatura F. Golewitzer, *Das Komische in den Romanen von Sinclair Lewis, Nürnberg 1978*; S. Mark, *S. Lewis, Minneapolis, University of Minnesota Press 1963*.

am

LI Po: BÁSNE

*8. stol.

Dílo nejznámějšího básníka staré Číny, žijícího za dynastie Tchang (618—906).

Z pozůstalosti básníka se dochovalo na 900 básní. Náměty jsou převážně velmi osobní: zážitky v přírodní scénérii, zejména s motivem měsíce za úplňku (podle legendy Li Po utonul, když opilý chtěl uchopit v řece odraz měsíce), přátelství, láska, odraz událostí bouřlivého 8. stol. a hlavně oslava vína: „Tisíc zlatých rozházel jsem, však budu zas jiné mít / Vařit ovci, zabít vola dal jsem, ať je veselo / Tři sta pohárů z nás každý do dna musí vyprázdnit.“ Nacházíme zde čtyřverší čüe-čü, jimž dával Li Po přednost, dále osmiverší lü-š'; obě formy patřily tenkrát k tzv. „novému stylu“; rovněž však rozmanité starší formy, tzv. „básně ve starém stylu“, které spíše vyhovovaly požadavku poetické volnosti, neboť připouštěly různou délku verše (3—10 slabik) aj. Měly také výhodu zpěvnosti, protože navazovaly na básně jüe-fu, původně skládané k hudebnímu doprovodu. Básně vynikají detailním propracováním námětu, mnoha jemnými vazbami významovými

i formálními mezi jednotl. verši, obrazy a rýmy. Nejvýraznější prvky poetiky jsou silná představivost, pestrý slovník, hyperbolizace a nepravidelný verš. V přirozených přechodech ze skutečnosti do světa snů je patrný vliv starých písní čchu-cch' (jejich hl. tvůrcem byl Čchü Jüan kolem 300 př. n. l.).

Prosazování živé, dynamické, vůlí k životu překypující a zároveň citlivé, až nostalgicky naladěné osobnosti, uvádějící v jednotu minulost i přítomnost, vlastní osud i životy ostatních lidí společně s věčným koloběhem života — to jsou charakteristické rysy Li Poových básní. Zřejmý je v nich vliv taoismu, zájem o okultismus a alchymii, stejně jako znalost konfuciánské i buddhistické liter. tradice. Silnější než společnost. postoj, skrytý často v narážkách, ve vtipu a humoru básní, je autorova osobnost, takže z hlediska výrazu společen. vědomí vychází lépe samozřejmě Li Poův současník Tu Fu. V Li Poových básních je až příliš často používáno zájmena „já“ a mluví se tu o sobě více, než je v čín. poezii běžné: „Jsem Pán od Zeleného lotosu, vyhnaný nesmrtelný / Třicet jar jsem propil v hospůdkách, sláva mi ničím není / Sekretář z Chu-čou, co ten se má co ptát? / Dejme tomu, že jsem samého Buddha, zlatého zrna pravé převtělení!“

Ač velmi výjimečná, navazuje Li Poova poezie v mnohém ohledu na literaturu předchozích období, zejména na písně čchu-cch' z doby před naším letopočtem, dále na poezii doby dynastie Chan (206 př. n. l. — 220 n. l.) a básně období Šesti dynastií (375 — 583 n. l.). Přátelství s Tu Fuem neznamenaloby příbuznost jejich tvorby: představují spíše opačné póly. Li Poova poezie je pravděpodobně nejoblíbenější a nejpřekládanější z čín. literatury doma i ve světě jak pro svůj půvab, tak díky legendám o autorově životě a smrti. Li Po byl vzorem a inspirací pro korej. i japon. básníky; angl. překlady E. Pounda (1915) silně ovlivnily anglo-amer. literaturu.

Výpisky „I stromy ráje / končí na ohništi“ (1960, 94).

Překlady 1902 (Jaroslav Pšenička, zčásti in výb. *Ze staré čínské poezie*), 1925 (Bohumil Mathesius, výb. in: *Černá věž a zelený džbán*), 1939 (...1976, Bohumil Mathesius, později ve spolupráci s Jaroslavem Průškem, výb. in: sb. *Zpěvy staré Číny, jednotl. vydání postupně rozšiřována*), 1942 (Otokar Žižka, výb. *Li-Tai-Pe: Lotosové květy*), 1942 (Bohumil Mathesius, *Dvacet tři parafráze starého čínského básníka*), 1954 (František Hrubín—Augustin Palát, výb. in: sb. *Nefritová stěna*), 1976 (Marta Ryšavá, výb. *Měsíc nad průmyslem*), 1978 (Ivan Kupec, sl. výb. *Večné písmená*).

Literatura G. Debon, *Li Tai-bo: Rausch und Unsterblichkeit*, München 1958. A. Waley, *The Poetry and Career of Li Po*, New York 1958. — M. Ryšavá (doslov k 1976).

ms

LIE, Jonas:

TROLL

(Troll) — 1891 1892

Povídky-pohádky norského spisovatele námětově čerpající z lidových předloh; jedno ze základních děl novoromantismu 90. let.

12 próz každého z obou dílů (I—II) zobrazuje pohádkové podsvětí trollů, jejichž povaha žije „v lidech jako letora, přírodní vůle, výbušná síla“ — duchů moře, vzduchu, hor, d'áblů, obryň, lesních a horských vlků, jež „tak jako vodníci, skřítkové a šotci mají určitější tvary jak ve skutečných, přirozených svých postavách, tak v přenesených svých fyziognomiích a podobách přijatých v lidech“. T. je pojat jako soubor satirickokrit. črt (např. o nor. Kocourkové), moderních satir. bajek (bajka o slepici, jež postihuje např. dobové feministické hnutí) či podobství.

Jednotl. prózy stojí žánrově na pomezí povídky a pohádky. Je pro ně typická výrazná subjektivita a bohatá imaginace. Autorovu „já“, klonícimu se postupně k mysticismu, je podřízena stavba próz, kolísajících v neznatelných přechodech mezi realismem a fantasknem, skutečností a mystikou. Stálým prostupováním těchto rovin se T. zařazuje mezi díla příznačná pro novoromantismus svou snahou o psychol. definici bytí. Prózy T. jsou žánrově objevné — pohádkový rámec vytváří předpoklady pro rozvíjení fantazijní fabule. Jazykově a motivicky připomínají svody sběratelů nor. pověstí a pohádek P. Ch. Asbjørnsena a J. E. Moea; v interpretaci se však od nich a od lidové předlohy vůbec odklánějí, zvl. dram. zachycením námětu a humornou nebo ironickou nadsázkou. Vliv severské lidové mystiky lze spatřovat v hlubokém pochopení lidového způsobu nazírání, ovšem již beze stop pověrečnosti, jež je autorem korigována.

V souvislostech uměl. tvorby Liea, který bývá řazen k tzv. velké čtyřce nor. spisovatelů (spolu s H. Ibsenem, B. Bjørnsonem, A. Kjelndem), zaujímá T. mimořádné místo. V protikladu k předcházejícím společenskohistor. románům — kromě *Jasnovidce* (1870, Den fremsynte), kde doznávaly ještě romant. vlivy — např. r. *Lodivod a jeho žena* (1874, Lodsens og hans hustru), a zvl. r. *Doživotně odsouzený* (1883, Livvsslaven) považovaný za první nor. velkoměstský realist. román, znamená T. začátek nového Lieova tvůrčího období. Od realist. jasnosti se odklání hlouběji pod povrch poznatelného, k psychol. požití bytí, k novoromant. zbožštění přírodních sil.

Překlady 1921 (Hanus Hackenschmied, I).

bs

LINNA, Väinö: NEZNAMÝ VOJÁK

(Tuntematon sotilas) — 1954

Finský román z druhé světové války.

V 16 kap. jsou popisovány epizody ze života kulometné čety od 1941 do konce války, v níž Finsko bojovalo na straně Německa: rychlý postup vpřed až k Petrozavodsku, okupování města, pozíční válka v blízkosti řeky Sviru, zoufalý ústup. V průběhu sledu epizod se charaktery jednotliv. vojáků proměňují, a zvláště ve vyhrocených situacích za ústupu se projevuje jejich odpor k nadřazeným důstojníkům, k armádě vůbec a v jednotliv. případech i jejich odtažitý postoj k věci, za níž bojují. Složení kulometné čety se v důsledku bojových ztrát neustále proměňuje, do popředí epizod vystupují postupně důstojníci Kaarna, Lammio, Koskela, vojáci Hietanen, Lahtinen, Rokka, Honkajoki, Kariuloto aj.

Defilé jednotlivců (v originále nářečně rozlišených tak, že soubor jejich dialektů reprezentuje celý fin. národ), z nichž mnozí jsou aktéry jen jediné epizody, má v románu, psaném prostým jazykem a opřeným o popisný slohový postup, svou funkci: v detailně popisovaných opakujících se bojových situacích, rozrůzněných jen tím, že v nich umírají jiní, noví lidé, se utváří vědomí pomíjivosti individua a zároveň i stálosti nadindividuálních, obecně sdílených postojů fin. vojáků a mnoha nižších důstojníků — jejich lidské souřadnosti, bojová solidarita, obětavost, smysl pro humor, znevažující poměr k armádní mašinérii. Zároveň je vršeným výčtem válečných hrůz, smrti a umírání zpochybňován, a to postupně i ve vědomí bojujících vojáků, smysl samotné války (některým z nich, zvláště vysídleným z území odstoupených SSSR po zimní válce 1939—40, zpočátku zřejmý); obraz válečných hrůz je tak rýsován i jako trest za vinu těch, kteří jako oběti vyšších zájmů bojují — dezorientování propagandou, jakkoli jimi samými zčásti zesměšňovanou — trag. boj proti nepravému nepříteli.

