

*Universita Karlova, Filozofická fakulta,
Ústav slavistických a východoevropských studií*

Krásná Vída – od lidové písně k dramatu toužení

Tereza Benhartová

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Alenka Jensterle – Doležalová, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala sama, s použitím uvedených pramenů.

Tereza Benhartová

1. Úvod

Už v 19. stol. se slovinská balada o Krásné Vidě dočkala prvních ohlasů a nových interpretací a tento proces trvá dodnes.

Slovinská literatura víceméně je propojena s domácím folklórem, obě oblasti se vzájemně ovlivňovaly a přejímaly od sebe jednotlivé prvky. Nejednalo se však vždy o rovnoměrný proces. Lidová slovesnost je uzavřenější okruh, zvláště pokud je silná a stále živá. Na druhou stranu je poetika krásné literatury otevřenější a snadněji přejímá cizí vlivy, včetně folklórních. Umělá literatura i folklór se nicméně k převzatým formám chovají jako k vlastním. Po svém přetvářejí témata, motivy, výrazové prostředky atd. Zde dochází ke konfliktu, nikoliv v literaturách samotných, ale v tom jak folklór pojímá teorie vědy a jak konzervativní folkloristé. Konflikt spočívá v tom, že jistá literární díla s folklórní tematikou považují někteří folkloristé za demontáž originálního folklórního motivu nebo jevu, který vysoká literatura, ne-li přímo „znesvětila“, tak přinejmenším změnila, předělala a zbavila ho tím prvotní „lidovosti“ a folklórní specifičnosti. Takové úvahy jsou ale příliš akademické, pokud jsme si vědomi svébytnosti obou slovesností, jejich specifik a charakteristického způsobu života a funkce. Přenos folklórního motivu je vždy určitý druh demontáže, resp. předělání, což je vzhledem k cíli a funkci vysoké literatury logické. Proto se ve své diplomové práci nezabývám teoretickými otázkami přenosu folklórního tématu a jeho předělání nebo dokonce demontáže, což by ani nemělo smysl. Sleduji vývoj motivu Krásné Vidy v lidových písních až k variantě, na jejímž podkladě vznikla jeho první básnická interpretace, tzn. v jakém kulturním okruhu se národní balada zformovala a kudy se rozšířila po světě (původ baladických schémat a historických tradic, z nichž vycházejí její zásadní motivy, historické okolnosti, ze kterých balada vyrostla, etnologická rozšířenost jejích předchůdkyň, rozcházení se, spojování a překrývání jejích typů a variant). Vycházím především z knihy Ivana Grafenauera „Lepa Vida, Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi“¹, která představuje jedinečné zpracování této problematiky. Dále se omezím pouze na už hotový proces, na folklórní motiv Krásné Vidy ve výše zmíněné básni slovinského básníka romantismu France Prešerna a ve dvou dílech současné slovinské dramatiky.

Zásluhou slovinské umělé literatury se tedy Krásná Vida stala národním mýtem, který se každá doba snažila svým způsobem interpretovat a dodat mu smysl. Většinou zcela jiný, než má původní motiv v lidové písni. Ta se okamžitě po svém objevení v 19. stol. setkala

¹ Krásná Vida, Studie o původu, vývoji a diferenciaci národní balady o Krásné Vidě

především u romantických autorů s velkým ohlasem díky svému dojemnému příběhu o milostném a lidském osudu. V roce 1893 byla v literárním časopise Kranjsjka Čbelica uveřejněna Prešernova osobní a umělecká interpretace Krásné Vidy, která se stala „původním hříchem“ pro všechny následující literární předělání. Celou cestu Krásné Vidy slovinskou literaturou představil Jože Pogačnik v díle Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno², která vyšla v Lublani v roce 1988.

Motiv Krásné Vidy chtěli zdramatizovat už spisovatelé Josip Jurčič a Janko Kersnik, ale své záměry neuskutečnili. První drama o Krásné Vidě napsal až Josip Vošnjak v roce 1893. Mezi několika pozdějšími dramatickými zpracováními tohoto lidového motivu zcela jistě náleží zvláštní místo Krásné Vidě Ivana Cankara z roku 1912 a stejnojmenné divadelní hře Rudi Šeliga, která vyšla v roce 1978. Obě díla představují určitý zlom v dějinách slovinské dramatiky a proto dodnes stojí v popředí zájmu literárních vědců. Jedni z nejvýznamnějších kritiků, zabývajících se interpretacemi těchto dramát, jsou Tine Hribar, Taras Kermauner, Primož Kozak, Jože Pogačnik a Marko Terseglav. V této práci jsem čerpala především z díla Tine Hribara Drama hrepenenja³ z roku 1983, které je srovnáním Cankarova a Šeligova zpracování motivu Krásné Vidy a z již zmíněné Pogačnikovy publikace.

Nabízí se otázka, proč z tolika umělecky i lidsky dojemných slovinských balad právě píseň o Krásné Vidě nejvíc zaměstnala umělce a interprety. Z početných možných odpovědí vystupují do popředí hlavně tyto:

Starší folkloristiku přitahovaly elementy, které po „objevení“ lidové slovesnosti se snažil zaznamenávat už Herder. Je to: stáří písně, prvky ústní slovesnosti, které vysvětlují nezaznamenané dějinné okamžiky konkrétního národa a jazykové prvky, nastiňující vývoj a zvláštnosti jazyka. Tím je zároveň dokazována kulturní kontinuita folklorního díla.

Lidová píseň přináší mytologické prvky, které vypovídají o dějinách a kultuře národa. Čím více je takových prvků, tím je národní historie a kultura bohatší.

Na tom všem mohly malé a nestátotvorné národy stavět mýtus o svém stáří a kulturní kontinuitě. Nesamostatné národy, které neměly svojí vysokou kulturu elit, mohly lidovým uměním dokázat svojí kulturní úroveň, svojí duši, svoje umělecké cítění a rozvoj. Ještě donedávna byly tyto romantické kategorie znatelně přítomné ve slovinské folkloristice. Lidové umění, do 18. stol. skoro jediné slovesné umění ve Slovinsku, umožňovalo odborníkům vyjasnění některých bílých míst v historii slovinského národa, které ztěžovaly

² Krásná Vida neboli putování za čarotvornou květinou

³ Drama toužení

proces vytváření slovinské národní tradice. Protože slovinská lidová slovesnost postrádá velké „dějinné obrazy“ - eposy, byly pro bádání nevhodnější balady.

Zvláštní význam měla také estetika. Národně-historickými a estetickými kritérii lidovou píseň hodnotil už filolog, literární historik a kritik Matija Čop. Krásná Vida pro něj byla zajímavá právě proto, že se svou uměleckou podobou a formou blíží španělské romanci, která byla v té době v Evropě velmi ceněná. Krásná Vida mimo jiné zachycuje i historické reálie, přetvořené do lidového vyprávění.

Kontinuita a autochtonnost kulturního vývoje jsou prokazatelné i ve stavbě balady o Krásné Vidě, čehož se chopil ve výše zmíněném díle Ivan Grafenauer.

Pro folkloristy a literární historiky bylo důležité ještě to, že Krásná Vida zmínkou o Maurech, zlatém královském poháru apod. poukazovala na motivickou vazbu na Orient a různé jiné kulturní okruhy. To badatelům otevíralo netušené možnosti předpokladů a dohadů. Jméno „Vida“ pak dávalo prostor mytologickým výkladům, především při určování slovanské mytologie. Podle Jakoba Kelemina, jednoho z prvních literárních historiků, kteří se zabývali interpretací balady o Krásné Vidě, je Vida původně zlomyslná, démonická bytost a cizoložnice. Podle jiné interpretace může být Vida také nejvyšší božstvo, Sventovidova žena. Vidino praní plen u moře badatelé spojovali s vodními božstvy, nymfami a slovinskou Boží dívkou. Vodní a lunární princip, které jsou v baladě o Krásné Vidě přítomné, spojoval historik S. Rutar s bohyní Artemis. To bylo dost na to, aby se i ve vědě začal pomalu a nenápadně rýsovat mýtus o Krásné Vidě.

Umění a věda formovaly Vidin mýtus rozdílným způsobem. Umělce zajímal problém Krásné Vidy proto, že probouzel představivost díky nedořečeným místům v lidové baladě. Svou vizi a s ní i mýtus tedy stavěli především na nich. Vědci naopak na „úplných“ místech, na údajích, faktech, kterých ale bylo málo.

Folklorní a historické výklady lidové písně samozřejmě pro vznik mýtu o Krásné Vidě mají význam, ale více rozhodující jsou pro něj umělecké interpretace postavy. Právě ty Vidu s konečnou platností vyzdvihly v mýtus.

2. Píseň o Krásné Vidě

2.1. „Pravá“ Krásná Vida

Se jménem Krásné Vidy je u Slovinců spojeno mnoho národních písní. Jméno je v těchto písních charakteristické pro ženský osobní typ, nikoliv pro schéma písňového motivu a jeho původ.

Stejně je to i s ženskými jmény v ostatních slovinských národních písních. Z těch o králi Matjažovi je známé jméno Alenčina, krásná mladá Lenka, Lenčica, Jelena, Jelenčica, Jelenka, která je v některých variantách jeho žena, v jiných sestra a má různé osudy. Breda, Bredka, Brajdica je jméno nešťastné nevěsty či unesené sestry. Podobně je to s Margeticami, Marjeticami, Jericami, Anicami atd. Různá písňová schémata pojila s těmito jmény jen holá náhoda.

V písních o Krásné Vidě nebo Mladé Vidě je Vida pro Slovince bez jasnějšího vysvětlení vždy mladá žena-matka, kterou snědý muž ze zámoří vždy nějakým způsobem vyláká na loď, aby ji odvezl do daleké cizí země. Tedy právě ta Krásná Vida, kterou básník France Prešeren podle zápisu nebo přepisu sběratele Andreje Smoleho převedl do písně o neutěšené, beznadějně touze po ztraceném domově, dítěti, muži, otci.

Písně o Krásné Vidě s jinými motivy než je vylákání na loď a odloučení od domova a dítěte je tedy třeba od „pravé“ Krásné Vidy⁴ odlišovat, pokud nelze dokázat, že je s ní spojuje ještě něco jiného než jen jméno.

Proto je třeba vyloučit z národních písní o „pravé“ Krásné Vidě hned první zápis národní písně „O Krásné Vidě: Milý se na cestu vydává“, kterou zaznamenal spisovatel Marko Pohlin ve spisu *Bibliotheca Carniole* (1862), nebo například „Vidu s hadem“, kterou zapsal básník a kritik Stanko Vraz.

⁴ Pojem „pravá“ Krásná Vida použil Ivan Grafenauer v *Lepa Vida Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidy*, Ljubljana, 1943

2.1.1. Přehled jednotlivých typů a variant balady o „pravé“ Krásné Vidě⁵

„Pravá“ Krásná Vida, Mladá Vida, národní balada o unesené mladé ženě-matce, se zachovala ve více zápisech a redakcích z různých krajů. Dělí se na tři skupiny variant neboli typy. Všem typům je společný motiv muže ze zámoří (nekrěťan, podle lidového myšlení pohan nebo bezvěrec), který nějakým způsobem vyláká na loď mladou ženu-matku a odveze ji. Liší se však v osudu unesené ženy po únosu.

1. V prvním typu se žena-matka nesmíří s tím, že by byla bezvěrci otrokyní a milenkou, skočí do moře a utopí se: varianty jazykovědce Antona Breznika z Ihanu a France Kramara z Goričice pri Ihanu.
2. Ve druhém typu muž ze zámoří ženu-matku jako otrokyni odveze do Španělska, odkud není návratu; osud jí je nakloněn v tom, že u španělské královny kojí jejího syna, což ji uchrání před zneuctěním: Krásná Vida ze Smoleho sbírky.
3. Ve třetím typu muž ze zámoří, „zámořský pán“, Mladou Vidu (Krásnou Vidu) také odveze s sebou do pohanské země („španělské země“). Ovšem vybere si ji jako svou milenkou, „paní a hospodyni“; žena-matka se z ciziny opět vrací, buď zázračným způsobem se Sluncem nebo přijede s dovolením svého „zámořského pána“ lodí do domácího kraje proto, aby svého syna (který vyrostl a stal se z něj pasáček) vzala s sebou do svého nového „domova“ u zámořského pána (varianta z Hrašč pri Lescah).

I v první části balady jsou odchylky, ale nejsou podstatné. Jednotlivé drobnější motivy přešly z jedné skupiny variant do druhé a naopak.

Také kočevské německé lidové písně o Scheane Mare pocházejí podle shodného mínění slovinských a německých odborníků ze slovinské Krásné Vidy. Jedna skupina kočevských variant (a chorvatská varianta ze Zenice v Bosně) se považuje za přechodný typ mezi druhým a třetím slovinským typem (Krásnou Maru odveze muž ze zámoří jako svou milenkou, o návratu ale není řeč), druhá skupina vychází ze slovinské varianty třetího typu.

⁵ Schéma je převzato ze studie Ivana Grafenauera Lepa Vida, Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi, která vyšla v Lublani v roce 1943.

Starší podobu prvního slovinského typu představují jedna albánská a dvě kalábrijské varianty a předchůdkyně jiné albánské a třech sicilských variant.

Skupiny variant jsou potom tyto:

- *A I. Albánsko-kalábrijský typ s původně tragickým koncem*: mladá žena-matka skočí do moře a utone; v mladších pozmeněných variantách vyplave živá na souš a vrátí se domů k muži a dítěti nebo ji námořníci z moře vytáhnou a muž jí potom odkoupí. Únosce pak ženu nevyhládá na loď pomocí léku pro nemocné dítě, ale pomocí drahocenné látky (obě albánské, obě kalábrijské a sicilská) nebo ji násilím unese z jejího paláce (obě sicilské balady o Scibili Nobili).
- *A II. Ihanský typ s tragickým koncem*: Mladá Vida skočí do moře a utone. První variantu tohoto typu objevil jako student Anton Breznik (budoucí ředitel gymnázia ve Škofje Loce) ve svém rodném kraji Ihanu. Zapsal tam okolo roku 1900 variantu, kterou mu zpívala lidová zpěvačka Korézova Jera z vesnice Mala Loka pri Ihanu a poslal ji sběrateli Karlovi Štrekeljovi⁶. Nápěv však Breznik nezaznamenal. Druhou variantu zapsal v roce 1910 společně s nápěvem Franc Kramar v Goričici pri Ihanu, zpívala mu jí zpěvačka jménem Paškarica.
- *B. Doleňský typ s elegickým (napůl tragickým) koncem*: Krásná Vida, otrokyně-kojná španělského královského syna, je navždy odtržená od domova. Zachovala se jen jedna varianta, a to ve dvojí podobě. Variantu ze sbírky Andreje Smoleho přebásnil Prešeren a byla uveřejněna v časopise Kranjska Čbelica⁷: „O Krásné Vidě“; zachoval se ještě i starší Prešernův rukopis tohoto přebásnění („Píseň o krásné Vidě“) z roku 1831⁸. Varianta ze Smoleho sbírky se nenašla. O sedm let později vyšla varianta tohoto typu v redakci básníka Mihy Kastelice ve vydání „Slovinských písní kraňského národa“⁹ etnografa a básníka Emila Korytka, kterou redigovali Kastelic a Jurij Kosmač, a ve

⁶ Karel Štrekelj (1859 – 1912), jazykovědec a folklorista. Sbíral lidovou slovesnost a uveřejňoval ji s vyčerpávajícím věcným a jazykovědným výkladem. Shromáždil více než 40 sbírek lidových písní a v letech 1895 – 1911 vydal 14 svazků *Slovinských národních písní I – IV*. Sbíрку 15. a 16. svazkem doplnil a rozsáhlým úvodem opatřil v letech 1913 a 1923 J. Glonar.

⁷ Kranjska Čbelica III, 1832

⁸ dnes v lublaňském Národním muzeu

⁹ SPKN, 1839

Vrazově rozšířené redakci v jeho „Národních písních ilyrských“¹⁰. Ve starší podobě se zachovala tato varianta v Korytkově pozůstalosti, opět ve dvojí podobě: v přepisu neznámého autora („O Vidě“) a v Prešernově jen málo odlišném rukopisu („Krásná Vida“). Obě našel teprve Dr. August Žigon, literární historik a teoretik, a v roce 1927 uveřejnil v časopise Dom in Svet. Písně uveřejněné v SPKN I. a v NPI se opírají o Prešernovův přepis. Za Kastelicovu redakci se o tom zachoval v Korytkově pozůstalosti rukopisný důkaz, Kastelicův přepis Prešernovy „Krásné Vidy“, který ještě sám Prešeren pro Korytka částečně upravil. Kastelic ho pak ve vydání opět upravil po svém. Názory na poměr mezi předlohou Prešernovy „Písně o Krásné Vidě“ ze Smoleho sbírky, anonymní písní „O Vidě“ a Prešernovou „Krásnou Vidou“ se liší. Objasnění tohoto poměru by mohlo osvětlit původ a místo vzniku tohoto typu. Nápěv není znám.

- C I. *Kočevský a chorvatský přechodný typ*: únosce mladou ženu-matku odveze jako svou milenkou, žena ale neskočí do moře; motiv návratu chybí. Nejvýznamnější kočevská varianta tohoto typu je z Zgor. Mozlje¹¹. V chorvatské variantě¹² loď vystřídal kůň.
- C II. *Goreňský typ se šťastným koncem*: Krásná Vida je jako otrokyně „paní a hospodyně“ zámořského pána, ale vrátí se zázračně domů nebo alespoň připluje do domovského kraje pro svého syna pasáčka. První variantu tohoto typu zapsal Radivoj (Franc) Poznik roku 1868 v Kropi, zpívala jí lidová pěvkyně Mica Štular¹³. Nápěv není znám. Drahocennou variantu zapsal muzikolog France Marolt roku 1923 v Hrašči pri Lescah s nápěvem ve dvojím rytmu, chorálovém a tanečním. Nakolik lze soudit podle zachovaných řádků škofjelošské varianty (4 sloky-9řádků), spadá tento zlomek také do goreňského typu. Zapsal ho roku 1928 společně s nápěvem France Marolt, píseň zpívala, nakolik si jí ještě od své babičky pamatovala, Antonija Gabrová, učitelka v Lublani, žena novináře Antona Gabra. Na hrašskou variantu navazují také ostatní kočevské varianty o Scheane Mare.

¹⁰ NPI, 1839

¹¹ Hauffen, Nr.45

¹² Ivo Andrić V. č. 135

¹³ SNP I, č. 75

V Reziji se zachovala „Krásná Vída“ jako pohádka pro děti. Zapsal jí Baudoin Courtenay¹⁴.

2.2. Prešernova „Píseň o Krásné Vidě“

Je známo, že France Prešeren (1800-1849) ve třetím svazku Kranjské Čbelice (1832) uveřejnil skupinu písní pod názvem „Balady a písně mezi kraňským lidem zpívané“. V poznámce bylo uvedeno, že jsou to texty 2.-9. ze Smoleho sbírky, přepracované nakolik bylo uznáno za vhodné. Slovinská literární historie označuje takový produkt zpravidla jako „přebásnění“.

Otázkou je, jak velký je Prešernův autorský podíl v „Písni o Krásné Vidě“. Karel Štrekelj tuto otázku vyřešil zavedením pojmu „redigování“. Znamená, že došlo ke změnám a vnášení osobních básnických zvláštností, a v tomto případě se tedy Štrekelj přikláněl k přiznání autorství Prešerenovi. Stejně k tomu přistupoval i Avgust Žigon. Literární historik France Kidrič nezaujal jasné stanovisko. Podle něj se jedná o texty, jejichž analýza spadá jen k problematice Prešernova řešení formy, zatímco jejich obsah není výsledkem Prešernovy snahy o výpověď. K Žigonovu názoru se vrátil Ivan Grafenauer, který je přesvědčen, že Prešernova redakce není jen přebásnění národní balady o Krásné Vidě, ale také v Prešernově osobním lyrickém slohu provedena první umělecká interpretace. Tohoto stanoviska se drží i literární historik Anton Slodnjak, podle nějž je třeba považovat písně, ve kterých je nejvíc znatelný Prešernův umělecký rukopis, za Prešernovo osobní dílo a zařadit je mezi jeho básně. S určitou rezervou se k problému staví Lino Legiša, který autorství „Krásné Vidy“ připisuje autorovi znalého umělecké poezie, ale dodává, že píseň si zachovala „ducha lidové tvořivosti“.

Vzhledem k tomu, že neexistuje jasný názor na Prešernův osobní podíl, je třeba na problém pohlížet z hlediska souvislostí mezi lidovou písní a Prešernovým intimním uměleckým bytím, ze kterého pramení konkrétní inovace.

Lidová píseň byla okolo roku 1830 už zhruba sedmdesát let ve středu pozornosti literárního světa. Problematikou sbírání a vydávání lidových písní se Prešeren v rámci obrozeneckého a kulturně-manifestačního hnutí intenzivně zabýval už od poloviny roku 1831. U básníka a překladatele Valentina Vodnika se setkal s „upravováním“ lidových písní, které bylo v té době v různé míře běžným postupem. Nejdůležitější roli při hodnocení hrála estetická kritéria,

¹⁴ Materialy dlja dialektologii i etnologii I. Rez'janskije teksty I/1895/, č. 1203

a protože lidové písně ve své původní podobě neodpovídaly estetickému vkusu většiny romantiků, tak byly přebásňovány, doplňovány nebo přinejmenším upravovány.

Prešernovy opravy lidových písní dokazují, že autor jejich původní formu považoval za zakrnělou a fragmentární. Byl přesvědčen, že se písňové texty musí upravovat, jak se uzná za vhodné. Sám je měnil podle názorů, které měl na uměleckou poezii.

2.3. Rudežova/Smoleho varianta

Zatímco se ihanský a goreňský typ Krásné Vidy zachovaly v kvalitativně lepších nebo horších, ale bezpochyby ryze národních variantách, otázka Smoleho typu nebyla zcela vyřešena. Názory se liší nejen v otázce poměru mezi anonymním rukopisem „O Vidě“ a Prešernovou „Krásnou Vidou“, ale také toho, jestli oba rukopisy vycházejí z varianty ze Smoleho sbírky, předlohy Prešernovy „Písně o Krásné Vidě“, nebo jestli je rukopis „O Vidě“ nová, jiná varianta a Prešernův rukopis její úprava. S jistotou se neví ani to, kdo tuto variantu (nebo tyto dvě varianty) zaznamenal a kde, ani odkud pochází.

Je známo, že měl Andrej Smole v roce 1823 už „delší čas“ sbírku národních písní, která stála za povšimnutí. Dále je známo, že byla předloha Prešernova přebásnění „O Krásné Vidě“ v Kranjské Čbelici národní píseň ze Smoleho sbírky.

Kdy se dostal přepis nebo zápis „Krásné Vidy“ do Smoleho sbírky? Stejně jako ostatní významnější národní písně nejspíš v době mezi lety 1821 a 1824, kdy se Smole aktivně angažoval v národně obrozeneckém hnutí.

Samotný zápis se nezachoval. Do roku 1910 byly známé jen čtyři exempláře, podle kterých vydal Štrekelj v prvním svazku „Slovinských národních písní“ (1895) různé redakce tohoto zápisu: Prešernovo přebásnění z Kranjské Čbelice III (1832), s variantami z SPKN II (1840), text z SPKN I (1839), Vrazova redakce z NPI (1839). Jen o prvních dvou se vědělo, že vznikly podle předlohy ze Smoleho sbírky a že jsou „upravené“. Z Prešernova dopisu filologovi, literárnímu historikovi a kritikovi Matiju Čopovi, z roku 1832¹⁵ je jasné, že je upravil sám Prešeren, možná také Kastelic. O anonymní variantě, kterou každý po svém uveřejnili Kastelic-Kosmač v SPKN I. a Vraz v NPI, se vědělo jen to, že pochází z Kraňska.

V roce 1910 ukázal Prešernův první rukopis z Kastelicovy pozůstalosti, že píseň „O Krásné Vidě“ v Kranjské Čbelici je dílem Prešerna, a že Kastelic jen sem tam provedl menší úpravy.

¹⁵ Prešernovo pismo Čopu 20. febr. 1832, Ljubljanski Zvon VIII, 1888

V roce 1922 našel Avgust Žigon v Korytkově sborníku dva rukopisy Krásné Vidy, přepis s názvem „O Vidě“¹⁶ a Prešernův vlastnoruční přepis té samé varianty, s drobnými úpravami („Krásná Vida“)¹⁷. O anonymní variantě Žigon prohlásil, že je to přepis té Smoleho varianty, ze které vznikla Prešernova „Píseň o Krásné Vidě“ z roku 1831. O Prešernově rukopisu pak uvedl, že je to vlastní Prešernova redakce písně „O Vidě“, a že stejný text v obou dokazuje jednu a tu samou předlohu. Prešernův dopis Vrazovi z roku 1838 ukazuje, že Prešeren svému tehdejšímu textu „Krásné Vidě“- oproti písni „O Krásné Vidě“- přisuzoval prvenství. Rukopis „O Vidě“ byl pak přepsán přímo pro Korytka, můžeme ho tedy považovat za přepis té samé Smoleho varianty, ze které se zrodila roku 1831 Prešernova¹⁸.

