

doc. PhDr. Jiří Pelán

LEO SPITZER: STYLICKÉ STUDIE Z ROMÁNSKÝCH LITERATUR

Disertační práce

Školitel: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Praha, FFUK, 2008

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

LEO SPITZER

STYLISTICKÉ STUDIE Z ROMÁNSKÝCH LITERATUR

JAZYKOVĚDA A LITERÁRNÍ HISTORIE¹

Tento název má evokovat hlubinnou jednotu jazykovědy a literární historie. Poněvadž jsem v průběhu celé své odborné dráhy zaměřil veškeré své úsilí na sblížení těchto dvou disciplín, bude mi snad prominuto, předešlu-li svým poznámkám autobiografický náčrt svých prvních akademických zkušeností. Mám v úmyslu vyprávět vám svůj vlastní příběh: jak jsem se přes bludiště jazykovědy (z níž jsem vyšel) dostal do začarované zahrady literární historie – a jak jsem objevil, že tak jako je i v jazykovědě ráj, je i v literární historii labyrint; že v obou těchto oborech jsou jak metody, tak míra jistoty v zásadě stejné; a že pokud jsou dnes humanitní studia odsuzována (podle mého soudu neprávem, protože chyba není na straně humanitních disciplín, ale na straně jejich představitelů, kteří tvrdošijně napodobují zastaralý přírodovědný přístup, třebaže samy přírodní vědy se mezitím poučily od věd humanitních) – pokud jsou tedy humanitní studia odsuzována, nevidím žádný důvod, proč by pro některou z těchto disciplín tento verdikt neměl platit: je-li pravda, že nelze přiznat žádnou hodnotu studiu jazyka, nemůžeme chtít zachránit ani literární historii, ani kulturní historii – a ani historii jako takovou.

Zvolil jsem autobiografický způsob, protože se domnívám, že má osobní situace v Evropě před čtyřiceti lety nebyla zásadně odlišná od té, v níž se obvykle nachází dnešní mladý vědec v této zemi. Rozhodl jsem se vyprávět vám o své vlastní zkušenosti také proto, že metodu každého jednotlivého badatele podmiňuje jeho základní přístup, který je vždy vázán na jeho první zkušenosti, na jeho – jak říkají Němci – *Erlebnis*: „Methode ist Erlebnis,“ tvrdil Gundolf. Upřímně řečeno, radil bych každému staršímu vědci, aby veřejně vyložil

¹ Text příspěvku původně nazvaného *Úvahy o humanitních studiích* a určeného pro katedru moderních jazyků a literatur Princetonské univerzity. Přidal jsem několik poznámek a závěr.

Je paradoxní, že právě profesori literatury, kteří jsou příliš povrchní na to, aby se sami ponořili do textu, a kteří se spokojují s otřepanými větami posbíranými v příručkách, tvrdí, že učit estetickým hodnotám Racinových či Hugových textů je zbytečné: tak či onak, student i bez vedení pochyť jejich krásu – a pokud toho není schopen, dvojnásob nemá smysl o tom mluvit. Jsou však také skryté krásy, které se neodhalují při prvním interpretačním pokusu (dobře to znají apologetické mezi teology); ve skutečnosti je v každé krásě něco záhadného, co se nevyjevuje na první pohled. Rozhodně není žádný důvod, proč se vyhýbat popisu estetického fenoménu více než jakémukoli fenoménu přírodnímu. Zdá se, že ti, kdo se brání estetické analýze básnického díla, se někdy obávají, aby nepomačkali křehkou květinku: pokud jim věříme, milují tak hluboce umělecká díla a natolik respektují jejich čistotu, že v žádném případě nechtějí intelektuálními formulemi deflorovat jejich panenskost a éteričnost a setřít z křídel těchto poetických motýlů mihotavý pel. Já si naopak myslím, že formulujeme-li prostřednictvím slov své postřehy, neriskujeme, že se umělecká krásu rozplyne v prázdném intelektuálním; spíše napomáháme rozšíření a prohloubení estetického vkusu. Láska, ať je to láska k Bohu, k bližnímu nebo k umění, může jen získat, když se lidský intelekt snaží najít důvody svých nejvznešenějších emocí a vyjádřit je slovy. Pouze frivolní láska nedokáže přežít intelektuální definici; velké lásce porozumění prospívá.

základní zkušenosti, o něž se opírá jeho metoda, aby takřikajíc napsal svůj *Mein Kampf*, rozumí se, bez diktátorských konotací.

Poté co mi gymnázium dalo solidní základy v klasických jazycích, rozhodl jsem se studovat románské jazyky a hlavně francouzskou filologii, neboť v mé rodné Vídni, veselé i pořádkumilovné, skeptické i sentimentální, katolické i pohanské staré Vídni, byl zbožňován francouzský životní styl. Neustále jsem se koupal ve francouzské atmosféře a v této juvenilní fázi své zkušenosti jsem si o francouzské literatuře vytvořil představu, možná příliš zevšeobecnující, podle níž se dala definovat jako směs smyslnosti a reflexe, vitality a disciplíny, sentimentality a kritického důvtipu, a to zcela na rakouský způsob. Ve chvíli, kdy se zvedla opona nad francouzskou hrou dávanou francouzským souborem a sluha pronesl plným, sebejistým hlasem, s prohnáním, psychologicky pronikavým důrazem: „Madame est servie“, mé srdce se zachvívalo rozkoší.

Ale když jsem začal navštěvovat přednášky z francouzské jazykovědy svého velkého učitele Meyer-Lübka, zjistil jsem, že se nám nedostává žádného obrazu francouzského lidu a že se tu nemluví ani o tom, co je v jeho jazyce specificky francouzské: v těchto přednáškách jsme viděli, jak se latinské *a*, poslušné nezvratných fonetických zákonů, mění ve francouzské *e* (*pater* > *père*); viděli jsme, jak se *ex nihilo* rodí nový systém deklinace, systém, v němž se šest latinských pádů redukuje na dva a nakonec na jeden – a k tomu jsme se dovídali, že podobnému násilí byly podrobeny i ostatní románské jazyky a mnohé moderní jazyky vůbec. Bylo v tom všem mnoho faktů a velká přísnost v pořádání těchto faktů, ale pokud šlo o obecné ideje ležící pod těmito fakty, vše zůstávalo nejasné. Co to bylo za záhadu, že latinské hlásky nebo pády odmítaly setrvat v klidu a chovat se jaksepatří? Viděli jsme, že jazyk prochází ustavičnými proměnami – ale proč? Chvíli mi trvalo, než jsem pochopil, že Meyer-Lübke nabízí pouze *pre*-historii francouzštiny (tak jak ji stanovil na základě srovnání s ostatními románskými jazyky), a nikoli její historii. Nikdy nám nedovolil, abychom pozorovali nějaký fenomén v klidovém stavu, abychom mu pohlédli do tváře: vždycky jsme se dívali na jeho sousedy nebo předchůdce, vždycky jsme se dívali přes rameno. Byl nám předkládán vztah mezi fenoménem *a* a fenoménem *b*, ale samy o sobě tyto fenomény *a* a *b* neexistovaly a neexistovala ani historická linie *a-b*. V souvislosti s danou francouzskou formou citoval Meyer-Lübke staré portugalské, nové bergamské a makedorumunské, německé, keltské a paleolatinské formy; kde se však v této nauce refletoval můj krevnatý, duchaplný a ukázněný Francouz ve svém údajně tisíciletém trvání? Zatímco jsme mluvili o jeho jazyce, zůstával za dveřmi; tahle francouzština ostatně nebyla řečí Francouze, ale souborem nespojitých, oddělených, anekdotických a nesmyslných evolucí. Až na slovní

materiál mohla být tato francouzská historická gramatika stejně dobře gramatikou germánskou nebo slovanskou: nivelizace paradigmat a fonetické evoluce tam probíhají tak jako ve francouzštině.

Když jsem přešel do kurzů stejně velkého literárního historika Philippa Augusta Beckera, zdálo se, že onen ideální Francouz jeví slabé známky života – v bystrých analýzách dějových sekvencí *Pèlerinage de Charlemagne* nebo zápletek molièrovské komedie; ale vypadalo to, jako by průzkum obsahů byl v rámci skutečné vědecké práce jen pomocnou operací. Tato práce spočívala v datování těchto uměleckých děl a v identifikaci s nimi spojených historických faktů, ve vyhodnocování velkého množství autobiografických prvků a písemných pramenů, jež básníci údajně začlenili do svých uměleckých výtvorů. Souvisí *Pèlerinage* s desátou křížovou výpravou? Jaké bylo její původní nářečí? Existovalo nějaké epické básnictví, ať už merovejské nebo jiné, které předcházelo starofrancouzské hrdinské epice? Uložil Molière do své *Školy žen* rozčarování z vlastního manželského svazku? (Becker sice netrval na kladné odpovědi, ale otázku tohoto typu pokládal za legitimní součást literární vědy.) Přežila v Molièrových komediích středověká fraška? Konkrétní umělecká díla tak byla stupínky umožňujícími postoupit k dalším fenoménům, současným nebo předcházejícím, ale ve skutečnosti naprosto heterogenním. Zdálo se indiskrétní ptát se, co z těch textů dělá umělecká díla, co v nich dochází výrazu a proč se tento výraz zrodil právě ve Francii a právě v oné konkrétní chvíli. To, co se nám předkládalo, byla znovu prehistorie, a nikoli historie, a navíc to byl jistý druh materialistické prehistorie. V této pozitivistické perspektivě byla vnější fakta brána tak vážně jen proto, aby se uteklo co nejdále od jediné správné otázky: jak vůbec došlo k takovým fenoménům, jako je *Pèlerinage* nebo *Škola žen*? A abych nebyl nespravedlivý k Meyer-Lübkevi, musím připustit, že jako učitel byl blíže skutečnosti než Becker: bylo nesporné, že z latinského *a* povstalo francouzské *e*, ale že by z Molièrovy zkušenosti s možnou nevěrou Madeleine Bèjartové povstalo umělecké dílo *Škola žen*, prostě nebylo pravda. Na obou polích, jazykovědném jako literárněhistorickém (polích, jež rozdělovala obrovská propast: Meyer-Lübke mluvil jenom o jazyce a Becker jenom o literatuře), převládala bezmyšlenkovitá píle: nejenže nebyl tento druh humanitních studií zacílen na specifický národ ve specifickém čase, ale vytratil se z nich sám jejich předmět: totiž člověk.² Koncem prvního roku svého univerzitního studia jsem dospěl k závěru, že

² Ukázat tak velkého vědce, jak je Meyer-Lübke, pouze z onoho úhlu, který nás zde zajímá, je nutně jednostranné; úplnější zhodnocení jeho vědeckého působení, jakož i obraz jeho osobnosti najde čtenář v mé stati *Mes souvenirs sur Meyer-Lübke, Le français moderne*, VI, s. 213. Totéž platí pro Philippa Augusta Beckera: mé stručné poznámky nemohou poskytnout reálnou představu o jeho robustní osobnosti – jež se ovšem zřídka promítala do jeho vědecké práce. Byla to orgiastická povaha, jež jaksi nezapadala do tradičního vzorce učence.

věda, jež je mi poskytována *ex cathedra*, sice není bezcenná, ale zato já se vůbec nehodím pro něco takového, jako je bádání o iracionální samohlásce *-i-* ve východofrancouzských dialektech nebo o *Subjektivismusstreit* u Molièra: zdálo se mi, že z toho nikdy nemohu udělat doktorát. Důvěru ve studium románské filologie jsem neztratil jen díky laskavé Prozřetelnosti, která využila mé vrozené teutonské pokory před vědci, kteří věděli více než já. Tím, že jsem předčasně neopustil tu falešnou vědu, ale naopak jsem se pokusil osvojit si ji, jsem nakonec objevil jak její skutečnou hodnotu, tak své pracovní možnosti – a našel jsem životní cíl. Používaje nástroje té vědy, jež se mi nabízela, zahlédl jsem pod prachem, který je pokrýval, otisky prstů Friedricha Dieze a romantiků, těch, kdo ty nástroje vytvořili; a od toho okamžiku už vůbec nebyly zaprášené, ale naopak zářivé a navždycky nové. A navíc jsem se naučil pracovat s mnoha různorodými fakty: trénink v práci s fakty, surovými fakty, je možná vůbec nejlepší školení pro mladou, rozbíhavou mysl.