N. v. (opřený o autentické válečné zážitky autorovy), řadící se do linie fin. realismu, se stal díky svému pojetí tematiky nejprodávanejším a nejdiskutovanějším fin. poválečným románem, jimž se Linna zařadil vedle V. Meriho a P. Rintaly mezi nejvýraznější autory novější fin. prózy. Na rozdíl od románové prvotiny *Cíl* (1947, Päämäärä) získal N. v., stejně jako trilogie *Pod Severkou* (1959—62, Täällä Pohjantähden alla), i svět. ohlas; v kontextu svět. literatury bývá řazen vedle válečných děl H. Barbuse, E. M. Remarquaa, E. Hemingwaye aj. Film E. Laine, 1956.

Výpisky „*Ano, prohráli. Stihl je trest... Jednu kladnou stránku to však pro ně mělo. Tím, že dostali nařezáno, zbavil je osud vši odpovědnosti. Neboť co by bylo*

znamenalo vítězství? Odpovědnost! Odpovědnost za činy, které by bylo jednou nutno vyúčtovat. Dokud se nezastaví běh lidských dějin, dotud vždycky bude jedna událost příčinou druhé. Kdo vládne nad vznikem příčiny, odpovídá za všechny její následky“ (1965, 422).

Překlady 1965 (Ivana a Stanislav Hniličkovi).

Literatura K. Laitinen, Väinö Linna and Veijo Meri, *Two Aspects of War, Books Abroad* 4, 1962. — L. Zachovalová (doslov k 1965).

am

LINNANKOSKI, Johannes: BĚŽENCI

(Pakolaiset) — 1908

Novoromantismem ovlivněný krátký román finského prozaika, dramatika a žurnalisty.

Téměř sedmdesátiletý vdovec Juha Uutela uzavírá sňatek s triadvacetiletou dcerou ze zadluženého statku Mantou Keskitalo, aby splatil urážku, již se mu v mládí dostalo od jisté selské dcery. Poté, co Mantina rodina zjistí, že Manta čeká dítě s jiným, přemluví bohatého Uutela ke koupi statku v Savo a k odstěhování z rodného Häme. Uutela, který se tajemství tížící celou Keskitalovu rodinu dozvídá až na novém statku, se zprvu zabývá myšlenkami na pomstu, pak, smířen utrpěním Keskitalovy rodiny (a zejména soucítěním postojem a pochopením Mantiny sestry Hanny), pomýšlí po narození chlapce a jeho návratu z porodnice na sebevraždu; nakonec se se svým údělem smíruje, odpouští a umírá poté, co ničí sepsanou závět (znemožňující Keskitalovým vytoženým návrat do Häme); i sám se ve své předsmrtné vidině vrací do hāmeské usedlosti Lumikan-gas.

Formální sevřenost krátkého prozaického útvaru odkazující k novoromant. proudům evrop. severu koresponduje se sevřenou temat. stavbou díla; zde ovšem zobrazení vnitřního konfliktu jedince, plynoucího z touhy po pomstě, z jejího nenaplnění a obrácení proti samému mstiteli, přerůstá ve vyděděnecství celého rodinného společenství a nabývá, též v souvislosti s reálnými společen. podmínkami posledního desetiletí 19. stol. ve Finsku (emigrace v důsledku národnostního útlaku, hrozba všestranného úpadku fin. národa), širší platnosti. Prostředky a postupy romantismu se tak — posunem k reálným společen. otázkám — zčásti přehodnocují a v základě romant. obrysem příběhu (srov. motiv msty, rozčarování z jejího nenaplnění, využití motivu snu, souběžnost stavu lidské duše a přírody) se druhotně poměřují v podstatě nicotné (protože řešitelné, zde příklonem ke křesťanskému odpuštění) tragédie osobní s tragédií hlubší — s vytržením člověka z jeho kořenů.

B., stejně jako celé autorovo beletristické dílo, vychází pod pseudonymem užitým popr-

vě 1903 u prvního dr. *Věčný zápas* (1903, Ikunen taistelu); pod vlastním jménem Johannes Vihtori Peltonen je publikována jen teoretická příručka *Umění rétoriky* (1901, Puhetaito). Na rozdíl od autorova (do všech evrop. jazyků přeloženého a zfilmovaného) r. *Píseň o červeném květu* (1905, Laulu tulipunaisesta kukasta), jednoznačně ovlivněného novoromantismem, zasahujícím fin. literaturu zvl. v posledním desetiletí 19. stol. a reprezentovaném v severských literaturách zvl. díly S. Lagerlöfové a K. Hamsuna, se pak v B., obdobně jako v soudobém r. Červená čára od I. Kianta, výrazněji uplatňují prvky realistické, jež převládou v pozdních prózách M. Lassily a J. Lehtonen. Tematikou korespondují B. s mimoliter. (zvl. žurnalistickou a osvětovou) činností autorovou, a to zejména ztvárněním motivu emigrace, skutečnosti pro fin. společnost dobově velmi aktuální.

Výpisky „... je v půdě takřka něco posvátného, něco vykoupeného velkou námahou a mnohým potem... Obilí se vlnilo, lidé kráčeli bezstarostně přes pole, prodávali a vyměňovali je jako koně na trhu, ačkoli se půda chvěla mnohými bolestmi předků, když teď vydávala dětem chleba“ (1928, 85).

Překlady 1928 (Alois Šíkl).

am

LIU O: PUTOVÁNÍ STARÉHO CHROMCE

(Lao Cchan jou-či) — *1903—1909, čas. 1904—1907, 1925.

Nejvýznamnější čínský román z konce mandžské dynastie Čching (1644—1911).

Dílo vycházelo na pokračování a zůstalo torzem o 26 kap., ukončeno autorovým úmrtím. Volná struktura je příznačná pro tzv. starý čín. kapitolový román: všechny kapitoly jsou samostatné epizody, jež spojuje osoba hl. hrdiny, v tomto případě doktora Lao Cchana (= Starého Chromce), který putuje jako kdysi Radiščevo po rodné zemi a ilustruje na bohatých příbězích rozklad starého řádu v Číně. Lao Cchan je liter. dvojníkem autora, který celý život usiloval o modernizaci Číny a zemřel pronásledován konzervativními živly ve vyhnanství v Turkestánu. V P. S. Ch. se střídají lyr. pasáže, nesené křehkým kouzlem čín. klasické poezie (popisy přírody a jejich proměn, kulturní prožitky aj.), s realist. popisem prostředí a krutými scénami líčícími všechny pohromy, jež neustále dopadaly na zbídačelý čín. lid (povodně na Žluté řece, zvl. úředníků, naprostá neschopnost režimu za císařovny-vdovy Cch' Si). Obsáhle filozof. a polit. diskuse mezi Lao Cchanem a dalšími vzdělanci tvoří myšlenkovou kostru díla, jsou odrazem celého složitého polit. kvasu v pokrokových vrstvách tehdejší Číny.

Tento polit. a filozof. román zobrazuje ve své mnohotvárnosti hledání nových cest, po

nichž by se Čína měla ubírat tváří v tvář požadavkům moderní doby. Osou je kladný vztah k reformnímu hnutí konce 19. stol., snaha o prosazení toho, co je užitečné a potřebné: odstranit všechny společen. přehrady vyplývající z egoismu (s'), aby se mohla plně uplatnit pospolitost (kung). Stejně jako díla ostatních reformátorů stojí dosud i P. S. Ch. na půdě pospolicí, v jehož obrodu autor věřil. Na jedné straně přináší prvky moderního, racionalistického zření světa, na druhé straně náznaky romant. vzpoury či úniku, charakteristické pro hrdinu, který se oprošťuje od starých ideových a společen. iluzí. P. S. Ch. je nutno považovat za důležitý dokument o přechodu z epochy starého společen. a myšlenkového systému k epoše čín. revoluce 20. stol.

Objevil se v době vzrůstající prestiže románu, který se, byť byl ve starších dobách postaven mimo oficiální literaturu a považován za nízký žánr, stal koncem 19. a ve 20. stol. (zvl. zásluhou seznámení s evrop. liter. tvorbou) hl. výrazovým prostředkem čín. literatury. Vyjadřoval především situaci v přímořských městech, tj. nejmodernější části čín. společnosti, a proto se ostře politizoval. Čín. literatura měla ostatně vždy úzký vztah k politice a bývala vždy politicky interpretována. P. S. Ch. zaujímá v tehdejší ideové boji místo na krajní levici: vidí nutnost smetení dynastie a nastolení nového společen. řádu. Pro svou vysokou uměl. a myšlenkovou úroveň se stal nejvíce překládaným dílem starší čín. literatury; rovněž v domácím prostředí patří k nejčtenějším.