Žigonovy závěry jsou v podstatě správné, ačkoliv některé nejasnosti oslabily jejich průkaznost. Nejasně se např. vyjádřil o poměru mezi textem „O Vidě“ a Prešernovou „Písní o krásné Vidě“ z roku 1831. Prohlášením, že je Prešernův rukopis vlastní Prešernova redakce písně „O Vidě“ a pravdivým prohlášením, že stejný text v obou dokazuje jednu a tu samou předlohu - Smoleho variantu, si přímo protirečí. Nezdůraznil dostatečně význam Prešernových slov, že píseň „O Krásné Vidě“ – tj. píseň, která vyšla v KČ III- ted' v Korytkově sbírce vyšla ve své lepší, prvotní podobě. Kdyby měl Prešeren na mysli jiné předlohy než zápis ze Smoleho sbírky, byl by se zřejmě vyjádřil jinak.

Žigonovy závěry potvrzuje i studie písně „Rošlin a Verjanko“ literárního historika Avgusta Pirjevce¹⁹. „Krásnou Vidu“, obdobně jako píseň „Rošlin a Verjanko“, pro KČ III Prešeren téměř celou přebásnil podle svého slohu a pro Korytka ji jen jemně upravil na základě Smoleho varianty.

Smole svou variantu prokazatelně získal od Jožefa Rudeže z Ribnice. Jeho zápis „O Vidě“ se tedy po přepisu do Smoleho sbírky dostal v Prešernově přebásnění do Kranjské Čbelice. Tento autentický zápis má stejný název jako anonymní přepis v Korytkově sborníku „Piesni ludu krajnskego“. To je důkaz toho, že jak Smoleho, tak anonymní přepis vychází z jednoho stejného zápisu Jožefa Rudeže.

Tento objektivní důkaz doplňují a potvrzují i morfologická kritéria. Všechny tři rukopisy Krásné Vidy, o které se opírají exempláře z let 1832-1840, spojuje druh zcela svébytných rysů, které nejsou v žádné jiné slovinské nebo cizojazyčné variantě (Vida unesená jako kojná španělského královského syna; zpráva Slunce, že dítě zemřelo; zpráva Luny, že dítě pohřbili; španělská královna jako svědek Vidina žalu; Vidina výmluva, že jí spadl zlatý pohár do moře;

¹⁶ v připravovaném sborníku „Piesni ludu krajnskego“

¹⁷ v cenzurním rukopisu

¹⁸ Avgust Žigon, Lepa Vida, Dom in Svet XL, 1927

¹⁹ Avgust Pirjavec, En relisant „Prešeren“ 5. Od Rošlina in Verjankota, Sodobnost V, 1937

královnino utěšování, že jí koupí jiný a králi to vysvětlí). Dokonce se ukázalo, že je ve všech třech rukopisech vypuštěn nejcharakterističtější a nejdůležitější motiv známý z ostatních slovinských a kočevských variant a chorvatské varianty, tedy vylákání mladé ženy-matky na loď pomocí léku pro nemocné dítě (v albánsko-jihoitalských variantách jí nalákají pomoci drahocenné látky na šaty). Právě kvůli vyřazení onoho motivu nabylo utěšování už unesené ženy mužem ze zámoří (že se nestane obyčejnou otrokyní, ale kojnou španělského královského syna) významu svádění k útěku z domova. Zpráva o odplutí lodi zaujala v rámci písně nové místo: původně předcházela utěšování, zde se posunula za utěšování a tím se spojila se sváděním k útěku. Tato výpustka se ale ve slovinských písních neobjevuje.

Důležitý motiv vylákání pomocí léku pro dítě byl z Rudežovy varianty vypuštěn pod vlivem kočevské varianty. K tomu mohlo dojít pouze v okolí kočevského území.

To vše jasně dokazuje nejen to, že všechny tři rukopisy vyšly ze stejné oblastní varianty, ale přináší také důkaz, že vyšly z té samé, bezpochyby málo rozšířené, varianty z okolí Kočevské Reke, odkud je to do Rakitnice u rybářské vesnice Dolenja vas pouze 15 km, tedy tři hodiny chůze.²⁰

Tento výsledek posunul i datování písně o několik let nazpět. Anton Rudež ml. psal Vrazovi v roce 1838, že otcova sbírka byla kdesi založená, a že jí nedávno našel. Znamenalo to, že musela vzniknout už před delší dobou. Korytko ve stejném roce v časopise Ost und West navíc píše, že mu sám Jožef Rudež potvrdil, že písně, které mu dal, sebral už za Vodnikova života. Rudežova sbírka národních písní je tedy z doby před rokem 1819, ve kterém Vodnik zemřel. Také původní zápis písně „O Vidě“, který přepsal Smole nebo ho přepsat dal, musí pocházet z té doby. Stejně jako přepis písně „O Vidě“ ze Smoleho sbírky se autentický Rudežův zápis nezachoval (což je velká ztráta obzvláště proto, že Rudež pravidelně zapisoval také nápěvy).

Prešeren jako hlavní Korytkův spolupracovník anonymní přepis určitě znal, neví se ale, jestli svůj přepis udělal podle něho nebo podle jeho předlohy ze Smoleho sbírky. Neexistuje prokazatelný důkaz o tom, že by používal anonymní přepis. Rozdíly mezi nimi každopádně vylučují, že by ho používal jako jedinou předlohu, pravděpodobně měl tedy k dispozici jak anonymní přepis, tak i jeho předlohu.

²⁰ Je nepravděpodobné, že na Rudežovém území by byl někdo znovu zapsal variantu, kterou Rudež už zpracoval.

Uveřejnění v SPKN I a NPI nemají proto autentickou hodnotu, obě se opírají o Prešernovu variantu „Krásné Vidy“.

2.4. Původ, vývoj a diferenciacie tragické národní balady „O únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem“ na doleňský typ – předlohu Prešernovy Krásné Vidy

2.4.1. Předchůdkyně

I. Tragická balada „*O osiřelé mladé vdově-matce*“ („O mladé vdově-matce, proti své vůli odtržené od svého kojence“)

Umírající muž prosí ženu, aby se nevdávala do té doby, než odkojí syna a vychová ho. Otcovská rodina ji ale podle starého indoevropského rodinného práva²¹ hned brzy poté odveze z domu svého zesnulého manžela k sobě domů, aby ji provdala, resp. prodala jinému muži a odloučila jí tak od kojence, který měl zůstat v rodině jejího prvního muže. Mladá vdova na základě odloučení zemře žalem. V této baladě jde čistě o tragický boj mezi závazky, které má žena-matka ke svému dítěti a k otcovské rodině, mezi vlastním svědomím a společenskou konvencí. Po nějakém náboženském a kulturním rozporu mezi matkou a osobami, které jí odtrhnou od dítěte, není ani stopy, ani po jakékoliv vnější síle. Nedobrovolné odloučení mladé

²¹ (V prvotní podobě balady „*O osiřelé mladé vdově matce*“ – a dokonce i v jejích zachovaných variantách- se odráží ještě prastaré pastýřsko nomádské právní a společenské poměry.

Žena byla v tomto společenství a v mladší pastýřsko nomádské kultuře z našeho pohledu v bezprávném postavení. Nikdy nemohla rozhodovat sama o sobě, nemohla vlastnit majetek; byla ještě více než nedospělí synové pod naprostou nadvládou hlavy rodiny, otce. Ten rozhodoval dokonce o životě a smrti (zda novorozenec bude usmrcen nebo vychován. Přednostní právo měli většinou chlapi). Za muže si žena musela brát toho, koho jí otec určil; otec se rozhodoval podle ceny, kterou byl nápadník ochoten za ženu zaplatit. Manžel pak po otci přejal výsadní právo rozhodovat o osudu ženy. Pokud manžel zemřel, nahradil jej ženin nejstarší syn (pokud nebyla upálena společně se zemřelým mužem). Ženu chránila pouze náklonnost a láska jejího muže a jejích synů.

Osud vdov byl obzvlášť nešťastný, hlavně těch, které neměly dospělé syny, tedy mladých vdov: byly páté kolo u vozu, všem na obtíž, stejně jako jejich nedospělé děti. Obvykle se jí ujala opět otcovská rodina. Její otec nebo nejstarší bratr (pokud otec zemřel) opět neomezeně rozhodoval o její osobě a osudu. Pokud byla mladá a pohledná a navíc uměla všechny ženské práce, získala opět svou cenu, podle své vůle zase mohla být vydána někomu za ženu, resp. prodána. Stopy těchto právních a společenských poměrů ještě jasně nese Homérova Odyssea.

matky od kojence je také základ pro tragickou zápletku a tragické vyústění v baladě „*O únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“²².

- Schéma balady „*O osiřelé mladé vdově-matce*“ zanechalo nejstarší stopu, sice drobnou, ale neodmyslitelnou, v Odysei, která je důkazem toho, že byla balada „*O osiřelé mladé vdově-matce*“ v předhomérovské době v Řecku známá. Zachovala se pouze u Srbů a Chorvatů. Předkřesťanské, ještě staré indoevropské právní a společenské postavení ženy, na kterém se zakládá příběh balady a její hluboká tragika jsou důkazem toho, že srbská a chorvatská národní balada „*Ljuba Malog Radojica*“²³ patří mezi nejstarší srbské a chorvatské národní písně²⁴. Pravděpodobně ji kdysi znaly také ostatní slovanské národy, především Slovinci (rozhovor se Sluncem ve všech variantách *Krásné Vidy*) a *Bulhaři*. Byla sice, jak ukazuje její právní a společensko kulturní pozadí, kdysi také majetkem ostatních indoevropských jazykových rodin, prokázána však byla pouze u balkánských národů.

II. Tragická balada „*O krvavé svatbě*“, násilném únosu nevěsty, během kterého únosce zabije nevěstina otce, matku a bratry; nevěsta o svatební noci zemře žalem

Hlavní rysy nesou stopy kulturních a společenských poměrů, které jsou dědictvím mladší pastýřsko nomádské kultury. Ani v tomto baladickém schématu není žádný náboženský ani kulturní protiklad mezi „nevěstou“ a únoscem.

- Schéma balady „*O krvavé svatbě*“ se zachovalo pouze v německých a slovinských variantách, ale kdysi bylo rozšířeno také po celém Balkánu; použil jej i Homér v *Iliadě*.²⁵

²² V době, kdy Arabové a Maurové plenili křesťanská pobřeží Středomoří, také Jadranu (9. - 11. stol.), se nezdálo, že nekřesťanští piráti do otroctví odvezli také mladé matky, i matky z významných rodin, odloučili je od kojenců, kteří bez matčiny stravy o to spíše umírali, že v těch dobách byla úmrtnost v prvním roce života velmi vysoká. Na řeckém území východního Středomoří začaly arabské nájezdy už v 7. – 8. stol.: obsazení Egypta a Alexandrie v roce 642, Tripolisu v roce 644, Kypru v roce 650, obléhání Cařihradu v letech 672-677 a v roce 718.

²³ *Milá mladého Radojici*

²⁴ Zda je dědictvím z praslovanské doby nebo se dostala k Srbům a Chorvatům řeckým prostřednictvím, se nedá určit, protože stará báseň, okolo které je vybudována *Odysea* a která je její hlavní předlohou, se nezachovala.

²⁵ že byla balada „*O krvavé svatbě*“ na Balkánu známá, se usuzuje nejen z *Iliady*, ale i ze schématu balady „*O násilném únosu křesťanské dívky bezvěrcem*“, který se bezpochyby vyvinul ze staré indoevropské, starořecké balady „*O krvavé svatbě*“

III. Starokřesťanská Eusebiova zpráva o antiochijských mučednicích Diokleciánovy doby a národní legendy o nich

Eusebios Caesarejský²⁶ líčí antiochijské mučednice ve svých „Církevních dějinách“, které zachycují vývoj křesťanství do roku 324. V té souvislosti zmiňuje Eusebios významnou křesťanskou ženu, která se vrhla se svými dcerami do řeky, když ji vedli do Antiochie, aby se tak utekla k Bohu a Pánu a unikla zneuctění, které od pohanů očekávala, a ztrátě víry. Eusebios nezmiňuje jména. Sv. Jan Zlatoústý²⁷ věnoval mučednicím svého rodného města Antiochie dvě oslavné řeči. Eusebiova zpráva obsahuje skoro ve stejné formě a pořadí, jako pozdější varianty, všechny základní motivy balady o únosu křesťanské dívky bezvěrci. Starokřesťanská Eusebiova zpráva říká: Pohanští závistivci vypátrají, kam se pronásledovatelům skryla zámožná a moudrá křesťanská paní z Antiochie se svými dvěma dcerami, proslulými svou krásou a ctností, udají je pohanským vládcům a nalákají do pasti, kterou jim připraví římsí vojáci. Aby unikly zneuctění a ztrátě víry, rozhodnou se proto „utéci se k Bohu“, tedy pro smrt. Když je vojáci vedou podél řeky směrem k Antiochii, uprostřed cesty je oklamou. Pod záminkou, že se chtějí umýt, se vzdálí a skočí do vody. Rozdíl mezi starokřesťanskou zprávou a baladami je pouze v tom, že v baladách se ke křesťanským důvodům k tragickému rozhodnutí přidají ještě rodinné důvody. O tom, že skok do moře ve starých variantách balady pochází ze starokřesťanské zprávy tedy není pochyb. Nicméně motivy nepřešly do národní balady bezprostředně z Eusebia, ale prostřednictvím legend, které vznikly vlivem církevního učení. Legendy o starokřesťanských mučednicích byly ve středověku mezi Slovinci, Chorvaty a Srby velice oblíbené, zvláště ty, ve kterých mučednice volí smrt před svazkem s pohanským mužem. Nejznámější je „Sv. Barbara do jámy vržená“²⁸, která vypráví: protože si sv. Barbora nechce vzít „krále“ a stát se „španělskou“ pohanskou královnou, nechá ji otec uvrhnout do hladomorny a dveře dá zamknout a zakovat. Po třech letech je dá odemknout, aby zakopal dceřiny kosti, ale najde dceru živou a zdravou: samotní andělé jí nosili zázračnou stravu, Spasitelovo tělo a Spasitelovu krev. Jelikož si dcera ještě stále nechce pohana vzít, otec jí dá useknout hlavu. Stejná legenda je rozšířena v početných, více či méně pozměněných variantách, i u Chorvatů. Přejali ji také muslimové. Ve všech křesťanských variantách se zachovala vlastně pouze ústřední linie: Křesťanská panna je zavřena bez jídla do hladomorny –téměř vždy to udělá

²⁶ asi 264-340, řecký církevní otec, teolog, spisovatel, historik, od roku 313 biskup v Kaisarei v Palestině)

²⁷ asi 354-407, řecký církevní otec, teolog, spisovatel, kazatel v Antiochii, biskup v Konstantinopoli

²⁸ slovinská legenda o sv. Barboře je známá ze Štýrska, Korutan a Kraňska, vznikla před 12.stol

turecký car- a po delší době (většinou po devíti letech) je hladomorna otevřena (většinou, aby se pohřbily její kosti) a je nalezena živá a zdravá, protože jí andělé z nebes nosili stravu. Jen ve třech variantách se mučedníci zachovalo její pravé jméno Barbara, ve většině variant se jmenuje Anica (domácí náhrada za řecko-římské jméno Verenica/Berenica), někde také Agáta, Katarina, Mandalina, Mara atd. Otce mučitele nahradil skoro ve všech variantách turecký car. Závěr se však značně změnil: mučednická smrt na konci příběhu není známa z žádné z variant. Nejdůležitější ze všech chorvatských variant, národní legenda o „Čobanici mučednici“, smísení starokřesťanského příběhu s legendou o sv. Barboře, spojila všechny tři mučednice do jedné osoby, světské panny Anice. Z historické zprávy se zachovaly jen následující druhy motivů: její bohatství, krása a ctnost, udání „pohanskému“ vládci (ze kterého se stal muslimsky vládce), vlákání do připravené pasti, skok do vody. V závěru bylo dodáno, že na jejím hrobě je postaven kostel.

- Z tohoto historicko-legendárního příběhu se dostal do osnovy staré indoevropské balady „*O únosu mladé ženy matky pirátem bezvěrcem*“ motiv náboženského protikladu mezi křesťanskou ženou-matkou a únoscem bezvěrcem (muslimem), motiv skoku do vody a jeho podnět, ačkoliv nepřímý, přes baladu „*O násilném únosu křesťanské dívky bezvěrcem*“ (ve kterou se těmito dvěma motivy změnila balada „*O krvavé svatbě*“).
- Historická zpráva o antiochijských mučednicích je řeckého původu; legendární píseň o nich je dosvědčena – ve smísení s legendou o sv. Barboře- opět pouze u Chorvatů („Čobanica mučednice“) a na Balkáně.

II/III. Tragická balada „*O násilném únosu křesťanské dívky bezvěrcem*“

Zpráva o kráse křesťanské dívky ze zámožné a věhlasné rodiny se dostane až k muslimským bezvěrcům. Muslimský vůdce jí chce získat pro sebe. Se svojí družinou nebo vojskem násilně vtrhne na její dvůr (město, hrad), zabije tam jejího bratra a svázanou ji odveze se záměrem učinit z ní svou ženu (otrokyni, milenku). Zatímco ji vedou podél řeky (vezou na lodi), prosí, aby jí rozvázali ruce, protože se chce umýt. Když to udělají, ona skočí do vody. Z jejího výkřiku je jasná její vzpoura proti zneuctění a proti bezvěrci (vrahu bratra).

- Jak již bylo výše řečeno, tento baladický rámec se vyvinul z balady „*O krvavé svatbě*“ (II.) tak, že do něho ze starokřesťanské zprávy o antiochijských mučednicích –vlastně z národní legendy o jedné z dcer (III.)- vnesl motiv náboženského protikladu mezi

křesťanskou dívkou a pohanským násilníkem, a že smrt žalem byla nahrazena motivickým schématem skoku do vody. Baladické schéma tím získalo novou dimenzi, protože proti aktivnímu násilí únosce v první části balady zde stojí v druhé části také aktivní odpor unesené ženy.

- Z tohoto baladického schématu se vyvinul nejstarší baladický typ „*O únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“, předchůdkyně sicilské „Scibili Nobili“ s motivem násilného, ne lživého únosu.
- Schéma balady „*O násilném únosu křesťanské dívky bezvěrcem*“ je v různých variantách rozšířeno u Chorvatů, Srbů a Bulharů, nejvíce u posledních dvou národů; pravděpodobně je známé i Řekům.

IV. Baladický rámec „*O lživém únosu vládcovy nevěsty*“ s motivem vylákání na loď pomocí drahocenné látky

Nejstarší, ještě ne zcela typická forma, je známa z Herodotovy²⁹ povídky o Ióji. Herodotos sám ji označuje jako perskou. K Peršanům se dostala od Fénicičanů.

- Její varianty jsou nejhustěji rozeseté po Balkánském poloostrově, u Bulharů, Srbů, Chorvatů a Slovinců s Kočevci. Dostaly se také daleko na západ na Iberský poloostrov a zanechaly stopu také v baleárské variantě balady o „Odkoupení“, daleko dosáhly i na východ. V Rusku například došlo ke sloučení s motivy z příběhu o Šalamounovi a jeho nevěrné ženě a předaly bylinám o Šalamounovi a jeho ženě motiv vylákání na loď. Odtamtud nastoupily kontaminované varianty cestu na sever do Skandinávie a Dánska, odtamtud zpět na západ do Bretaně, Normandie, do okolí Bordeaux.
- Jak je dnes možno vidět, je motiv vylákání na loď pomocí drahocenné látky v tomto baladickém rámci doma. Jak ukazuje Herodotův příběh, vznikl v něm vnitřním vývojem a sice na východě. Z tohoto baladického schématu se dostal také do albánsko-kalábrijského typu balady „*O únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“.

²⁹ asi 485-425 př.n.l., řecký historik, knihu „Dějiny“ věnoval východním národům, popsal v ní řecko-perské války. Bývá nazýván „otec dějepisu“.

2.4.2. Původ

A I. Nejstarší typ: tragická balada „*O násilném únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“, předchůdkyně sicilské národní balady „*Scibili Nobili*“. Prostředí je velmožsko-šlechtické.

Věhlas krásy mladé křesťanské paní z významné a bohaté rodiny, ženy křesťanského vládce, se dostane až za moře k muslimským bezvěrcům. Muslimský vládce si usmyslí, že ji získá pro sebe. Se svou družinou připluje do blízkého přístavu, s námořníky se převléknou za křesťany, za mužovy nepřítomnosti násilím proniknou do jejího paláce a odnesou ji na loď. Žena začne naříkat, co bude s jejím dítětem, kojencem, který bez matky určitě zemře hlady. Únosce ji surově odpoví, že už ho někdo nakrmí, ji že nepustí, protože teď patří jemu (a jemu bude rodit děti). Žena se ale vzepře: že prý nebude jíst ani pít ani spát a onemocní. A to také dodrží. Využije první příležitosti, která se jí naskytne: když námořníci usnou, tak se vrhne do moře a utopí se.

- Jedná se o schéma motivu balady „*O násilném únosu křesťanské dívky pirátem bezvěrcem*“. Zásadní rozdíl je ten, že namísto násilím unesené sestry, která se má stát milenkou vrahovi svého bratra, nastupuje na scénu žena-matka, která se má stát milenkou tomu, kdo ji násilím odtrhl od milovaného muže. Žena má rodit děti únosci, který je vinen tím, že její dítě zemře hlady: namísto tragiky „*Krvavé svatby*“ (II.) nastoupila tragika „*Osiřelé mladé vdovy-matky*“ (I.). Přirozeně přítom odpadl motiv bratrovy vraždy, umělecky důležité však je, že ho nenahradil motiv vraždy muže: celý tragický zápas a tragická smrt mladé ženy-matky tak vychází z jediného motivu: násilného odloučení od rodiny, muže a kojence, od kojence především.
- Ze schématu balady „*O osiřelé mladé vdově-matce*“ zůstal jen jeden motiv: nářek mladé ženy-matky, co bude teď s jejím synem; únoscová odpověď, že už se o něj její muž a rodina nějak postarají, že ona bude teď jeho žena³⁰; rozhodné odmítnutí únoscová „utěšování“ a jeho návrhu. V tomto výjevu se vede rozhodující tragický zápas mezi matkou a násilníkem jak v baladě „*O osiřelé vdově-matce*“ tak v baladě „*O únosu mladé ženy-matky*“. Tvoří osu vyprávění celé balady a váže její začátek (násilný únos) z „*Krvavé svatby*“ a konec ze starokřesťanského příběhu o antiochijských mučednicích, zpracovaný v národní legendě, v koherentní harmonickou jednotu.

³⁰ také v „*Osiřelé mladé vdově-matce*“ odvede otcovská rodina vdovu domů, aby ji provdali za jiného muže

- Toto nejstarší schéma balady „*O násilném únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“ se nezachovalo, nicméně všechny jeho motivy se dají analyzovat ve variantách balady „Scibili Nobili“ ze západní Sicílie.

2.4.3. Vývoj

Na základě tohoto nejstaršího typu se jednotlivé typy vyvíjely následovně:

A II a. Albánsko-kalábrijský typ „*O lstivém únosu ženy-matky pirátem-obchodníkem bezvěrcem*“ s motivem vylákání na loď pomocí drahocenné látky na šaty. Prostředí je patricijsko-měšťanské.

Muslimský námořní obchodník, příležitostně také pirát, přistane v křesťanském přístavním městě s hedvábím a hedvábnou látkou, na kterou přivábí spoustu měšťanek, které ji hromadně nakupují. Nakonec přijde na loď také krásná, významná mladá žena. Její doprovod z nějakého důvodu zůstane na souši a zatímco paní vybírá zboží, loď se odrazí od břehu. Když se ohlédne, je už daleko od břehu.