A teď vás pozvu, jak jsem slíbil, na cestu, která vede od nejrutinnějších lingvistických technik k práci literárního historika. Ona rozdílná pole se objeví ve vzestupném pořadí, tak jak je dnes vidím, ale konkrétní příklady, jež hodlám brát ze svých vlastních výzkumů, nebudou respektovat chronologii, v níž byly zveřejněny.

Meyer-Lübke, autor rozsáhlého a doposud nepřekonaného etymologického slovníku románských jazyků, mě mimo jiné naučil, jak stanovovat etymologie; dovolím si nyní vnutit vám konkrétní příklad tohoto postupu a neušetřit vás titěrné dřiny, která je s tím spojena. Od svého příchodu do Ameriky jsem se zajímal o etymologii dvou anglických slov, jež se vyznačovaly totožnou „příchutí“: slova *conundrum* „hádanka, jejíž zodpovězení obsahuje slovní hříčku“ a slova *quandary* „obtížná situace“. *New English Dictionary* registruje první doklad *conundrum* k roku 1596; ranější varianty zněly *conimbrum*, *quonundrum*, *quadrundum*. Mají význam „rozmar“ nebo „slovní hříčka“. V sedmnáctém století to byl oxfordský termín: kazatelé si navykli používat ve svých kázáních barokní vynález slovních hříček a *conundrumů*, např. „Now all House is turned into an Alehouse, and a pair of dice is made a Paradise; was it thus in the days of Noah? Ah no.“ [Nyní se každý dům proměnil v hospodu a pár kostek je učiněno rájem; bylo tomu snad takto za časů Noe? O ne.] Tato barokní technika, prokládající kázání slovními hříčkami, je dobře známa z *Kapuziner-Predigt*,

Mohu to ilustrovat historkou, kterou mi vyprávěl Walther von Wartburg: Becker, který rád obětoval Bakchovi Dionýsovi, zval v Lipsku své kolegy do jedné hojně navštěvované hospody, kde se pak konaly četné úlitby. Jednou v noci, už po dlouhých hodinách bujného veselí, si všiml, že měšťanští hosté v jeho okolí jsou šokováni jeho povykáním; okamžitě se obrátil ke svým kolegům a prohlásil: „A teď vám povím něco o raných křesťanských hymnech!“ Mluvil pak alespoň hodinu, nejen k potěše svých kolegů, ale i zástupu oněch

inspirované Abrahamem a Santa Clara, v Schillerově dramatu *Wallensteins Lager*: „Der *Rheinstrom* ist worden zu einem *Peinstrom*“ [z proudu Rýna se stala řeka běd] atd.

Mimořádná nestabilita fonetické struktury (odrážející žertovný ráz zamýšleného pojmu) – *conundrum* : *conimbrum* : *quadrundrum* – prozrazuje cizí původ, slovo, které bylo (žertem) adaptováno na různý způsob. Vzhledem k tomu, že anglické varianty obsahují *-b-* a *-d-*, která nelze snadno převést na jednu základní hlásku, navrhuji vzít v úvahu francouzskou lexikální skupinu, která ve svých různých formách obsahuje jak *-b-*, tak *-d-*: francouzské *calembour* je přesné synonymum anglického *conundrum* „slovní hříčka“. *Calembour* pak zjevně souvisí s *calembredaine* „nesmyslná nebo nesouvislá řeč“, a můžeme se domnívat, že i *calembour* měl původně týž obecný význam. Tato skupina slov pravděpodobně pochází z francouzského *bourde* „tlach“, k němuž byl připojen bizarní, napůl pejorativní prefix *cali-*, jež nacházíme například v *à califourchon* „rozkročmo“ (z latinského *quadrifurcus*, francouzsky *carrefour* „křižovatka“: *qu-* v anglických variantách ukazuje na tento latinský etymon). Francouzská koncovka *-aine* v *calembredaine* se vyvinula v *-um*: z *n* se stává *m* jako v *ransom* [výkupné], pocházejícím z francouzského *rançon*; z *ai* se stává *o* jako v *mitten* (starším *mitton*) [rukavice bez prstů] z francouzského *mitaine*. A tak se z *calembourdane* stává jako výsledek různých asimilací a zkracování, jichž vás ušetřím, **colundrum*, **columbrum* a nakonec *conundrum*, *conimbrum* atd. Bohužel tato francouzská lexikální skupina je doložena až o něco později: poprvé se objevuje v jedné Vadého komické opeře z roku 1754. Už v roce 1658 nicméně nacházíme *équilbourdie* „rozmar“ v *Muse normande*, jednom nářečním textu. Ve skutečnosti je pravidlem, že lidová slova tohoto druhu mají malou naději, že postoupí do (převážně idealistické) středověké literatury; a je tudíž čistou náhodou, že máme anglické *conundrum* doloženo k roku 1596 a francouzské *calembour* pouze k roku 1757; avšak raný doklad této francouzské lexikální skupiny nám poskytuje alespoň náhodný výskyt *équilbourdie* v nářečním textu z roku 1658. Že se zjevně lidové středověké slovo vynořuje v literatuře až tak pozdě, je skutečnost, již lze vysvětlit rozhodujícími literárními trendy; jazykovědec se musí spokojit s doklady, jež mu dodává literatura. Vzhledem k absolutní evidenci rovnice *conundrum* = *calembredaine* se však nemusíme dát zastrašovat chronologickými divergencemi – jež starší škola etymologů (reprezentovaná editory *New English Dictionary*), jak se zdá, přecenila.

Když pro mne *conundrum* přestalo být hádankou, dodal jsem si odvahy a ptal jsem se, zda nyní nedokážu vyřešit etymologii slova *quandary* – které na mne také dělalo dojem, že

Spiessbürger; ti si k němu zvolna přisedali blíže, uchvácení výmluvností šedivého barda, který v tom lokále dal

pochází z francouzštiny. A vida: ukázalo se, že toto slovo neznámého původu, doložené kolem roku 1580, je etymologicky totožné s *conundrum*! Existují anglické nářeční formy jako *quándorum*, *quóndorum*, které umožňují ustavit nepřetržitý řetězec: z *calembredaine* se stává *conimbrum*, *conumdrum*, *quonundrum*, *quandorum*, a tyto formy dávají *quandary*.³

Nuže, jakou humanitní, duchovní hodnotu může mít toto (jak se vám mohlo zdát) žonglování se slovními formami? Specifická etymologie slova *conundrum* je bezvýznamný fakt; ale že lze vůbec takovou etymologii odkrýt, je zázrak. Etymologie zavádí smysl do toho, co bylo nesmyslné: v našem případě jsme objasnili evoluci dvou slov v čase – to znamená, kus jazykových dějin. Co se jevilo jako holé nakupení zvuků, se nyní jeví jako cosi motivovaného. Při porozumění této evoluci v čase cítíme stejné „vnitřní cvaknutí“, jako když jsme postihli význam nějaké věty nebo básně – jež se tak stávají něčím víc než sumou jednotlivých slov či hlásek (právě *báseň* a *věta* jsou pro sv. Augustina a Bergsona klasické příklady, na nichž demonstrují, čím je úsek *durée réelle*: částmi, které se skládají v celek, časem, který se naplňuje obsahy). V případě, který jsme zvolili, byla dvě slova, která se jevila jako bludná a náhodná a neměla v angličtině jasné vztahy, vzájemně propojena a uvedena v souvislost s francouzskou slovní skupinou.

Existence takové výpůjčky je dalším dokladem oné dobře známé kulturní situace, k níž došlo, když se středověká Anglie ocitla pod francouzským vlivem: anglické a francouzské lexikální skupiny, jakkoli doložené až celá století po středověku, musely během tohoto období patřit k jedné francouzsko-anglické slovní rodině, a tato jejich předchozí existence se prokazuje právě tím, že prokážeme jejich spřízněnost. Není náhoda, že angličtina si vypůjčuje slova pro „slovní hříčku“ nebo „rozmar“ z duchaplné francouzštiny, která angličtině dala i slovo *carriwitchet* „dvojsmysl“ a (snad: viz *New English Dictionary*) samotný *pun* („slovní hříčka“). Ale jelikož se výpůjčka málokdy cítí v novém prostředí jako doma, dostáváme početné slovní varianty, které se rozdělují do dvou lexikálních skupin (jež jsou dnes podle běžného jazykového citění zřetelně odlišeny): *conundrum* – *quandary*. Nestabilita a nejednotnost lexikální skupiny je symptomem jejího postavení v novém prostředí.

Avšak nestabilita, která se projevuje u našich anglických slov, byla příznačná i pro *calembredaine* – *calembour*, tedy už v jejich původním prostředí: jak jsme uvedli, tato

ožit duchu svatého Ambrože.