Překlady 1947 (1960, Jaroslav Průšek, 1. vyd. neúplné).

Literatura J. Průšek, Liu O et son roman „Le pèlerinage du Vieux Boiteau“. *Archiv orientální* 1943. H. E. Shadick, *The Travels of Lao Ts'an: A Social Novel*. *Yen-ching Journal of Social Studies* 1939. — J. Průšek (předmluva k 1960).

ms

LIVIUS, Titus: DĚJINY OD ZALOŽENÍ MĚSTA

(Ab urbe condita) — * přelom 1. stol. př. n. l. a 1. stol. n. l.

Monumentální historické dílo římského spisovatele z doby císaře Augusta.

Čas D. zachycuje dobu od říms. dávnověku až po rok 9 n. l. (smrt Tiberiova syna Drusa). Z původních 142 knih se zachovalo jen 35. Podle starověkého rozdělení po 10 knihách je to dekáda první, třetí, čtvrtá a polovina páté. Z nezachovaných knih máme k dispozici výtahy (periochae), jež byly pořízeny již ve starověku. V předmluvě vykládá autor pohnutky, jež ho vedly k sepsání říms. dějin. Chce oslavit říms. národ a pro neradostnou přítomnost podat zářné obrazy z minulosti, kdy ještě kvetla ctnost a pravé

řimanství. Úvodní kniha líčí počátky Říma, vlády prvních králů a počátek republiky. Další knihy I. dekadý popisují události až po třetí válku Říma se Samnity. Druhá punská válka, boje Římanů s Makedonií a konečné vítězství Aemilia Paula u Pydný jsou obsahem dochovaných knih III.—V. dekadý.

Livius není historik v pravém slova smyslu, historie je pro něho spíše pouhým výrazovým prostředkem. Proto jsou D. označovány jako národní epos v próze. Události jsou u Livia řazeny chronologicky (až na I. knihu popisující myt. počátky), jednotl. epizody děje tvoří však uzavřený celek mající vlastní dram. strukturu. Zde se projevuje patrně vliv helénistických teoretiků dějepiscův a mladších řím. analistů, z nichž Livius čerpal. Svě postavy představuje autor nejen v dram. akci, ale i jemnou psychol. kresbou, k níž využívá i četných řečí vložených do textu. Tyto řeči, veskrze fiktivní, jsou komponovány podle všech pravidel ciceronské rétoriky. Těž historikův jazyk a styl se blíží Ciceronovi, jeho sloh je široký, Livius si libuje v dlouhých, někdy až přetížených periodách. Klasická čistota jazyka je čas od času narušována archaismy, neoterismy a grécismy. Autorovy ideové názory určují charakter jeho díla. Liviovi šlo především o glorifikaci řím. národa, jež považoval za studnici všech ctností. Dějiny tohoto národa jsou psány jeho slavnými činy a cestou ke světovládě, jež mu právem náleží. Dějinný pohyb chápe Livius jako zrcadlo morálních činů jednotlivce, skupiny a národního celku. Kdykoli se Římané odchýlili od svých morálních základů, byli za to potrestáni, naopak jestliže jednali v souladu s nimi, byli úspěšní. Historickými prameny nejsou pro Livia skutečné dokumenty, ale díla helénistických a starších řím. historiků. Při hodnocení těchto podání nepostupoval vždy kriticky, ale často vybíral tu verzi, jež vyhovovala jeho ideovému konceptu. Také histor. perspektiva je mu cizí, do dob starších vnáší názory novodobých polit. stran a seskupení.

Liviovo dílo si okamžitě získalo řím. publikum. Pro historiky se stal autoritou prvního řádu, látku z něj čerpají i básníci histor. eposů Lucanus a Silius Italicus. Je pramenem i pro řec. historiky Dion Cassia a Plutarcha. Ve 4. stol. existovaly ještě úplný text D., básník Avienus převedl tehdy části díla do jambických veršů. Ve středověku zájem o Livia uhasíná, je zřídka citován. Pro Danta a Petrarku byl Livius představitelem ideologie hrdého a věčného Říma, N. Machiavelli píše nadšený komentář k první dekadě díla. D. patřily i k oblíbené četbě Coly di Rienzo. Jako inspirační materiál posloužil Livius pro W. Shakespeara (b. Únos Lukrécie, řím. tragédie), J.-J. Rousseaua, A. Chéniera, F. Schillera a J. W. Goetha. U nás

ovlivnil Livioův styl Kosmovu kroniku, Balbinovy histor. práce, poezii J. Vrchlického a J. S. Machara. J. Durdík napsal na liviovské téma dr. Sofonisba.

Výpisky „S poklesávající morálkou dalších časů nechť čtenář sleduje, jak se mravy takřka sesouvaly, potom se dále hroutily a nakonec se začaly řídit do zkázy, až jsme dospěli k našim časům, v nichž nemůžeme už snášet ani neřesti, ani obranné prostředky proti nim. To právě je na poznávání dějin prospěšné a užitečné, že se díváš na doklady dobrého a špatného příkladu, jako by byly na význačném pomníku vystaveny“ (1971, 40).

Překlady 1584 (Daniel Adam z Veleslavina, úryvky in: *týž: Politia historica*), čas. 1806 (Jan Nejedlý, *Boj mezi třířícaty Horacii a Kuriacii*, in: *Hlasatel český*), čas. 1822 (Jiří Zeithammer, *táz epizoda in: Čechoslavl*), 1864 (1872, Josef Pechánek, I.—V a VI—X), 1892 (Josef Jánkský, XXI), 1903 (Vladimír Markalous, *úryvek in: Výbor z řečí dějepisců římských...*), 1918 (J. Wallenfels, XXI), 1937—38 (Zdeněk Mikulecký, III—IV), 1941 (B. R. = Břetislav Ráz, II), 1965 (Ferdinand Stiebitz—Rudolf Mertlík, *úryvky in: sb. Antické novely*), 1971—79 (Marie Husová—Pavel Kucharš—Čestmír Vrānek, *Dějiny I—VII*).

Literatura P. G. Walsh, *Livy, His historical aims and methods*, Cambridge 1969. — J. Dobiáš, *Dějepisectví starověké*, Praha 1948.

ja

LONDON, Jack:
MARTIN EDEN

(Martin Eden) — 1909

Poloautobiografický román významného amerického povídkáře, romanopisce, dramatika a revolučně socialistického esejisty počátku 20. stol.

Námořník Martin Eden je svou láskou k dceři oaklandského právníka Morsea inspirován k rozhodnutí dosáhnout povznesení ducha i povznesení hmotného. Vědomí nemožnosti spojit postupně sebevzdělávání s vyčerpávající prací fyzickou ústí v hrdinovo rozhodnutí zajistit svou příští existenci liter. tvorbou. Jeho nesmírná vůle dosáhnout společen. uznání však naráží na nepochopení těch, kteří rozhodují o povaze soudobé liter. produkce, i na nepochopení Ruth. Silící hrdinova osamělost (zvláště po sebevraždě přítele Brissendena) vrcholí po zrušení zasnoubení s Ruth, k němuž přispívá jak odmítnutí pracovat v kanceláři jejího otce, tak neoprávněné označení Edena v místním tisku jako vedoucího socialisty města. V době hluboké osobní krize, kdy se ztrátou Ruth ztrácí životní cíl, jemuž podřídil všechno své úsilí, je hrdina paradoxně zaplaven úspěchem. Citově zcela vyprahlý, přesvědčen, že jej nedokáže spasit ani návrat k lidem, z nichž vyšel, neschopen žít ve světě, jehož hodnotová měřítko nechápe, spáchá na lodi plovoucí do Jižních moří sebevraždu.

Hl. téma M. E., otázka možností člověka a jeho tvůrčích sil, je rozvíjeno prostřednictvím řady dílčích motivických celků: většina z nich se v průběhu rozvoje děje přeměňuje ve své protiklady — původní nezkrotnost hrdinova, jeho barbarství v civilizovanost, jeho síla žít v životní rezignaci, jeho bída v bohatství. Zatímco bezvýchodnost východního pólu hrdinova života je promítána do opakujícího se motivu bludného kruhu putování jeho rukopisů, je konstantním komponentem přiřazovaným k pólu druhému motivem „vykonané práce“: z něho vyplývá — v souvislosti s jejím společen. hodnocením — hrdinova deziluze. Úspěch mu přináší víc zklamání než předchozí porážky z doby, kdy bylo oč usilovat a kam směřovat. Zobrazení hrdinova vývoje pak v sobě slučuje jednak aspekt individuální (především ve vztahu milostném, i když i ten se socializuje, vždyť postava Ruth do jisté míry ztělesňuje omezenost i proradnost společen. třídy, jejíž morálkou je determinována), jednak aspekt společenský. Ten se odráží — v návaznosti na proces hrdinova sebevzdělávání — v četných úvahách filozofujících (orientovaných zejména na sociální filozofii Spencero-va). S oběma aspekty, individuálním i společenským, pak souvisí vyústění románu — dosažením svého cíle je hrdina zároveň lidsky izolován, jeho úspěch je příčinou proměny jeho hodnotové hierarchie (neschopnost navazovat kontakt s lidmi jinak než na rovině hmotných vztahů), jeho postoje k životu, ztráty integrity lidské osobnosti. Ne náhodně je Martin Eden v období finančního a společen. úspěchu, provázeném hlubokou osamělostí, pronásledován vizemi necivilizovaného světa Jižních moří, světa, v němž je člověk poměřován výhradně svými kvalitami lidskými, svými schopnostmi, nikoli svými zisky a slávou. Přitom je tomuto světu přiřazováno jedno nesporné pozitivum: je to svět, v němž člověk — neomezován civilizací — může nalézt jasný životní cíl (byť by jím byla jen nutnost zachování života).