- Ústřední část balady, pře mezi unesenou a únoscem, byla původně stejná jako ve variantách nejstaršího typu a zachovala se, obohacena o pozdější dodatky, ještě v hraškové variantě. V albánsko-kalábrijských variantách se různými způsoby přeměnila. Prvotní podoba je ale stále zřetelná. Unesená žena-matka únosce oklame prosbou, aby mohla ještě naposledy pohlédnout směrem k domovu a svým blízkým. Únosce ji dovolí vystoupit na ráhno. Když se loď nahne, skočí žena do vody s výkřikem, který vysvětluje její počínání: aby se vyhnula zneuctění a nebezpečí ztráty víry. Její tělo vlny vynesou na břeh. Nad hrobem matky-mučednice je postaven kostel (svícny v kostele znázorňují její ruce).
- Tento typ se zachoval u kalábrijských Albánců, kteří ho přinesli s sebou ze staré domoviny a u kalábrijských Italů. U islamizovaných Albánců se balada samozřejmě ztratila. Kdysi byl tento typ znám zřejmě také na Balkánském poloostrově. Zformoval se pravděpodobně před polovinou XI. stol.

A II b. Slovinský ihanský typ Krásné Vidy (Mladé Vidy) „*O lstivém únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem*“ s motivem vylákání na loď pomocí léku pro nemocné dítě. Prostředí je lidové.

Mladá Vida pere pleny u moře. Po moři připluje bárka a zastaví se u ní. Je v ní muž ze zámoří, námořní obchodník, kterého Vida zná z dětství. Zeptá se ji proč už není tak krásná, jako bývala dříve. Vida odpoví, že má doma nespavé nemocné dítě a proto nemá klid ve dne ani v noci. Muž jí řekne, že má na lodi léčivé koření, musí ho jen povařit a dítě ve vývaru vykoupat a to se ihned zklidní (uzdraví). Vida se nechá zlákat a nastoupí na loď. To, co následuje, je stejné jako v prvotním albánsko-kalábrijském typu: nenadálé odplutí loď, pře s mužem, rozhodné odmítnutí jeho nabídky, skok do vody. Zmizela pouze lstivá prosba, která Vidě umožnila skok do vody.

- Nejvýznamnější inovace ihanského typu oproti prvotnímu albánsko-kalábrijskému typu je ta, že jsou veškeré vnější i vnitřní děje od začátku do konce soustředěny okolo samotné podstaty baladického problému, mateřství a vztahu matky k dítěti. Odpadlo všechno, co se přímo netýká této osnovy: všechny vedlejší postavy, charakteristiky Vidiny osobnosti, které se přímo netýkají podstaty mateřství; hedvábnou látku, která nemá co dělat s mateřstvím, nahradil lék pro nemocné dítě (i na loď ji musí vylákat mateřská láska).
- Ihanský tragický typ Krásné Vidy se zachoval jen ve Slovinsku a to pouze na ihanské faře. Jak ukazují mladší typy, které se z něho vyvinuly, byl ihanský typ kdysi rozšířen nejen v celém Slovinsku, ale také mezi Chorvaty a v ostatních částech Balkánského poloostrova, mezi Srby a Makedonci, Řeky a Albánci.

Další vývoj lze charakterizovat z hlediska 1) úspěšné aktivity, 2) tragické pasivity.

1) *Sicilská povídka o lstivém únosu mladé ženy-matky jejím otcem*

Začátek je stejný jako v typu A II a. Motiv, že ji dá unést otec, protože utekla z domova a bez jeho dovolení se provdala, je z nordické „Hildesage“. Skok do vody pochází zase z typu A II a, ale s jinou motivací (chce nazpět k muži a dítěti) a s jiným účinkem: hrdinský čin se jí podaří, žena-matka doplave na břeh a vrátí se domů.

2) *Tragická balada o lstivém únosu mladé ženy-matky pirátem-obchodníkem bezvěrcem s motivem léku a rozhovoru se Sluncem*

Základ pro mladší chorvatské a slovinské (kočevské) varianty a typy. Fakt je, že se všechny mladší chorvatské a slovinské (kočevské) varianty Krásné Vidy, Krásné Mary a Mladé nevěsty vyvinuly z ihanského typu (A II b). Ve všech těchto mladších variantách se k nemocnému dítěti přidal „starý muž“ (v některých se ze starého, tj. nemocného muže vyvinul „zlý“ muž). Ve všech únosce matku-ženu odveze do cizí země a ve všech se žena-matka v cizí zemi ptá Slunce, jak se má muž a její dítě, a Slunce (Slunce a Luna) jí to poví. Z toho vyplývá, že všechny slovinské typy, společně s chorvatskou variantou, pocházejí ze společného typu balady „*O únosu mladé ženy-matky*“, který obsahoval všechny čtyři společné znaky. Tento společný typ balady vznikl z některé ze starších variant ihanského typu Krásné Vidy s tím, že odpadl typický konec, skok do vody, a po vzoru mladšího typu tragické balady „*O osiřelé vdově-matce*“ přibyl odjezd do cizí země, rozhovor se Sluncem a smrt žalem: tragicky aktivní vzdor –skok do vody- byl nahrazen tragickým pasivním vzdorem – smrti žalem. V této podobě balady nutně dostalo schéma motivu ženiny pře s únoscem jiný obsah a formu:

a) posměch muže ze zámoří vůči Vidině starosti o dítě a kojení musel být nahrazen utěšováním,

b) surové oznámení, že bude unesená žena teď únoscovou milenkou, kterému nutně následuje skok do vody, muselo dostat přívětivější podobu.

To proběhlo dvojím způsobem:

1. únosce, pán ze zámoří, jí ukáže svůj bílý hrad, ve kterém údajně bude jeho paní a hospodyně;
2. muž ze zámoří Krásnou Vidu neunes pro sebe, ale veze ji španělskému králi za ženu (pozdější změna: španělské královně jako kojnou),

c) ve variantách b1 Vidina odpověď dostala přívětivější podobu; ve variantách b2 Vidina odpověď odpadla a zůstal jen nářek kvůli dítěti. Jen tak mohl aktivní vzdor přenechat místo pasivnímu vzdoru, jen tak se mohl tragický konec (smrt žalem) odložit do příjezdu do cizí země.

Od tohoto bodu se varianty opět od začátku rozcházely. Další vývoj baladických variant a typu Krásné Vidy s motivem rozhovoru se Sluncem nevycházel z nového, rozhovorem se

Sluncem prodlouženého, schématu balady (to dalo jen kompoziční podnět k míšení už známých oblastních variant balady „*O únosu mladé ženy-matky*“ s už známým rozhovorem se Sluncem z oblastních variant balady „*O osiřelé vdově-matce*“), ale z nového baladického typu. V něm se jednotlivé znaky z obou předchůdkyň měnily. Je k nim nutno –kromě „starého muže“– počítat také zprávu, kterou matka dostane od Slunce, zprávu o synově smrti (v Rudežově-Smoleho variantě). Rytmus a sloh a také analýza motivu kočevských variant Krásné Mary a Rudežovy-Smoleho varianty Krásné Vidy dokazují, že tento základ mladších chorvatských a slovinských (kočevských) typů Krásné Vidy vznikl před koncem 12. stol.

2.4.4. Rozpad na doleňský elegický typ

B. Doleňský elegický typ Krásné Vidy, který se zachoval pouze v Rudežově-Smoleho variantě, se vyvinul z *tragické balady* „*O Krásné Vidě*“ s motivem rozhovoru se Sluncem a to ze skupiny variant, ve kterých únosce mladou ženu-matku neodveze pro sebe, ale pro španělského krále a ve Vidině odpovědi zůstal jen nárek kvůli dítěti (2 b2). Když tragický závěr –smrt žalem- odpadl, nahradila španělského krále v utěšování španělská královna. Vida tedy nebyla odvezena jako žena španělskému králi, ale jako kojná mladého královského syna. K tomu došlo, protože Vida stála v době vzniku schématu tohoto baladického typu jako žena-matka mučednice ještě mimo jakéhokoliv podezření z nevěry.

V první části balady se tedy nic zásadně nezměnilo (král-královna; kojení nabylo jiný význam). Zato text druhé části se značně rozšířil: rozhovor se Sluncem zcelistvěl (syn zemřel – muž tě hledá), často byl doplněn rozhovorem s Lunou. Posloupnost událostí byla trochu jiná než v Rudežově-Smoleho variantě: Luna mluvila o synově umírání a otcově hledání, Slunce o synově pohřbu a mužově hledání. Zcela nový je závěr, rozhovor španělské královny s plačící Krásnou Vidou.

- Rytmus a sloh jsou důkazem, že schéma doleňského typu vzniklo už na přelomu 12. a 13. stol., tj. přibližně sto let po konci plenění jadranského pobřeží Araby-Maury.
- Omezení a dodatky v Rudežově-Smoleho variantě vznikly pod vlivem cizích baladických schémat a mladších variant, pocházejí z pozdější doby: utěšování pohodlným životem ve službě (z goreňského typu); vypuštění motivu vylákání na loď pomocí léku; utěšování mužem ze zámoří, omezené na lákání k útěku z domova (z kočevských variant).

Jiný vývoj měly dále albánsko-italské na jedné straně a chorvatské a slovinské (kočevské) varianty na straně druhé.

2.5. První interpretace lidové balady o Krásné Vidě a syntagma „črni zamorec“

Od chvíle, kdy byl poprvé zaznamenán text a nápěv, působila píseň o nekonečném moři, ženě a její mateřské a lidské podstatě s její neustálou neutěšenou touhou vydat se někam pryč a daleko, zcela jistě tajuplně a tragicky zároveň. S novými variantami se tento efekt ještě umocňoval. Každá varianta nastoluje otázky o svém prvotním, pravém smyslu. Je logické, že i zkoumání původu a prvotního smyslu se ubíralo různými směry. Dalo by se říci, že kolik typů balad, tolik interpretací. Jejich autoři se opírali logicky o varianty a typy balad v pořadí, v jakém je objevovali (první byl objeven typ Rudežovy-Smoleho varianty, potom typ goreňských variant, jako poslední typ ihanské varianty) a ve vztahu k ostatním variantám, nakolik už byly známé.

První interpretace se tedy týkala varianty, která byla prvně zapsána a uveřejněna v Kranjské Čbelici, Rudežovy varianty ze Smoleho sbírky. Prešernova „Píseň od Krásné Vidy“ není, jak už bylo řečeno, jen přebásnění národní balady o „Krásné Vidě“, ale zároveň její interpretace: Krásná Vida je mladá nezkušená dívka, která se neuváženě provdala za starého nemocného muže. Ve chvílkovém návalu nespokojenosti a zoufalství ji překvapí a zaslepí nabídka muže ze zámoří (bude kojit syna španělského krále) a žena vstoupí na loď. Hned v následujícím okamžiku toho začne litovat, ale to je již pozdě, loď už je na moři. Přítomnost pozůstatku původního motivu vylákání pomocí léku pro dítě v Rudežově-Smoleho variantě ještě zvyšuje Vidinu vinu. Vida si už po první nabídce vzpomene na muže a na dítě. Když jí ale pak muž vylíčí nabídku španělské královny, vstoupí na loď, připravena, že opustí muže i kojence. Její nárek, komu přenechá starého muže a nemocné dítě, tak ztrácí veškerou přesvědčivost a vnitřní pravdivost. Prešeren, který o prvotním smyslu tohoto výjevu nemohl nic vědět, první nabídku vypustil a tím dal písni nový smysl a nový obsah. Vida při překvapivé nabídce, která v mžiku řeší všechny její problémy, ztratí hlavu a teprve pak si uvědomí, co udělala. Nešťastná v cizí zemi může svou bolest svěřit jen Slunci a Luně a od nich se dozvídá, že její dítě zemřelo a rodina se rozpadla. Před všemi ostatními musí jako kojná, která se nesmí trápit, svou bolest skrývat. A s myšlenkami na svého syna, který bez jejího opatrování a mléka

zemřel, musí „pěkně“ kojit cizí dítě. Návratu není a nebude ani tehdy, až královský syn matčiným prsům odroste. Národní píseň o tom mlčí, ne tak Prešeren: elegický konec „Písně o Krásné Vidě“ o Vidině neutěšeném truchlení po zemřelém synovi, muži a otci je celý Prešernův.

Pro folkloristy a literární historiky bylo důležité především to, že Krásná Vida zmínkou o Maurech, zlatém královském poháru atd. poukazovala na motivickou vazbu na Orient, což samozřejmě badatelům otvíralo netušené možnosti interpretací. Vida pak svým jménem umožňovala různé výklady při určování slovanské mytologie, čímž bylo dokazováno stáří a kontinuita tradice. Pro Jakoba Kelemina³¹ je Vida původně zlomyslná a démonická bytost a cizoložnice. Vida také může být nejvyšší božstvo, Sventovidova žena. Vidino praní plen u moře badatelé spojovali s vodními božstvy, s nymfami a se slovinskou Boží dívkou. Vodní a lunární princip, které jsou oba přítomné v baladě o Krásné Vidě, spojoval historik S. Rutar s bohyní Artemis. To bylo dost na to, aby se i ve vědě začal pomalu a nenápadně rýsovat mýtus o Krásné Vidě.

Velice zajímavá je otázka činitele děje balady, kterou rozebírá Jože Pogačnik³². Postava je v Prešernove písní a ve většině ostatních variant označována jako „črni zamorec“. Je to syntagma, které dominuje ve slovinské folklorní tradici, která se týká motivu krásné Vidy. První část syntagmatu (črn=černý) je celkem jasná, složitější je to s leksémem „zamorec“ (zamorec=muž ze zámoří), což je dnes ve Slovinštině především ekvivalent pro černocho. Etymologický výklad slova je: člověk, který žije za mořem. Důležitý je zeměpisný areál, ve kterém slovo vzniklo a používalo se, tj. oblast Středozevního moře, „zamorjem“ se myslí především Afrika a její obyvatelé tmavé pleti. Slovinsky „zamorec“ nicméně může označovat jakéhokoliv obyvatele, který žije na druhé straně Středozevního moře.

Podle Ivana Grafenauera³³ „zamorec“ v baladě není černocho, ale příslušník Maurů³⁴. Upozorňuje na to, že Krásná Vida byla původně balada o unesené otrokyni, o čemž svědčí jednak „črni zamorec“, tedy Maur, africký nebo španělský Arab a jednak osud Vidy, která se nemůže vrátit z cizí země domů, protože je otrokyně. Kulturně-historické pozadí ukázalo i

³¹ univerzitní profesor, první ze slovinských literárních historiků, který se zabýval interpretací původu a významu balady o „Krásné Vidě“

³² Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno, Ljubljana, 1988

³³ Slovenska čitanka I, 1929

³⁴ označení, které se používalo pro vyznavače islámu, v užším slova smyslu pro etnickou skupinu, která vznikla smísením antických Maurů s Kartaginci, Římany, Vandaly a Araby, a která se od VIII.stol. začala ze severozápadní Afriky šířit na jih Pyrenejského poloostrova), španělská královna pak evokuje arabsko-maurské Španělsko (711-1492)

dobu, ve které musela balada vzniknout. Bylo to v 9. – 11. stol., tedy v době, ve které Maurové drancovali západní pobřeží Středoziemního moře, unesené otroky pak vozili do afrických a španělských přístavů, kde je prodávali. (Studie o historii slovinských národních písní ukázaly, že španělský král ve smyslu pohanský král, „zamorec“, je kritérium pro vysoké stáří písně.)

Styk národů jihovýchodní Evropy s arabským světem byl možný na třech územích, které představovala Byzanc, Španělsko (především cordobský kalifát) a fatimovský Egypt. Tyto vazby byly zpravidla více vojenské než obchodní, což platí především pro Byzanc a Egypt, méně pak pro španělské území, kde došlo k oboustranné akulturaci. Stereotyp Araba v Evropě získal převážně negativní obsah, což vysvětluje, proč je slovinský „zamorec“ černý. Problém totiž není zdaleka jen otázkou barvy kůže, ale má mnohé další konotace, které souvisí se specifickou historickou zkušeností konkrétních národů.

Vida se sice pro krok, kterého následovně lituje, rozhodne sama, na její rozhodnutí má nicméně vliv „črni zamorec“, který se objeví právě v okamžiku, když se zdá, že je její situace bezvýchodná. Jeho úloha je zde obrovská. On je svůdce, který rozhodne v osudovém obratu, ten obrat se pak ukáže jako osudová chyba, dokonce jako něco, co není v souladu s existenciální a etickou podstatou člověka. „Črni zamorec“ je tedy destruktivní síla, posel tmy, objektivní výsledek jeho činu je zlo a tragédie. I to může být odpověď na otázku, proč je „zamorec“ černý. Sémantický element „črn“ je ve známých variantách písně o „Krásné Vidě“ velmi rezistentní, což jistě není náhoda, ať byly důvody pro tuto rezistenci jakékoliv, byly podřízené vizi „zamorce“ jako nositele zla.

Mezi Slovinci (stejně jako na chorvatském a srbském jazykovém území) tedy Arab představuje negativní charakter. Vysvětlení tkví v tom, že v ústní tradici mýtus neexistuje bez vazby na něco reálného. To reálné pak ve slovinské tradici spočívá především v historické zkušenosti, která byla negativní. Víra v mytologii (černá barva je spojována se zlem) se nejprve zaštitila antropologií (člověk tmavé pleti), obojí pak fungovalo v kontextu historických událostí. Charakter „črného zamorce“ byl z pohledu západoevropského stereotypu útočník, loupežník a únosce. Tím byly položeny základy, na kterých se potenciálně neutrální antropologický význam adjektiva *černý* změnil v sémantický prvek s negativním nábojem. Charakter Araba se zažil jako charakter násilníka; adjektivum *černý* je výsledek dřívějšího vnitřního vývoje v epické tradici jako přímé historické zkušenosti.

V pozdějších literárních zpracováních tématu krásné Vidy zmíněné syntagma zmizelo, zůstal ale etický obsah, který se rozšířil na obecný problém zla v mezilidských vztazích.

3. Cankarova Krásná Vida

Ivanu Cankarovi (1876-1918) náleží mezi autory zpracování motivu krásné Vidy zcela svérázné místo. Otevřel mu dveře nových vývojových možností a svým dramatem Krásná Vida vytvořil umělecké dílo, které lze považovat za jednu z nejpřímnějších a nejúplnějších autorových výpovědí.³⁵

O napsání Krásné Vidy přemýšlel už od konce 19. století, konečný text³⁶ se však liší od všech předchozích plánů. Jedná se o „*drama toužení*“, jak napsal v dopise příteli z 26. dubna 1911, když ho dokončil. Ještě předtím, na podzim roku 1910, píše jinému příteli o problémech, které při psaní dramatu má, ale že „se hodlá i nadále zabývat tím prokletým dramatem, které znovu (možná už potřetí) úplně zavrhl. Nevzdá se ho“³⁷. Tine Hribar jeho slova interpretuje následovně: Toužení můžeš tisíckrát zavrhnout, ale přesto tě neopustí. O toužení nemůžeš psát, aniž by skrze tebe psalo toužení samo. Psát „*drama toužení*“ neznamena nic jiného, než psát „to prokleté drama“³⁸.

Cankar přenáší toužení, jehož subjektem je v Prešernově básni ještě samotná Vida, na muže: básníky, dělníky a studenty. Vida pro ně představuje něco nedosažitelného, svým způsobem *mýtus*. Cankarův mýtus o krásné Vidě značně ovlivnil celou slovinskou literaturu. Toužení totiž nabývá s jeho Vidou skutečně mýtický rozsah. Tento příběh se mezi Slovinci mohl v mýtus změnit především proto, že se v něm spojila zidealizovaná folklórní tradice a autorova umělecky zpracovaná představa toužení. (U Ivana Cankara představuje krásná Vida pouze přenos jména do literatury, která kromě jména krásné Vidy nemá s folklórem nic společného.)

Cankarova Krásná Vida není realistické drama, ale dokument proplétání realistických a výrazně nerealistických elementů. Z hlediska literární historie spadá do období *symbolizmu* (s několika vlastnostmi, které směřují k *expresionizmu*), které mu víc než cokoli jiného vtisklo podobu. Jeho specifičnost určila geneze, obecně platná koncepce života, světový a estetický názor a abstraktní psychologická charakteristika postav.

³⁵ Frank Wollman věnoval dramatu náležitý prostor ve svých studiích o slovanské srovnávací literatuře. Jeho myšlenku vyjádřil tezí, že lepší je nesplněné než splněné přání a význam díla označil signaturou o „slovanské faustiádě“, ve kterém je zdůrazněn metafyzický cit a hádanka (Slovinské drama, Bratislava, 1925).

³⁶ Lepa Vida vyšla u vydavatele Schwentnera v roce 1912.

³⁷ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

³⁸ Stejnou zkušenost měl při psaní Krásné Vidy i Rudi Šeligo.

Krásná Vida představuje z hlediska rozvoje slovinské dramatiky jasný mezník, průlom v realistické dramaturgii. Pokud bychom chtěli za každou cenu dílo označit jinak než jen jako symbolistické a dát mu hlubší myšlenkové a filozofické označení, nazvali bychom ho *ideorealistické*.

Problematika dramatu je velice obšrná, dala by se o ní napsat monografie.³⁹

3.1. Vznik dramatu

Kdybychom si položili otázku, kdy v Cankarově vědomí vznikl charakter krásné Vidy a s ní související problematika, musíme hledat odpověď v mladické fázi autorova života. Problematika motivu krásné Vidy byla Cankarovo „vlastnictví“ už od začátku devadesátých let 19. století, do reálného obrazu se pak zformovala na začátku nového století, kdy si Cankar uvědomil symbolickou hodnotu slovinského folklórního materiálu. Roku 1903 se objevil zárodek, shrnutý do jediného slova v zápisníku: „Krásná Vida“. Už v následujícím roce vznikla črta *Krásná Vida*.⁴⁰ Její koncepci najdeme ve větě: „*Pouze ve snech, pouze v tom dětském toužení je pravda a život; a všechno ostatní je o život nezdařený pokus...*“ Tato věta je vedoucí motiv a refrén črty. Její hlavní myšlenkové premisy, které chtěl Cankar zdůraznit, jsou tyto: *nespokojenost s životní situací; toužení po daleké svobodě; vědomí toho, že se toužení nemůže uskutečnit*.

Cankar tedy už na začátku XX. století formuloval premisu, od které už neodstoupil.

Tento začátek přerůstaly impulsy nových plánů a děl, z nichž se některé zrealizovaly, jiné ne (drama z Prešernova života, *Zhoršení*, *Nina* a další). Motiv krásné Vidy byl ale v Cankarově vědomí neustále přítomen. V roce 1906 napsal črtu *Čtvrtá noc Niny*. Zde už vidíme zjevnou příbuznost s Krásnou Vidou a můžeme mluvit o pravém zárodku dramatu. Lyrický odstavec, ve kterém je uveden epický příběh o cukrářské krásné Vidě, obsahuje několik důležitých myšlenek. Jedna z nich je, že krásná Vida zemřela, protože „bylo veliké jejího srdce toužení“. Po tomto lyrickém úvodu následuje příběh o dívce z cukrovaru⁴¹, který je první v próze

³⁹ Takovou monografii se pokusil napsat Tine Hribar - *Drama hrepenenja (Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide)*, Ljubljana, 1983. Srovnání, jak napovídá název, Cankarovo a Šeligovo zpracování motivu Krásné Vidy.

⁴⁰ Uveřejněná v Ljubljanském Zvonu 1904, později v knize *Mimo življenja*, 1920. V nejnovějším Cankarově sebraném díle ji najdeme v XI. svazku.

⁴¹ Klasic. stavba v Lublani ve čtvrti Poljane, která patřila mezi nejdůležitější tovární objekty 1. pol. 19. st. ve Slovinsku, postavena jako rafinerie cukru v letech 1828-30 rodinou terstských obchodníků. Po

napsaná varianta dramatu o krásné Vidě. Do jejího okolí umístil obyvatele cukrovaru, kteří jsou s ní, každý svým způsobem a bezděky, svázáni. Cankar říká: „Viděl jsem to pružné, obratné, štíhlé tělo, třesoucí se neuvědomělým chtíčem, a neviděl jsem ženu, nikdo ji neviděl“. Zmínka o niterním vztahu k jejímu fenoménu je velice důležitá, protože se objevuje také v dramatu. Ta cukrovarnická dívka měla chlapce, ale utekla od něj, protože následovala svoje toužení. Cankar: „Bylo zcela nepochopitelné a nepřirozené, že utekla. Z našich snů, z našeho poloskutečného života se něco vytrhlo, proti řádu a právu“. Všichni přesto obdivují její sílu, která dala vůli křídla. Její let ke slunci byl pouze pokus, který skončil rozčarováním a utopií: „Nemůže utéci z márnice...A toužení je churavý květ z márnice; nikde jinde nemůže vzklíčit a růst. Je neutěšitelné a já nevěřím, že je uspokojeno ve smrti“⁴². S těmito názory se shoduje Cankarova představa rozlehlosti cukrovaru-márnice, která zaujímá celý slovinský národ. Ten národ tak chodí v čase, nikdo ho nevidí a nikdo na něj v budoucnosti nebude vzpomínat.