³ Tyto etymologie byly publikovány v *Journal of English and Germanic Philology*, XLII, s. 405; naznačil jsem tehdy, že možným etymonem je **calembourd-on*, nyní však před touto nedoloženou formací dávám přednost *calembredaine*.

francouzská lexikální skupina byla směsí alespoň dvou slovních kmenů. Z toho pak musíme učinit závěr, že tato nestabilita se váže i na sémantické obsahy: slovo, jež znamená „rozmar, slovní hříčku“, se snadno chová rozmarně – právě tak jako slovo „motýl“ vykazuje ve všech jazycích světa až kaleidoskopickou proměnlivost. Jazykovědec, který vykládá taková těkavá slova, je nucen k eskamotérským kouskům, neboť právě tak si počínala sama mluvící komunita (v našem případě jak anglická, tak francouzská). Toto žonglérství je samo o sobě psychologicky a kulturně motivované: jazyk není, jak by tomu chtěla behavioristická, antimentalistická, mechanistická nebo materialistická jazykovědná škola, bující na té které univerzitě, nesmyslným nakupením mrtvolek, neživým slovním materiálem, automatickými „řečovými návyky“, uváděnými do chodu spouštěcími mechanismy. Jistý automatismus lze konstatovat v užití *conundrum* a *quandary* v současné angličtině a *calembour*, *calembredaine* v současné francouzštině (i když ani dnes není tento automatismus absolutní, neboť tato slova mají dosud konotaci rozmarnosti nebo bizarnosti, a v důsledku toho jsou stále poněkud motivovaná). V žádném případě to však neplatí pro historii těchto slov: jazyková tvorba je vždy smysluplná a jistě i uvědomělá: právě péče o přiléhavost pojmenování vedla v našem případě jazykové komunity k tomu, aby použily slov ze dvou kmenů. Daly žertovný výraz žertovnému pojmu, symbolizující tak slovem svůj postoj k pojmu. Teprve když přešla tvůrčí, renesanční fáze, angličtina dala těmto slovům ztuhnout, zkamenět a oddělit se. Sama tato petrifikace je pak důsledkem rozhodnutí anglické komunity, přecházející v osmnáctém století od renesančního postoje vůči jazyku k postoji klasicistickému, jenž vyměnil tvořivost za standardizaci a regulaci. Jiné kulturní klima, jiný jazykový styl. Z nekonečného počtu myslitelných slovních historií jsme vybrali pouze jedinou, jež vykazuje značně individuální rysy: anglickou výpůjčku cizího slova, původní míšení ve francouzštině, následující změny a restrikce. Každé slovo má svou vlastní historii, již nelze směřovat s historií jiného slova. Ale co se ve všech historiích slov vrací, je možnost zachytit stopy lidu při práci, jak v kulturním, tak psychologickém ohledu. Řečeno jazykem vlasti filologie: *Wortwandel ist Kulturwandel und Seelenwandel* [slovní změna je změna kulturní a duchovní]. Tato malá etymologická studie chtěla být studií humanitní.

Přijmeme-li rovnici *conundrum* a *quandary* = *calembredaine*, musíme se ptát, jak byla zjištěna. Mohu odpovědět, že zcela ortodoxní technikou, kterou by schválil i Meyer-Lübke – i když by se zřejmě neodhodlal k závěrům, k nimž jsem dospěl já. Předně, když jsem soustředil materiální fakta týkající se anglických slov, přimělo mě to hledat jejich francouzský původ. Všiml jsem si přitom, že etymologové nevěnovali dostatečnou pozornost velké části onoho anglického lexika, jež pochází z francouzštiny; a k rekonstrukci etymonu mi jistě do značné

míry dodávala odvalu i má obeznámenost se zvláštním chováním „motýlovitých slov“.

Nejprve jsem sledoval induktivní metodu – anebo spíše okamžitou intuici – a ztotožnil jsem *conundrum* s *calembredaine*; později jsem postupoval deduktivně a ověřoval jsem, zda můj předpokládaný etymon souhlasí se všemi známými daty a zda skutečně vysvětluje všechny sémantické a fonetické variace. Kráčeje po této cestě, dokázal jsem zahlédnout, že i *quandary* musí být ohlasem *calembredaine*. (Tento kyvadlový pohyb tam a zpět je základním postulátem všech humanitních studií, jak ještě uvidíme.) Jelikož francouzská lexikální skupina byla doložena později než anglická, zdálo se například nezbytné nechat stranou chronologické diskrepance; naštěstí – a mohl bych říci zásahem prozřetelnosti – se vynořilo normandské *équilbourdie* z roku 1658! Když lingvista takto jemně provazuje slova, harmonizuje je a otupuje hrany, nepochybně dává průchod svému sklonu vidět, jak se věci vzájemně nahrazují a mísí – což je postoj, vůči němuž můžete mít námitky. Nemohu na to odpovědět jinak, než že v podobě, již jsem popsal, byla tato změna *možná*, neboť žádná dosavadní zkušenost tomu neprotiřečí. Mohu říci pouze tolik, že dva nevyřešené problémy (z nichž jeden se týká prehistorie slova *conundrum* a druhý prehistorie slova *calembredaine*) se, pojednány společně, navzájem osvětlily, a umožnily nám tak zahlédnout společné řešení.

Vzpomínám si v této souvislosti na historku o posluhovi v lůžkovém voze, jemuž si jeden cestující ráno stěžoval, že mu vrátil jednu černou botu a jednu hnědou; posluha na to odpověděl, že je to opravdu zvláštní, protože stejná věc se přihodila ještě jednomu pasažérovi. V jazykové oblasti je tento posluha, který popletl boty z různých párů, jazyk sám, a lingvista je onen cestující, který musí znovu dát dohromady to, co kdysi vytvářelo historickou jednotu. Zasadit dva fenomény do jednoho rámce obohacuje naši znalost jejich společného charakteru. V této rovnici nenacházíme matematickou průkaznost, pouze pocit'ujeme vnitřní evidenci; ale u školeného lingvisty je takovýto pocit plodem pozorování kombinovaného se zkušeností, přesnosti podpořené imaginací – přičemž jejich poměr nelze stanovit *a priori*, ale jen případ od případu. Pod tímto postupem leží víra, že věci se odehrály právě tímto způsobem; ale taková víra podpírá každou humanitní práci (podobně nelze dokázat, že románské jazyky vytvářejí jednotu spočívající na vulgární latině; tento základní předpoklad, z něhož vychází každý romanista a jež poprvé konstatoval Diez, nelze dokázat nevěřícímu).⁴ A kdo říká víra, říká přesvědčení: úmyslně a záměrně jsem seřadil varianty *conundrum* do nejvýhodnějšího

⁴ Ernst Lewy by skutečně rád zrušil jednotu „románských jazyků“, když umisťuje francouzštinu a španělštinu spolu s baskičtinou a irštinou do atlantické jazykové skupiny a rumunštinu do balkánské skupiny (viz mou polemiku in: *Anales de l'Institut de lingüística de Cuyo*, II). V Rusku zase působí škola „jafetistů“, která nevěří v jazykové „rodiny“, ale v jazykové „systémy“, a odkrývá v každém jazyce prapůvodní základní „prvky“ předlogického období lidské řeči (srov. Malkielovu stat' in: *Language*, XX, s. 157).

pořadí, abych získal váš souhlas. Jistěže existují etymologie, kterým lze uvěřit snáze a kvůli kterým nemusíme nic deformovat či směšovat: nikdo nebude například pochybovat, že francouzské *père* pochází z latinského *pater*, a to zase, stejně jako anglické *father*, souvisí s indoevropským pravzorem. Ale nesmíme zapomínat, že tyto hladké, standardní rovnice jsou poměrně vzácné – z toho důvodu, že slovo jako *father* je relativně imunní vůči kulturním revolucím, nebo řečeno jinak, že co se tohoto slova týče, existuje v indoevropské civilizaci kontinuita citění trvajících více než 4000 let.

Naše etymologické studium tak osvětlilo jeden úsek jazykové historie, související s psychologii a kulturní historií; ukázalo na síť vzájemných vztahů mezi jazykem a duší mluvčího. Tato síť by mohla být odhalena i průzkumem syntaktického či morfologického vývoje – a dokonce fonetického vývoje typu „z *a* vzniká *e*“, kde Meyer-Lübke nedokázal zahlédnout *durée réelle*, neboť ho zajímala výlučně *l'heure de la montre*: jeho historická „hodina“.

Nuže, je-li nejlepším dokladem duše národa jeho literatura a není-li tato literatura ničím jiným než jazykem, jak jej zapsali vybraní mluvčí, nemohli bychom doufat, že zachytíme ducha národa v jazyce jeho mimořádných literárních děl? Protože by bylo zbrklé srovnávat celek jedné národní literatury s celkem národního jazyka (jak se o to předčasně pokusil Karl Vossler), začal jsem skromněji následující otázkou: „Můžeme identifikovat duši konkrétního francouzského spisovatele v jeho konkrétním jazyce?“ Je zřejmé, že literárním historikům takové přesvědčení nebylo cizí, neboť po nevyhnutelné citaci (nebo pseudocitaci) z Buffona: „Le style c'est l'homme“ [Styl, toť člověk] pravidelně zařazovali do svých monografií kapitolku o autorově stylu. Mně však ležela na srdci mnohem přísnější vědecká definice individuálního stylu, definice lingvisty, která by nahradila náhodné impresionistické poznámky literárních kritiků. Domníval jsem se, že stylistika by mohla přemostit trhlinu mezi jazykovědou a literární historií. Na druhou stranu jsem byl varován scholastickou sentencí: *individuum est ineffabile* [jednotlivé je nevýslovné]; není to tak, že každý pokus o definování individuálního autora na základě jeho stylu je odsouzen k neúspěchu? Můj argument zněl, že individuální stylistická úchylnka od obecné normy musí představovat historický krok, krok uskutečněný konkrétním autorem: musí odhalovat proměnu v duši epochy, proměnu, již si spisovatel uvědomil a již chtěl přeložit do nutně nové jazykové formy; a snad by tedy bylo možné tento historický – jak psychologický, tak jazykový – krok blíže určit? Samozřejmě by určení počátku jazykové inovace bylo snazší u současných autorů, neboť jejich jazyková základna je nám lépe známa než jazyková základna autorů minulosti.