Postava výjimečného lidského individua — zde zobrazena ve svém vývoji — je konstantní složkou Londonovy tvorby, např. v *Bílém dnu* (1910, *Burning Daylight*), stejně jako konfrontace rozporu civilizačního pokroku a lidské touhy po svobodné existenci, např. ve → *Volání divočiny*. Na rozdíl od ostatních Londonových děl, jež vznikla stejně jako M. E. během autorovy dvouleté plavby na lodi *Snark* — *Dobrodružství* (1911, *Adventure*) a *Povídky Jižních moří* (1911, *South Sea Tales*), netěží M. E. — čerpaje z hlubší minulosti autorova života — z bezprostředních zážitků během plavby. Po svém vydání zůstal M. E. takměř nepov-

šimnut (London obviňuje kritiku z toho, že nedoceňuje fakt, že „kniha... byla napsána jako obžaloba individualismu... aby ukázala, že člověk nemůže žít sám pro sebe, a jako ukázka, že individualismus je smrtící“); o několik let později je již označován za jeden z největších amer. románů, jehož autor naplňuje svým dílem (i životem) mýtus velkého amer. spisovatele. Film S. Salkow.

Výpisky „... jejich nevědomost, která není nic více a nic méně než sebevražedný způsob myšlení... Oni si myslí, že myslí, a tací nemyslíci tvorové jsou rozhodčími nad životy těch několika, kdo skutečně myslí“ (1962, 247—8) — „Všechno na tomto světě může sejít z cesty, jenom láska ne. Láska nemůže být špatná, leda by byla slabochem, který umdlévá a klopýtne vedle cesty“ (1962, 254).

Překlady 1920 (1929, *Ivan Schulz*), 1924 (1937, 1948, *Marie Reisingrová—Božena Šimková*), 1953 (1955, 1962, 1967, 1973, 1977, *A. J. Štátný*).

Literatura *Ch. Ch. Walcutt, Jack London, Minneapolis 1966.* — *P. S. Foner, Jack London, americký rebel, Praha 1952. A. J. Štátný (doslov k 1962).*

am

LONDON, Jack: VOLÁNÍ DIVOČINY

(*The Call of the Wild*) — 1903

Úspěšná próza amerického spisovatele počátku 20. století, příběh psa, který se stane vlkem.

Hrdina V. d., pes Buck, je ukraden zahradnickým pomocníkem Manuelem z domu soudce Millera v Santa Clafe a prodán v době aljašské zlaté horečky na sever. Vystřídá řadu majitelů, dobrých i horších, vykoná tři cesty z Dawsonu na Klondike a zpět, při poslední cestě s nezkušenými psovody jej od smrti vyčerpáním zachrání jeho poslední majitel John Thornton. V době jejich společného šťastného života je Buck stále více přitahován životem ve volné přírodě. Během jeho nepřítomnosti je tábor Johna Thorntona a jeho dvou přátel přepaden indián. kmenem Jihatů, všichni zlatokopové jsou zabiti. Buck — zbavený vědomí povinnosti k lidem — si vybojuje místo ve vlčí smečce.

V rámci zdánlivě prostého příběhu, kompozičně budovaného na chronologii životních osudů hl. (zvířecího) hrdiny, se — mj. v souvislosti s povahou kontextu vnějšího světa, drsné, kruté a neúprosné severské přírody — utváří pověď obecněji platná, zvl. o hodnotách tohoto světa (a také světa lidského) a o jeho morálce. Obraz života jako boje o přežití ve světě ovládaném nemilosrdným zákonem „zabíjeje, nebo budeš zabít, požíreš, nebo budeš sežrán“ aktualizuje pak jako nezbytnou životní hodnotu sílu jedince tomuto světu a jeho zákonům čelícího, zprostředkovaně však klade i otázku ceny, kterou je třeba za přežití platit. Ta se promítá zvl. do protikladu civilizovano-

sti, která znamená přijetí závazných morálních norem, a tedy nesvobodu, a individuálního „barbarství“, jež jediné poskytuje k přežití v barbarském světě jistotou šanci.

Ztvárnění příběhu silného jedince v jeho touze žít a přežít, nesoucí v druhém plánu liter. výpovědi i jistý společenskokrit. náboj spjatý ústrojně s ranou názorovou orientací autorovou (F. Nietzsche, H. Spencer, Ch. Darwin, ale i F. N. G. Babeuf, C.-H. de Saint-Simon, Ch. Fourier, K. Marx, B. Engels), propustuje v různé míře a v různých podobách další z Londonových próz, zvl. poloautobiogr. r. → *Martin Eden*, r. *Bílý tesák* (1906, *The White Fang*), blízký V. d. i svou tematikou, i úspěšný r. *Mořský vlk* (1904, *The Sea-Wolf*). Přitom je příznačné, do jaké míry je právě v této linii autorovy tvorby spojována individuální síla přežít s představou vlka jako symbolu síly, ale i jistého typu morálky (výraz „vlk“, ve svém přímém i přeneseném významu, je ostatně klíčovým slovem Londonovy tvorby i života — London jím podpisoval korespondenci a svůj dům nazýval „Wolf House“). Přes výhrady soudobé kritiky (H. L. Mencken charakterizuje román jako „pohodlný útěk do snadnosti a sentimentality“) vzbudilo V. d., první z výrazně úspěšných próz autorových, jednoznačný čtenářský ohlas; je dnes nejpřekládanějším Londonovým dílem. Zfilmováno 1935 (W. Wellman).

Překlady 1918 (1919, 1922, 1926, 1930, *Bohuslav Lázňovský*), 1937 (1951, *Bohumil Z. Nekovařík*), 1956 (1957, 1968, 1976, *Alois Josef Štastný*; vyd. 1956 in: *Volání divočiny a jiné povídky*, vyd. 1968 in: *Volání divočiny a povídky z Aljašky*, vyd. 1976 s *Bílým tesákem*).

Literatura J. D. Hedrick, *Solitary Comrade, The University of Carolina Press* 1982. R. Recknagel, *Jack London*, Berlin 1975. A. M. Zverev, *Džek London*, Moskva 1975. — R. Nenadál (doslov k 1968).

am

LONGFELLOW, Henry Wadsworth:

PÍSEŇ O HIAWATHOVI

(*The Song of Hiawatha*) — 1855

Severoamerická epická báseň, umělý epos vytvořený pomocí motivů indiánských bájí.

Vstup oslovuje čtenáte milující přírodu, lidové báje a vyznávající principy humanity. Vlastní epos je členěn do 22 oddílů. V I. části „vládce žití“ Manitu, aby uhasil rozbroje indián. lidu, slibuje seslat na zem hrdinu Hiawathu. Hiawatha se rodí ze spojení Mudžikivise (Mudjekeewis), otce nebeských větrů a pána větru západního, a dcery staré Nokomis. Nokomis také po dceřině smrti Hiawathu vychovává (II). Hiawatha se setká s otcem a potýká se s ním, v zemi Dakoňanů (IV) ho okouzlí dcera výrobce šípů Minnehaha. Postí se 7 dní a, jak je souzeno, zvíťazí nad Mondaminem a pohřbí ho, aby se jeho tělo

každoročně znovuzrodilo v klasech kukuřice (V). Hiawatha prochází většinou epizod: staví člun (VII), porazí krále ryb, jeseťera Mišenahmu (Mishe-Nahma) i černokněžníka Medžisogwona (Meggisogwon) a ožení se s Minnehahou (VIII—X). Svému lidu daruje obrázkové písmo (XIV), truchlí pro přítele Čibiabu (Chibiabo), přísně ztrestá posměváčka Pau-Puk-Kiwise (Pau-puk-keewis). V době hladu Minnehaha umírá (XX). Indiáni se dovídají o příchodu bělochů a Hiawatha je nabádá, aby je přivítali jako bratry, předvidá současně pád svého národa. Hiawathův vígvam navštěvují bílí hosté, hlasatelé nové víry, Hiawatha vybízí lid, aby přijali „pravdy, kterou praví“, a odplouvá ve své loďce na onen svět.

Rozsáhlá epická skladba — nahrazující vlastně nepřítomný epos v poměrně mladé amer. literatuře — vznikala navršením různorodého indián. mytol. materiálu, z velké části přejetého ze Schoolcraftových etnografických prací a sbírek, přizpůsobeného souč. literární (sentimentálně konvenční půdorys příběhu lásky Hiawathy a Minnehahy) a společen. normě (legenda zbavené „divošských“ prvků a zušlechtěné). Přes svůj amer. kolorit, který jako by vycházel vstříc silicím dobovým pokusům o vymezení amer. kulturní specifiky, navázal Longfellow v P. o H. především na tradici evropskou, jak to odpovídalo evrop. orientaci novoangl. literátů, kteří viděli v amer. literatuře odnož literatury anglické. P. o H. se měla stát „indián. Eddou“, Hiawatha „amer. Prométheem“ — ve fin. Kalevalu, která vzbudila v Evropě značný ohlas, byl nalezen bezprostřední vzor (kompozice epizod, trochejský tetrametr, paralelismy runového verše). Propojením rozvinuté evrop. kulturní tradice s tradicí indiánskou tak P. o H. v rovině fikce uskutečňovala to, k čemu nedošlo v reálu. Most utvořený v jejím závěru mezi indián. mýtem a souč. dějinami byl tak jen iluzivní a nemohl se stát nosníkem národní amer. kulturní osobitosti.