Cankarovy názory v této črtě jsou silně pesimistické a rezignující. Vznikly v těžké fázi Cankarova života, kdy byl velmi znepokojen poměry ve vlasti a sváděl polemický boj s Govekarem o divadlo.⁴³

V takovém rozpoložení vznikaly i zárodky Krásné Vidy a bylo napsáno celé první dějství. Vydavateli Schwentnerovi Cankar v červenci 1905 napsal, že mu v srpnu určitě pošle hru, kterou v Němčině nazval *Sehnsucht*. Další zmínka o ní je ale až z prosince téhož roku, kdy píše příteli, že se jí chopí vši silou. Bude se odehrávat v cukrovaru, účinkovat v ní budou Kette, Murn, Govekar, Cankar a další⁴⁴, ústřední postavou bude krásná Vida, která je „ukradená přímo z národní písně. Ona je symbol našeho toužení a proto zahyne nešťastně.“ Tento první výklad zárodku hry se ideově shoduje s *Ninou*, objevují se nové postavy. Ale nadále docházelo ke změnám. V březnu 1906 píše Schwentnerovi, že chybějí ještě některé obrazy a celé třetí dějství. Než předá drama tiskárně, dá ho přečíst O. Župančičovi a J. Prijateljovi.⁴⁵ Citace těchto dvou jmen nejspíš znamená, že s nimi konzultoval svoje dílo. Zdá se, že jistou měrou ovlivnili změnu směru vzniku zárodku hry, protože už v červnu píše

zemětřesení v roce 1895 se stala útočištěm bezdomovců. U hospodyně Polony Kalanové ve druhém poschodí západního traktu bydleli studenti, básníci moderny. V roce 1899 tam zemřel Dragotin Kette a 1901 Josip Murn.

⁴² Jože Pogačnik, Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno, Ljubljana, 1988

⁴³ Fran Govekar (1871-1949), spisovatel a dramatik. Dlouhá léta pracoval v lublaňském divadle, byl prvním ředitelem „Drame“ (1908-12).

⁴⁴ Dragotin Kette (1876-1899), Josip Murn, pseudonym Aleksandrov (1879-1901), básníci moderny

⁴⁵ Oton Župančič (1878-1949), básník, dramatik, esejista, překladatel, spolu s Cankarem, Kettem a Murnem byl nejvýznamnějším představitelem slovinské moderny. Ivan Prijatelj (1875-1937), literární historik, teoretik, esejista a překladatel.

Cankar stejnému adresátovi, že už mu nemůže poslat ani první dvě dějství. Proto bude nejspíš pravdivá domněnka, že začal předělávat drama, ze kterého poslal v srpnu 1906 první dějství nakladateli. Drama mělo v té době název *Toužení*. Z hlediska vzniku dramatu je zajímavé Cankarovo vyznání příteli v dopise z prosince 1907. Neustálé materiální problémy ho přivádějí k zoufalství a zlobě. V takovém rozpoložení píše hru a „všemu tomu toužícímu lidstvu popořadě zakroutí krkem“. Jeden zemře na toužení a tuberkulózu, další skočí z okna a zabije se, jeden prodělá *delirium tremens* a další se oběsí. Je evidentní, že se hra už vzdálila vypodobnění životních osudů jednotlivých modernistů a nastoupila cestu, která ji dovedla do konečné a známé realizace. Z výčtu osob je očividné, že byly zformovány charaktery postav Poljance a písaře Mrvy, ale také Damjana a Dionize, kteří v následujícím vývoji látky a myšlenky ještě došly změn. Po tomto dopise následuje odmlka až do roku 1911. V tomto období se Cankarův život zlepšil. Činnost související s kandidaturou do poslanecké sněmovny, úspěchy některých děl, které vznikly v letech 1907 – 1911, začátek vztahu s Ninou Franzotovou atd., to všechno mu vlilo novou krev do žil. Něco z tohoto optimismu se dostalo do *Kurenta*, *Bílá chryzantéma* je pak úplným chvalozpěvem mládí. Všechno to ovlivnilo započaté utváření Krásné Vidy a konečně došlo ke konečné realizaci toho, co ho zaměstnávalo celá dvě desetiletí a intenzivně mu bouřilo fantazii posledních deset let. S výsledkem byl Cankar velmi spokojen. „Krásná Vída je nejlepší rukopis, který jsem kdy napsal... Chci konečně jednou pro změnu uveřejnit knihu čistého idealizmu.“

Nedlouho poté o své Krásné Vidě prohlásil toto: „...dlouho jsem ji nosil v srdci, a když byla na papíře, zjistil jsem s údivem, že je to báseň a ne drama, kterým by měla být“ (*Obiski* 1920) Od začátku devadesátých let 19. stol. do roku 1911 se tak dají rozlišit jednotlivé fáze tvorby dramatu. Do roku 1903 je to fáze, kdy Cankarovi vlastní pojem a problematika toužení směřuje k převzetí motivu krásné Vidy. S přijetím folklórního tématu pro symbolické vypodobení nějaké specifické vlastnosti, se ta vlastnost začne rozrůstat a stává se z ní základní světonázor, psychologické a umělecké krédo Cankarovy tvorby⁴⁶. Do roku 1907 vznikají ostatní díla (*Martin Kačer*, *Aleš z Razoru* a *Čeledín Jernej*). Od té doby až do roku 1910 neexistují zmínky o psaní dramatu. Víme jen to, že tato tříletá fáze změnila původní pesimistickou osnovu plnou rezignace ve světlejší a intimnější spojení se životem. Tento přechod zanechal stopy v *Kurentovi* a pokračoval pak až do dubna 1911, do doby formování motivu krásné Vidy. Cankar psal v mukách, byl plný pochybností a možná dokonce jeden rukopis zničil. V této tvůrčí krizi se dříve pesimistická Vída pod vlivem radostnějších zážitků

⁴⁶ Jože Pogačnik, *Slovenska Lepa Vída ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana, 1988

stala něčím jiným. Její slova nejsou více pesimistická. Myšlenka toužení zůstala, ale prvotní koncept se zcela změnil. Ve srovnání se *Čtvrtou nocí Niny* pouto s cukrovarem už nemá stejnou důležitost. Ovzduší v cukrovaru už není tak temné jako bylo v *Nině*, osoby mají více vůle do života. Zcela nová postava je Dioniz, který dá Vidě novou víru v ráj. To je silný optimistický element, který se v předchozích náčrtech neobjevil. Kvůli němu musel Cankar od základů změnit vnitřní strukturu hry. Kette a Murn se už ve hře neobjevují. Poljanec se stal něčím obecným a není vázán pouze na jednu postavu. V druhém dějství se objevil nový problém – problém východiska ve vztahu mezi Milenou a Dolinarem. Osud cukrovarnické dívky v *Nině* s příchodem jara končí smrtí, ve třetím dějství Krásné Vidy jarní krajina vnese do hry tolik slunce, že prozáří ponurost ostatních scén.

Co se týče sociálního složení postav, nejsou mezi nimi představitelé životní oblasti, která je spojena s korupcí a násilím, a která měla vliv na autorovo sociálně kritické myšlení. V dramatu vystupují lidé představující vlastně jediný pozitivní lidský element ve společnosti svého času. Poljanec je nemocný student a zároveň symbol generace hladových a zlomených mladých lidí. Jeho slova jsou hořká, ale ne cynická, protože v nich zůstává ještě malá jiskřička naděje na život. Student Dioniz je Poljancův protipól, paprsek optimistického životního idealismu, který postupoval mladší generaci, nastupující po moderně. Mrva, jako opilý písař, symbolizuje intelektuálního proletáře, Damjan vrtkavé postavení dělníků Cankarovy doby. Dolinar reprezentuje slovinské sedláky, Doktor současného střízlivého a rozvážného měšťana. Taková sociální struktura dramatu odráží společenskou strukturu Slovinců na přelomu století.

V době, kdy dozrávala Cankarova představa toužení a na začátku století se spojila s motivem krásné Vidy v umělecký symbol, se v autorovi střetávaly různé **ideové a umělecké tendence**. Tento proces ovlivnil jak výběr motivů, tak obsahovou strukturu celku *Krásné Vidy*. V letech jeho gymnazijního studia se rozpadal filozofický pozitivizmus a měnil se politický liberalizmus. Okolo roku 1896 se seznámil s *dekadencí* a *symbolismem*. Už v roce 1898 se začal s dekadencí rozcházet a započala tzv. „*bipolarita jeho duševní fyziognomie*“⁴⁷, která je ústředním tvůrčím problémem celého Cankarova díla. Jedná se o neustálé tření obou pohledů na život, rozpor mezi idealistickou teorií toužení, která se zabývá popisem rozpoložení a odstíny prožitků a sociálně věcnou materialistickou analýzou, která směřuje k realistickému popisu.

⁴⁷ Jože Pogačnik, *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana, 1988

S těmito východisky souvisí také otázka autorova **estetického smýšlení**. K tomuto problému se Cankar stručně vyjádřil v článku *Naši umělci* (*Slovenski narod* od 22. března do 21. dubna 1910). Umění je podle něho výpověď toužení po kráse. Krása je v přírodě a v představě krásnějšího, lepšího a spravedlivějšího života. Umělecká díla jsou dokumenty lidského toužení po kráse jako takové a po krásnějším životě. Smysluplná a silná se mu zdá jen literatura, která je:

a) tendenční a chce upozornit na různé sociální, politické a filozofické myšlenky a
b) umění Řeků, Shakespeara, Goetha a druhých, která má pouze estetické a etické účely.

Podle této *teorie umění jako toužení po kráse a krásnějším životě*, je toužení imanentní a zásadní, nezměnitelná vlastnost lidské přirozenosti. Člověk je s realitou stále nespokojen a jeho toužení, tedy umění, je pouze známka této nespokojenosti. Proto mluví o kráse toužení, křivdě a utrpení společenského života. Umění je tedy pro Cankara zavržení života a právě to je jeho zásadní vlastnost a základní princip. Krásná Vida to jenom potvrzuje. Je vytržená z oblasti konkrétní sociální situace, je to obecné zavržení slovinského života Cankarovy doby. Z hlediska obecného je typická její *abstrakce*, nikoliv konkrétnost. Proto vidí Cankar v Krásné Vidě jedinou obecnou podmínku pro přeměnu světa v lidské vnitřní *etické přeměně*. Postavy z Krásné Vidy jsou popsány ve vztahu k ústřední, abstraktní a ireálné krásné Vidě pouze pomocí vlastnosti očištného toužení. To toužení je – obecně vzato – jediná etická norma v celé hře, která se v příslušných situacích modifikuje. Ve druhém a třetím dějství je to jediná vnitřní hybná síla a jediná usměrňující síla hrdinů, ve všech třech dějstvích pak velická básníkova osobní bolest. Proto můžeme otázku autorova estetického smýšlení, jak se projevuje v Krásné Vidě shrnout do následující formulace: rozpor mezi idealisticky esteticko a eticko sociálně pojímaným uměním se spojil v určitý *esteticko-etický literární názor*.⁴⁸

3.2. Obsah a jeho interpretace

Osoby: Krásná Vida, Její Matka, Poljanec – nemocný student, Mrva – opilý písař, Dioniz – patnáctiletý student, Damjan – starý dělník, Dolinar – mladý hospodář, Milena, Doktor, studenti, služebná, svatebčané.

V prvním dějství vypráví Poljanec, nemocný student, Dionizovi, patnáctiletému studentovi, příběh o Krásné Vidě, který nemá konec. Čekají na Vidu. Přichází Damjan, starý dělník a

⁴⁸ Jože Pogačnik, *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana, 1988

Mrva, opilý písař, Vidin první muž. Zatímco na ní čekají, mluví o toužení. Vida přichází, aby se rozloučila a odchází s Dolinarem, mladým hospodářem.

Ve druhém dějství se nešťastný Dolinar, kterého Vida opustila, svěřuje svému příteli Doktorovi, přichází Milena a nakonec Vida, která odchází s Dionizem.

Ve třetím dějství Poljanec umírá, student čte báseň o čarotvorné květině. Poljanec věří, že Dioniz najde květinu stejně jako všichni ostatní, kteří ji věrně hledali. Jejich utrpení a smrt zúrodní zem, aby vznikl nový život. Blízko je hodina vzkříšení a chvalořečení. Každý se vydává na svou cestu, na Mrvu už dlouho doma čeká smyčka, kterou si připravil, Damjana volá druhá strana moře. Rozloučí se. Poljanec má vizi ráje, vidí radostné svatebčany, Vidu a Dionize, mezi nimi je také Mrva a Damjan, všechno je plné světla, květin a tance. Šťastné vizi je rychle konec. V tu chvíli vstoupí Dioniz a Vida, vysílení z cesty. S Vidinou rukou na rtech Poljanec umírá, Matka ho pokřizuje: „Vydal se na nejkrásnější cestu.“

První dějství vyrostlo přímo ze *Čtvrté noci v Nině*. Zůstal rámeček folklórního motivu, rozšířen o symbol světla v okně, který má Vidu v noci bezpečně dovést domů. Tento symbol představuje bdělost všech obyvatel cukrovaru, kteří se o dívku bojí. V těsném spojení s folklórním pozadím je tento motiv úvod do atmosféry, která v cukrovaru-márnici panuje. Realita nepřítomnosti cukrovarnické dívky je přenesena do abstraktního symbolického obsahu motivu krásné Vidy, což poskytuje čekajícím možnost k přemýšlení. V dialogích se rozlišují různé typy toužení.

Student Poljanec je kvůli nemoci plný rezignace, fatalistické víry v osudovost života a zastánce dychtění po nirvánském míru ve smrti. Odtud jeho přirovnání lidského života k listu v túni. Přítomnost nějaké třetí osoby, která sice není vidět, ale je plná síly, usměrňuje lidské žití a bytí. Toužení má člověk vrozené a v Poljancově případě se stalo prokletím. Sám ho nazývá bolestí a ptá se po smyslu všeho toho počínání. Této bolesti se nelze bránit. Cankar zde postavil člověka do boje proti vyšším silám, které ho ničí. Všechny tyto vyšší síly vytvářejí lidský osud. Ten je v dramatu ta třetí osoba, neviditelná a enigmatická, ale všudypřítomná.

Taková osudovost, kterou má člověk v krvi vede také dělník Damjana a ani v jeho pozdních letech mu nedopřeje klidu. Takový je písař Mrva, který předvídá bezcílnost toužení: „Bůh dal člověku toužení, cíl mu však odepřel. Ukázal mrzákovi strmou cestu: no, běž! – ale nedal mu berle...“⁴⁹. V očích těchto lidí vládne ve světě disharmonie mezi ideálem toužení a

⁴⁹ Lepa Vida, Izbrano delo VI, Ljubljana, 1967

skutečností. V okamžiku eventuelního vyplnění nastanou nové problémy, nové obtíže, nová nespokojenost. Šťěstí se totiž změní ve svůj opak, v neštěstí, toužení se prostě nerealizovalo tak, jak si hrdinové dramatu přáli, ale uskutečnilo se ve svém opaku. Proto proti sobě v Mrvových slovech stojí život a toužení jako dva nepřátelské elementy, které se navzájem vylučují. Cankar proto nastolil otázku, jestli se toužení vůbec nedá realizovat nebo jestli se realizuje pouze ve svém opaku. Odpověděl si následovně. Pokud se toužení uskutečňuje ve svém opaku, potom je lepší pouze toužit a nesnažit se ho realizovat. Realizace je možná jedině ve smrti.

Dualismus postav Krásné Vidy je ještě vyostřen tím, že si po Mrvových slovech všichni svojí rozdvojenost uvědomí. „Vše, co jsme dělali, byla jen hloupá a směšná komedie!“⁵⁰ V takovém rozpoložení je pochopitelný jejich vztah k Vidě: ona je pro ně objekt toužení a v ní alespoň zdánlivě nacházejí rovnováhu ve své psychické rozpolcenosti.

Liší se od nich jen student Dioniz, který má dostatek mladistvé síly a silné vůle utkat se s osudem. U něho je autorova perspektiva jiná. Poljanec, Mrva a Damjan mají už život za sebou a pohlíží na něj očima rozčarování a idealistů bez síly. Před Dionizem se život teprve otevírá, proto je mladistvě nezkontrolovatelný a nevázaný. Jeho toužení je na rozdíl od rezignujícího a fatalistického toužení ostatních aktivní. Proto zatímco Vidin útěk k Dolinářovi všechny utvrdí v pasivitě, v něm posílí psychickou i fyzickou aktivitu, která vytváří přechod k druhému dějství. Vidina slova na rozloučenou („Až ti bude smutno, budu vždy s tebou“) je možno tlumočit ve smyslu eticky pozitivní lidské aktivity, v rámci které je toužení jen přerodná a očistná funkce a ne jediný smysl života. Z hlediska této aktivity lze Cankarovu Krásnou Vidu považovat za potvrzení života (a ne jeho negaci).

Také Dolinar po Vidině boku pocítil, jak „daleko jsou mu hvězdy“. Ale od dualismu ho zachránil Doktorův náhled, který vyžaduje prostotu a přirozenost života. „Každý okamžik toužení je ukraden životu, je ztracen, zavržen...Kdo prosí a protouží celý svůj život, nežil nikdy...“⁵¹.

Další Cankarova otázka zní: pokud bude v životě pouze pasivita, co se stane s praktickým životem a rozvojem lidské společnosti? Rozřešení vložil do úst Mileně: „Přišel by ke mně a řekl by: Sbohem, já jsem básník, padl na mě stín toužení, krásná Vida mě volá!“ Význam slov je myšlenka, že toužení je vlastní pouze tvůrčímu člověku, který se jeho výpovědí přibližuje kráse. Praktický život ho v takové podobě nepotřebuje. „Copak není nejkrásnější, očima, ústy, celým tělem nasávat světlo, jehož je tolik na tomto světě, že ho člověk nikdy nevytáhne,

⁵⁰ LV, Iz. delo VI, Lj., 1967

⁵¹ LV, Iz. delo VI, Lj., 1967

nemůže ho vypít?“ V těchto životně radostných a optimismu plných slovech je jiný Cankar, takový, jaký byl v prvním dějství. Pesimistická teze dostala svojí optimistickou antitezi. Negace života uvolnila místo afirmaci.

Role Matky je během celé hry pasivní, částečně ji využívají jako služebnou, na druhou stranu se k ní uchylují v nesnázích, spíš než pomoc hledají útěchu. Právě tak její poslední slova, která následují po Poljancově smrti, znějí především jako útěcha, ostatním i sobě zároveň.

Úvodní Matčina slova v prvním dějství jsou: „Odkud přicházíš, Vido, nešťastnice?“⁵² Z otázky je cítit spíš starost, než výčitka.

Jaké má důsledky chování takové matky, popisuje Ivan Cankar v *Mém životě*⁵³. Cankarova matka byla špatná matka, protože byla příliš hodná. Také byla velmi pobožná. V kritických situacích vzbuzovala namísto důvěry neznámou hrůzu, která pak Cankara všude pronásledovala. Matka v Krásné Vidě je odraz této vzpomínky.

Vedle Matky vystupuje ve hře ještě jedna postava beze jména, Doktor jako zosobnění zdravého rozumu a prosté moudrosti.

3.3. Drama toužení

Vida v Cankarově dramatu symbolizuje nový život, očekávání, krásu a vysvobození. Vida je snová královna, z živé bytosti se mění v symbol, iluzi. Přináší toužení. Stává se zároveň jeho objektem (cílem) i subjektem. Právě *rozpor mezi Vidou jako objektem a Vidou jako subjektem toužení je základní hybnou silou dramaturgie hry.*

(Podle Jože Pogačnika lze v dramatu dále rozlišit různé druhy negativního typu toužení: Poljanec je plný rezignace, fatalistické víry v osudovost života, baží po nirváně ve smrti; Damjana na stará kolena toužení stále žene na cestu a nedopřeje mu klidu; Mrva si uvědomuje bezcílnost toužení. Vedle negativního typu Pogačnik staví Dionizovo toužení, které je, na rozdíl od fatalistického všech ostatních, aktivní a představuje pozitivní typ⁵⁴. S tím nesouhlasí Tine Hribar, který na základě textu tvrdí, že Dioniz vůbec neví, co je to toužení a pozitivní typ toužení tak úplně odpadá⁵⁵.)

⁵² LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁵³ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

⁵⁴ Jože Pogačnik, Cankarjeva Lepa Vida, Sodobnost 5, 1976

⁵⁵ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

Na rozdíl mezi Vidou jako objektem a jako subjektem toužení upozornil Janko Kos: „Stejně jako v lidové baladě touží Vida po štěstí v jiném světě – ten je představován mladým hospodářem Dolinarem. Ale podobně jako v lidové písni lituje svého odchodu, protože jí je svět měšťanského štěstí cizí. Vráť se raději do světa utrpení, které je jedinou pravou podstatou toužení. Toužení je pak základ života. Idea toužení se objevuje ještě v jiné podobě. Vida představuje pro všechny ve svém okolí symbol štěstí, po kterém touží. Hlavní idea se tedy ve hře objevuje ve dvojí podobě.“⁵⁶

Symbol samozřejmě není pouze Vida, ale symbolistické je celé drama., proto se problém Vidy neomezuje jen na dilema, jestli má nebo nemá zůstat ve světě měšťanského štěstí. Z „ráje“, jehož symbolem je Dolinarův dům, neodchází, protože by litovala, ale protože touží. Vidu tedy z „ráje“ vyhání toužení, nikoliv utrpení.

S oběma rolemi Vidy se setkáváme hned na začátku hry, kdy Poljanec vypráví Dionizovi příběh o krásné Vidě: Odešla z domova a ani se neohlédla. Odvedlo ji toužení po něčem jiném. Když vstoupila na loď a ta se odrazila od břehu, už neviděla slunce, neslyšela moře. Neslyšela už hlas svého vlastního toužení, ale toužení svého muže. „Plaví se po moři, hledá tě, hledá tě a hořce pláče...“⁵⁷. A místo radosti Vida vykřikla bolestí. Zastesklo se jí po domově.

Zdálo by se, že stesk po domově je opak toužení. Pokud ale chápeme stesk po domově jako toužení po domově, pak vidíme, že *existuje protiklad uvnitř toužení samého*, dělí se na toužení po dálce a toužení po domově. To působí *bolest*.

„Podstata Vidy je v tom, že její toužení je neuskutečnitelné. Podstata samotného toužení je v tom, že je neuskutečnitelné. Nemá konec. Pokud skončí, zmizí. Toužíme po konci, po úplnosti. Proto je toužení samo sobě protichůdné.“⁵⁸

Jinými slovy podstata toužení spočívá v tom, že nemá konec, ve kterém by se uskutečnil jeho cíl.

3.3.1. Vida jako objekt toužení

Poljanec přirovnává člověka s jeho toužením k listu, který vítr utrhl ze stromu a zanesl ho do řeky. „...list plave dál, stále dál, budiž blahořečen! List se spustil do tůně, pod vrby. Tam se

⁵⁶ Janko Kos, Pregled slovenskega slovstva, 1976

⁵⁷ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁵⁸ Taras Kermauner, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1, 1978

kolébá, třepetá, nemůže nikam, vlny ho nosí od břehu ke břehu...bez ustání od břehu ke břehu, bez cíle...“⁵⁹.

Toužení je sám do sebe uzavřený pohyb.

„Nakonec mu zůstane jen jedno toužení, tomu listu v túni: po spánku, toužení po dlouhém, dlouhém spánku...“⁶⁰ Kdyby nebyl Poljanec smrtelně nemocný, rozeznali bychom na dně jeho nirvánistického toužení pud , který Sigmund Freud nazval *pudem smrti*. Ale Poljanec zároveň říká, že sní o šťastném toužení, když ví, že je blízko smrti. Možná to znamená, že kdyby byl zdravý, byl by schopen šťastného toužení. Na druhou stranu přirovnává toužení k nemoci, která je horší než mor. Toužení je nemoc, která je silnější než vůle. Je v něm pudová síla, která žene člověka mimo jeho vůli. A protože je toužení jako nemoc, která je horší než mor, pud v jeho srdci nemůže být nic jiného, než pud smrti.⁶¹

Necelistvost a rozdvojenost Poljanec je evidentní. Na první pohled je jasný jeho vztah k Vidě, jeho „čarovné květině“, jeho „hvězdě“. Vztah k jeho lepší polovině v něm samotném, k jeho „malému“, zkrátka k Dionizovi, je už méně jasný a hůře interpretovatelný, neboť ten je zároveň láskou jeho objektu toužení. Nejméně jasný a těžko interpretovatelný je jeho vztah k Matce.