Zvykl jsem si podtrhávat při četbě moderních francouzských románů výrazy, které mě zaujaly jako odchylky od obecného úzu, a často se stávalo, že když jsem pohlédl na zatrhané pasáže v jejich úhrnu, zdálo se, jako by jevíly jistou koherenci. Položil jsem si otázku, zda by nebylo možné stanovit pro všechny tyto úchytky nebo většinu z nich společný jmenovatel; nedal by se najít společný duchovní etymon, psychologický kořen rozmanitých autorových „stylových rysů“, tak jako jsme našli společný etymon rozdílných bizarních slovních tvarů?⁵ Všiml jsem si například v románu Charles-Louise Philippa *Bubu de Montparnasse* (1905), který se odehrává v podsvětí pařížských pasáků a prostitutek, zvláštního užití *à cause de*, v němž se odrážel mluvený, neliterární jazyk: *Les réveils de midi sont lourds et poisseux. [...]* *On éprouve un sentiment de déchéance à cause des réveils d'autrefois.* [Polední probuzení bývají těžká a lepkavá. Člověk pocítí svůj úpadek, protože už se tak kolikrát probudil i dříve.] Akademičtější spisovatelé by řekli „en se rappelant des réveils d'autrefois...“, „à la suite du souvenir...“ Toto na první pohled prozaické a tuctové *à cause de* má nicméně poetickou příchut', neboť nečekaně sugeruje kauzalitu tam, kde bychom normálně viděli pouhou koincidence: rozhodně není jednomyslně přijatou věcí, že se člověk probudí z polední siesty s pocitem frustrace, protože tomu předcházela podobná probuzení; máme tu co dělat s předpokládanou, básnickou realitou, vyjádřenou nicméně prozaickou větou. Toto *à cause de* nacházíme znovu v popisu lidové oslavy 14. července: (*le peuple*), *à cause de l'anniversaire de sa délivrance, laisse ses filles danser en liberté* [protože je výročí jeho osvobození, lid nechává své dcery svobodně tančit]. Nepřekvapuje potom, že spisovatel vkládá do úst jedné své postavě tuto větu: *Il y a dans mon coeur deux ou trois cent petites émotions qui brûlent à cause de toi.* [V mém srdci je dvě stě nebo tři sta maličkových citů, které planou kvůli tobě]. Konvenční básnictví by řeklo „qui brûlent pour toi“, „které planou pro tebe“; „qui brûlent à cause de toi“ je zároveň méně i více: více, protože milenec vyjadřuje, co cítí, touto upřímnou, byť věcnou formou lépe. Příčinná věta s veškerými polopoetickými implikacemi odkrývá spíše triviálního mluvčího; jeho řeč a jeho způsoby myšlení spisovatel, jak se zdá, ve svém vlastním vyprávění sdílí.

⁵ Možná že se přechod od určité jazykové historické linie, jak ji rýsuje etymologie, k uzavřenému systému literárního díla může čtenáři jevit jako brutální: v prvním případě je „etymon“ „duší národa“ v okamžiku tvorby slova, v druhém je to „duše konkrétního autora“. Jak mě upozornil profesor Singleton, jde tu o rozdíl mezi podvědomou vůlí národa, který vytváří svůj jazyk, a vědomou vůlí jednoho člena tohoto národa, který tvoří vědomě a více či méně systematicky. Ponechávám stranou skutečnost, že v lidových jazykových výtvorech jsou i racionální prvky a v dílech tvůrčího umělce jsou i prvky iracionální, a chci na tomto místě zdůraznit vztah, společný oběma případům, mezi jazykovým detailem a duší mluvčího (mluvčích) a nutnost, opět v obou případech, filologického kyvadlového pohybu.

Naše postřehy o *à cause de* nabudou na významu, když je srovnáme s tím, jak jsou v témž románě používány další příčinné spojky, jako třeba *parce que*. O pasákově lásce k jeho miláčkově Bertě se například říká: (*il aimait*) *sa volupté particulière, quand elle appliquait son corps contre le sien. (...) Il aimait cela qui la distinguait de toutes les femmes qu'il avait connues parce que c'était plus doux, parce que c'était plus fin, et parce que c'était sa femme à lui, qu'il avait eue vierge. Il l'aimait parce qu'elle était honnête et qu'elle en avait l'air, et pour toutes les raisons qu'ont les bourgeois d'aimer leur femme.* [miloval její zvláštní smyslnost, když přitiskla své tělo na jeho. (...) Miloval to, co ji odlišovalo od všech žen, které poznal, *protože* to bylo sladší, *protože* to bylo jemnější a *protože* to byla jeho žena, ta, kterou měl jako pannu. Miloval ji, *protože* byla počestná a taky tak vypadala, a pro všechny důvody, pro něž měšťák miluje svou ženu.] Důvody, proč Maurice tak rád objímá svého miláčka (*parce que c'était doux, fin, parce que c'était sa femme à lui*), jsou autorem výslovně klasifikovány nebo kritizovány jako *měšťácké*; avšak *parce que* je v jeho vyprávění užito tak, jako by tyto důvody pokládal za objektivně platné.

Stejné pozorování platí i pro příčinnou spojku *car*: například v následující pasáži, v níž je Maurice popsán jako bytost, jež je ženami přirozeně milována: *Les femmes l'entouraient d'amour comme des oiseaux qui chantent le soleil et la force. Il était un de ceux que nul ne peut assujettir, car leur vie, plus forte et plus belle, comporte l'amour du danger.* [Ženy ho zahrnovaly láskou jako ptáci, kteří opěvují slunce a sílu. Byl jedním z těch, které si nikdo nepodrobí, *neboť* jejich život, silnější a krásnější, v sobě nese lásku k nebezpečí.]

Může se rovněž stát, že příčinný vztah je implicitní a není vyjádřen spojkou. Tento vztah je dán gnomickým charakterem, jímž se vyznačuje, alespoň v tomto specifickém prostředí, obecné tvrzení – jehož pravdivost možná jinde není přijímána zcela bezpodmínečně: *Elle l'embrassa à pleine bouche. C'est une chose hygiénique et bonne entre un homme et sa femme, qui vous amuse un petit quart d'heure avant de vous endormir.* [Vášnivě ho políbila. *Je to dobrá a hygienická záležitost* mezi mužem a jeho ženou, na čtvrt hodinku vás to zabaví a pak můžete usnout.] (Philippe mohl stejně dobře napsat: „*car...*“, „*parce que c'est une chose hygiénique*“.) Je to zjevně pravda pouze v onom specifickém světě smyslného realismu, který popisuje. Spisovatel napůl sdílí tyto měšťácké triviality podsvětí, zároveň je však diskrétně, ale jednoznačně podrobuje kritice.

Možná že nejlepší paralelou k systému uměleckého díla je jazykový systém v určité chvíli svého vývoje. Právě o takovou charakteristiku jazykového systému jsem se pokusil ve své stati o španělštině in: *Stilstudien I.*

Nuže, vyslovuji hypotézu, že veškeré toto bobtnání příčinnosti u Charles-Louise Philippa nemůže být náhodné: v jeho koncepci kauzality musí být nějaké „jádro pudla“. Takže musíme přejít od Philippova stylu k psychologickému etymonu, ke „kořeni“ jeho duše. Nazval jsem tento fenomén „pseudo-objektivní motivace“: Philippe, představující kauzalitu jako cosi, co je pro jeho postavy závazné, zdánlivě přiznává jejím někdy nemotorným, někdy banálním, někdy téměř básnickým úvahám jistou objektivní přesvědčivost; jeho postoj vykazuje fatalistické, napůl kritické a napůl chápavé, humorné souznění s nevyhnutelnými omyly a marným usilováním těchto bytostí ze společenského dna, jež drtí neúprosné sociální síly. Tato pseudo-objektivní motivace, vyjevující se v jeho stylu, je klíčem k jeho *Weltanschauung*: jak konstatovali i někteří literární kritici, pozoruje, aniž se bouří, ale zato s hlubokým smutkem a v duchu křesťanské kontempace, jak svět za zdáním spravedlnosti a objektivní logiky funguje špatně. Seskupíme-li různé lexikální uzance (přesně jako jsme to provedli s rozdílnými formami *conundrum* a *quandary*), dojdeme k psychologickému etymonu, jenž je jádrem jak jazykové, tak literární inspirace Charles-Louise Philippa.

Takto jsme přešli od jazyka nebo stylu k duši. Vykonali jsme cestu, na níž jsme mohli zahlédnout historický vývoj francouzské duše ve dvacátém století: nejprve jsme pronikli do duše spisovatele, který si uvědomil fatalismus, jehož tíha doléhá na masy, a poté do duše jisté části samotného francouzského národa, jehož slabému protestu autor propůjčil hlas. Domnívám se, že v tomto postupu už nemáme co činit se starou, místně a časově nezakotvenou filologií, ale s objasněním konkrétního *hic et nunc* určitého historického fenoménu. Sledovali jsme přitom znovu kyvadlový pohyb, jemuž jsme v humanitních vědách přiznali zásadní důležitost: nejprve jsme shromáždili několik příčinných výrazů, jež jsou u Philippa nápadné, nato jsme pátrali po jejich psychologickém vysvětlení a nakonec jsme se snažili ověřit, zda moment „pseudo-objektivní motivace“⁶ odpovídá tomu, co víme z jiných zdrojů o prvcích Philippovy inspirace. Znovu je tu zajisté ve hře víra – neméně odvážná než

⁶ Tuto studii jsem publikoval v *Stilstudien* II.

Metodu, kterou jsem popsal ve svém textu, přirozeně používáme všichni, když musíme interpretovat korespondenci někoho, koho dobře neznáme. Několik let jsem udržoval korespondenci s jednou německou emigrantkou ve Francii, ženou, již jsem osobně neznal a z jejichž dopisů jsem usuzoval na spíše uzavřenou osobu, která touží po útulném a příjemném prostředí. Když se jí nakonec podařilo uprchnout do jiné země, vydala knihu vzpomínek a poslala mi jeden její výtisk. Na obálce knihy bylo nakresleno okno jejího pařížského bytu; za oknem, v popředí, byla velká kočka, hledící ven ke katedrále Notre Dame. Velká část knihy byla věnována právě té kočce a nemusel jsem toho mnoho učíst, abych narazil – bez přílišného překvapení – na četné věty typu: *blottie dans un fauteuil, j'éprouvai un tel bonheur, je me sentis si bien à mon aise sous ce soleil doux qui me faisait ronronner à la manière des chats*“ [schoulená v křesle, pociťovala jsem velké štěstí, cítila jsem se tak dobře pod tím mírným sluncem, že jsem předla jako kočka]. Žít jako kočka, to byla zjevně nejhlubší touha této emigrantky, která si uprostřed světové katastrofy připadala zcela nechráněna a musela hledat chráněný prostor sama v sobě.

víra, že všechny románské jazyky pocházejí z neviditelné základní matrice, která se v nich ve všech manifestuje: totiž víra, že autorova mysl je jakási sluneční soustava, do jejíž dráhy jsou vtahovány věci všeho druhu. Jazyk, motivace, zápletky jsou takto pouze satelity onoho mytologického jsoucna (jak by je nazvali moji „antimentalističtí“ oponenti): *mens Philippina*. Lingvista musí stejně jako jeho literární kolega vždycky dojít k tomuto etymonu, který se nalézají za každým takzvaným literárním nebo stylistickým kunstgrifem, zkatalogizovaným literárními historiky. A individuální *mens Philippina* je odrazem *mens Franco-gallica* ve dvacátém století; to nevýslovné spočívá právě ve Philippově předjímavém smyslu pro duchovní potřeby národa.

Nuže, není pochyb, že moderní spisovatel jako Philippe musí v konfrontaci se sociální dezintegrací lidstva ve dvacátém století vykazovat zjevnější jazykové úchyly. Filolog je pak může vyhodnotit a vystavět na nich „psychogram“ individuálního autora. Představuje však Philippe, tento bludný plavec, jehož loď se utrhlá z kotviště, člověk přesazený do světa, v němž se cítí cizincem – takže je nucen oddat se hravé bizarnosti – výlučně novodobý jev? Je tomu vskutku tak, že když se vracíme k autorům vzdálenější minulosti, nalézáme pouze vyvážený jazyk, jenž se neodchyluje od běžného úzu?