Tento rozpor byl příznačný pro celé Longfellowovo básnické dílo, které na jedné straně hledalo látku v amer. prostředí — básnická p. *Evangelina* (1847, *Evangeline*), *Námluvy Milese Standishe* (1858, *Courtship of Miles Standish*), na druhé straně usilovalo uvést do amer. literatury vrcholné liter. útvary evropské jak překladem, tak nápodobou nebo ohlasem — faustovské dr. *Zlatá legenda* (1851, *The Golden Legend*), *Povídky ze zájezdního hostince* (1863, *Tales of a Wayside Inn*) v Chaucerově stylu, na Danta odkazující *Božská tragédie* (1871, *The Divine Tragedy*) aj. Snad i pro svou evrop. orientaci se stal Longfellow v Evropě nejpobulárnějším amer. básníkem 19. stol. a jeho P. o H. byla hojně překládána. Velice příznivě byl přijat v čes. liter. kontextu

ruhovsko-lumírovském, který v něm našel ob-
dobu svých uměl. snah.

Překlady 1872 (1909, *Josef Václav Sládek, Píseň o Hiavate*), 1905 (*František Prachař, Hiavata. Píseň*), 1952 (1957, *Pavel Eisner*).

Literatura E. Hirsch, *Henry Wadsworth Longfellow, Minneapolis* 1964. Ch. S. Osborn — S. Osborn, *Hiawatha with its Original Indian Legends, New York* 1944. — P. Eisner (*předmluva k 1957*).

mc

LONGOS:

DAFNIS A CHLOE

(Poimenika tón kata Dafnin kai Chloén)

* asi 2. stol. n. l.

Prozaická idyla blíže neznámého starořeckého autora, patřící mezi nejslavnější řecké romány.

Na pozadí půvabné krajiny ostrova Lesbu jsou líčeny 2 roky dospívání a milostný příběh dvou nalezců, jichž se ujali prostí pastýři. Po překonání všech překážek, mezi něž patří kromě dočasného odloučení milenců a odporu jejich pěstounů i únosy loupežníků, hrozící válka aj., setkají se Dafnis a Chloe se skutečnými rodiči. Jsou jimi podle předmětů, které byly zanechány u odložených nemluvnat jako znamení jejich urozeného původu (tzv. anagnorismata), poznáni a přijati. Mladí lidé však dobrovolně opouští bohaté domovy v Mytiléně, oslaví venkovskou svatbu a vrátí se ke svému pastýřskému životu.

Ačkoli D. a Ch. sleduje běžné schéma řeck. dobrodružného románu (např. Charitonův *Chaireas a Kallirhoe*), není jeho těžiště v napínavém a komplikovaném ději odehrávajícím se v často střídaných exotických scénériích. Tradiční epické líčení bouřlivé historie věrně lasky, která musí projít ohněm zkoušek, ustupuje ve prospěch lyr. pojednání geneze milostného citu dvou nezkušených milenců, jejichž učitelem je původně jen příroda. Tím nabývají dominantní úlohy především motivy erotické. Děj, často uváděný do pohybu zásahem přírodních božstev (Pan, nymfy), které se zjevují jednotliv. postavám ve snech, slouží pouze k stupňování erotického poznání hrdinů. Zákl. významová rovina — souznění přírody a člověka, chvála prostého života v přírodě (v zárodku již i zákl. opozice venkov—město, přirozený život—civilizace) — je podpořena kompozicí jednotliv. kapitol (symetricky rozložené střídání ročních dob a prací s nimi spojených) a zařazením typických motivů bukolické poezie (vyprávění pastýřů, jejich tance, hra na šalmaj aj.). Sentimentální idylismus díla otevřeně projektovaného jako fikce (autor je inspirován obrazem, který viděl na Lesbu) a jeho rafinovaná prostota jsou dosaženy efektními stylistickými prostředky poplatnými dobové rétorice.

Pastorální atmosféra románu, který byl překládán do evrop. jazyků již od 1559, jeho psychol. ponor a jeho etika zapůsobily na sentimentální idylismus renesance a rokoka. Tehdy (jakož i později) byla ovšem tato vysoce stylizovaná idyla považována za nefalšovaný plod řeckého „naturismu“. Hudební zpracování M. Ravel (1911, balet), P. I. Čajkovskij (1890, mezhra v opeře *Piková dáma*); srov. i W. A. Mozart (1768, opera *Bastien a Bastienka*).

Překlady 1910 (*Ferdinand Pelikán*), 1926 (1947, 1971, *Rudolf Kuthan*).

Literatura R. Helm, *Der antike Roman, Göttingen* 1956. B. E. Perry, *The Ancient Romances, University of California Press, Berkeley* 1967. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer, Berlin* 1960. — K. Cumpfe, *O pastýřském románu Longově, LF 1882. J. Ludvíkovský, Řecký román dobrodružný, Praha* 1925.

es

LÖNNROT, Elias:

KALEVALA

1835, přepr. 1849

Finský a karelský národní epos.

K. je rozčleněna do 50 run (zpěvů) o 22 795 verších. Jednotl. příběhy K. obrazy vztahy dvou fin. národních kmenů Pohjolanů a Karelů, časově jsou sevřeny mezi stvoření světa a Kristovo narození. V neurčité době po stvoření světa tři Kalevovci, hrdinové země Kalevaly, Väinämöinen, kovář Ilmarinen a Lemminkäinen se vypraví do severní Pohjoly, aby se ucházeli o ruku dcery její vládkyně Louhi. Väinämöinen se zraní při plnění svěřeného úkolu. Ilmarinen práci zdárně vykoná, ukuje sampo, zázračný mlýnek na mouku, sůl a peníze, ale dívka ho odmítne. Sampo zůstává v Pohjole a je zdrojem jejího blahobytu. Lemminkäinen vykoná prvé dva úkoly, při třetím zahyne, ale přičiněním své matky opět obživne. Väinämöinen a Ilmarinen podnikají společně novou cestu za nevěstou, která si zvolí Ilmarinena. Při svatbě Väinämöinen baví svým zpěvem, nepozvaný Lemminkäinen se mstí a zabije pohjolského hospodáře. Žena Ilmarinenova je brzy po svatbě usmrcena pasákem Kullervem a Ilmarinen nedostane za ženu její sestru. Pohjola a Kalevala se dostávají do válečného sporu, tři bohatíři táhnou na Pohjolu, zmocní se sampa, ale na moři se utkají s Louhi a sampo spadne do moře. Jeho zbytky se dostanou až ke břehům Kalevaly, kde se stanou základem jejího dalšího zdaru. Louhi posílá na Kalevalu nemoci a různé zkoušky, které Väinämöinen vždy odvrátí; uchvátí z nebe i měsíc a slunce, ale později je propustí ze strachu před trestem. Nastává doba míru. Panně Mariatté se z maliny narodil zázračný syn, moudrostí převyšující Väinämöinena, který proto chce, aby dítě bylo usmrceno. Je však pokřtěno za krále Kalevaly. Väinämöinen se rozhnevá a nadobro odejde ze země, pluje na méděném

člunu za obzor, kde dosud mešká, ale své kantele (fin. druh strunného drnkacího hudebního nástroje) a slavné zpěvy ponechá národu jako dědictví.

E. Lönnrot při sestavování K. použil různých žánrů národní poezie: písní epických i lyrických, kosmogonických, magických, milostných, svatebních, zařikadel, písní náboženských včetně závěrečné křesťanské legendy o Marjattē (Panně Marii). Všechny tyto prameny uzpůsobil tak, aby vyhověly jeho záměru vybudovat veliký národní epos, dílo po myšlenkové i formální stránce celistvé a uzavřené, který podle jeho domněni původně jako duchovní majetek národa existoval, během času se však rozpadl v menší básnické celky. Udává se, že Lönnrot sebral 65 000 veršů převážně v severní Karélii kolem 1830. Jejich zápisy neodpovídají zásadám dnešní folkloristiky pro svou určitou jazykovou unifikaci a volný způsob záznamu. Vzorem se Lönnrotovi staly eposy homérické a na vytvoření K. se také studiem Homéra připravoval. Jako první stupeň k vytvoření budoucího celku vydává samostatné eposy o záletném Lemminkäinenovi a o moudrém Väinämöinenovi spolu s vieno-karel. svatebními písněmi v Pra-Kalevale (1833, Alku-Kalevala). 1835 vydává tzv. Starou Kalevalu, která je členěna do 32 run s celkovým obsahem 12 078 veršů. Nejevila však takovou vnitřní jednotnost, která byla Lönnrotovým cílem. Proto celou Kalevalu přepracoval, zhutnil, zpevnil kompozici díla. Větší autorské svobody využil při důslednější následnosti dějů, motivaci činů hrdinů a jejich psychologizace, domyslel nejasná místa, dopsal přechody a doplnil K. novými materiály, sjednotil a upravoval jména a názvy. E. Lönnrot svým významným dílem uvedl fin. poezii na mezinárodní kulturní fórum, K. rehabilitovala fin. jazyk a posílila tak fin. národní sebevědomí. Dostalo se jí brzy po uveřejnění živého ohlasu, o její slávu se zasloužil svou přednáškou 1845 J. Grimm. Byla přeložena do několika desítek jazyků, ovlivnila i umělý epos 19. stol. (H. W. Longfellow: Píseň o Hiawathovi, F. R. Kreutzwald: Syn Kalevův).