Poljanec jako jediný oslovuje Vidu (i když jen ve fantastických představách) „sestro“. Vlastně s jistotou nevíme, jestli Vida není skutečně jeho sestra. Vždyť Poljanec Matku, která je Vidina matka, stále oslovuje „matko“, jako by byla i jeho matka. Pokud se jedná o strukturní úlohu postav, můžeme Cankarovu Krásnou Vidu považovat za *rodinné drama*.

V prvním dějství vystupuje Poljanec v jakési nadřazené roli. Ačkoliv Dioniz hovoří o jejich společné lásce k Vidě, Poljanec hodnotí lásku z objektivního pohledu. Od začátku je jeho úloha taková, že uvádí problém toužení, interpretuje ho a komentuje: „Veškeré toužení, které hlodá v srdci, je jen toužení po věčnosti...“⁶² Poljanec tedy toužení *zbavuje sexuality*. Tělesná láska a erotické toužení představuje jen viditelnou část toužení po věčnosti.

Dalo by se říci, že v okamžiku smrti Poljanec dosáhne svůj cíl toužení. Vida se vrátí domů a tím pádem i k němu. V pravý čas. Umírající se ještě naposledy probere, pohlédne na ní, usměje se a šťastný zemře. Jeho život nebyl zbytečný, měl cíl a smysl, ačkoliv vrcholu dosáhl až na konci.

⁵⁹ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶⁰ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶¹ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983. Tine Hribar opírá velkou část své interpretace Cankarova „dramatu toužení“ o výsledky psychoanalýzy Sigmunda Freuda

⁶² LV, Iz. delo, Lj., 1967

Damjan, který dvakrát opustil domov, dvakrát se zase vrátil domů a teď se na stará kolena potřetí připravuje na cestu, který nevydrží doma, přestože ví, že v cizině opět onemocní steskem a vzhledem ke svému stáří tam i zemře, říká: „Člověk se kolébá jako plachetnice na vlnách za bezvětří. Kolébá se, ale nedokolébá se nikam...Hlavní je, že člověk vstane a jde, jde, jde. Co záleží na tom, kdy a kam!“⁶³. Není důležité, jestli z domova nebo domů, hlavně *jinam*.

Toužení nemá stání.

Mrva, první Vidin ženich, naříká, protože *chce nemožné: cíl i toužení najednou*. „Bůh dal člověku toužení, ale cíl mu odepřel...čím je pro mě ona, čím jsem pro ni já?...ona je tvůj život! Všechno, co bylo kdy v tobě krásného, dobrého, ušlechtilého – ona je pro tebe vším! Toužení i cíl - obojí je ona!“⁶⁴ Vida představuje neuskutečnitelné spojení cíle a toužení (které Bůh člověku odepřel). Toto spojení představuje všechno (ona je pro něj vším), tj. život.

Protože doma se mu nestýská po domově, protože v cíli není toužení, a protože toužení nemá konečný cíl (a Mrva touží právě po spojení cíle a toužení), představuje pro něj Vida pouze *klam, mámení*. „Sladké bylo mámení, poznání je však hořké, hořké...lepší by byla smrt!“⁶⁵ Toužení se ve světle poznání mění v nenávisť. *Objekt toužení se změní na objekt nenávisťi*. „Když ji vidím, nejraději bych ji udeřil...potom bych před ni poklekl...to nemůže být láska...Říkají, že je moje nevěsta, je mi ale vzdálená a cizí a nedosažitelná jako španělská královna.“⁶⁶ Mrva se zmítá mezi láskou a nenávisťí. Láska a nenávisť k Vidě jako cíli/objektu toužení, který nikdy není a ani nemůže být identický s toužením samotným, mu natolik splývají, že Vidu nemůže ani políbit ani udeřit. Vida je pro něj nedosažitelná, protože se jí bojí dosáhnout. Když jsou si nejbližší, tváří v tvář, je mu nejvzdálenější a nejčizejší.

Čím blíž si je toužení a cíl, tím víc roste napětí a propast mezi nimi. Člověk objekt toužení vlastně nechce najít. Je pro něj ztracený, ještě dřív, než ho začal hledat.

Když Mrva pozná, že podstata toužení je *klam*, tragika lidského života se mu začne jevit jako *komedie*. (Lepší než bolest poznání a bolest toužení by byla *smrt*. Ale je tu *strach před smrtí*.) Vidu zavrhne jako hadráčku a i se svým životem začne nakládat jako s hadrem a rozhodne se pro sebevraždu.

Jako hadráčka *přestává být Vida objektem toužení* a bez objektu toužení není ani toužení samotné. S Vidou jako hadráčkou tedy zavrhl Mrva zároveň i toužení. Z hlediska toužení byla

⁶³ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶⁴ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶⁵ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶⁶ LV, Iz. delo, Lj., 1967

Vida španělská královna, z hlediska rozčarování a poznání se ze španělské královny stala hadráčka, reálná Vida.

Dolinar se naopak víc bojí zdraví než smrti, protože podle něj zdraví znamená život v nížinách, kdežto smrt přechod k jinému životu. Věřící v něj. „Odkud by se jinak vzalo toužení po něm, toužení po smrti, po vysvobození z té nešťastné pasti!“⁶⁷ Jestliže je obyčejný život pouze umírání, druhý a jiný život nazývá smrtí. Toužení po druhém a jiném životě je *toužení po smrti*. Strach je vinen tím, že toužení po smrti není pozitivní. Díky tomuto strachu ze smrti se pud smrti v člověku projevuje jen jako toužení po smrti.⁶⁸

Dioniz je z hlediska toužení nejproblémovější charakter. Většina literárních kritiků, kteří se zabývali interpretací Cankarovy Krásné Vidy⁶⁹, považuje Dioniza za subjekt pozitivního typu toužení. „Velikost člověka (Dioniza) spočívá v tom, že nepřestane toužit – do své smrti, a možná zase nakazí nějakého patnáctiletého člověka, a předá štafetu dál novým toužícím. Všichni budou neustále toužit, ale nikdo na tomto světě nedojde naplnění svého toužení.“⁷⁰ Kromě interpretace T. Hribara, podle něhož Dioniz toužení vůbec nezná. Možná je tak o něco ochuzen, na druhou stranu ho ztráta té nebo oné španělské královny nepohřbí.

3.3.2. Vida jako subjekt toužení

Cankarova Krásná Vida začíná Poljancovým vypravováním příběhu o krásné Vidě a končí Vidiným posmrtným polibkem. Poljanec umírá v náručí Vidy, která ho v okamžiku smrti políbí nikdy nekončícím polibkem. Je to poslední, co divák vidí. Políbí ho, protože byl její „drahý“, její „ubohý“, její „ze srdce milovaný“. Ovšem stejně tak Mrva, od kterého chtěla políbit nebo udeřit do tváře, byl její „drahý“. A zároveň hned po prvním nástupu děkuje Dionizovi za „věrnou lásku“ a se všemi (Dionizem, Damjanem, Mrvou a Poljancem) se rozloučí slovy: „Dobrou noc, bratři! S oddanou láskou zůstanu s vámi, mezi vámi jsem byla jako v samotném ráji!“⁷¹ Tvrdí, že byla s oddanou sesterskou láskou mezi nimi a slibuje, že navždy také zůstane. Když už Dolinar čeká na prahu, Vida se ještě vrátí k Dionizovi a říká

⁶⁷ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁶⁸ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

⁶⁹ I. Cankar, E. Kristan, J. Mahnič, T. Kermauner, J. Pogačnik a další.

⁷⁰ Taras Kermauner, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1, 1978

⁷¹ LV, Iz. delo, Lj., 1967

mu, aby na ní nemyslel, neplakal pro ní, nevolal jí. „Daleká, daleká je moje cesta...Sbohem můj ze srdce drahý, nejdražší! Když se ti po mně bude stýskat, budu vždy s tebou. *Něžně ho laská po čele a po vlasech*. Rty ti budu sušit slzy, rukou ti budu hladit vlasy, vroucnou láskou srdce utěšovat...“⁷² Přesto odchází s jiným, bez ohledu na Dionizovy prosby a jeho nesmírnou bolest.

Toužení je silnější než láska. Nezná slitování a proto se neohlíží na bolest druhých. „Vida není vázána na konkrétní lidi, na Dolinara nebo Dioniza. Vida nemiluje – bludičky nemohou milovat.“⁷³ Vida ovšem není jen bludička: je zároveň čarotvorná květina, která roste sama ze sebe.⁷⁴

Dolinar to pocítil velice brzy. Jakmile Vida překročila práh jeho domu, její tvář ochabla, slzy zatemnily její oči a Dolinar poznal, že neexistuje světlo, které by zahnilo ten stín na její tváři ani láska, která by osušila její slzy. Vida s tím nic nezmuže. Láska druhého na ní působí tak, jakoby „ohněm vodu hasil“. Toužení je voda, která plane, a proto ho oheň lásky nemůže uhasit, naopak ho ještě více rozdmýchá. Toužení je tedy voda, která hasí oheň lásky. Druhým přináší utrpení a vysílenost. Proto se Vida cítí vinna před každým, kdo ji miluje. Opět se loučí a opouští svého drahého, v tomto případě Dolinara, i přes soucit k němu. Podle vlastních slov jsou její oči už „čisté a veselé“, jen srdce je ještě „kvůli němu nešťastné“, tedy kvůli jeho utrpení, ale už tuto noc „zajásá a zazpívá“. „Zatoužila jsem vidět, jaký je život ve slunci...ale na mě tam bylo příliš třpytu, při veselé písni bylo moje srdce nešťastné, nešťastné z toužení, které neví odkud kam...Ráj není můj domov, *můj domov je cesta*...“⁷⁵

Vida jako subjekt toužení není nikde doma. Proto se jejím domovem stala cesta jako protiklad domova v běžném slova smyslu. Kam vede ta cesta? Co je její cíl? Cíl toužení a s tím i cesty je život ve slunci. Ale jen dočasně. Když je cíl dosažen, vyjde najevo, že to není ten pravý, a dosažený cíl tedy není cílem cesty. Není konečným cílem cesty. Cesta nemá začátek ani konec, proto začíná vždy ve svém cíli, který je zároveň východiskem cesty. Putování nikdy nekončí, protože když už to tak vypadá, vlastně teprve začíná. Mezi cestou a putováním tak neexistuje rozdíl. *Cesta je putování a putování je cesta*. Stejně tak cesta, která je Vidin domov, není cesta v běžném slova smyslu. Nevede nikam. Putování (toužení), jehož subjekt neví odkud kam, každopádně ale jinam, postrádá uspořádanost. Potom je jasné, proč z hlediska klasického dramatu, resp. tragédie, vystupuje *Krásná Vida* jako drama s velmi *anarchistickou dramaturgií*.

⁷² LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁷³ Taras Kermauner, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1, 1978

⁷⁴ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

⁷⁵ LV, Iz. delo, Lj., 1967

„Proč nejsi šťastný, jako jsem já, když nám zazářilo jitro, tobě od východu a mně od západu?“⁷⁶ Jitro, které zazáří od západu, je záře večera. *Noc je Vidin den*. Proto se nebojí smrti, kterou nosí s sebou. Bojí se o život, ne o svůj, ale o život ostatních. Protože kdo se jí přiblíží, přiblíží se smrti. Když Vida opouští Dolinara, tak se jí snaží zadržet: „Ne, Vido, ne! Ve svém náručí tě ohřeji, polibky tě uzdravím...“ Ona na to: „Nepřivolávej smrt!“⁷⁷

Na rozdíl od ostatních, Vidino toužení není pasivní, ale „šťastné“ toužení, tedy to, o kterém Poljanec pouze sní. To znamená, že je potřeba pojímat Cankarovo drama, které nosí Vidino jméno, z hlediska jejího, nikoli např. Poljancova, toužení. Její toužení je něco zvláštního. Nelze ho srovnávat s běžným romantickým toužením.

Její život není ani život ve slunci ani ve tmě, ale život na cestě mezi sluncem a tmou. Nepřitahuje ji ani duchovnost ani smyslnost, ale citovost. Její neklid je neklid jejího srdce.

„*Kdyby nebylo toužení v mém srdci, to srdce by zemřelo, v samotném ráji by zemřelo...*“⁷⁸

Život ve slunci je život bez srdce a tím pádem bez toužení: „Byla jsem v zemi, kde není ani hořkost ani toužení... Tam je začarovaný ráj. Slunce svítí samo sobě, květy zkameněly, písně jsou němé...“⁷⁹ Země slunce je tedy země hrůzy. Kde není hořkost, není ani toužení, a kde není toužení, není ani radost. Slunečná cesta je cesta k životu ve slunci. Tam nahoře by se člověk sám stal sluncem. Ale to slunce je slunce, které svítí jenom samo sobě. Každý žije sám pro sebe. S mrtvým srdcem v sobě. To je země začarovaného ráje. Vida se nesnaží začarovaný ráj odčarovat, nechce změnit ten začarovaný svět. Utíká do jiného. Vrací se do černého domu toužení. Aby i z něho vždy znovu utekla. Vida má strach ze začarovaného ráje. Děsí se toho, že by byla slunce, které svítí samo sobě.

Být subjektem toužení do konce života! Když Vida na konci druhého dějství opouští Dolinarův dům, symbol ráje, poté, co se rozhodla pro Dioniza jako svého společníka, říká nešťastnému Dolinarovi: „Dlouhá je ještě naše cesta, celou noc, celý den... do konce života!“⁸⁰ Dioniz bude její společník do konce života na cestě toužení, protože je nejubožejší, proto nejoddanější a takový také zůstane.

Erosu, ne sexu, je zavázán čistý subjekt toužení, jako je Vida, která nemá objekt toužení. Milena, která vystupuje ve hře jako Vidin opak, není proto opak Vidy jako objektu, ale především jako subjektu toužení. Milena se na rozdíl od Vidy dokáže pozdvihnout nad sebe samu a nad svůj život. Směje se bolesti i smrti. Vida se nesměje, ale ani nenařká. Vzdychají

⁷⁶ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁷⁷ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁷⁸ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁷⁹ LV, Iz. delo, Lj., 1967

⁸⁰ LV, Iz. delo, Lj., 1967

Mrva, Poljanec, Dolinar, svým způsobem i Dioniz. Vida nevdychá, nýbrž stejně rychle, jako zatouží, se vydává na cestu. V tom je zásadní rozdíl mezi Vidou a Poljancem a ostatními. Mezitím co Poljanec a ostatní touží po Vidě jako objektu toužení, *nikdo z nich není Vidin objekt toužení*. Nikdo ji nemůže udržet u sebe, tj. ve svém domě. Cesta je její domov.

Proč potom touží po společníkovi? Ne proto, aby byla objektem toužení. Vyžaduje víc. Vyžaduje naprostou oddanost. Proto si vybere Dioniza, který je nejubožejší a proto nejoddanější. Netouží po ní a nevdychá, ale miluje ji s vírou a doufáním.

Je Vida čistě je subjekt toužení? Není hlavní pocit postav Cankarovy *Krásné Vidy* nakonec prostě strach ze samoty? Z toho, aby nezůstali na konci opuštění a sami? Není tedy toužení především toužení po někom druhém? Spíš než toužení po něčem jiném? Jaký je vztah mezi toužením po někom druhém a toužením po něčem jiném?

Tendence ke *spojení toužení po někom druhém s toužením po něčem jiném* je u Vidy velice silná. Nejvýrazněji se to ukáže v jejím vztahu k Dionizovi, kterého s sebou vezme na cestu hledání jiného světa pouze jako společníka. Vida „miluje“ svého Dioniza, ale jen proto, že on jí nejslepěji a nejvěrněji miluje, protože mu může nejvíc dát, protože je nejubožejší. Bez všech pochybností za ní chodí jako za světlem ve tmě.

Možná byl ale Vidina první a jediná láska Poljanec. Byl její bratr duší a možná i krví.

„Vida následuje svoje srdce. Stejně jako všichni ostatní. Ani oni nemilují konkrétního člověka. Když říkají, že milují Vidu, znamená to, že milují svoje toužení, svoje srdce, sami sebe: svůj osud.“⁸¹

Toužení v člověku aktivuje to krásné, dobré a ušlechtilé, to ale ve výsledku nemůže uskutečnit. Příběh toužení tedy nemá konec, život toužícího je jako plachetnice na vlnách nebo list, který vítr zanesl do řeky. Při toužení je potřeba pohyb, ten, kdo se hýbe, bude mít otevřené srdce a v srdci „čarotvornou květinu“. Ta čarotvorná květina je čarodějka a bludička zároveň, která chodí před člověkem a ukazuje mu cestu ke hvězdám. Ona je také boží plamen, který prosvětlí všechny tmy. A Vida, která je pro celou společnost objekt toužení, je zároveň jeho subjekt. Jako subjekt toužení o něm vypovídá nejhluběji, možná největší pravdu, když říká: „Ráj není můj domov, ale cesta...Kdyby nebylo toužení v mém srdci, to srdce by zemřelo, v samotném ráji by zemřelo...“

⁸¹ Taras Kermauner, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1, 1978

3.4. Interpretace Frana Ilešiče

Recepce Krásné Vidy knižní kritikou v dějinách literatury není jednotná. Důvod musíme hledat v textu samotném, který není strukturován v souvislosti s jednou hlavní myšlenkou, které by bylo všechno ostatní podřízeno. Krásná Vida je evidentně literární dílo, ve kterém je ukázáno více životních cest, mezi nimiž není určena hodnotová hierarchie, která by jednu z nich upřednostňovala. Cankarův názor je stejnou měrou přítomen na všech rovinách a v celém rozsahu obsahu. Toho si ze všech kritiků všiml

Fran Ilešič, který o dramatu napsal toto: Příběh je následující: nemocný student Poljanec umírá a zemře; krásná Vida je pro něj v tomto světě ztracená. Nebo: patnáctiletý student Dioniz běží za krásnou Vidou, doběhne ji a ožení se sní. Dále: dělník Damjan a písař Mrva jdou vstříc smrti, protože je pozvala krásná Vida. Anebo: s hospodářem Dolinarem jásá krásná Vida, když on opět zatouží po svém mládí a po jeho požitcích.

A kdo je vlastně ta „krásná Vida“, ta láska každého a všech?

Krásná Vida je zosobněné toužení, toužení po čemkoliv, toužení po Americe, toužení po mládí a jeho požitcích, toužení po smrti, toužení jako jediná hodnota tohoto světa. Štěstí není *cíl*, ale *cesta*: ráj není pro krásnou Vidu domov, cesta je její domov, v ráji samotném by zemřela...Ano, přát si je krásnější než přání mít; ano, poznávat je krásnější, než poznání mít...

Kdo chce vidět povrchní krásnou Vidu, zvrhlou ženu, ať si přečte Jurčičův román nebo Vošnjakovo drama. To Cankarova krásná Vida není. Jeho „krásná Vida“ je symbol představy, citu, tedy toužení, jeho krásná Vida je uvnitř každého z nás, stejně jako v Poljancovi, v Dionizovi, Damjanovi, Mrvovi i Dolinarovi, „krásná Vida“ je naše múza, ona je náš neklid srdce, je naše pochybnost a naše touha po poznání. Alespoň já to tak cítím a vidím, ačkoliv mi toto všechno Cankar neřekl. (Slovan 1912).

4. Šeligovo drama toužení

Hlavní rozdíl mezi Cankarovou a Šeligovou Vidou je ten, že Šeligova Vida nevystupuje jako objekt, nýbrž výlučně jako subjekt toužení.

Druhý důležitý rozdíl, který vychází z Šeligova prolomení klasické dramaturgie, se ukazuje v nejednotnosti dramatu Krásná Vida.

Krásné Vidě, kterou napsal Rudi Šeligo⁸², náleží prvenství mezi slovinskými dramaty z hlediska variací. Vida je autorem vhozena do „stroje času“. V této hře o třech dějstvích po sobě jednotlivé části následují jako úseky cesty, které vedou do nitra tématu, k podstatě hlavní myšlenky a k jádru jedné samotné konkrétní životní situace, jejíž rozuzlení se věčně oddaluje.

4.1. První dějství

O tom názorně svědčí hned první dějství, které se podle autorových slov „odehrává v různých dobách, což musí být znatelné z jednotlivých scén. Měl by je odlišovat i jazyk...“. Tyto předpisy vytvářejí vedoucí algoritmus scénáře. Různé časy nejsou časy Vidina života, ale časy světových dějin. Spolu s historickými dobami se mění i kraje scén a Vidino sociální postavení. Různost v časovém pořadí má jak z obsahového tak kompozičního pohledu velice specifická východiska.

První dějství se skládá z pěti obrazů, které po sobě následují takto:

1. Současný, „nijak zvláštní“, měšťanský byt.
2. Na břehu moře za doby Maurů z Malagy.
3. Měšťanský byt ze začátku 20. století.
4. „Čekárna zítřka“⁸³ pro různá vozidla, „které tam venku pískají a hučí“.
5. „Strašné skály, nezalidněná země, neznámé zvuky – brzy po vzniku světa“.

Časová perspektiva je evidentně zpřeházená a scény po sobě nenásledují v obyčejném historickém pořadí. V opačném případě by dějství scénou, která se odehrává „brzy po vzniku světa“ muselo začínat a ne končit. Historická vertikála, kterou zpracovává Šeligovo drama, by tedy byla ve zmíněném dějství poněkud jiná, pořadí obrazů by bylo následující: 5 – 2 – 3 – 1

⁸² Divadelní hra vyšla v roce 1978 společně s dramatem *Čarodějnice z Zgornje Davče*.

⁸³ Jože Pogačnik, *Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*, Ljubljana, 1988

– 4. Nejedná se tedy o lineární kauzální vývoj dějin. Dějství začíná v přítomnosti a končí v paleolitu, tedy v počátcích lidských dějin.

Různé časy a kraje, různé sociální postavení Vidy a její mytologický charakter z pátého obrazu, to všechno má význam, aby vynikl zásadní totožnost Vidy jako *symbolu*. Změny časů zdůrazňují její nadčasovost: nadčasovost nebo věčnost toužení. Tím je mýtus vytržen ze své historické minulosti.

Autor doprovází Vidu v její proměně z bohyně na člověka, z její lidské historie aktualizuje prehistorickou fázi, pozitivizmus a současnost.

4.1.1. První obraz

Vida mění svět okolo sebe, ať slovy nebo jednáním, ve *svět dočasnosti*. Spíš sama sobě než svému muži říká Vida z prvního obrazu tyto slova: „Povídám udělej to tak, mě se nic netýká...Já stojím vně a jsem nepřítomná!“⁸⁴ Tradičně posvátné pojmy jako „náš dům“ nebo „domov“ jsou ztotožňovány s „dírou“. Vida jako Vida stojí vně současného měšťanstva, vůbec se jí netýkají každodenní starosti a je tedy, byť přítomná, zároveň už nepřítomná. Hraje tedy roli v roli, postavu v postavě. Vida je existence sama. Uvědomuje si svou existenci nejen jako herečka, ale také jako hraná postava. To ale neznamená, že máme co dočinění se dvěma Vidami, resp. s dvojí Vidou. Totožnost Vidy nespočívá ve stále věčné a pravdivé Vidě, ale v rozporu uvnitř vždy jiné a přece stále stejné Vidy.

4.1.2. Druhý obraz

Ve druhém obraze, která se odehrává beze slov, vystupuje Vida mezi Maury z Malagy, jako prادلena „na břehu moře, které šumí, vlní se, ačkoliv to není vidět“. Stejně tak není vidět, jestli je tam opravdu moře nebo ne, tam za okrajem je „buď moře nebo propast nebo rokle“. Přesto je ve scénáři opět napsáno, že mezitím, co se Vida sklání nad škopek a valchu, vlny pleskají a šumí. Pro její práci je charakteristická značná monotónnost, („Tak jak pleskají a šumí vlny, i její život ve stejném rytmu klesá a zdvihá se“⁸⁵), která je přerušována jenom

⁸⁴ Rudi Šeligo, *Lepa Vida*, Ljubljana, 1978

⁸⁵ LV, Lj., 1978

bezcílným zahleděním se do prázdna („Sem tam přestane...a hledí na moře, do blankytné dálky.“ Do blankytné dálky nebo do propasti?⁸⁶). Je nutno vidět rozdíl mezi Vidiným zahleděním do blankytné dálky na začátku obrazu a jejím zahleděním na „barevné hedvábí, damašek a bleštivé náhrdelníky“, pomocí kterých ji na konci obrazu vyláká Velitel Maurů⁸⁷. „Na rukou to všechno nabídne Vidě, které zasvítí oči a s nataženýma rukama se hamižně vrhne k darům. Když už téměř dosáhne na barevnou krásu, Velitel uhne směrem k neviditelné lodi. Vida se rozmýšlí, váhá, potom se rozeběhne za ním. Když ho skoro dožene, kouzelné látky se znovu vzdálí do pozadí...Když Velitel vstoupí za okraj (nejspíš na loď) tak, že už je vidět jen látka, kterou nabízí, žene se za ním a spadne přes okraj – na palubu lodí, do propasti nebo moře (vše je ukryto našim očím – mimo jeviště). Celý mužský svět, který tam je, se divoce a škodolibě zachechtá.“⁸⁸

Jestliže stála Vida v prvním obraze vně všeho, spadne ve druhém celá dovnitř.