Stačí uvést jména tak dynamických starších spisovatelů, jako byli Dante nebo Quevedo nebo Rabelais, aby bylo jasné, že tomu tak není. Každý, kdo silně myslel a silně cítil, vnášel do svého jazyka inovace; myšlenková kreativita se do jazyka bezprostředně vpisuje a stává se jazykovou kreativitou; to, co je v jazyce otřepané a strnulé, nikdy nevyhovuje výrazovým potřebám silné osobnosti. Ve své první publikaci *Die Wortbildung als stilistisches Mittel* (disertaci z roku 1910) jsem pojednával o Rabelaisových komických neologismech, o tématu, které mě lákalo jistou afinitou mezi rabelaisovskou a vídeňskou (Nestroy!) komikou a v němž jsem spatřoval příležitost k přemostění trhliny mezi jazykovědou a literární vědou. Budiž řečeno na věčnou paměť vědecké poctivosti Meyer-Lübkeho, že on na rozdíl od antimentalistů, kteří by nejraději potlačili každý výraz nesouhlasu se svými teoriemi, tuto knihu, jejíž metoda byla tak vzdálená jeho vlastní, doporučil k vydání. Zamýšlel jsem v tom díle ukázat, že například neologismus jako *pantagruélisme*, jímž Rabelais pojmenoval svou stoicko-epikurejskou filozofii („certaine gayeté d'ésprit, conficte en mépris des choses fortuites“ [jistá radostnost ducha, spočívající v pohrdání lichými věcmi]), není jen laškovným zábleskem ryzího veselí, ale také výpadem z říše skutečného do říše neskutečného a neznámého – jak je ostatně pravidlem u každého příležitostně vytvořeného slova. Na jedné straně tato forma evokuje sufixem *-isme*, *-ismus*, vážnou filozofickou školu (jako *aristotelismus*, *scholasticismus* apod.); na druhé straně je její

kořen, *Pantagruel*, jménem postavy, kterou stvořil sám Rabelais, napůl burleskního, napůl filozofického obra a patriarchálního krále. Sdružení učeného filozofického sufixu s bizarním jménem bizarní postavy nakonec dává vzejít napůl skutečnému a napůl neskutečnému jsoucnu: „filozofii imaginární bytosti“. Rabelaisovi současníci, kteří poprvé slyšeli tento zbrusu nový výraz, museli zakoušet reakce, jaké vyvolává každé příležitostné slovo: okamžitý šok, po němž následovalo upokojení. Když cítíme, jak jsme vlečeni k neznámému, jsme znepokojeni, ale dobromyslně bizarní výsledek nás uklidňuje: smích, jenž je v těchto případech naší fyziologickou reakcí, se rodí právě z pocitu úlevy, který se dostavuje po dočasném narušení jistoty. Nuže, v případech, jako je vytvoření slova *pantagruélisme*, kdy jde o pojmenování dosud neznámé, ale v zásadě neškodné filozofie, je hrozivá síla neologismu relativně ztlumená. Co však říci o soupisu jmen, jež si Rabelais vymyslel na své nenáviděné protivníky, zpátečníky z pařížské Sorbonny: *sophistes*, *sorbillans*, *sorbonagres*, *sorbonigenes*, *sorbonicoles*, *sorboniformes*, *sorboniseques*, *niborcisans*, *sorbonisans*, *saniborsans*. V těchto nově ražených slovech je znovu, třebaže jinak, obsažen realistický moment: Sorbonna je reálná entita a nové tvary jsou vysvětlitelné obecně známými derivačními postupy. Vydání Abela Lefranka, prodchnuté pozitivistickou metodou, usiluje o objasnění všech těchto odvozenin: *sorboniforme* je podle *uniforme*, *sorbonigene* podle *homogène*, zatímco *niborcisans*, *saniborsans* jsou příklady toho, co se v žargonu lingvistů nazývá metateze. Ale tím, že komentátoři vykládají každý neologismus zvlášť a že rozdělují les v stromy, ztrácejí z dohledu fenomén v jeho celistvosti: nevidí už les – nebo spíše onu džungli, kterou musel mít Rabelais před očima, džungli hemžící se zmijemi, hydrami a démony. A nestačí říci, že učený Rabelais nachází zalíbení v humanistických soupisech slov a že mu jde o rozšíření slovníku – v duchu Erasmově, který studentům latiny předepisoval zásadu *copia verborum* –, nebo že košatost Rabelaisova naturelu ho vybízela, aby obohacoval francouzštinu; estetika hojnosti je problém sám o sobě; a proč by měla hojnost ústit právě do hrůzného a propastného? Možná že Rabelaisův vztah k jazyku cele spočívá na programu imaginární hojnosti, již podpírá princip propastnosti. Vytváří slovní skupiny, jež představují přišerné fantastické bytosti, pářící se a plodící před našima očima, bytosti, jejichž skutečnost je vázána výlučně na slova jazyka a jež se nacházejí v přechodném světě mezi realitou a irealitou, mezi děsivým „nikde“ a uklidňujícím „tady“. *Niborcisans* jsou stále ještě jsoucnem, které vágně souvisí se *sorbonisans*, ale zároveň jsou natolik blízko nicotě, že se smějeme – a pocítujeme přitom tíseň. Je to *comique grotesque*, tanec na okraji propasti. A Rabelais nekonstruuje slovní skupiny (nebo rodiny slov-démonů) jen deformací toho, co existuje: někdy ponechává formy svého slovního materiálu nedotčeny a tvoří cestou juxtaopozice:

divoce vrší epiteton na epiteton, až se dobere efektu hrůzy, neboť z toho, co dobře známe, vystoupí obrysy něčeho neznámého – což je u Francouzů, kteří podle obecného mínění obývají řádný, jasně regulovaný a pečlivě kontrolovaný jazyk, svrchovaně překvapivý jev. Náhle už onu francouzštinu nepoznáváme, stal se z ní chaotický slovní svět, umístěný kdesi v chladu kosmického prostoru. Poslyšme jen onen nápis nad Thelémským opatstvím, renesančním klášterem, z něhož Rabelais vykazuje pokrytce:

*Cy n'entrez pas, hypocrites, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux, borsouflés,
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz,
Ni Ostrogotz, precurseurs des magotz,
Haires, cagotz, cafars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus.*

[Modlářských pokrytců tu není vchod,
ni plesnivot a chuděr nadutých,
ni krutihlavů blbých víc než Gót
nebo Ostrogót, těch, z nichž je opic rod,
taškářských slot a svatých v pantoflích,
luz licoměrných, kněží chamtivých,
břich nafouklých a shromažděčů bĕd;
táhnětež jinam neřest nabízet.^{7]}

Prozaičtí komentátoři Lefrankovy edice by nám vysvětlili, že tato spíše průměrná báseň vychází z populárního žánru tzv. *cry* (tiráda vyvolávače) a je přetížena umělostkami školy velkých rétoriků. Já však nemohu číst tyto verše, aniž by se mě zmocnil děs, a i nyní mě ochromuje hrůza emanující z onoho nahromadění skupin *-fl-* a *-got-*, hlásek, jež jednotlivě a samy o sobě jsou zcela nevinné; ze slov, jež jsou tu seskupena a naježena Rabelaisovou záští vůči pokrytectví – největšímu zločinu proti životu. Ano, je to *cry*, ale v širším slova smyslu: mohutný Rabelaisův hlas tu křičí přes propast věků a je dnes neméně děsivý než v oné chvíli, kdy Rabelais porodil tato slovní monstra.

Pokud je tedy pravda, že Rabelaisova slovo tvorba – se svými záchvěvy hrůzy a komickou úlevou – zrcadlí pozici mezi realitou a irealitou, co si máme počít s proslulým Lansonovým paušálním výrokem, který se opakuje v tisíci francouzských školách a ve většině francouzských seminářů – inspirovaných Lansonem – po celém světě: „Jamais réalisme plus pur, plus puissant et plus triomphant ne s'est pas vu“ [Nikdy nebylo čistšího, mohutnějšího, vítěznějšího realismu]? Nuže, ten výrok je prostě omyl. Nedostává se mi tu času, abych rozvinul úvahy, jež by doplnily naprosto antirealistický Rabelaisův obraz, jak vyvstává z jeho díla; mohl bych nicméně ukázat, že celá osnova Rabelaisova vyprávění, fantastická cesta fantastických postav do věštinny kněžky Bacbuc (jejíž dvojznačná odpověď: „Trinc!“ je právě slovem odnikud), stejně jako detailní invence (jako např. Panurgeova řeč o dlužnících a věřitelích, v níž se přízemní Panurge posouvá od potměšile sobeckého odmítnutí života bez dluhů ke kosmické, utopické vizi paradoxního světa spočívajícího na univerzálním zákonu zadluženosti) – že zkrátka všecičko v Rabelaisově díle směřuje k vytvoření ireálního světa.

To, co bylo odkryto studiem Rabelaisova jazyka, je takto potvrzováno literárním výzkumem; a ani by tomu nemohlo být jinak, neboť jazyk je pouze vnější krystalizací „vnitřní formy“, nebo – mám-li užít jiné metafory: životodárná krev básnického výtvaru je všude táž,⁸

⁷ [Překlad Jihočeské Thelémy (J. Munka). Citováno z: François Rabelais, *Gargantua a Pantagruel* I, Praha, SNKLU 1962, s. 188.]

⁸ Mohli bychom tu připomenout i Goethovo přirovnání (v *Die Wahlverwandtschaften*, II, 2): „U anglického námořnictva prý nají zvláštní opatření. Veškerá lana královského loďstva, od nejsilnějšího po nejslabší, jsou tak upletena, že celou délkou prochází červená nit, již nelze vymotat, aniž rozpleteme celé lano, a podle níž se poznává i na nejmenších kouscích, že náležejí koruně. Tak se vine i Otiliiným deníkem takováto nit lásky a oddanosti, která všechno spojuje a dává všemu svůj ráz.“ [Citováno z Johann Wolfgang Goethe, *Utrpení mladého Werthera. Spříznění volbou*, přel. E. A. Saudek, Praha, SNKLU 1964, s. 220.] V této pasáži Goethe zformuloval princip vnitřní soudržnosti, tak jak se nachází u citlivého spisovatele. Právě uznání tohoto principu umožnilo Freudovi aplikovat jeho psychologické objevy na literární díla. Jakkoli nemíním popírat Freudův vliv na své ranější pokusy o výklad literárních textů, dnes mám sklon neuvažovat tolik v termínech až příliš lidských „komplexů“, jež podle Freuda zabarvují produkci literárních osobností, jako spíše v termínech „ideologických vzorců“, jež nalézáme v dějinách lidského myšlení.