Překlady 1894 (1953, 1980, Josef Holeček), 1907 (Bořivoj Prusík, adapt. pro děti; z ruštiny).

Literatura V. J. Jevsejev, *Istoričeskije osnovy karelo-finskogo eposa I—II*, Moskva 1957—1960. B. Krompecher, *Die Entstehung des „Kalevala“*, *Studia Fennica* 1940. — J. P. Velkoborský (doslov k 1980).
ben

LOPE DE VEGA → VEGA CARPIO

LORCA → GARCÍA LORCA

LORENC, Kito:
STRUGA

1967

Nejvýznamnější básnická sbírka současné lužické (hornolužické) literatury.

S., jež má podtitul *Obrazy naší krajiny*, je sbírkou 10 vesměs volným veršem psaných delších básní ve dvou autorských verzích: v hornolužic. srbštině a v němčině. Tvoří mozaiku básnických reflexí zeměpisných reálií (*Struga*) a etnografických reálií (*Volání, Píseň ze Slepá, Malování kraslic*) a několika portrétů — pismáka Hanza Nepily (*Spisy Hanza Nepily*), amatérského přírodopytce rolníka Jana Hanča-Hany (*Dopisy panu Willibaldu von Schulenbergu*), básníkova děda Jakuba Lorence-Zaléského (*Báseň Zaléski*), lidové básničky a malerečky M. Kudželiny (*Lidová umělkyně Marja Kudželina*). S. je uvedena programovou b. *Pokus o nás* odkazující motem k b. *Oj jarabinka* z básnickovy prvotiny. Motem S. je úryvek z básně něm. básníka a autorova „mistra“ J. Bobrowského o lužic. klasiku J. Bartu-Čišinském. Součástí knihy jsou autorovy vysvětlující *Poznámky*.

Ve S. chce Lorenc podat básnickou syntézu Lužice a vytvořit tak jakousi poetickou lužic. encyklopedii. Platnost symbolu má v titulní a úvodní básni říčka Struga protékající malebným krajem básníkova dětství i mládí (tzv. Slepá, kraj na východním pomezí Horní a Dolní Lužice s rázovitým dialektem i folklórem), kdysi křišťálově čistá a plná života, nyní proměněná v kalnou stoku. Je tedy básníkova cesta za krásou krajiny a jejích obyvatel svého druhu putováním proti proudu, k pramenům, k minulosti, která dosud žije v lidových zvycích, písních a v řeči. Básník jako by se chtěl jednak dobrat slovan. prapodstaty jazyka a na druhé straně dovést ho k oně zázračné ohebnosti a citlivosti na nejnítěrnější podněty i k obrazivé mnohovrstevnatosti, z níž vyrůstá moderní poezie. Lid, jazyk a příroda jsou současně přese všechno tři zákl. zdroje Lorencova optimistického pohledu na budoucnost Lužice (závěrečná programová báseň).

1967 vychází nikoli pouhou shodou okolností několik knih lužic. autorů narozených v 30. letech (M. Młynkowa, P. Malink aj.), které znamenají předěl v moderním lužic. písemnictví. K těm nejvýznamnějším patří právě druhá knížka veršů K. Lorence, snad největší postavy z galerie poválečných lužic. autorů. Působil několik let jako liter. védec v budyšínském Lužic. ústavu Akademie věd NDR, lépe mu však svědčí život volného spisovatele. Je znalcem nejen lužické, ale i svět. literatury, zejména slovan. a něm. poezie. Jeho významným dílem je impozantní *Srbská čítanka* (Serbska čitanka, Sorbisches Lesebuch), kterou ve dvoujazyčné verzi vydalo nakl. Reclam 1981. Jde o osobité

pojatou liter. encyklopedii národní kultury s bohatým dokumentačním materiálem, tedy o dílo na S. navazující.

Překlady 1972 (*Josef Suchý, in: sb. Nový letopis, čas. 1972 (Josef Vlášek, výběr in: SvLit. 1).*)

Literatura H. Žur, *Komuž muza pjero wodži, Budyšin 1977.* — J. Vlášek, *Nová vlna v lužické literatuře, in: sb. Slovanské studie, Brno 1979.*

jl

LOWELL, Robert: STUDIE ZE ŽIVOTA

(Life Studies) — 1959

Sbírka zpovědní poezie, která výrazně ovlivnila americkou básnickou tvorbu 60. let.

Sebezpytný a konfesijní charakter sbírky je umocněn nezastíranou autobiografičností; autorský subjekt je objektem výpovědi i prizmatem soudů o světě. S. jsou rozděleny do 4 částí. I. a III. obsahují čtveřice formálně sevrěnějších básní, které navozují kulturně histor. kontext poválečných let. Připomíná se, že Minerva („potrat rozumu“) je současně bohyní války a umění. Od obecnějších pozorování krize západní civilizace (z návštěvy Říma a Paříže, z inaugurace D. D. Eisenhowera do funkce prezidenta) dochází autor v dram. monologu *Šílený černošský voják zajištěný v Mnichově* k osobnímu ztotožnění s obětí psychických následků vsudepřítomného násilí. Rostoucí pocit Lowellova společen. a kulturního odcizení je vyjádřen v paralelách s osudy jiných spisovatelů (F. M. Ford, G. Santayana, D. Schwartz, H. Crane). II. část S., *Reverova ulice 91*, představuje prozaickou rekonstrukci autorova dětského vědomí a rodinného rodokmenu. IV. část v 15 uvolněnějších, ale přesto technicky precizně koncipovaných básních ožívuje zákl. autobiogr. motivy; básník si s nostalgii vybavuje prarodiče a neúprosně porovnává slavnější minulost rodu a celé Nové Anglie s pozdějším úpadkem, který je symbolizován tzv. podnikatelskými neúspěchy otce a posléze smrtí rodičů i dalších příbuzných — (např. b. *Kapitán Lowell 1887—1950, Poslední odpoledne se strýčkem Devereuxem*). Autorovy vlastní psychoneurotické problémy, které jej přivedly až do psychiatrické léčebny, jsou s drásavou upřímností evokovány v b. *Probuzení v modrém* a nepřímo též v b. *Vzpomínky na West Street a Lepkeho*, která se vrací do válečného období, kdy básník prožil několik měsíců v žaláři mezi vrahy a zločinci, když z náboženských a morálních důvodů odmítl sloužit v armádě. Po básních líčících s konkrétní bezprostředností trýzné manželských nedorozumění vrcholí knižka v b. *Hodina tchořů* (věnované E. Bishopové), kde se autorův stravující vnitřní děs („já sám jsem peklo“) konfrontuje s živočišnou silou přírody a přírodních tvorů.

V S. nepůsobí nově jen otevřenost, přímost a syrovost sdělování zážitků, novátorský je i důraz na autentičnost faktů a zprozaičtění

básnického jazyka, které prý umožnilo autorovi „probit se zpátky k životu“. Obsah i styl sbírky jsou plodem básníkovy sebevědomování. Nejbytostnější „já“ se mu ovšem navíc podařilo podat jako něco nadosobního a z vlastní, soukromé situace vytvořil metaforu, která je vyjádřením stavu celé jedné civilizace. Proto je autor S. nazýván „nejbytostnějším historikem“. Forma lyr. básnické sekvence, do níž je sbírka jako celek komponována, se ukázala být vhodná pro šíři záběru, propojování nejrůznějších motivů, navozování nálad a přesvědčivé vyjádření ideje díla. Dala autorovi rovněž možnost „vrátit slova skutečným pocitům“.

S. vznikaly 8 let. Získaly sice Národní knižní cenu, ale na obdivovatele Lowellových ranějších, rétoričtějších a barokizujících veršů zapůsobily jako šok. A. Tate dokonce o nové sbírce odmítl hovořit jako o poezii. Ovšem řada zvl. mladších básníků byla stržena k následování a v liter. kritice (M. L. Rosenthal) se hovořilo o vzniku „konfesijní básnické školy“, k níž byli řazeni autorovi studenti W. D. Snodgrass, S. Plathová, A. Sextonová, jeho vrstevník J. Berryman a další. Past exhibicionismu nebo sebelitosti, do níž někteří z básníků někdy upadali, však Lowellovým veršům nehrozila, protože jeho poezie vždy propojovala subjektivitu rovněž s veřejným rozměrem. To také Lowella opravňovalo k aspiracím stát se svědomím souč. Ameriky — *Za padlé vojáky Unie* (1964, For the Union Dead), *Zápisník* (1970, Notebook), *Dějiny* (1973, History) aj.