4.1.3. Třetí obraz

Ve třetím obraze ze začátku 20. století Vida šije, dokud nevstoupí „prodavač nebo obchodní cestující s šicími stroji *Singer*. Prodavač po úvodních slovech začne nabízet: „To, co vám přináším, je to, co si každá žena dnešní doby může přát a o čem sní...Přenesete vás do neznámých dálek, kde se sny stávají skutečností...“⁸⁹ Nejedná se pouze o parodii světa techniky. Ta je zde pouze okrajová. Šicí stroj *Singer* zde představuje stroj, ale především v hlubším smyslu právě ty vymykající se předměty, při jejichž spatření Vidě v minulém obraze zasvítily oči. Vida o tom také sama mluví: „Ach, sliby, sliby! To říkali vždy...Všichni...“⁹⁰ Tak mluvil Domácí přítel z prvního obrazu i Velitel Maurů ze druhého a stejně mluví prodavač šicích strojů.⁹¹ Jedná se o muže jako o Muže, svůdce, tedy toho, kdo slíbje něco neznámého, láká na předměty ženských snů a přání. Ve vztahu k němu se Vida očividně změní, není už bohabojná, tichá žena, nýbrž zasvítí jí oči a s nataženýma rukama se chamtivě natáhne za předměty blankytných dálek a nesplněných přání.

⁸⁶ LV, Lj., 1978

⁸⁷ Zneužití člověka a jeho obelstění pomocí slíbené odměny, je v centru Šeligovy pozornosti i v následujícím dějství.

⁸⁸ LV, Lj., 1978

⁸⁹ LV, Lj., 1978

⁹⁰ LV, Lj., 1978

⁹¹ Také jsou „povinně jedna postava“, jak uvádí autor hned na začátku hry. Na začátku třetího obrazu dramatik znovu zdůrazní, že je Prodavač „očividně stejná postava“.

Žene ji *chtíč*.⁹² Není subjektem toužení, ale *chtíče*. Očividně stále ta samá postava, ta která hraje svůdce, se ji snaží přesvědčit, že její *chtíč* je vlastně toužení: tato „hvězdná energie, která mění sny ve skutečnost“ a skrývá se uvnitř každé ženy, ženy jako Ženy. Vida se zdráhá, protože se může ukázat, že to, co je jí nabízeno a co ji láká, není to, co chtěla a co si přeje: „Co potom? Už teď se bojím. Co se strachem potom?“ Prodavač má odpověď po ruce: „Strach vás požene dál...Až bude veliká vesmírná energie, které říkáme toužení, vzbuzena a bude přebývat ve vaší hrudi, bude každý nový krok jen projev této energie a každá spokojenost s tím krokem už také konec a smrt.“⁹³ Slova o toužení jako o energii, která je vesmírná (tedy věčná) a přináší požitek, jsou slova *namlouvání*. Vida, ač by ráda šla tam daleko a ráda by těm slovům věřila, rezignuje pod návaem slov a slibů: „Ach, nechte mě už...nemůžu vůbec nic. Jsem ukovaná mezi tyto stěny s konečným, na věčné časy daným řádem věcí... (pravou rukou se chytne za srdce, levicí přijme prodavačovu nabízenou dlaň.) Nechte mě prosím a jděte svou cestou...“⁹⁴ Prodavač okamžitě odhadne její rozpoložení, ví, že slova obrany a prosb jsou ve skutečnosti slova odevzdanosti, ale v tu chvíli se v něm něco násilně zlomí. Na světlo pronikne jeho utajovaný sadizmus: „Vezmeš si to! Všechno si vezmeš a den ze dne budeš nadšenější! Známe takové...paničky...kurvy pokrytecké, dokud nezjančí!“⁹⁵

Vida je v prvních třech obrazech objekt *chtíče*, ale *perverzního* *chtíče*. V prvním obraze se Domácí přítel „zahledí na její napjatá záda a zadnici“, chce ji chytit, ale „nějaká náhlá křeč mu zkroutí obličej a zavře dlaně“, v okamžiku sáhne pod kabát a vytáhne krátký bič, zvedne ho a chce ji s vyvalenýma očima šlehnout“. Ve druhém obraze si maurští nosiči „přetáhnou haleny přes hlavy, že vypadají jako nějací kněží“ a když se Vida skloní k praní, „kněží – nosiči vstanou, utvoří okolo ní kruh, zpoza halen vytáhnou krátké karabáče a udeří ji do zad“, potom maurský Velitel Vidu „prudce přitáhne k sobě“ atd. Ve třetím obraze se Prodavač po Vidině odevzdanosti zcela změní, „pekelně se zachechtá a odsune její ruku od sebe. Sexualita je násilná nebo odmítnutá.

Vida reaguje různými způsoby. V prvním obraze neví, co se odehrává za jejími zády. Ve druhém obraze nejprve – „jako kdyby věděla, o co jde“ – ponížene skloní hlavu a když se Velitel položí na zem, „klekne si vedle, na kolena, na paty“, vezme mu hlavu do náručí a „začne mu pečlivě vybírat vši z vlasů a vousů“. Ve třetím obraze se po výbuchu Prodavače

⁹² Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

⁹³ Je důležité, abychom tuto definici toužení nezaměňovali s definicí autora dramatu, kterou neznáme.

⁹⁴ LV, Lj., 1978

⁹⁵ LV, Lj., 1978

schoulí a schová hlavu do dlaní: „Nic jsem neřekla...Jen jsem trochu...Jenom na chvíli jsem chtěla, byla to jenom představa...“⁹⁶

4.1.4. Čtvrtý obraz

Ve čtvrtém obraze, když opustí manžela a uteče s Domácím přítelem, se kterým je teď v čekárně, by měla Vida stát kousek před uskutečněním svých snů. Ale místo s láskou mluví se svým mužem „ledově, sarkasticky“ a vyčítá mu: „A tak jsem tě milovala! Byly okamžiky...kdy jsem všechno na světě viděla ve světle lásky k tobě. Všechny chvílky, všechny dlouhé hodiny, kdy jsi se mnou nebyl, byly jen čekárnou na pravý okamžik. Jako kdyby veškerá vesmírná energie, která je mi určena, směřovala do mě jenom pro těch pár sekund, které budeme spolu...Dlouho to stačilo. Potom se všechno změnilo. Začal jsi mi nabízet věčnost...že půjdeme daleko, kde nás nikdo nezná a začneme společný život, že se dřívější sekundy stanou věčností a rájem.“⁹⁷ Je to jedna z Vidiných představ? Používá slova Prodavače šicích strojů.

Možná je míchání jazyků výsledek Šeligovy nedůslednosti, ale spíše je to výraz toho, že Vida neví, co chce. Že neví, kdo vlastně je.

Ve čtvrtém obraze „Vida stále sleduje čekárenské hodiny“. Všechny chvílky jejího života byly jen čekárnou na „pravý okamžik“. Proto i svého milence milovala jenom *zdánlivě*. Dokud jí nabízel takovou věčnost, jaké byly do té doby jen běžné okamžiky, dokud jí sliboval věčnost a ráj. Svůj omyl a klam svojí lásky pozná v okamžiku, kdy chvíle věčné a rajske lásky začnou utíkat pomalu jako čekárenské hodiny, kdy běžné okamžiky už nejsou věčné. „Teď už to vím! Jako nápis velkými fialovými písmeny ve vzduchu to vidím: Toužení bez cíle je můj osud a toto čekárna peklo. Vystoupím z oblasti milosti, když nadutě chci, chci, aby se toužení uskutečnilo. A to chtění je smrt toužení...“⁹⁸ Čekárna není přechodná, není místem přechodu do ráje, nýbrž je stálá. *Stálost pekla*.⁹⁹

Peklo je život člověka, který vystoupil z oblasti milosti. Z oblasti milosti vystoupí, když začne být nadutý. Když svému toužení určí cíl a chce ho dosáhnout. Jenom toužení bez cíle, bez *chtění*, je *živé* toužení. Čekárna není čekárnou toužení, ale čekárnou *chtění*, čekárnou na

⁹⁶ LV, Lj., 1978

⁹⁷ LV, Lj., 1978

⁹⁸ LV, Lj., 1978

⁹⁹ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

uskutečnění cíle toužení a toužení samotného. Chtění je tedy pekelné. Peklo je čekárnou chtění.

Kdo tedy koho oklamal? Klamání bylo oboustranné. Domácí přítel Vidě sliboval věčnost a ráj, ve skutečnosti ji jenom sváděl, protože po ní toužil. Vida předstírala, že žije pouze pro něho, ve skutečnosti ho nechtěla jako milence, jenom do něj projektovala lásku a sny a to, po čem její srdce toužilo. Vida nestojí o lásku, ale chce *věčnost v toužení*. V tom je Šeligova Vida stejná jako Cankarova.

Když začne rozlišovat svoje představy od milence, stane se pro ni dvojníkem toho, koho už měla, dvojníkem jejího vlastního muže, představitele všech průměrných mužů z průměrných manželství v průměrné společnosti.

Vida chce věčnost v toužení a v tomto chtění ji už nezáleží na tom, čím je ve svých očích nebo v očích ostatních. Její dilema je: všechno nebo nic. Střední cesta jí připadá nejhorší.

Ledová a sarkastická Vida se na konci změní ve zlomenou a zoufalou. „Co já vím, co vím...Všechno se ve mně láme a trhá...“ Změna nastala pod vlivem nějaké negativní vize, ve které to nejprve zasmrdí kouřem, možná kouřem z lokomotivy nebo „něčím horším“, potom se za oknem objeví světlo a dlouhá třepetající se perut', nakonec smrad a mlha náhle zmizí. Šeligo dělá narážky na čerta. Ale byl to pouze Vidin muž, který se objevil jako její špatné svědomí, který jí připomenul její nemocnou dceru Darinku, to, že překračuje i to poslední, práh mateřské lásky. Vida zůstane jako přikovaná a jakoby ji opustily všechny síly, upustí cestovní tašku na zem.

Východiskem tohoto stavu je *extáze*. Do ní neupadne sama, ale stáhne za sebou i ty, kteří vypadali, že v čekárně prožívají svoje nekonečné čekání. Vida se z protagonisty změní ve vůdce sboru z klasické řecké tragédie. Vyzívá lunu a chce být rostlinou artemizie.

4.1.5. Pátý obraz

Tato scéna, která představuje setbu a zároveň rozmnožování toužení, je předzvěstí pátého obrazu, ve kterém „Vida, bohyně, sestra a žena Sventovidova, který je *deus deorum*, počátek nebe a země, slunce a světla (ohně)“, volá do „hluboké nezměrné propasti nebo jámy, kde přebývají démoni a Vouvel, démon bouří, vichřic“. Vida je bohyně, pro kterou se stal božský řád apriorní ustálenosti marný a zbytečný. Vyskytla se v přešernovské životní situaci

s prázdným srdcem.¹⁰⁰ Vidino srdce je prázdné, ale štěstí je mu tak cizí, že to, jestli je šťastné nebo ne, vůbec necítí. Přeje si jenom *neklid a naději*, neklid, který vzniká z chtěného neštěstí a naději, kterou může vzbudit jenom setkání s lidskou beznadějí. Vidino srdce je prázdné, protože je plné toužení po toužení.

Všechno, o čem kdy mohl snít člověk metafyziky a člověk náboženství, tím vším Vida už byla a je. Je nejen v ráji, ale je i jeho paní. A všeho, co existuje. Uskutečněny jsou všechny cíle a touhy po moci. Uskutečněno by tím pádem mělo být i toužení. Co by si vůbec ještě mohla přát? Po čem by se ještě dalo toužit? Jako vždy - po něčem *jiném*. Zde nejlépe vyniká hlavní rys problému krásné Vidy: *nespokojenost se stávajícím a toužení po něčem jiném*.

Jestliže je toužení vždy toužením po tom, co nemáme nebo čím nejsme, potom je toužení už předem z principu neuskutečnitelné. Není v ničí moci, aby něco měl a zároveň neměl. Toužení není vázáno na *být* ani na *nebýt*, ale usiluje vždy o *opak* toho, co *je*. Protože je člověk smrtelný, touží po nesmrtelnosti. U Vidy z pátého obrazu je tomu naopak. Vida chce smrtelnost. „Ať se třesu před hrůzou smrti!“ Vybrala si osud oběti. Její přání je splněno, ze světa bohů sestoupila do světa lidí.

Také pátý obraz, stejně jako čtyři předchozí, je jen představení: *představení v představení*¹⁰¹. V každém obraze prvního dějství zazní *ironie*, objeví se něco směšného, což vytváří distanci od jinak vážného děje. Ačkoliv se nejedná ani o tragikomiku ani o grotesku. K tragédii nedojde. Tajemno je zasaženo ironií. Šeligo dává vědět, že vytváří *mýtus*. Že sestavuje části mýtu. Hraje si na život a na smrt a ví, že si jenom hraje.

Cankarova Vida odchází dřív, než se utrpení stane neúnosným, oproti tomu Šeligova Vida jako by nemohla odejít z čekárny. Navzdory neznámému toužení vystoupit.

Pátý obraz končí Vidinou orgasmickou extází. Také „moře zahučí v dlouhých, nostalgických, ale strašlivých, neznámých vlnách...“ Vidina extáze tedy nezůstane bez odezvy, ty strašné vlny nemohou na jevišti, proto se musí spustit opona.

Jakmile toto začalo, dějství končí. Konec dějství je tedy bez konce. Což znamená, že jsme právě u vzniku toužení.

Zásadní pravda Vidiny nespokojenosti spočívá v opakování toho samého a stejného, což ze života činí něco odporného a nesnesitelného. Mezi přítomností a současností není rozdíl (Vida

¹⁰⁰ Poslední věta „Srdce je prázdné, vkrádá se do něj neklid a naděje.“ je parafráze Prešernova mota ve sbírce *Poezie*.

¹⁰¹ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

je ve stejném postavení za času Maurů a v současném měšťanském manželství), mezi přítomností a budoucností je pak toužení.

4.2. Druhé dějství

Druhé dějství je dramaturgicky výjimečně zdařilé a ve Slovinsku představuje jedinou vazbu mezi klasickou, resp. moderní a avantgardní dramaturgií.

Odehrává se na španělském dvoře v 16. století, „euforicky, náhle, bez přerušování“, v zemi, která je „střed světa“ a která uvádí na scénu „běsnění světa v expanzi“.¹⁰² Výraz *uvádět na scénu* není použit náhodně. Autor textu často upozorňuje, že jde o *hru*, občas o *rituál*, což znamená, že se v tomto dějství jedná o barokní *theatrum mundi* a jeho charakteristickou uměleckou vlastnost, kterou nazýváme *spectaculum*.¹⁰³

V tomto světě se Vida vyskytne po nějakém ztroskotání, dvořané ji v **prvním obraze** přinesou na jeviště „celou bezvládnou a zmáčenou...jako nějakého utopence“ a řadou pokusů ji doslova vrátí do života. Je to vlastně Vidino *nové narození*, které autor opatřil režijní připomínkou: „Pomalou ožívá ve zmatenost“. Pojem *zmatenost* je nejvíce odpovídající pojmenování pro stav Vidy ve světě, který kdysi býval předmětem jejího toužení.¹⁰⁴ Uviděla sice velkolepé impérium a poznala, jak funguje, nepřineslo jí to ale žádné potěšení. Zjistila, jak se v zákulisí sobecky řeší důležité otázky obecného blaha a jak je dějinný počin vždy ideologizován a zneužíván pro konkrétní účely.

Ve druhém dějství lze do sebe odlišit *toužení, usilování a chtíč*¹⁰⁵, přičemž hlavním tématem je usilování. Jeho zosobněním je Hernando Cortéz, který se připravuje na cestu do Ameriky.

Pátý obraz je celý zasvěcen jemu. „Cortéz stojí na vyvýšeném pódiu, je zahleděn do dálky, takže jeho řeč letí přes posluchače dole...“. Cortézova vyvýšená poloha odpovídá jeho slovům. „Lidský duch vyžaduje rozšíření hranic k nekonečným obzorům – a tam za nimi nás

¹⁰² Jože Pogačnik, Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno, Ljubljana, 1988

¹⁰³ Ve druhém a třetím obraze je to hra „na slepou myš“, v pátém hra s „míčem pod bradou“. Neustále je zdůrazňováno, že jde o hru. V osmém obraze má hra opačný význam: „Otec odejde pryč od ní, do hry, a Vida zůstane sedět na židli a zářícíma očima zírá do prázdna“.

¹⁰⁴ Tuto Vidinu životní situaci nejméně vyjadřuje její monolog, který vede ke královskému synovi (Vida je totiž, stejně jako v lidové písni, jeho kojná).

¹⁰⁵ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

čeká základ nového světa...“¹⁰⁶ Jde mu o základ, proto je *radikální*. Jde mu o základ nového světa, proto je *revoluční*. Jde mu o nové a širší obzory, proto je *vizionářský*.¹⁰⁷

Usilování nemá hranice. Každá hranice, která se rýsuje na obzoru, je zde jen proto, aby byla překročena. Cílem usilování není samotný obzor, ale jeho rozšíření. Tímto nekonečným cílem si usilování zajišťuje *věčnost*.

Vida má Cortéze svést. Ten by měl podlehnout její omamnosti a svému *chtíči*. Ačkoliv se na chvíli podívá dolů, je očividné, že se nenechá vyrušit. *Chťič překáží úsilí*.

Když skončí, umlkne a zůstane nehybně hledět do dálky. Lid si začne hrát. Zatímco na začátku projevu mu doslova viseli na ústech, v průběhu řeči jejich pozornost postupně slábla, až se začali na konci nudit.

Hra je hrou, vzbuzující chťič po představitelích druhého pohlaví, *hra sexuality a tělesnosti*. Jedna z dam se snaží Cortéze zatáhnout do hry, ten se ale nedá obměkčit. Nato se k němu dav otočí se slovy: „Všichni jsme stejní. Nemůže být žádná výjimka!“ Tímto výrokem ještě více zdůrazní jeho *výjimečnost*, jeho *odlišnost* od ostatních.

Cortéze podporuje v jeho záměrech Církev, podle níž je jeho podnik činem, „kterým chce lidstvo vztyčit vlajku křesťanství v srdcích pohanů“¹⁰⁸. Ve jménu tohoto podniku napadá představitel Círky, otec Bartolomej, Vidu, které intriky na španělském dvoře vnutily úkol svést Cortéze a odvrátit ho tak od stanoveného cíle. „Tvůj nynější hřích je, že tě Satan, oděn do krásy ženského těla, nastavil jako past velikému muži, který je hnán do neznáma.“¹⁰⁹

V Cortézově usilování zůstala ještě stále známka toužení. Usilování otce Bartolomeje je oproti tomu čisté usilování, čistá *touha po moci*. To je druh usilování, které „se ovládá“, má kontrolu jak samo nad sebou, tak nad svým opakem, chťičem. *Duchovní láska je synonymem usilování*, platonického erosu. *Smyslnost a prostopášnost jsou synonyma chťiče*, špatného druhu erosu.¹¹⁰

Protože oba erosy *tvoří protichůdnou jednotu* a opaky se nejen přitahují, ale v krajních bodech se také mění jeden ve druhý, drží se otec Bartolomej na jednu stranu moudrosti Aristotela a jeho teorie „správné míry“: „Vyvarujte se, ovečky, přehánění!“, na druhou stranu hysterické přehánění sám iniciuje. Tím udržuje dav na uzdě.

¹⁰⁶ LV, Lj., 1978

¹⁰⁷ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

¹⁰⁸ Z obou stanovisek, Cortézova („Lidský duch vyžaduje rozšíření hranic k nekonečným obzorům...“) a představitel Círky („...kterým chce lidstvo vztyčit vlajku křesťanství...“), je zřejmé, jak je životní praxe španělské veřejnosti ovládána religiozními (ideologickými) představami. Každá věc je dávana do souvislosti s Kristem a Církví.

¹⁰⁹ LV, Lj., 1978

¹¹⁰ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

Otec Bartolomej vysvětluje, že veškerá krása ženy je v její kůži. Pod ní je jenom sliz, černá a zelená žluč, střeva a „červi nadcházející smrti“. Upozorňuje na hříšnost a na to, že Kristus kvůli ní zemřel, aby spasil naše duše. Nakonec zvolá: „Proto žerme, dámy a pánové! Zažeňme vlčí pochyby a strach!“¹¹¹ Nato se všichni, kromě Cortéze, vymrští a započnou „jakýsi divoký rituál smyslnosti „, obrátí se ke svému podkožnímu pohanství a oddají se dionýské nespoutanosti. Po nějakém čase se uklidní („jako kdyby se nic nedělo“), posedají si okolo otce Bartolomeje a „zapláčí se sepjatýma rukama jako v nějaké modlitbě“. Otec Bartolomej je napůl ďábel a napůl duchovní a vlastně jen obojí hraje. Když se k němu obrátí jeden z davu s myšlenkou, že duše, která se nekonečně naplní láskou k Bohu, už nemůže hřešit, připadá to otci Bartolomeji jako přehánění a vybuchne. „Odpadlíku! Satan je v tobě! Zrádče!“ Ukáže na něj prstem, ženy zavřeští a „v hysterii se vrhnou na nešťastného Alvarada...“. Svalí ho na zem a „vyvlečou ho pryč, do pozadí, nikam...“. Smyslností, zneklidněnou chtíčem, lze tedy podle libosti manipulovat, jenom je potřeba vědět, že ji nelze zcela potřít.

Cortéz si výbuchu smyslnosti a manipulování otce Bartolomeje nevšímá. Na konci zvolá vzletným hlasem: „Rozhodl jsem se! Není cesty nazpět! Právo je na naší straně! Odplouváme za úsvit!“¹¹²

Otec Bartolomej se nad něj může povznést. Cortéz je *předvídatelný*. Je element struktury, kterou kontroluje otec Bartolomej.

Vida je zpočátku zahrnuta do dvorních her. Od obrazu k obrazu se stává čím dál tím víc *předmětem* a *prostředkem hry*, zároveň se v ní čím dál tím víc probouzí toužení, které ji vytrhává ze hry ven.

Ve **čtvrtém obraze** se Vida stane předmětem královnina lesbického chtíče. V **pátém** z ní udělají prostředek, který má vyvolat Cortézův chtíč. V **sedmém** je vtažena do divokého a bláznivého rituálu smyslnosti, „nejen že se účastní, ale stojí v popředí veškerého počínání“. V **devátém obraze** laská Duera po šedivých vlasech, přijímá milostnou nabídku. V **desátém** ji zachvátí *stesk po domově*.

„Vidím širé moře, které mě k vám přivedlo. Uvnitř sebe ho vidím a vzpomínám, že mi ve chvílích, kdy bylo klidné, rozzařovalo tvář, kterou už tady v zrcadlech nevidím...Ruka mi sahá ještě dál...prsty chtějí cítit chladnou ranní rosu na trávě...“¹¹³ Po tolika letech nepřítomnosti se v ní probudí vzpomínky na domov a muže, především pak na dítě. „Musím! Musím slyšet svojí dceru!“ Královna Vidu jako první prohlédla. Zjistila, že má *dvě tváře*. „To

¹¹¹ LV, Lj., 1978

¹¹² LV, Lj., 1978

¹¹³ LV, Lj., 1978

všechno říká tvoje levá tvář. Pravá je na srdeční straně...Srdce ti ještě stále chce hořet v lesku nedosažitelného světa – nechce ještě nazpět.“¹¹⁴ S královským svolením se začne loučit, nenadále se však mezi dveřmi zastaví jako přikovaná, potom se „sarkasticky zasměje a vrhne se opět do tance a nových objetí...“.