Kenneth Burke vypracoval ve své knize *Philosophy of Literary Form* (Louisiana 1940) metodologii něčeho, co nazývá „symbolickým“ nebo „strategickým“ přístupem k poezii. Tento přístup má velmi blízko k Freudovým hlediskům (a k mým vlastním, nakolik byla ovlivněna Freudem) a spočívá ve stanovování emočních trsů. Když Burke například najde tyto trsy u Coleridge a konstatuje v básnických spisech jejich stálost, prohlásí, že našel věčný, pozorovatelný a nevýratný základ strukturní analýzy uměleckého díla vůbec.

Za svou osobu bych této metodě vytkl, že může být nepochybně aplikována pouze na ty básníky, kteří skutečně vykazují takovéto asociativní trsy – to jest na básníky, kteří dávají ve svých dílech vystoupit svým fobiím a idiosynkraziím. Tím však vypadávají ze hry všichni spisovatelé před osmnáctým stoletím, obdobím, kdy byla objevena a aplikována teorie „originálního génia“. Před tímto obdobím je velmi nesnadné odkrýt v jakémkoli spisovateli „individuální“ asociace, totiž asociace, které nejsou inspirovány literární tradicí. Dante, Shakespeare či Racine byli velké literární „individuality“, ale nikdo z nich nepřipustil – nebo nedokázal –, aby jeho styl prostoupily jeho osobní fobie a idiosynkrazie (dokonce i Montaigne, když kreslil svůj autoportrét, o sobě uvažoval jako o „l'homme“). Když jeden můj student, zkoumající styl Agrippy d'Aubigné, aplikoval pod vlivem knihy profesora Burka metodu „emočních trsů“ na epického básníka šestnáctého století a dokázal vskutku nalézt řadu protikladných asociací jako „mléko-jed“, „matka-had“, „příroda-nepřirozené“, užitých ve vztahu k antitéze reprezentované katoličkou Kateřinou Medicejskou a jejími protestantskými protivníky, musel jsem ho upozornit, že tyto zvláštní asociativní vzorce (které mu připomínaly Joyce) pocházejí z klasické a

at' už organismus napíchneme v „jazyce“, nebo v „idejích“, nebo v „zápletce“, nebo v „kompozici“. Stejně dobře jsem mohl začít studiem poměrně volné literární kompozice Rabelaisova románu a teprve poté přejít k jeho idejím, k jeho zápletce, k jeho jazyku. Ale protože jsem náhodou lingvista, vyšel jsem z jazykového hlediska, a odtud jsem si prorážel cestu k jeho jednotě. Samozřejmě, žádný další badatel nemůže být nucen, aby postupoval stejně. Podle mého soudu je nicméně třeba od něho požadovat, aby postupoval od povrchu uměleckého díla k jeho „vnitřnímu živému středu“: tak, že nejprve pozoruje detaily, jež se jeví na povrchu konkrétního díla (a „ideje“ vyjádřené básníkem jsou rovněž pouze jedním z povrchových rysů uměleckého díla);⁹ že poté tyto detaily utřídí a bude se je snažit integrovat do básnického principu, který mohl být přítomen v básníkově duši; a že se nakonec vrátí ke všem ostatním souborům pozorování, aby si ověřil, že „vnitřní forma“, již zkusmo stanovil, platí i v rámci celého díla. Po třech čtyřech takových cestách „zpátky“ bude badatel jistě schopen určit, zda našel životadárny střed, slunce sluneční soustavy (a zároveň zjistí, zda se skutečně trvale v tomto centru nachází, nebo zda je ve „výstřední“ či periferní pozici). Není ani špetka pravdy v námitce, kterou vznesl před nedávnem jeden z představitelů mechanistické yaleské lingvistické školy, totiž že u mentalistů jde o „kruhovitost argumentů“: o „výklad jazykového faktu předpokládaným psychologickým procesem, jehož jediným dokladem je právě fakt, jenž má být vyložen“.¹⁰ Mohu okamžitě odpovědět, že má škola se nespokojuje s „psychologizováním“ jediného rysu, ale zakládá své předpoklady na rozmanitých, pečlivě utříděných a integrovaných faktech; ve skutečnosti by bylo možné postihnout *všechny* jazykové rysy, jež lze pozorovat u daného autora (sám jsem se pokusil

biblické tradice: D'Aubigné pouze dal mohutný výraz ideologickým motivům, které přesahovaly jeho osobní nervový temperament: východiskem jeho „mère non-mère“ [matka-macecha] bylo nesporně řecké μήτηρ ἀμήτηρ. Nedávno jsem měl příležitost ke stejné poznámce v souvislosti s Guevarou, básníkem z šestnáctého století, jehož styl byl vykládán freudovskou frustrací.

⁹ Pod ušlechtilou záminkou, že se do literární vědy zavádějí „dějiny idejí“, se recentně objevily se souhlasem kateder literárních dějin disertace nesoucí tituly jako „Peníze ve francouzské (anglické, španělské atd.) komedii sedmnáctého století“, „Politické tendence ve francouzské (anglické, španělské atd.) literatuře devatenáctého století“. Znevážili jsme takto filologický charakter literárněhistorické disciplíny, již se týkají pouze ideje uložené v jazykové a literární formě, a nikoli ideje jako takové (ty jsou záležitostí dějin filozofie) či ideje jako stimuly jednání (ty jsou záležitostí historie nebo sociálních věd). Kompetentními filology – a tedy vědci – jsme pouze na jazykově-literárním poli. Výše uvedený typ disertace signalizuje nelegitimní rozšíření tendence (o sobě chvályhodné) zrušit oborové hranice, a to do té míry, že se z literární historie stane veselé závodíště nekompetentnosti. Studenti literární katedry nyní budou pojednávat složitá témata filozofické, politické či ekonomické povahy se stejnou suverenitou, jaká kdysi vyznačovala ony pozitivisty, kteří psali o „koni ve středověké literatuře“. Ale zatímco většina lidí ví, „co je kůň“ (a někteří vědí, i co je „kůň v literatuře“), je pro studenta literatury mnohem obtížnější vědět, „co jsou peníze“ (a ještě obtížnější, co jsou „peníze v literatuře“). Ve skutečnosti je tento nový typ disertace pouhou reinkarnací staré pozitivistické disertace; ale jestliže byl původní pozitivismus prodchnut upřímnou úctou k odborné kompetenci, neopozitivisté by této kompetenci rádi zasadili ránu z milosti.

¹⁰ Srov. můj článek v *Modern Philological Quarterly: Why Does Language Change?* a polemiku, kterou vyvolal in: *Language*, XX, s. 45 a 245.

vyhovět co nejdůkladněji tomuto požadavku úplnosti ve svých studiích o Racinovi, Saint-Simonovi a Quevedovi v *Romanische Stil- und Literaturstudien*). A kruh, o němž hovoří právě citovaný oponent, jistě není bludný kruh; naopak, je to základní operace všech humanitních věd, je to *Zirkel im Verstehen* [hermeneutický kruh], jak Dilthey pokřtil objev romantického učence a teologa Schleiermachera, že ve filologii se nedosahuje poznání pouze postupem od jednoho detailu k druhému, ale anticipací nebo uhodnutím celku – neboť „detailu může být porozuměno pouze v perspektivě celku a každý výklad detailu takového porozumění celku předpokládá“.¹¹ Naše putování tam a zpět, od jistých vnějších detailů

¹¹ Srov. Schleiermacher, *Sämtliche Werke* III, 3, s. 343: *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Arts Lehrbuch*, řeč proslovená roku 1829. Schleiermacher rozlišuje „komparativní“ a „prorockou“ metodu; jejich kombinace je v hermeneutice nezbytná. Jelikož se pak hermeneutika dělí na dvě části, „gramatickou“ a „psychologickou“, obě metody musí být používány v obou těchto částech. Z obou metod vyžaduje „Zirkelschluss“ metoda prorocká. Zde jsme se zabývali „Zirkelschlussem“ při uhadování autorovy psychologie; pokud jde o „gramatické prorokování“, užívá je běžně každý gymnazijní student, který se pokouší rozebírat ciceronskou periodu: nemůže postihnout její výstavbu, aniž průběžně přechází od částí k větnému celku a od něho zpět k jeho částem.

Dr. Ludwig Edelstein mne upozornil na platonský původ Schleiermacherova objevu: ve *Faidonovi* je místo, kde Sokrates konstatuje důležitost celku pro poznání částí. Podle mých oponentů by se zdálo, že chybují, když přijímám Schleiermacherův „teologický“ přístup, a že je ode mne nediplomatické požadovat metodu, která se natolik rozchází s tradičním postupem humanitních věd (když Dewey kritizoval humanitní vědce kvůli teologickým reziduíům v jejich myšlení, spěšně se zříkali jakéhokoli teologického aspektu – zatímco já prohlašuji: „Ano, my humanisté jsme teologové!“); jsem dotazován, nebylo-li by lepší ukázat iracionalismus inherentní každé racionální operaci v humanitních vědách než požadovat otevřený náboženský iracionalismus, jenž musí našim laickým univerzitám nahánět husí kůži? Má odpověď zní, že sám Sokrates byl náboženský duch a že je Platonovým prostřednictvím přítomen ve velké části křesťanského myšlení. Co se týče potřeby vědce uchýlovat se k náboženství, viz pádné argumenty Ericha Franka v jeho knize *Philosophical Understanding and Religious Truth* (1945).

Tradiční mínění o „bludnosti“ filologického kruhu bohužel zastává v jinak brilantním útoku na „biografickou módu v literární vědě“ (University of California Publications, in: *Classical Philology*, XII, s. 288) i profesor Harold Cherniss: ve své kritice filologů ze školy Stefana Georga, kteří sice nepracují s vnější biografií umělců, věří však, že vnitřní forma tvůrčí osobnosti může být v jejich dílech postižena jistým druhem intuice, Cherniss píše: „Intuice, která odkrývá v autorových spisech ‚přirozený zákon‘ a ‚vnitřní formu‘ jeho osobnosti, lehce vzdoruje všem námitkám, jak logickým, tak filologickým; ale i když musíme uznat, že pro porozumění jakémukoli textu je nezbytný jistý přirozený vhled – říkejme mu bezprostřední pochopení nebo intuice, jak je libo –, točíme se nicméně v bludném kruhu, jestliže vyrozumíváme povahu autorské osobnosti z jejich děl a pak vykládáme tato díla v souladu s ‚vnitřní nezbytností‘ této intuitivně stanovené osobnosti. Navíc pokud přijmeme intuici jednotlivého kritika za konečný základ každé interpretace, z pochopení literárního díla se stává zcela soukromá záležitost, neboť intuice jednoho vykladače nemá větší objektivní hodnotu než intuice kohokoli jiného.“

Domnívám se, že slovo „intuice“ se svou cílenou implikací kritikových mimořádných mystických schopností uvádí na bludné cesty nejen uvažování školy Stefana Georga, ale i jejích oponentů. „Kruh“ je bludný jen tehdy, když připustíme, aby si s literárními díly pohrávala nekontrolovaná intuice; postup od detailů k vnitřnímu jádru a zpět však sám o sobě nikterak bludný není; ve skutečnosti se ona „inteligentní četba“, za niž pléduje, aniž ji definuje, profesor Cherniss (byť je nucen volky nevolky přiznat, že „pro porozumění jakémukoli textu je nezbytný jistý přirozený vhled – říkejme mu bezprostřední pochopení nebo intuice, jak je libo“), zakládá právě na tomto filologickém kruhu. Pochopit větu, umělecké dílo nebo vnitřní formu uměleckého vědomí zahrnuje, a to stále více, iracionální kroky – které musí být, rovněž stále více, kontrolovány rozumem.