Překlady čas. 1967 (*Stanislav Mareš, výběr. Hodina tchořů, in: SvLit.*)

Literatura J. Mazzaro, *The Poetic Themes of Robert Lowell, Ann Arbor 1965.* T. Parkinson (ed.), *Robert Lowell: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1968.* S. Yenser, *Circle to Circle: The Poetry of Robert Lowell, Berkeley 1975.*

jj

LU SÜN:

VŘAVA

(Na-chan) — 1923

Sbírka povídek čínského spisovatele 20. stol., zakladatele moderní čínské literatury.

Sbírka 14 povídek, které vznikly 1918—22, ličí v drastických, ostře pointovaných příbězích beznadějný stav čín. společnosti: sociální nespravedlnost, krutost vzájemných vztahů, netečnost zbídačelého lidu; to vše v kontrastu s lyr. vzpomínkami z dětství (na vesnické divadlo či na dětského přítel Zuntchua). Proslulé jsou p.: *Bláznův deník*, v níž hrdina chorý stihomamem se domnívá, že celá společnost se skládá z lidojedů; p. *Lék*, neskrývající rozhořčení nad absurdní pověrvostí lidu, marné léčícího tu-

berkulózu chlebem namočeným v krvi popraveného odsouzence, a zvl. *Pravdivý příběh A Q*, povídka o potulném venkovském nádeníku, tak dlouho se honosícím svými „morálními vítězstvími“, až končí na popravišti za loupež, kterou nespáchal. Příběh o A Q na pozadí revoluce 1911 ukazuje všechny nedostatky čín. společnosti a vyvozuje závěry z její porážky; existuje dokonce termin A Qeismus, později široce používaný, který znamenal ironicky řečeno „cestu k získání morálních vítězství“, vytvářející nálady poraženectví, velkou překážku revol. přeměn. Příznačný je obraz odezvy veřejnosti na popravu A Q: zatímco lidé ve vsi byli přesvědčeni, „že A Q je darebák... neboť kdyby to nebyl darebák, proč by ho stříleli?“, byla veřejnost ve městě „nespokojena, protože poprava zastřením se zdaleka nevyrovнала stínání hlavy“.

Originalita V. je v tom, že není psána objektem a vypravěčským stylem obvyklým v té době. Vychází spíše z lyr. tradice čín. literatury: nejdůležitější je osobní zkušenost, do níž je promítán obraz vnějšího světa, autorovy myšlenky a názory. Nejde tolik o sám příběh jako o vyvolání určité atmosféry, nabitě intenzivní emocionalitou; na tomto pozadí je zdůrazněno to, co má zaujmout čtenářovu pozornost. Povídky, složené z jednotl., jakoby filmových „záběrů“ reality, hodnotí kriticky to, co je pod tímto jevovým povrchem — všestranný úpadek společnosti. Mravní patos V. plyne z toho, že není jen odhalením zla: promítá se v ní osobní zaujetí autorovo, jeho bojovný postoj na straně práva a spravedlnosti pro ponížené, proti staré konfucianské morálce a na ní založeném společen. řádu. V tom je síla těchto lakonicky výstižných a subjektivně silně angažovaných povídek. Cíl V. je výstižně určen v autorských předmluvě z 1922: „Chci... potěšit ony hrdiny, kteří osamoceni běží vpřed, chci jim dodat odvahy, aby se nezalekli vzdálených cílů.“

Kromě V. vyšla ještě další Lu Sünova sb. p. *Tápání* (1926, Pchang-chuang), avšak V. je v souvislostech celého autorova díla — eseji, básní, básnických próz, histor. satir — nejznámější. Dochází zde k vytvoření nového prozaického liter. stylu v hovorové řeči, jehož hodnota je umožněna využitím přednosti jak hovorového (srozumitelnost), tak klasického jazyka (výstižnost a stručnost); kombinace těchto prvků (zcela nepřeložitelná) umožňuje postižení různých stylových rovin v jediném krátkém povídkovém útvaru. V. společně s ostatními Lu Sünovými sbírkami je základem moderní čín. literatury 20. stol.; její liter. i ideová úroveň ji prosazuje do svět. literatury. Proto je Lu Sün považován za „zakladatele moderní čín. literatury“, za „čín. Gorkého“.

Překlady 1951 (Jaroslav Průšek — Berta Krebsová).

Literatura *Huang Sung-k' ang, Lu Hsün and the New Culture Movement in Modern China, Amsterdam 1958. B. Krebsová, Lu Sün, sa vie et son oeuvre, Praha 1953. — J. Průšek — B. Krebsová (předmluva a doslov k 1951).*

ms

LUCRETIUS Carus, Titus: O PODSTATĚ SVĚTA

(De rerum natura) — po roce 55 př. n. l.

Didaktický epos římského básníka, nejvýznamnějšího představitele epikureismu v latinské literatuře.

Epos o 6 knihách (zabývající se překvapivě nikoli cílem epikurejské nauky, její etikou, ale přírodovědeckou částí filozof. soustavy) se významově člení do 3 větších celků. Kniha I a II obsahuje výklad epikurejské fyziky (hmota a prostor, vlastnosti atomů), kniha III a IV se zabývá lidskou psychikou (podstata duše, psychické procesy), kniha V a VI je soustředěna ke kosmologickým otázkám (geneze lidstva, kosmické a meteorologické jevy). Každá kniha je uvedena předmluvou, z nichž nejzávažnější je předmluva k I. knize, obsahující hymnus na Venuši, patronku Říma a dárkyni života, věnování Gaiu Memmiovi se stručným vysvětlením poslání eposu (výklad atomismu) a chválu Epikura, který svou filozofii zjavil člověka strachu před bohy a smrti a osvobodil jej od předsudků.

Básnická forma — v Římě již zdomácnělý a praktické povaze Římanů vyhovující didaktický epos — je pro autora vědomě zvoleným prostředkem, který má čtenáři dosud nevdělanému v epikurejské filozofii usnadnit pochopení obtížného předmětu a poznání „oslavit lahodným múzickým medem“ po způsobu lékařů podávajících pacientovi hořký lék v číši s okrajem namazaným medem. Silná emocionální zaujatost stírá z tématu suchou didaktičnost a mění výklad ve vášnivě hlášané materialistické evangelium nepostrádající rysy monumentalit. Snaha „zpívat o temných věcech jasně“ naráží přímo na nedostatečnou rozvířenost tehdejší latiny a nepropracovanost filozof. terminologie. Obojí je překonáváno využitím odkazu archaického básnictví řeckého („homérismy“ v epitetech a přirovnáních), římského (četné aliterace) i jadrnosti čerpající ze soudobého jazyka a odvážnou tvorbou nových výrazů. Plodné napětí mezi těmito protikladnými vrstvami, zvýšené ještě strohostí daktylského hexametru, vnáší do didaktického eposu nový patos. Sugestivní smyslovost a konkrétnost, a konečně etický postoj autora, který věnuje „měsíčně noci hledání pravého verše a pravého slova“, učinil z eposu nejzávažnější dílo republikánské římské poezie.

Epos, který se nedočkal závěrečné autorské redakce a nese stopy nehotovosti (opakování,

mezery ve výkladu, absence formálního závěru aj.), vydal pietně z autorovy pozůstalosti Marcus Tullius Cicero, Lucretiův filozof. antiop. Básnická i filozof. vyhraněnost skladby způsobila, že její znalost přetrvávala antiku (byla studována, byly k ní psány komentáře, byla napodobována), ale i cenzuru raného křesťanství, které s ní pro její materialistický obsah polemizovalo. Zachovala se v rukopisech z 9. stol. a znovu byla objevena a začleněna do kontextu živé literatury v 15. stol. S obnovou atomismu v 17. stol. se zájem o dílo ještě zvýšil.

Překlady 1935 (Karel Hrdina, ukázky in: sb. *Výbor z římské poesie v překladech*), 1945 (přepr. 1971, Julie Nováková; vyd. 1971 *O přírodě*), 1948 (Antonín Kolář, *O přírodě*).

Literatura E. E. Sykes, *Lucretius, Poet and Philosopher*, Cambridge 1936. P. Boyancé, *Lucrece et l'épiqueisme*, Paris 1963.

es

LUKIANOS: HOVORY PODSVĚTNÍ

(Nekrikoi dialogoi) — *160—180 n. l.
Sbírka dialogů fecky pišícího syrského filozofa a rétora, v jehož díle došlo k vyvrcholení fecké a římské satiry.

Sbírku 30 dialogů z Hádu, antického podsvětí, v němž vládne bůh Pluton se svou manželkou Persefonou a kam přijíždějí v Charonově člunu zemřelí (postavy řec. mýtů i histor. osobnosti), doprovázení bohem Hermem, zahajuje dialog kynického filozofa Diogena s Polydeukem, odcházejícím zpět na zem. Diogenes si přeje, aby Polydeukes vyřídil Menippovi z Gadar (3. stol. př. n. l.) pozvání do podsvětí (Menippos se pak skutečně stane protagonistou 11 dialogů a zastupuje spolu s Diogenem a Diogenovým žákem Kratetem jediný filozof. směr, jehož učení, kladoucí důraz na krajní omezení lidských potřeb, ob stojí tváří v tvář smrti). Další vzkazy — filozofům, boháčům, krasavcům, silákům a chudákům — předznamenávají témata dalších dialogů pojednávajících o pomijivosti pozemské slávy (12: Alexandr, Hannibal, Minos a Scipio; 15: Achilles a Antilochos), krásy (18: Menippos a Hermes; 25: Nireus, Thersites a Menippos), moci (2: Pluton aneb Proti Menippovi; 12: Diogenes a Alexandr) a bohatství (6, 7, 8, 9 soustředující se na kritiku dědických vztahů).