Zásadní obsahový zvrat se přihodí v **jedenáctém obraze**. Vida je teď „plná, v bujných letech“, očividně překročila „nějakou hranici“, takže je „teď úplně jiná“. Máme co dělat se *sadomasochistickým výjevem*. Uprostřed jeviště na kanapi mezi třemi měkkými polštáři napůl leží, napůl sedí Vida. „Skoro stejně jako v prvním obraze tohoto dějství“, když ji dvořané přinesli celou mokrou. Teď je Vida svůdně oblečená, šaty odkrývají hluboký dekolt a ramena. Okolo ní se točí muži a osahávají ji. Ona je „velmi klidná, jako by nic necítila, chladná, až patologicky nepřítomná...těžkými, pomalými pohyby vytáhne z pod polštáře kovové, stříbrnými plíšky okované rukavice s ohromně dlouhými drápy“, natáhne si je a potom „bere do rukou jejich obličej, uši, nosy a ruce a pomalu je posouvá dál od sebe – tam, kam patří podle zákonů fyziky a anatomie“. *Hra smyslnosti a chtíce* se zmechanizovala. Sadomasochismus je stěžejí fyzický. Smysly jsou unavené a splasklé. Nosy, kníry a prsty chlípníků „jakoby nic, jakoby nebyly právě odsunuty“ s vytrvalostí lezou zase nazpět na ní a do ní. Z jejich úst, které se čím dál tím víc otvírají „tečou sliny, mají dlouhé psí jazyky a přerývaně dýchají“. Jejich slova a věty nedávají smysl. Tělo, smyslnost, city, duch i mluva žijí vlastním životem.

V tomto obraze vidíme, že ve Vidě toužení stále roste. Díky němu se její obličej mění v grimasu, v duchu je stále nepřítomnější. Čím víc plápolá toužení, tím víc uhasínají všechny ostatní smysly. „Už žádné utrpení a hořkost, zůstalo jenom toužení“ zní poslední dva verše z úryvku Cankarovy básně *Chlapec viděl čarotvornou květinu*, který Šeligo cituje na konci tohoto obrazu.

Citáty veršů z Cankarovy Krásné Vidy se objevují sice už v **osmém obraze**, ve kterém Vida uprostřed hry odejde stranou, kde nejprve zamyšleně hledí do dálky a potom říká: „Věťře, jenž putuješ! Moře, jenž tě slyším a voníš!...Oba jste zůstaly tam daleko! Přijď! Vrať se!...Vrať se pro mě...Ať jsem lunou, která putuje od břehu ke břehu. Co jsem chtěla?“¹¹⁵ Slova toužení se opakují jako báseň. Opakují se i na dvoře, někdejší cíli toužení. Vida neví, co chtěla. Jako kdyby si nemohla vzpomenout. Ale *podstatou toužení je, že neví, co chce*. Vida si nemůže vzpomenout, protože nic nezapomněla.

¹¹⁴ LV, Lj., 1978

¹¹⁵ LV, Lj., 1978

Vida je jedním z těch, které přesně charakterizuje Doktor z Cankarovy Krásné Vidy. Poslední bod toužení je *nic*. Jinak řečeno: bod posledního toužení není nic jiného než nic.

Ani když se oddala smyslnosti a chťiči, hře a veselí, nemohla Vida toužení nijak utéci. Toužení ji neustále drží v určité distanci od toho, co se okolo ní a s ní děje. Právě proto občas upadne do *extáze* a přehnaně spolupracuje.

První obraz toužení, na první pohled sice obraz kojení, je **šestý obraz**. Jedná se vlastně o *monolog toužení*. „Dítě! Dítě zlaté!...To mléko, dítě nebohé, v tobě způsobí, že krev začne vřít, že nemá konce, že touží po nekonečné cestě, která nemá cíl...Ten den je ještě daleko, synu, daleko, ale už v tobě roste.“¹¹⁶

Vida přestává drama toužení pod nátlakem úsilí a chťiče. Ve **dvanáctém obraze**, posledním v druhém dějství, Vida, „v evidentním začátku rozkladu“, shrbená, loudavá, se zanedbanými šedivými vlasy, nedbale oblečenými šaty, svoje přání a společně s ním svá muka dovádí do krajnosti. Je naprosto *rozpolcená*. Mluví o sobě jako o dvou. „Přebývá ve mně zvíře, které sama živím, sama probouzím...“ Utrpení zde není tělesné, ale duševní. Utrpení *schizofrenní* osobnosti.¹¹⁷

Královna Vidě nepředpovídá hezkou budoucnost. „Tam, kde budeš, nebudeš, a tam kam budeš toužit, nedojdeš...Tvoje toužení není cesta, ale nepřehledná *rovina*...Tak budeš do konečného rozpadu těla vyvržená z domova, ale zároveň ti nebude dáno, abys skutečně byla někde jinde...“¹¹⁸ Vida chce to, co nemá a proto zavrhuje to, co má. To není Vida nekonečné cesty, která nemá cíl, ale Vida toužení jako nepřehledné roviny.

První dějství je dějství nadčasové, tedy věčné a nezničitelné Vidy. *Druhé dějství je dějství času, dějství expanze světa a návrat Vidy k ničemu*. Vidin čas teče od narození, přes zralost do smrti. Protože je Vida zároveň věčná, jsou její narození i smrt *fiktivní*. Proto je i tok času *zdánlivý*. Zdánlivost je podtržena faktem, že se všechny tři rozhodující události stanou na stejném místě. Když na konci **dvanáctého obrazu** biřicové na příkaz otce Bartolomeje zajmou Vidu, „položí ji na kanape, stůl nebo obětní místo, které už známe“ (z prvního a jedenáctého obrazu). Vida se na začátku brání, potom „se poddá jako omámená zvěř řeži“. Přítomní jí rozpárají šaty na boku. Otec Bartolomej tam řízne, aby „vytekla černá krev“. Mezitím pateticky hovoří: „Kristovy rány jsou krvavě červené květy ráje, nad kterými se duše

¹¹⁶ Je poněkud pochybné, že Vida mluví o „svém synovi“, přestože víme, že je to syn královny, a že Vida má doma dceru.

¹¹⁷ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

¹¹⁸ LV, Lj., 1978

člověka vznáší jako motýl a pije jednou z toho, podruhé z onoho. Skrze ránu na boku (teď řízne!) pronikne do srdce...“¹¹⁹. *Vidino obětování je imitace obětování Krista.*

Akt obětování je *alegorický*. V něm je Vida *alegorický symbol*, symbol v metafyzickém slova smyslu. Existují výjimeční lidé, kteří jsou hodni obětování, je jim dopřána *slast* na konci *trpět*. Vedle toho existuje většina nehodných, kterým slast trpět dopřána není, jen možnost *mučit* a na mučení se podílet, což je proměňuje v ďáblí a jeho pomocníky. To je samozřejmě Bartolomejovo vysvětlení. Autor hry nicméně dopouští, že ho dav následuje a tím se pohled otce Bartolomeje stává *pravdou dramatu*. Otec Bartolomej se vrhne na ránu a krev, po něm i ostatní a „v hysterii zavírají oči, pláčící, vřeští a vyplazují dlouhé, živými barvami pomalované jazyky“. Jako kdyby se změnil v pekelníky.

Vida uprostřed té davové hysterie vykrvácí a „zemře“. Zemře proto, aby *vstala z mrtvých*. Aby se znovu narodila a s ní i svět. Oba očištění a omlazení. S Vidou jako konkrétní smrtelnou bytostí je konec, ale Vida jako symbol žije dál, s ještě větší nebo alespoň novou silou.

Mezitím, co dav šlípí, vystoupí otec Bartoloměj na piedestal, na kterém stál svého času Cortez a skrze vřeštění je slyšet jeho patetický hlas: „Moře ji dalo, moře ať si ji vezme...My alespoň na okamžik utěšíme svůj nezměrný hlad a žízeň, přicházející od něho v nás...Protože Kristův hlad je nezměrný...Proto, ovečky moje, nám dává sebe, dává nám duševní hlad a žízeň, abychom jedli Jeho ve věčné slasti...Tak budeme stále jíst a budeme jedeni a budeme se rodit a umírat v lásce..“¹²⁰. Jeho řeč není jenom patetická, nýbrž také *cynická*. Když se otec Bartoloměj postaví na piedestal, na piedestal usilování, konečně odkryje svou pravou tvář. Krvavé bodnutí do Vidina těla možná ještě mohlo vzbuzovat dojem posvátného aktu, jeho vystoupení na Cortezův piedestal ale potvrzuje, že je ideologický a skutečný vůdce ďáblů.

Když lidové hry španělského dvora už nevyvolávaly extázi, když se staly nudnými, nastoupil čas krvavé hry. To nebyl čas Cortézů, ale otců Bartolomejů.

Proč se musela stát obětí právě Vida?

Protože představuje všechno, co je *jiné*. Vida je jako příslušnice jiné rasy. Navíc je omamná. Jako kojná nepatří na dvoře k žádnému stavu, pohybuje se mezi oběma třídami. Právě kvůli této „výjimečnosti“ ji nemají rády ženy z lidu ani dvorní dámy. Ale to všechno jako by nestačilo. Co Vidu dovede až na obětiště, je její toužení. Vymyká se zvykům dvora, jeho zákonům, pravidlům hry. Podle logiky instituce Vida vlastně rozbíjí zákony systému kontroly a manipulace a tím ohrožuje systém zevnitř. Proto nemá šanci na záchranu.

¹¹⁹ LV, Lj., 1978

¹²⁰ LV, Lj., 1978

4.3. Třetí dějství

Třetí dějství Šeligovy Krásné Vidy je dějství dalšího z mnoha *znovuzrození toužení*. Je to dějství Vidina posledního znovuzrození dnes, v současném měšťanském bytě a současné měšťanské společnosti. Stane se tak už na začátku, v okamžiku Vidiny faktické smrti.

První obraz je pantomimická ukázka událostí celého dějství. Do tmavé místnosti, na jejíž ticho upozorňují zastavené hodiny, vstoupí Vida. „Shrbená, zmenšená, jako kdyby rostla ke svému začátku, k ničemu...“ Je jako předčasně zestárlé dítě, vzhled těla, obličeje a pohybů je „dementní a infantilní“. Po chvíli se začne třást, jako by jí procházela elektřina. Když třas dosáhne vrcholu, objeví se na zadní stěně, která je zpočátku černá, tenká světlá čára. Hodiny začnou velmi hlasitě tikat. Čára bliká, rozšiřuje se a zužuje, jako by chtěla zhasnout, potom se opět rozšíří, až se nakonec uklidní do hladké přímky. Tehdy se také Vida přestane třást, pomalu jde ke stolu, podívá se do své dlaně a ucukne hlavou „jako by něco nechtěla vidět“. Potom jde ke stěně, prsy a tělem se k ní těsně přitiskne. Za okamžik se vrátí ke stolu, ze solničky si na dlaň vysype sůl, sní ji, lehne si na břicho na zem, ruce natáhne daleko před sebe a tak zůstane ležet. *Vida je mrtvá*.

Ve **druhém obraze** se ukáže, že se Vida po dlouhé době vrátila domů ke svému Muži a k dceři Darince. Prostřednictvím inzerátu, takže ji nepoznají. Probíhá mezi nimi obyčejný rozhovor o neobyčejném Vidině putování. Vida dává najevo, že si přeje být víc, než jen běžná pomocnice v domácnosti. „Chtěla bych být tak dobrá hospodyně, abych vám byla druhou dcerou a vaší dceři sestrou.“¹²¹

Ve **třetím obraze** se dozvíme, že Vida zde (tedy doma) žije už rok a den, ale stále ještě neodhalila svojí pravou totožnost. Darinka ji pomalu poznává, ale ne jako matku. Vida na Štědrý den přinese do místnosti stromek, poklekne vedle něj a schová obličej do dlaní, lokty opřené o zem. Darinka ji „s hrůzou v očích a otevřenými ústy“ pozoruje z koutu. Obraz nejlépe vystihuje stav, který nastal po Vidině návratu domů. Po šestnácti letech nepřítomnosti se někdejší rozdíl ještě zvětšily. Autor vysvětluje změny, které se udály, metaforickým způsobem hned na začátku. Vida a Darinka vystupují v „lehkých letních šatech“. Všichni ostatní „začnou přicházet z pravé a levé strany jeviště...v zimním (současném) oblečení...Spolu s nimi proniká na jeviště také hukot motorů, štěkání psů atd. Jako kdyby všichni ten hluk každý sám za sebe a všichni společně nosili s sebou jako šaty.“

¹²¹ LV, Lj., 1978

Groteskní **čtvrtý obraz**, ve kterém vystupují i velmi zestárlí Muž a Přítel z prvního dějství a Vida s Darinkou si hrají s loutkami, se přehoupne v ještě grotesknější **pátý obraz**, ve kterém Vida rituálním způsobem nakládá s Darinkou jako s loutkou. Položí ji na záda na zem a říká jí: „Jsi rozpůlená v pase. V horní části máš všechno, co je v tobě šlechtného – duši a zrak a srdce...ve spodní to, co nemá žádnou hodnotu – zažívání, střeva a pohlavní orgány...Hranice, která ti vede přes pas, tě nenechá dýchat. Zaříd', aby se dostala duše do celého těla a aby měla spodní část podíl v srdci...“¹²².

V **šestém**, posledním **obrazu** třetího dějství se *grotesknost* změní v *infernální rituálnost*¹²³. Vida má rozpuštěné vlasy, oči jí svítí a třesoucími prsty bere do rukou „ony loutky starých časů“, tedy postavy z druhého dějství (loutky rytířů, králů, komtes apod.). „Náhle, přerušovaně a divoce probodává velikou jehlou několik loutek.“ To je její vyrovnání se světem, ve kterém žila a s jehož způsobem života nemohla souhlasit. Hned po „činu“ se jí zmocní hrůza před ní samou, skoro vykřikne a rychle vytáhne jehlu, prsty pak opravuje těla a šaty probodaných. Ale to, co udělala, je nevratné. Následuje mysteriózní okamžik Šeligovy hry. Podobně jako ve třetím obraze Darinka celou dobu pozorovala Vidino počínání. Teď, po magickém zločinu, se k ní „s hrůzou v očích a otevřenými ústy“ přibližuje, přistoupí k ní, rozpráhne ruce a vzlikne: „Mami!“ Darinka v jednom okamžiku pozná ve Vidě svou matku a zároveň se jí vrátí dar řeči.

Vida Darinku, která se vyjde ze tmy a blíží se k ní, neslyší a nevidí. V okamžiku, kdy k ní přistoupí a rozpráhne ruce, bílá čára „exploduje přes celou stěnu, která je teď celá bílá a divoce žhne, celý prostor se osvětlí jako ještě nikdy“. Čára znázorňuje Vidin životní tonus. Je to její čára života. Exploze proto znamená explozi Vidina života. Zároveň oznamuje Vidino znovuzrození. Vstání a omlazení v Darince.

Darinka se vrhne Vidě do náručí, ale není to mateřské objetí, protože Vida Darinku odstrčí a strká ji ke dveřím naproti těm, na které klepe Muž ve strachu z nejhoršího. „Poběž odtud! Nečekej! Rychle, dokud je čas!...Jdi, neotáčej se! Dávám ti svoje srdce. Jdi daleko! Uteč! Jsi živá...Nosila jsem tě pod srdcem osmnáct let – dávám ti ho! Teď máš slovo, máš moje srdce...pro to ses narodila...Dávám ti ho...Ach, věděla jsem...jenom tě k sobě přitisknu!“ Darinka je pro Vidu, i přes svých osmnáct let, novorozenec. Novorozenec, který má Vidino srdce. A má od ní ještě něco: slovo. Na rozdíl od Vidy by ale neměla mít stesk po domově. Měla by se dívat dopředu a neotáčet se. Její toužení by mělo být čisté toužení. Očištěno od toužení po domově. Darinka by měla být zproštěna utrpení, kterým musela projít Vida.

¹²² LV, Lj., 1978

¹²³ Tine Hribar, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983

Darinka se otáčí, nechce pryč, chce zůstat s Vidou, svojí matkou. Vida ji ale nepustí ke slovu, přitiskne ji k sobě a vystrčí ji ze dveří. Na konci za ní ještě natáhne ruku, „jako by jí chtěla něco říct“, ale zastaví se. Rozbělená stěna, Vidina čára života, která explodovala, zakmitá, ještě jednou se vzepne, náhle se ztenčí v úzkou přímkou a zhasne. „Vida se usměje a zhroutí se.“ Konec. Začíná Darinčina cesta, která bude pravděpodobně ještě těžší než Vidina.

Vidu hnalo její vlastní srdce. Darinku vyhnala do světa toužení Vida. Vida zemřela s úsměvem na rtech, Darinka se narodila v pláči. Taková bude nová Vida. Narodí se v Darince právě taková, jaká byla. Muž, který považuje Vidinu posedlost za bláznovství, říká: „Matčina bláznivost se přesídlila do ní!“¹²⁴ Autor dramatu pak uzavře Krásnou Vidu scénou věčného opakování se. „Všechno utichne. Zašumí moře. Vlny se nerozbíjejí o břeh, který není. Tíhou rozpěněné vody padají do sebe a zas se zdvihají. Přichází bouře – ale opona ji okamžik před explozí ukryje před našimi zraky.“

Drama lidského života tímto skončilo, drama lidského toužení však pokračuje.¹²⁵

¹²⁴ LV, Lj., 1978

¹²⁵ Napříč slovinskou literární kritikou už od T. Kermaunera jako nit vede teze, že je Darinka z Šeligovy hry *Čarodějnice ze Zgornje Davče*, je Vidina dcera. Ve světě tohoto dramatu je toužení prohlášeno za bláznovství. Hlavní hrdinka končí v blázinci.

5. Závěr

Krásnou Vidu lze považovat za jeden z ústředních symbolů slovinské literatury. S tím souvisí i její obsahová šíře. Od dob vzniku lidové písně, která ve formě balady zaznamenala konkrétní historickou událost, se tento motiv stal jedním z nejrozsáhlejších zdrojů literární inspirace. Svědčí o tom jeho mnohá zpracování autory 19. a 20. století.¹²⁶ Postupně se rozšiřoval o psychologické a antropologické přístupy, čímž se otevíralo spektrum interpretací.

Lidová píseň o Krásné Vidě nebyla v 19. století již pouhým „historickým obrazem“, ale žila svým vlastním životem, coby básnický útvar. Jako taková se stala motivací pro romantického básníka France Prešerna, který ji zbavil lidové epičnosti a vystavěl ji podle pravidel romantické lyriky. Promítl do ní vnitřní rozpor mezi ideálem a skutečností, přičemž zdůraznil toužení po nedosažitelném. Krásná Vida, v díle Ivana Cankara a bezpochyby i ostatních spisovatelů, není již Vida z lidové písně, ale především Prešernova Krásná Vida.

Krásná Vida se mění ve slovinské literatuře především pode toho, co jednotliví autoři považovali za příčinu Vidina toužení. Původní lidová píseň je v tomto případě nejméně konkrétní. Poskytuje nicméně několik společných motivů. Vidu vyžene do světa neuvážené manželství, nemoc dítěte, špatná materiální situace, ale především naděje, že dostane lék pro nemocné dítě. Na ně pak navazovali slovinští autoři, kteří motiv Krásné Vidy zpracovali. Vidě navíc dodali další literární rozsah – toužení. To se objevilo už u Prešerna, který Vidin problém chápal jako problém neutěšeného toužení, Ivan Cankar však Prešernův motiv toužení stupňoval a vytvořil z něho ústřední otázku lidského života. Drama představuje širokou škálu filozofických, psychologických, sociologických a estetických otázek a odpovědí. Autor Vidu vyzdvihl v symbol, ideál čisté ženy a proměnil ji v mýtus tragické osudovosti.

France Prešeren a Ivan Cankar asi nejvíce ovlivnili slovinskou představu Krásné Vidy.

Šeligova Vida má více tváří, její toužení pramení z několika příčin. Jsou to materiální a erotická přání, jejichž splnění ale není zárukou uspokojení. Šeligo se formálně drží příběhu lidové písně. Drama dělí na tři dějství s východiskem (katastrofou) v poslední části. Rozbívá jednotu času, drží se typu třídílné lidové balady a částečně i její vypravěčské osnovy (Maurové, Španělsko atd.). Zachovává Prešernův vnitřní rozpor a Cankarův motiv toužení. Šeligova návaznost na Cankara je zcela jistě hodna pozornosti. Šeligo nejen cituje verše

¹²⁶ Jože Pogačnik a publikace *Slovinští literární hrdinové* (Ljubljana, 2002) uvádějí, že všech zpracování motivu Krásné Vidy je ve slovinské literatuře čtyřicet tři.

z básně *Chlapec viděl čarotvornou květinu*, ale na mnoha prozaických místech se objevují velmi charakteristická Cankarova syntagmata. Novou interpretací lyrické básně nabízí částečně nový a především svůj vlastní pohled na Krásnou Vidu.

Šeligova Krásná Vida je v dějinách zpracování motivu společně s Cankarovým dramatem nejvýznamnější a nejrozsáhlejší. Díky podrobné analýze lidského bytí a historie představuje archetyp. Šeligo tím dal svému dílu rozsah, který je v současné slovinské krásné literatuře málo frekventovaný. Jože Pogačnik toto drama výstižně označil jako *commedia humana* 20. století, z ideové stránky pak jako současné *theatrum mundi*.

6. Seznam literatury

- Cankar Ivan, Lepa Vida, Izbrano delo VI, Ljubljana, 1967
- Enciklopedija Slovenije I – XV, Ljubljana, 1987 - 2000
- Encyklopedický slovník, Praha, 1993
- Encyklopedie osobností Evropy od starověku do současnosti, Praha, 1993
- Grafenauer Ivan, Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva, Maribor, 1973
- Grafenauer Ivan, Lepa Vida, Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi, Ljubljana, 1943
- Hribar Tine, Drama hrepenenja, Ljubljana, 1983
- Janež Stanko, Zgodovina slovenske književnosti, Maribor, 1957
- Kermauner Taras, Cankarjeva Lepa Vida, Dialogi 1, 1978
- Kermauner Taras, Porajanje levice – desnice 3, Napačni in pravi, Ljubljana, 2001
- Kermauner Taras, Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki, Ljubljana, 1988
- Kos Janko, Pregled slovenskega slovstva, Ljubljana, 1976
- Kos Janko, Prešeren in evropska romantika, Ljubljana, 1970
- Kozak Primož, Temeljni konflikt Cankarjevih dram, Ljubljana, 1980
- Kumer Zmaga, Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi, Ljubljana, 1974
- Lah Klemen, Inkret Andreja, Slovenski literarni junaki, Ljubljana, 2002
- Pogačnik Jože, Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno, Ljubljana, 1988
- Pravidla českého pravopisu, Praha, 1993
- Příruční mluvnice Češtiny, Brno, 1995
- Slovenska čitanka I, Ljubljana, 1929
- Slovenska književnost, Ljubljana, 1996
- Slovinské drama, Bratislava, 1925
- Šeligo Rudi, Lepa Vida, Čarovnica iz Zgornje Davče, Ljubljana, 1978
- Škerlj Ružena, Češko-slovenski, Slovensko-češki slovar, Ljubljana, 1995
- Štrekelj Karel, Slovenske narodne pesmi 1 - 4, Ljubljana, 1895 - 1923
- Šundalič Zlata, O mitu Lijepe Vide u usmenoj i pisanoj književnosti, Slavistična revija, 38/4, Ljubljana, 1990
- Terseglav Marko, Ljudsko pesništvo, Literarni leksikon, Ljubljana, 1987
- Terseglav Marko, Prešernovo delo za slovenske ljudske pesmi, Traditiones 24, Ljubljana, 1995

Terseglav Marko, Zgodba nesrečne Lepe Vide v sodobni slovenski dramatiki, Traditiones

28/2, Ljubljana, 1999

Zdravec Fran, Slovenski roman 20. stoletja, Ljubljana, 2002

Zakladi Slovenije, Ljubljana, 1979

Přílohy

Varianty lidové písně „Krásná Vida“ ve *Slovinských národních písních* Karla Štrekelja

Přebal monografie *Drama toužení* Tone Hribara

Přebal publikace *Slovinská Krásná Vida aneb putování za čarotvornou květinou* Jože Pogačnika

- Vse draži, koker sama sem!“
 „O nič ne marej, Zarika,
 Štenže nam bo pométova,
 Vsak dan bo grš' prhájova.““
- 30 Sónca j' štenže pométova,
 Vsak dan je levš' prhájova.
- Že mi pokliče hvafce vse:
 „Le pejte vovit ribice,
 Ki so z imenam kačice.“
- 35 Zar'ka je kače kúhova,
 Sonca jih je pokušova.
 Sončico gvava zabolí,
 De precej v lica vobledí.
- Sončica j' šva v ta gornji
 stan:
 40 „Le vleci, vetrček hvadán,
 Semkej jíz vaščih deževá,
 Čer so voča jin mat' domá.“
- Zárika je posúšova,
 Močno se je prestrášiva:
 45 „O Sónčica, sestra mojá,
 De nisem ved'va preh tegá,
 Pa sem ti dava káci strup!“
 Zárika tudi vomedli
 Jin dušo s Sončico spustí. —
- 50 Kokó je vender to hudó,
 De sestra sestre na pozná
 Jin strupa káčiga ji dá!