Heidegger v *Sein und Zeit* I, 32 (*Rozumění a výklad*) ukazuje, že každá „exegeze“ je kruhová, to znamená je postižením „porozumění“, jež není ničím jiným než anticipací celku, jenž je člověku „existenciálně“ dán: „Příručnímu jsoucnu rozumíme vždy z celku dostatečnosti. [...] Výklad je vždy zakotven v určitém předvidání, jež tomu, co si před-se-vzetí před-se-vzalo, „nastřihne“ určitou vyložitelnost. [...] Výklad nikdy není předpokladuprosté uchopení něčeho daného. [...] Každý výklad, který má zjednat porozumění, musí jít

k vnitřnímu středu a znovu zpátky k jiným řadám detailů je pouhou aplikací principu „filologického kruhu“. Koneckonců k myšlence, že románské jazyky mají svůj základ ve vulgární latině, jež se v nich odráží, není však s žádným z nich totožná, dospěl zakladatel románské filologie Diez, žák romantiků, právě díky tomuto „filologickému kruhu“. Ten mu také umožnil stanout ve středu fenoménu „románských jazyků“, zatímco když jeho předchůdce Raynouard ztotožnil s protorománštinou jednu z románských variant, provensálštinu, ocitl se v excentrické pozici, z jejíž perspektivy bylo nemožné uspokojivě vyložit všechny vnější znaky románštiny. Postupovat od některých vnějších rysů Philippova či Rabelaisova jazyka k Philippově a Rabelaisově duši či mentálnímu středu a vracet se pak zpátky ke zbývajícím vnějším rysům Philippových a Rabelaisových uměleckých děl je stejný *modus operandi* jako ten, který postupuje od některých detailů románských jazyků k vulgárně

vykládanému rozumět. [...] *Ale vidět v tomto kruhu něco bludného a ohlížet se po způsobech, jak se mu vyhnout, ba i jen „pocítovat“ jej jako nevyhnutelnou nedokonalost, znamená zásadně rozumění nerozumět.* (Proložil autor.) [...] Rozhodující není z kruhu vystoupit, nýbrž správným způsobem do něj vstoupit. [...] Chová v sobě totiž pozitivní možnost nejpůvodnějšího poznání, jež je ovšem pravým způsobem uchopeno jen tehdy, pokud výklad pochopil, co je jeho prvním a jediným úkolem: nenechat si předstírat před-se-vzetí, před-vídání a před-pojetí libovolnými nápady a populárními pojmy, nýbrž zajistit si vědecké téma vypracováním tohoto „před-“ z věcí samých. [...] „Kruh“ v rozumění patří ke struktuře smyslu: tento fenomén má své kořeny v existenciální skladbě pobytu, ve vykládajícím rozumění.“ [Citováno z Martin Heidegger, *Bytí a čas*, přel. Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr. a Jiří Němec, Praha, Oikumene 1996, s. 176-181.]

Tato „Vorsicht“ [předvidání], anticipace celku, je zvláště nezbytná pro pochopení filozofických spisů. Franz Rosenzweig, *Das neue Denken* (in: *Kleinere Schriften*, 1937), píše: „Zvláštní úcty požívají u čtenáře první stránky filozofických knih. [...] Domnívá se, že (tyto knihy) jsou ‚specificky logické‘, a že tudíž každá věta závisí na větě předcházející: odstraníme-li jediný kámen, všechno se zřítí“. To však platí právě pro filozofické knihy méně než pro kterékoli jiné. Věta zde obvykle nevychází z věty předcházející, ale s mnohem větší pravděpodobností z té, jež následuje. [...] Filozofické práce odmítají tuto strategii z *ancien-régimu*; musí být dobývány à la Napoleon, smělým šturmem jádra nepřátelských sil; a po takovém vítězství se už menší pevnosti vzdají samy.“ (Za tento citát vděčím stati Kurta H. Wolfa *The Sociology of Knowledge* in: *Philosophy of Science*, 10; Wolf nazývá předběžné porozumění celku „ústředním postojem“: „V naší každodenní sociální interakci používáme neustále tento ústřední postoj, bez něhož bychom ‚nevěděli‘, jak se chovat vůči ostatním lidem, nebo jak číst knihu, dívat se na obraz, hrát nebo poslouchat hudební skladbu...“) Co popisují Heidegger, Rosenzweig a Wolf, je onou metodou humanitních věd, již Pascal říkal „esprit de finesse“ (v protikladu k „esprit géométrique“).

Gröber zformuloval ideu filologického kruhu (aniž použil termínu „kruh“) pro studenty románských jazyků v *Gröber's Grundriss* I/3 (1888): „Cílevědomému hledání, všestrannému uchopení předmětu předchází nezáměrné vnímání, nenápadné začátky. Badatel poté spěchá k cíli a chce se mu přiblížit tím, že skoky mapuje svůj prostor. Zdá se mu, že schématem nevyzrálých úsudků o podobných předmětech dokáže pochopit celek ještě předtím, než si ujasní jeho povahu a části. Za tímto ukvapeným názorem přichází poznání omylu, a po něm váhavé rozhodnutí přiblížovat se k předmětu malými, ba těmi nejmenšími krůčky, prohlížet si jeho části, ba částičky a nedopřát si klidu, dokud se nepřesvědčíme, že mají být chápány právě tak a nijak jinak.“

Stejně se pohybuje v kruhu komparativní lingvista, když stanovuje „fonetické zákony“ na základě „evidentních etymologií“, jež jsou zase založeny na těchto „fonetických zákonech“, jak konstatuje Zupitza, *Zeitschrift für vergleichende Sprachwissenschaft*, XXXVII (1904), s. 387: „Naše věda nutně uvažuje v kruhu: vychází ze zjevných ekvivalencí, z nich formuluje své zákony a ověřuje pak těmito zákony ony ekvivalence, jež vytvářejí její bázi.“ Dokonce elementární jazyková výuka se musí pohybovat v tomto kruhu: R. A. Hall v *Bulletin of the American University Professors*, XXXI, 6, obhajující moderní „přímou metodu“ proti starší „čtenářské metodě“, píše: „Když se (student) naučil dostatečné množství příkladů, stává se jazyková analýza prostě řadou zjevných dedukcí, vycházejících z toho, co se naučil; je tak s to postihnout obecné vzorce v tom, co už zná, a pochopit, v jakém rozsahu může tyto vzorce aplikovat na nový materiál.“ Aplikace „vzorců“ tak není ničím jiným než anticipací celku, k níž dochází na základě známých příkladů.

latinskému prototypu, načež se v opačném pořadí vysvětlují jiné detaily tímto předpokládaným prototypem – nebo také ten, který usuzuje z některých vnějších, fonetických a sémantických charakteristik anglického slova *conundrum* na jeho středověkou francouzskou duši, načež se vrací ke všem jeho fonetickým a sémantickým rysům.

Konstatovat, že Rabelaisova duše vychází při tvorbě ze skutečnosti a směřuje k neskutečnému, není samozřejmě ještě všechno, co bychom potřebovali vědět, chceme-li pochopit fenomén v jeho celku: jsoucno „Rabelais“ musí být integrováno do vyšší jednotky a musí být nějak situováno na historické linii, tak jak to Diez velkolepě uskutečnil v oblasti románských jazyků – a jak jsme se o to v menším měřítku pokusili my u *calembredaine* – *conundrum*. Rabelais může být sluneční soustava, která je součástí většího systému, systému zahrnujícího i další soustavy, kolem něho, před ním a po něm; musíme ho tudíž začlenit, jak říkají literární historikové, do rámce dějin idejí čili *Geistesgeschichte*. Schopnost zacházet se slovem, jako by bylo svébytným světem mezi realitou a irealitou, schopnost, jež je u Rabelaise naprosto jedinečná, nemohla vzejít z ničeho, ani se po něm nemohla zcela vytratit. Před ním je tu například Pulci, který ve svém *Morgante Maggiore* jeví velkou zálibu ve slovních výčtech, zvláště když si jeho žertovní rytíři s chutí nadávají. V Pulcim můžeme najít i Rabelaisův sklon dávat jazyku zbytněť na úkor skutečnosti: když tlumočí v poloburleskním klíči vyprávění o bitvě v Roncevaux, zvěčněné Turoldem, dozvídáme se, že Saraceni padají pod ranami křesťanů natotata: nečekají, až na ně dojde řada, ale umírají okamžitě: nikoli zítra, ani pozítří, ani popozítří, ani popopozítří: nikoli *crai e poscrai*, *o poscrilla*, *o posquacchera*. V této řadě zurčivých a guturálních hlásek jsou slova *crai* a *poscrai* legitimními italskými odrazy latinských slov *cras* a *posterus*; ale *poscrilla* a *posquacchera* jsou plody lidové fantazie.¹² Onomatopoeie, s nimiž si rád pohrává lidový jazyk, zde byly užity cílevědomým básníkem za účelem grotesky: můžeme tu zahlédnout přesný bod přechodu od lidového jazyka k literatuře. Pulci už nevěří tak horoucně v ideály pravověrného křesťanského rytířstva jako Tuoldus, pro něhož byly hrdinské a náboženské hodnoty skutečné a který musel vyjádření těchto hodnot podřizovat svůj jazyk. Svět slov, který Pulci vpustil do uměleckého díla, nebyl Tuoldovi ještě dostupný, a nebyl dostupný ani Dantovi („etymologické hříčky“ ve *Vita nuova* jsou něco docela jiného: jsou to jen „ilustrace“, tak jako slovní hříčky církevních otců).¹³ Nástup tohoto přechodného světa podmiňuje víra v realitu slov, víra, již by středověcí

¹² V antimentalistickém podání této pasáže bylo toto hledisko zcela pominuto: viz mou stať in *Italica*, XXI, s. 154.