Uvedení postavy Menippa, oblíbeného hrdiny svých děl, autora, od něhož převzal ve své době už zapomenutý žánr tzv. menippeské satiry (vyprávění, v němž se mísí vážné s komickým, próza s poezií), se stalo Lukianovi ústředním bodem, kolem něhož soustřeďuje volně řazené dialogy nerespektující dále vnitřní časovou posloupnost (Menippos vystupuje již v dialogu 2, ale teprve dialog 10 obsahuje

jeho příchod do podsvětí). Podoba dialogů, v nichž se spojuje kynická diatriba (populární zábavné pojednání etické problematiky) s rétorickou synkrisi (srovnávané osoby docházejí v dialogu ke sporu, v němž vynášejí své přednosti a hani své odpůrce), je mnohotvárná — od pouhého převedení mytol. vyprávění do humorného dialogu travestujícího vznešená témata přes naznačení jednoduché tragikomické situace podávané s vtipem a dram. živostí až k uceleným satir. scénám majícím přesnou dram. gradaci a odkazujícím zcela zřetelně k atické komedii i k antickým „malým formám“ (helénistický mimos). Dialogy, prostoupené dobovým skepticizmem, parodující náboženské představy a ironizující obecně uznávané hodnoty, ústí do pesimismu podtrhovaného ještě autorovým odporem k jakýmkoli formám dogmatismu.

Plastický popis silně inspirovaný výtvarným uměním, malebná fantastičnost a dram. životnost, přirozený jazyk opírající se o nesmírnou slovní zásobu nasycenou odkazem celé anticé literatury (kterou autor také často skrytě i zjevně paroduje), stejně jako bohatý rejstřík tónů od šízravého výsměchu až k jemné ironii a lehkému humoru, a hlavně naprostá svobodomyslnost, pro niž bývá Lukianos nazýván Voltairem starověku, způsobily, že jeho dialogy, už v antice velmi oblíbené, byly od 15. stol. nepřetržitě vydávány a překládány. Největší popularitu získaly právě H. p., jimž byla dána přednost před skandální olympskou kronikou *Hovory bohů* (Theón dialogoi) i před rozpustilými a frivolními *Hovory hetér* (Hetairikioi dialogoi). Byly napodobovány po celé Evropě (Fénelon, Voltaire, Ch. M. Wieland, u nás viz Jungmannovo Dvojí rozmlouvání o jazyku českém) a stály u zrodu moderní satiry (F. Rabelais, J. Swift).

Výpisky „V podsvětí vládne rovnost a všichni jsou si podobní“ (1969, 120).

Překlady 1507 (Mikuláš Konáč z Hodiškova, *jen Rozmlouvání o těch, kteříž lidí starých smrti pro zboží žádají*), čas. 1806—07 (Josef Ziegler, *jen Rozmlouvání mezi Dyogenem a Alexandrem o marnosti pozemských statků*, Alexandr, Hanybal, Scipio a Minos, *Hlasatel český*), čas. 1808 (Josef Jungmann, *jen Diogenes a Polux, O marnosti krásy, marnosti, bohatství a jiných předností lidských*, *Hlasatel český*), čas. 1815 (Dominik Kynský, *Rozmlouvání mezi Charonem, Menippem a Hermesem, Prvotiny pékných umění*), 1826 (Václav Šír, *výb. in: Výbor ze spisovatelů feckých*), 1907—10 (Václav Petřík, *Rozmluvy mrtvých, 18 dialogů*), 1930 (František Machala, *Hovory záhrobní, první úplný překlad*), 1969 (Ladislav Varcl).

Literatura B. Baldwin, *Studies in Lucian*, Toronto 1973. — A. Novák, *Lukianovy ohlasy v literatuře české*, LF 1910.

es

LUO Kuan-čung:
DĚJINY TŘÍ ŘÍŠÍ

(San-kuo č' tchung-su jen-i, dosl. Populární výklad historie Tří říší) — 14. stol.
Jeden z nejpopulárnějších klasických čínských románů.

D. T. ř. podávají historii zápasů, za nichž zanikla dynastie Chan (220 n. l.) a Čína byla na 45 let rozdělena mezi tři soupeřící státy Chan, Wej a Wu. Je v nich však odstraněna nadpřirozená motivace dřívějších zpracování a zápas o dědictví Chanů je pojat jako drama, v němž se srážejí dva morální principy: právo a legitimita rodu Chan, představované zákoným dědicem Liou Pejem, a na druhé straně faleš a krvežíznivost v osobě Cchao Cchaa. Hl. oporou Liou Peje je jeho rádce a ministr Ču-ke Liang, nadaný i nadpřirozenými schopnostmi, který je ztělesněním lidové moudrosti. Román, bohatý na barvitě histor. fresky a zvl. strhující bojové scény, je psán elegantním stylem spojujícím v sobě prvky jazyka spisovného i hovorového. Budován je jako romant. drama, začínající náznaky věštícími záhubu rodu Chan a končící opětovným sjednocením říše pod vládou rodu Tin.

V době, kdy byly D. T. ř. napsány, měly smysl vyložené politický: polarita Liou Pej — Cchao Cchao byla alegorií pro boj Číny proti Mongolům. Hrdinové Liou Peje mají rysy lidových hrdinů, věrnost je hl. zásadou jejich jednání. Jejich boj je líčen jako zápas s tyranii a bezprávím a stávali se vzorem protimongol. odporu. Všichni hrdinové jsou histor. osoby a jejich příběhy jsou rozpracováním tehdejších histor. záznamů, jakkoliv se osobnost Cchao Cchaa (155—220 n. l.) v historii nejeví tak zápornou jako v D. T. ř. (mj. patřil i s oběma syny k vynikajícím básníkům své doby).

V celosvět. kontextu mají D. T. ř. — stejně jako další tradiční čín. romány — mnoho společného se středověkým evrop. rytířským eposem. Původ látky se datuje až k vypravěčským příběhům tchangské doby (618—906), již tehdy velmi oblíbeným. Pisemně se dochovaly až v podobě sungských chua-penů (10.—13. stol.), textů tištěných jako pomůcky pro vypravěčskou praxi. Tyto texty, stále podrobnější a bližší skutečnému vypravěčskému projevu, se stávaly předlohami pro autory, kteří vyprávěči nebyli, a staly se přímou inspirací i pro autora D. T. ř. Toto nejpopulárnější dílo Luo Kuan-čungovo podlešlo nejméně pozdějším vydavatelským zásahům. Nynější verze o 120 kap. pochází pravděpodobně z doby pozdních Mingů (ke konci období 1368—1644). Originalita románu se v porovnání s předchozími vypravěčskými verzemi projevuje zejména v novosti zpracování, v životnosti postav a jazyka; byly zde také odstraněny věci nepravděpodobné a vymyšlené, a tak se příběh přiblížil

zнову historii. V podobě literární, v divadelním a vypravěčském zpracování bylo dílo a zvl. některé epizody rozšířeny a nesmírně oblíbeny po všechna další staletí mezi nejširšími lidovými vrstvami. Je přeloženo do ruš. a angl.

Literatura J. R. Hightower, *Topics in Chinese Literature*, Harvard University Press, 1966.

ms

Obsah

ÚVODEM

9

ZKRATKY

14

ŠIFRY AUTORŮ

15

SOUPIS LITERÁRNÍCH DĚL
PODLE LITERATUR S BIBLIOGRAFIÍ

16

ABECEDNÍ SOUPIS TITULŮ

40

SLOVNÍK SVĚTOVÝCH
LITERÁRNÍCH DĚL A—L

51

Slovník světových literárních děl

A — L

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, Jasna 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 Klášlová, 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 Pupalová, Radko Pytlík, Jan Schejbal, Ilona Slavíková, Eva Stehliková, Marcela Stolzová, Blanka Svadbová, Vladimír Svatoň, Jana Syrová, Jiří Šima, Hana Šmahelová, Eva Šormová, Jiřina Táborská, Martin Tvrdík, Miloslav Uličný, Gabriela Veselá-Ducháčková, Jindřich Veselý, Josef Vlášek, František Vrhel, Hedvika Vydrová, Dušan Zbavítel, Milan Zeman. Úvod, Soupis literárních děl a Abecední soupis titulů zpracoval Vladimír Macura. Přehled inscenací sestavila Eva Šormová. Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl Miloslav Fulín.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury, jako svou 4 760. publikaci v redakci krásné literatury.

Odpovědný redaktor Jiří Stromšík.

Výtvarný redaktor Vladimír Nárožník.

Technická redaktorka Marta Budilová.

Praha 1988.

Fotosazbu písmem Times-Digiset zhotovila Svoboda, graf. závody, n. p., Praha, výtiskly TSNP, n. p., Martin.

74,85 autorských archů, 75,67 vydavatelských archů. 505 22 857.

Vydání první. Náklad 43 000 výtisků.

01-092-88. 12/14. Váz. 82 Kčs.