Lepa Vida. A.

73.

(Kranjska.)

Lepa Vida je pri morji stala,
 Tam na prodi si pelnice prala.
 Čern zamor'c po sivim morji pride.
 Barko vstavi, praša lepe Vide:
 5 „Zakaj, Vida! nisi tak' rudeča,
 Tak' rudeča nisi, tak' cveteča,
 Kakor ti si perve léta bila?“

Vida lepa je odgovorila:
 „Kak' bi bla rudeča in cveteča,
 10 Ker zadela mene je nesreča;
 Oh, domá bolno je moje dete,
 Poslušala sim neumne svete;
 Omožila sim se, starca vzela!

vred učenec na ljubljanski gimnaziji, zdaj je pa jezuit v Požegi, v Srednji vasi na Gorenjskem zapisal in ki mi jo je nekaj časa potem tudi le malo različno od prvega zapisa v pero narekala mati pokojnega mi součenca Matevža Savsa iz Preddvora na Gorenjskem. Prebravši jo, reče mi nekaj: naredi iz te pesemce epiško pesem po svoji glavi, in tako je postala ta pripovedka v verzih.“

73. Iz Smolétone zbirke priobčena v KČ. III. 94—97. Pesmi se pozná, da jo je nekedo zelo prenarediti, najbrž Prešeren; celó metrum ne bo izviren.

- Malo kdaj sim, s'rotica, vesela;
 15 Bolno dete cel' dan prejokuje,
 Celo dolgo noč mož prekašljuje!“
- Čern zamor'c ji reče ino pravi:
 „Če domá jim dobro ni, žerjavi
 Se čez morje vzdignejo; ti z' mano
 20 Pojdi, serčno si ozdravit rano.
 Kaj ti pravim, pó-te, Vida zala!
 Je kraljica španska me poslala,
 Ji dojiti mladiga kraljiča,
 Sinka njen'ga, mlad'ga cesariča.
 25 Ga dojila boš ino zibala,
 Pestvala, mu post'ljo postiljala,
 De zaspí, mu pesmi lepe pela,
 Huj'ga dela tam ne boš imela.“
- V' barko lepa Vida je stopila;
 30 Al' ko sta od kraja odtegnila,
 Ko je barka že po morji tekla,
 Se zjokala Vida je in rekla:
 „Oh, sirota vboga, kaj sim st'rila!
 Oh, komu sim jaz doma pustila
 35 Dete moje, sin'ka naboglen'ga,
 Móža moj'ga z' let'mi obložen'ga!“
- Ko pretekle so ble tri nedelje,
 Jo h' kraljici čern' zamor'c perpelje.
 Zgodej lepa Vida je ustala,
 40 Tam pri okni sonce je čakála.
 Potolažit' žalost nezrečeno,
 Poprašala sonce je rumeno:
 „Sonce! žarki sonca! vi povete,
 Kaj moj sinek dela, bolno dete?“
 45 „Kaj bi delal zdaj tvoj sinek mali?
 Včeraj svečo rev'ci so deržali,
 In tvoj stari mož je šel od hiše.
 Se po morji vozi, tebe iše,
 Tebe iše in se grozno joka,
 50 Od britkosti njemu serce poka.““
- Ko na večer pride luna bleđa,
 Lepa Vida spet pri okni gleda,
 Da b' si serčno žalost ohladila,
 Bleđo luno je ogovorila:
 55 „Luna! žarki lune! vi povete,

SPKN. II. 19—22 so jo ponatisnile s temi premembami: 3 pelnice — 3, 31 morju — 27 pesmi lepej lépe pesmi — 35 svoje . . . naboglen'ga — 36 svójga —

Kaj moj sinek dela, bolno dete?“ —
 „Kaj bi delal zdaj tvoj sinek mali?
 Dan's so vboga s'roto pokopali.
 Ino oča tvoj je šel od hiše,
 60 Se po morji vozi, tebe iše,
 Tebe iše, se po tebi joka,
 Od britkosti njemu serce poka.“

Vida lepa se zajoka huje.
 K' nji kraljica pride, jo sprašuje:
 65 „Kaj se tebi, Vida! je zgodilo,
 De tak' silno jokaš in tak' milo?“
 Je kraljici rekla Vida zala:
 „„Kak' bi s'rota vboga ne jokala!
 Ko pri okni zlato sim posodo
 70 Pomivala, mi je padla v' vodo:
 Je iz okna padla mi visoc'ga
 Kup'ca zlata v' dno morjá globoc'ga!““
 Jo tolaži, reče ji kraljica:
 „Jenjaj jokat' in močiti lica!
 75 Drugo kup'co zlato bom kupila,
 Te pri kralji bom izgovorila;
 Id', kraljiča doji, moj'ga sina,
 De te mine tvoja bolečina.“

Res kraljica kup'co je kupila,
 80 Res pri kralji jo je zgovorila:
 Vida vsak dan je pri okni stala,
 Se po sinku, oči, mož' jokala.

74.

(Kranjska.)

a. Redakcija I.

Prelépa Vida je pelnice prála
 Pri kráju mórja na sínji skáli.
 K nji se je pripéljal čern zamórec.
 Takó je rékel čern zamórec:

38 pripelje — 40, 43 sólca — 41, 43 sólce — 76 bõdem 'zgovorila — 81
 Vsak dán vunder je pri oknu stala. — *Melodijo, bajè s Krasa, nahajaš v J.*
Vošnjaka dramì „Lepa Vida“ str. 97, 98.

74. *Neznanega zapisovalca. — Redakcija I. je iz SPKN. I. 116—119,*
kjer pa je mnogo naglasov napačnih; redakcija II. pa je iz NPL. 149—151,
kjer je očitano Vraz skušal pesem spraviti v neko pravičnejšo mero. Tudi v
njegovem natisku je nekaj tiskovnih hib: 1, 8 Lepa — 19 špansku — 33 Zgodèj.

5 „Kaj je tèbi, lépa Vída!
 Kí nísí lépa več tak, kakor perve léta?“
 „„Kak' hočem biti lépa, kákor pèrve léta!
 Doma ímam stariga možá in bolno déte:
 Stari mož prekašljúje, déte prejokúje.“

10 Tako je rékel čern zamórec:
 „Le z máno, le z máno, lepa Vída!“ —
 Takó je rékla lépa Vída:
 „„Komu bom zapustíla
 Stáriga možá in bólnó déte?““

15 Tako je rékel čern zamórec:
 „Le z máno, le z máno, lépa Vída,
 V špánsko dežélo!
 Po tēbe je poslála špánska kraljica.
 Ne boš drúgiga iméla,
 20 Kakor béle póstelje postiljála
 Ino góri boš ležála
 Ino boš dojíla špánskiga kraljiča.“

V bárko je stopíla, od krája odtegníla.
 Začéla je jokáti lépa Vída:
 25 „Komu sim pustíla stár'ga móža in bólnó déte!“

Pripéljal jo je v špánsko dežélo,
 V špánsko dežélo k špánski kraljici.

Zjútraj je zgódaj vstála, je pri óknu stála
 'Zza hríba pride ruméno sónce.
 30 Tak' je rékla lépa Vída:
 „Kaj te prášam, tí ruméno sónce!
 Kaj móje bólnó détime déla?“
 Sónce pravi: „Kaj bo délalo?
 Svečo so mu zdaj deržáli!
 35 Tvoj ubógi mož se pa po mórju vózi,
 Se po mórju vózi, tēbe iše,
 In se po tēbi, lépa Vída, mílo jóka.“

Tákrat še bolj se je zajokála,
 Béle si je róke lomíla.
 40 Zvečer je spet pri oknu stála.
 Izza gore pride svítla lúna:
 „Kaj te prášam, tí svítla lúna!
 Kaj móje bólnó détime déla?“
 Lúna pravi: „Kaj bo délalo?“
 45 Zdaj so ga pokopáli!

Tvoj stari mŏž se po mŏrju vŏzi
In se po tŏbi milo jŏka.“

Še bolj se je zajokála lépa Vida,
In k nji pride špánska kraljica:
50 „Kaj ti je, prelépa Vida,
De se takó milo jŏkaš?“
„Kaj bi se jez ne jokála!
Sím pri ôknu stála, zláto kúpo pomivala,
Pádla mi je čez ôkno u morjé globŏko.““

55 Tako je rŏkla špánska kraljica:
„Nič ne máraj, ti lépa Vida!
Jez bom spét drúgo teb' kupila
Ino pri kralju svŏjim te izgovŏrila:
Le lépo dôji mŏjiga kraljiča!“

b. Redakcija II.

Lépa Vida je peljnice prala
Pŏr kraju morja na sinji skali,
K nji pa se pŏrpelje čŏrni zamorc.
Tako nji je rekŏ čŏrni zamorc:
5 „Kaj je tebi, lépa moja Vida!
K' nis' več lépa kakor pŏrve léta?“
„Kako hočem ti jáz biti lépa,
Biti lépa kakor pŏrve leta,
Domá mam star'ga móža, boljno déte;
10 Céli dan mi déte prejokuje,
Célo noč pa mŏž mi prekašljuje.““

Tako nji je rekŏ čŏrni zamorc:
„Le z mŏno, le z mŏno, lépa Vida!“
Tako mu je rekla lépa Vida:
15 „Komu bŏm sirota jáz pustila
Starèga móža in boljno déte?““
Tako nji je rekŏ čŏrni zamorc:
„Le z mŏno, le z mŏno, lépa Vida,
Le z mŏno pojd u špánsko deželo:
20 Po tebe pošlje me špánska kraljica.
Tam ti ne bóš družiga delala,
Kakor béle postlje postiljala,
In na bélih postljicah ležala,
In dojila špánskèga kraljiča.“

25 Lépa Vida v barko je stopíla.
Ko sta užè od kraja odtegnila,

Je začela jokat lépa Vida:
„Komu sŏm sirota ja pustila
Starèga móža in bolno déte?““

30 Perpeljaŏ njo je u špánsko deželo,
U špánsko deželo k špánski kraljici.
Vida zjutrej je zgodej ustala,
Zgodej ustala, pŏr okni stala.
Gori pride to rómeno sónce,
35 Tak je rekla sóncu lépa Vida:
„Kaj te prašam, ti rómeno sónce!
Kaj détece moje boljno dela?“
Sónce pravi: „Kaj bó zdej delalo?
Rauno zdej só svečo mu dŏržali!
40 Tvoj star mŏž pa se po morji vozi,
Se po morji vozi, tebe íše,
In se po tebi, Vida, milo jŏka.““

Takrat še bolj se je zajokala,
Béle róke sirota je lomila,
45 In zvečer je spet pŏr okni stala.
Gori pride ta presvitla luna:
„Kaj te prašam, ti presvitla luna!
Kaj détece moje boljno déla?“
Luna pravi: „Kaj bó zdej delalo!
50 Rauno zdej só ti ga zakopali!
Tvoj star oče se po morji vozi,
Se po morji vozi, tebe íše,
In se po tebi, Vida, milo jŏka.““

Še bolj se je zajokala Vida.
55 Takrat pride k nji špánska kraljica:
„Kaj je tebi, moja lépa Vida!
De se mi ti tako milo jŏkaš?“
„Kaj bi se sirota ne jokála!
Ko sem zjutrej jáz pŏr okni stala
60 Ino zlato kupco pomivala,
Padla mi je u morje glŏboko!““

Tako rekla je špánska kraljica:
„Nič ne maraj, moja lépa Vida!
Jáz bŏm tebi spet drugo kupila,
65 Tebe bŏm pŏr kralju zgovŏrila:
Le lépo doji mi mojga kraljiča!“

75.

(Iz Kroke na Gorenjskem.)

- Mlada Vida je štrence prala
 Pri kraju morja, na belem produ.
 Po morju se pripelja pisana barka,
 Notri sedi črni zamurček:
- 5 „Mlada Vida, kako je to,
 Da nisi več tako lepa,
 Kakor si bila prva leta,
 Kadar si bila pri meni za deklo?“
- 10 „Kako bom jaz tol'kanj lepa,
 Kakor sem bila prva leta,
 Kadar sem bila pri tebi za deklo!
 Doma imam hudega moža,
 Hudega moža, mlado dete.
 Noč pomine, dan pozajde,
- 15 Moje dete nikol' ne vtihne.“

„Jaz imam vse sorte kadila,
 Da bodeš dete ž njim kadila.“
 Mlada Vida je šla, kadila zibelo.

- Morče zažene to barko,
 20 Mlada Vida je tolkanj žal'vala:
 „Kaj moje dete počenja!“
 „Tiho, tiho, mlada Vida,
 Pri meni boš pogače jedla
 Ino bodeš vince pila.“
- 25 Po pisanem ganjku je hodila,
 Na belo luno je gledala.
 Kadar je prišla bela luna,
 Ona je lune vprašala:
 „Ali kaj veš, kako se na mojemu domu godi?“
- 30 „Jaz pa tega nič ne vem,
 Kako se na tvoj'mu domu godi.
 Ta rumen'ga solnca vprašaj,
 Kako se na tvoj'mu domu godi.“

Komaj je to pričakala.
 35 Gori je prišla rumena zarja,

75. Zapisal R. Poznik; narekovala Mica Štular. — Iz rokopisne zbirke
 NB. (str. 152—154), ki jo hrani Matica.

Za rumeno zar'jo pa rumeno solnce.
 „Jaz tebe vprašam,
 Kako je zdaj na moj'mu domu?“
 „Tvoje dete pri kraj' morja gori in doli téče
 40 No svojo ljubo mater kliče.“

Na to je solnce prosila:
 „Solnce, naj grem s taboj domu.“
 „O tiho, tiho, mlada Vida!
 Ž manoj boš težko hodila.“

45 „O naj hodim, kakor morem,
 Jaz pa s taboj pojdem.“
 „O poldne bom eno uro stavil,
 Pa še ti z manoj počij.“

(Solnce jo je pripeljalo na dom.)

Lepa Vida. B.

76.

(Od meje prekmurske.)

- | | |
|--|---|
| Lepa Vida proso plela,
Jako rano pred zorjami.
Lepa Vida plela proso,
Stepeno je najšla roso: | Kaj nicoj je tod hodilo,
Kaj nicoj je tod hodilo,
Rano roso je strosilo!“ |
| 5 „Da bi, Bog daj, mojo bilo,
Kaj nicoj je tod hodilo,
Kaj nicoj je tod hodilo,
Rano roso je strosilo!“ | 15 Tretjo jutro proso plela,
Tam je najšla velko kačo.
Kača mela devet repov,
Na vsakšnem repi devet
ključov: |
| Drugo jutro plela proso,
10 Stepeno je najšla roso:
„Da bi, Bog daj, mojo bilo, | „Ne straši se, lepa Vida!
20 Kaj si prosila, si dobila:
Saj sem jaz ne huda kača, |

76. Zapisal St. Vraz. — Iz VO. XIX. v. 4a, kakor je tam bila napi-
 sana prvotno. Pozneje je namreč Vraz premenil to-le: 31, 33 ga] jo — 32 On
 postane] Ona je — 34 On je] Je že — 43 grozna] dozdej. — To pesem je Vraz
 kesneje prepisal v VO. VIII. 54 s temi premembami: 1 plela proso — 2 Jako rano
 pred] Rano med (s prva še pred) — 3 Lepa Vida] Prvo utro — 6, 12
 nicoj je tod] todik je nicoj — 7, 8 manjkata — 9 utro — 13 14 manjkata —
 15] Da tretjo utro proso pleje — 16 Tam je najšla] V prosi najde — 17 mela]
 ma ti — 18 ključov — 21 ja — 22] Al ja sem ti mladi kralič — 23 ti] Al ja
 sem ti en mladi kralič — 24, 45 kraluje — 28 poli — 30, 33 jo — 32 On
 postane] Ona je — 34 On je] Grata — 35 Te ga] Da jo — 36 On postane] Te

Saj sem jaz ne huda kača,
Al jaz sem ti mladi kraljič,
Ki kraljuje v belem gradi. —
25 Ti boš šla po gladkoj stezi,
Jaz pâm šla po gostem
germji;
Tam bova se mija zišla,
Na polji per belem gradi.
Tam vtergaj tri drobne šibe,
30 Ki bodo tri leta stare.“ —

Da ga vujdre s prvojo šiboj,
On postane od glave človek;
Da ga vujdre z drugoj šiboj,

On je do pojasa človek.
35 Te ga vujdre s tretjojo šiboj,
On postane do pet človek:
„Hala, hala, lepa Vida,
Kaj si štela, si dobila:
Vzemi, vzemi meni z repa,
40 Z mojega repa devet ključov,
No odkleni bele gradi,
No poberi srebro, zlato!
Če sem bila grozna kača,
Pa sem ti zdaj mladi gospod,
45 Ki kraljuje v devet gradih
Z lepoj Vidoj nestráslivo.“

77.

(Iz Cerovca.)

Lepa Vida proso plela
Rano rano pred zorjami.
Kak od konca plela proso,
Stepeno je najšla roso:
5 „Da bi, Bog daj, mojo bilo,
Kaj je nicoj tod hodilo!“

K drugem konci je perplela,
Tam je najšla veliko kačo,
Tam je najšla veliko kačo,
10 Velko kačo zaglavačo.
Kača je mela devet repov,
Vsakšni rep pa devet ključov.

Mimo vlegla gladka steza,
Po joj jaše mlad študentič:
15 „Hala, hala, mlada Vida,
Vtergaj si ti drobno šibo,
Vtergaj si ti takšno šibo,
Ki za leto dni je zrasla.“

Mlada Vida vterga šibo,
20 Ki za leto dni je zrasla,
Ino s šiboj vujdre kačo,
Velko kačo zaglavačo.
Kak je lahko jo vujdrila,
Z repa ključje joj je zbila,

že grata — 39 repov — 40] Z devet repov devet ključov — 43 grozna] dozda] — 46 S — Po tem drugem prepisu je Vraz pesem tiskal v NPI. 48—50 pišoč ũ za povdarjeni u, è pred rom in pa izpremenivši, ne gledè znamenj nad vokali, to-le: 1, 3, 9 plela] pleje — 4 Stepeno je najšla] No ztepeno najde — 10] Ztepeno si najde r. — 15] Tretjo ũtro pleje proso — 17 ma tij ima — 18 sakšem — 22 Al] Neg — 23 Al ja] Jaz — 27] Z konec steze va se zišla — 29 Tam vtrgaj] Vtergaj si — 30 bojo — 31 jo . . . s] kačo . . . z — 36 človek — 39 meni z repov] z onih repov — 41 grady — 43 bila] biò — 46 Z. Melodijo podaje Kuhač II. št. 787.

77. Zapisal St. Vraz. — Iz VO. XIX. x. 4b., kjer pa je pozneje premenjeno: 1 Lepa] Mlada — 26 No v] V mladega — Nekatere stvari je Vraz menda precej ob zapisu popravil: devet repov devet ključov (12), kačo, kačo zaglavačo (22). — Drugič je pesem Vraz prepisal v VO. VIII. 55 s temi pre-

25 Ino kača se slilila
No v kraliča spremenila:
„Hala, hala, mlada Vida,

Kaj si želila, si dobila:
Bila prosta si divica,
30 Zdaj pa svetla boš kraljica.“

Svoji ženi nezvesti gospod.

78.

(Kranjska.)

„O Špela, Špela, Špelica,
Premila môja ljubica!“
„Kako čem vaša ljubca bit',
Ker nočete gospè ubit'?“
5 „Kako gospo svojo ubit',
Ker ne morem je zzejit'?“
„Gospod, ko domu pridete,
Pobijte skledè cinaste,
Da s' tem gospo razjezite!“

10 Gospod, ko je domu prišal,
Je skledè cinaste pobil.

Gospa za to se ne jezi,
Tako li ona govori:
„Če boste te pobili zdaj,
15 Pa druge boste k'pili kdaj!“

Ko je gospod domu prišal,
Vselej je h' svoji Špeli šal:
„O Špela, Špela, Špelica,
Premila môja ljubica!“
20 „Kako čem vaša ljub'ca bit',
Ker nočete gospè ubit'?“
„Kako gospo svojo ubit,

membami: 1 Lepa] Mlada — 2 pred] med — 3 plela proso] je zaplela — 6 je nicoj tod] nicoj je todik — 7 K drugem konci] Da do konca — 8 Tam] Si — 9 manjka — 12 Vsakšni rep pa] Na vsakšnem repi — 13 Mimo] Mimo je — 14 joj] stezi — 21] S šiboj vujdre veliko kačo — 24 ključje njoj — 25] Kača pa se je zllilila — 26] V mladega kraliča spremenila — 29 divica] ženica — 30 Kralica. — Tiskal je Vraz pesem v NPI. 47—48 po drugem prepisu, a pišoč ũ za povdarjeni u, è pred rom in izpremenivši, ne gledè znamenj nad vokali, to-le: 1 Vida] Vida je — 3 zaplela] perplela — 4 Ztepeno — 6 todik] tod — 12 sakšem — 21 Z — 23 njo vujdrila — 26 mlad'ga — 29 ženica] diklica.

78. Zapisal M. Ravnikar-Požencan. — Iz MP. I. 104—107. Natismil jo je Vraz v NPI. 163—165, a z mnogimi premembami, o katerih ne morem soditi, ali jih pripisavati njemu ali pa è Ravnikarju. Te premembe so, ne gledè na naglasna znamenja, apostrofe in na to, da Vraz za končni l piše ũ, te-le: 3 kak hočem — 6, 23] Ker je ne morem razjeziti — 8 Pobite — 9 z tim — 10 in povsod: peršoũ — 11 pobiũ (!) — 13 le — 14, 31 bote . . . zdej — 15, 32 Pa bote druge kupil' kdej — 17 Vselej je] Je vselej . . . soũ — 25, 28 skrinje malane] skrinje pisane — 34, 51 soũ — 39, 56 gospo svojo] svojo gospo — 41 bote — 42 Ubite — 44 domu prišal] biũ spet doma — 45—49] Ubije sinka mladiga * De jezna bila bi gospá. * Tako je rekla zdaj gospá: * „Ste sinka ubil' mladiga, * Bo vam Bog senkoũ družiga — 50 domò — 58 ko domu p.] ko bote spet domà — 59, 60] Odrež'te nji bela cuzika, * Da jezna bó vaša gospá. — Namesto v. 61—73. ima Vraz te-le štiri:

Ko spet je biũ gospód domà,
Odreže nji béla cuzika:

Gospá nemila upila,
In takrat dušo pustila.

FILOZOFSKA FAKULTETA V LJUBLJANI
PZE ZA SLOVANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI

lit hist 11287

DRAMA HIREPENENJA

tine hribar

tine hribar

DRAMA

HIREPENENJA



SLOVANSKE JEZIKE IN KUZEVNOSTI

Jozef Pogačnik

SLOVENSKA

Lépa vida

ALI
HOJA ZA
ROZO ČUDOTVORNO



Obsah

1.	Úvod.....	3
2.	Píseň o Krásné Vidě.....	6
2.1.	„Pravá“ Krásná Vida.....	6
2.1.1.	Přehled jednotlivých typů a variant balady o „pravé“ Krásné Vidě.....	7
2.2.	Prešernova píseň o Krásné Vidě.....	10
2.3.	Rudežova/Smoleho varianta.....	11
2.4.	Původ, vývoj a diferenciacie tragické národní balady „O únosu mladé ženy-matky pirátem bezvěrcem“ na doleňský typ – předlohu Prešernovy Krásné Vidy.....	14
2.4.1.	Předchůdkyně.....	14
2.4.2.	Původ.....	19
2.4.3.	Vývoj.....	20
2.4.4.	Rozpad na doleňský elegický typ.....	23
2.5.	První interpretace lidové balady o Krásné Vidě a syntagma „črni zamorec“.....	24
3.	Cankarova Krásná Vida.....	27
3.1.	Vznik dramatu.....	28
3.2.	Obsah a jeho interpretace.....	32
3.3.	Drama toužení.....	35
3.3.1.	Vida jako objekt toužení.....	36
3.3.2.	Vida jako subjekt toužení.....	39
3.4.	Interpretace Frana Ilešiče.....	43
4.	Šeligovo drama toužení.....	44
4.1.	První dějství.....	44
4.1.1.	První obraz.....	45
4.1.2.	Druhý obraz.....	45
4.1.3.	Třetí obraz.....	46
4.1.4.	Čtvrtý obraz.....	48
4.1.5.	Pátý obraz.....	49
4.2.	Druhé dějství.....	51
4.3.	Třetí dějství.....	57
5.	Závěr.....	60
6.	Seznam literatury.....	62
7.	Přílohy.....	64
8.	Obsah.....	72