¹³ Čímž nemá být řečeno, že Rabelaisovy hříčky a repetic se historicky nevyvinuly z týchž kunstgrifů, jichž používali církevní otcové a středověcí spisovatelé vůbec. Rabelaisova žertovní etymologie *Beauce* = (je trouve) *beau ce* [Beauce = (připadá mi) to hezké] a jeho opakování slov typu *moine moinant de moinerie* [mnich

„realisté“ museli odsoudit. Víra v takové náhradní skutečnosti, jako jsou slova, je možná pouze v epoše, jejíž víra v *universalia realia* byla otřesena. Právě v této fantasmagorické atmosféře, příležitostně evokované Pulcim, se Rabelais pohybuje snadno a přirozeně, s jakousi kosmickou suverenitou. A právě víra v autonomii slov umožnila celé humanistické hnutí, jež připsalo takovou důležitost slovu starověkých či biblických spisovatelů; právě tato víra také částečně vysvětluje mimořádný rozvoj matematiky v šestnáctém a sedmnáctém století – matematiky jakožto nejautonomnějšího jazyka, jaký byl kdy vynalezen.

A kdo jsou Rabelaisovi potomci? Literatura francouzského klasicismu se svým ideálem přesného slova – *mot juste* nebo *mot mis à sa place* – se rozloučila s renesanční tradicí slovní autonomie. Spodní proudy však nevyschly a řekl bych, že Balzac, Flaubert (ve svých dopisech), Théophile Gautier (ve svých *grotesqueries*), Victor Hugo (ve *Williamu Shakespearoví*) a Huysmans jsou do jisté míry Rabelaisovými následovníky v devatenáctém století. Za našich časů můžeme s Ferdinandem Célinem, který je schopen vystavět celou knihu na invektivách proti Židům (*Bagatelles pour un massacre*), znovu spatřit jazyk vylévající se z břehů: jak řekl André Gide, tato kniha je „chevauchée de Don Quichotte en plein ciel...“ [tažení Dona Quijota proti nebi], „ce n'est pas la réalité que peint Céline; c'est l'hallucination que la réalité provoque“ [co Céline maluje, není skutečnost; je to halucinace, již skutečnost vyvolává]. Následující ukázka célinovské vervy působí pseudo-rabelaisovským dojmem a může být srovnána s apokalyptickým nápisem nad branou Thelémy: „Penser ‚sozial‘! cela veut dire dans la pratique, en termes bien crus: ‚penser juif! pour les juifs! par les juifs, sous les juifs!‘ Rien d'autre! Tout le surplus immense des mots, le vrombissant verbiage socialitico-humanitaro-scientifique, tout le cosmique carafouillage de l'impératif despotique juif n'est que l'enrobage mirageux, le charabia fatras poussif, la sauce orientale pour ces encoulés d'aryens, la fricassée terminologique pour rire, pour l'adulation des ‚aveulis blans‘, ivrognes rampants, intouchables, qui s'en foutrent, à bite que veux tu, s'en mystifient, s'en baffrent à crever“ [Myslet „sociálně“! to prakticky znamená, řečeno narovinu: „myslet židovsky! pro Židy! skrze Židy! pod vládou Židů!“ Nic jiného! Všechn ten ohromný nadbytek slov, hlučící socialisticko-humanitaro-vědecké tlachání, celé to kosmické hřmění despotického židovského imperativu je jen přeludným obalem, dýchavičnou blábolivou hatlaninou, orientální omáčkou pro ariánské mamlasy, směšným terminologickým blivajzem pro pošmajchlování ‚bílých chcípáků‘, plazících se ožralů, těch nedotknutelných, kteří to baští, až se jim dělají boule za ušima, oblbují se tím, cpou se tím, div nepuknou].

mnichující mnišství] jsou školské hříčky – s tím rozdílem, že jich používá protistředověkým způsobem, že je

U Céline je slovní tvořivost, jeho *vrombissant verbiage* (máme-li užít jeho aliteriční ražby), zjevně zaměřena více eschatologicky než kosmicky: jeho slovní svět je ve skutečnosti pouze světem hmotných slov, řinčivých hlásek, připomínajících nesmyslně bušící stroje a přehlušujících svým rachotem strach a zběsilost osamělého člověka uprostřed prokletého moderního světa. Slova a skutečnost se rozcházejí. Je to vskutku *voyage au bout de la nuit*: nikoli do věštírny Bacbuc, ale do naprostého chaosu, na hranici jazyka jakožto výrazu myšlenky.

Historická linie, kterou jsme narýsovali (můžeme ji nazvat evolucí jedné ideje: ideje „autonomie jazyka“) a která je vyznačena fázemi Pulci – Rabelais – Victor Hugo – Céline, je paralelně provázána nebo křížována jinými historickými liniemi, kde se na historickém žebříčku nacházejí jiná jména. Victor Hugo není Rabelais, třebaže v Rabelaisovi mohou být hugovské prvky a v Hugovi prvky rabelaisovské. Nesmíme směšovat historickou linii se svéprávnou sluneční soustavou: co se nám v Rabelaisovi jeví jako ústřední, může být u Victora Huga periferní a naopak. Každá sluneční soustava, sama o sobě jedinečná a do jisté míry nedefinovatelná („*ineffabile*“), je křížována rozmanitými historickými liniemi nebo „idejemi“, a tyto průsečíky vytvářejí zvláštní atmosféru, v níž dozrává velké literární dílo – stejně jako je jazykový systém vytvářen průsečíky různých historických linií varianty *calembredaine* – *conundrum*.

Začali jsme tedy s jedinečnou historickou linií, etymologií zvláštní slovní skupiny, a našli jsme v ní doklad proměny historické atmosféry. Pak jsme uvažovali globálně o proměně historické atmosféry, jak ji vyjadřují jazykové a literární inovace spisovatelů dvou rozdílných epoch (dvacátého a šestnáctého století), a odtud jsme došli k teoretickému postulování autonomních systémů: systémů velkých uměleckých děl, podmíněných rozdílnými historickými evoluciony a reflektujícími ve svých veškerých vnějších detailech, ať jazykových či literárních, svá příslušná „slunce“. Přirozeně jsem vám v tomto náčrtu mohl poskytnout pouze izolované ukázky a předložit závěry, do nichž jsem uložil – možná v nadměrném množství – zkušenost plynoucí ze stovek takovýchto cest tam a zpět – cest, které byly řízeny tímž principem, ale z nichž každá mířila k cíli, jež nebylo možno předvídat. Má osobní cesta vedla od pozorovaného detailu ke stále širším jednotkám, jež měly stále spekulativnější charakter. Filologická, induktivní cesta, jak se domnívám, se snaží ukázat význam ve zdánlivě bezvýznamném, zatímco deduktivní postup vychází z jednotek chápaných jako danosti – což je spíše metoda teologů, kteří začínají na výsostech a pak sestupují k pozemskému labyrintu

prodchnut světským duchem, a co je důležitější, že je si vědom autonomie „světa slov“.

detailů, nebo metoda matematiků, kteří zacházejí se svými axiomy, jako by je dostali od Boha. Ve filologii, která se zabývá až příliš lidským – vzájemně provázanými a propletenými aspekty lidských věcí –, přichází deduktivní metoda ke slovu teprve jako verifikace principu nalezeného induktivní cestou, cestou pozorování.

Ale samozřejmě, snaha odkrýt smysl v detailu,¹⁴ návyk brát jazykový detail stejně vážně jako význam celého uměleckého díla – nebo jinak řečeno, postoj, který bere stejně vážně všechny lidské projevy –, to vše je důsledek filologova předzjednaného pevného přesvědčení, jeho „axiomu“, že detaily nejsou beztvaré a náhodné shluky rozptýleného materiálu, jež neprozařuje žádné světlo. Filolog musí věřit v nějaké světlo shůry, v nějaké *post nubila Phoebus* [po mracích slunce]. Kdyby nevěděl, že na konci jeho cesty ho čeká životadárný doušek z nějaké *dive bouteille* [božské láhvice], nikdy by se na ni nevydal. „Tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais pas déjà trouvé [nehledal bys mne, kdybys mne už nenašel],“ říká Pascalův Bůh. Humanistické myšlení tedy přes právě uvedené metodologické rozlišení není zcela v rozporu s myšlením teologickým, ač se tak obecně soudí; a není úplnou náhodou, že „filologický kruh“ byl objeven teologem, navyklým harmonizovat diskordance a nacházet v tomto světě stopu boží krásy. Tento postoj se zrcadlí ve slově raženém Schleiermacherem: *Weltanschauung*:¹⁵ „nazírat svět“, „vidět a poznávat svět v jeho smyslových detailech“. Filolog bude pokračovat ve zkoumání mikroskopického, protože v něm zahlédá mikrokosmické: bude praktikovat onu „*Andacht zum Kleinen*“ [zbožnou úctu k maličkostem], již mu předepsal Jacob Grimm; bude plnit své kartičky daty a příklady v naději, že je ozáří vyšší světlo, takže z nich vystoupí jasné rysy pravdy. Humanista věří, že

¹⁴ Často mě udivovalo, jak mohou literární historikové běžně vynášet globální soudy o celku básníkovy literárního díla či o celém období, aniž se podrobně zabývají texty (a jazykovými detaily). O „*Anschauung*“, již je zapotřebí ke konkrétnímu vnímání uměleckého díla, hovoří případně Goethe (*Einleitung in die Propyläen*): „Aby se o uměleckých dílech hovořilo náležitě a s pravým užitkem pro sebe i pro druhé, muselo by se o nich samozřejmě hovořit pouze v jejich přítomnosti. Všechno závisí od pozorování; je důležité, aby slovy, jimiž doufáme osvětlit nějaké umělecké dílo, bylo míněno to nejkonkrétnější, neboť jinak neříkají vůbec nic. Proto se také přihází tak často, že ten, kdo píše o uměleckých dílech, utkvívá jen na obecném...“

Zdá se mi, že totéž pociťoval Santayana v souvislosti s filozofií. V *The Middle Span*, s. 155, takto hovoří o návycích svých harvardských studentů v posledních desetiletích 19. století: „Pochybuji, že se tenkrát na Harvardu ve větší míře studovaly přímo texty. Vysokoškolská studia mysleli jenom na zkoušky a spoléhali se na přehledy dějin filozofie a na poznámky z přednášek... Filozofie může být sdělena jen tak, že je vyvolána k životu: adeptova mysl musí být dialekticky angažována v diskusi. Jinak nelze naučit ničemu než literárním dějinám filozofie, to jest jednotlivým *větám*, které tikteří filozofové proslavili. Pro pochopení toho, co tyto věty znamenají nebo co by mohly znamenat, by bylo třeba od publika filozofickou představivost, a to je vyloučeno. Běžně máme co činit pouze se znalostí tradičních vět a semtam s překvapením, vyvolávajícím možná pobavenou zvědavost, ale častěji zmatek a odpor, když student narazí na heterodoxii nějaké odlišné věty.“ Netřeba dodávat, že „literární dějiny“, které se spokojují s výřekem „vět“ (ať už proslulých, nebo ne), pronesených nějakým spisovatelem (filozofickým, nebo ne), aniž stanovují vazbu mezi těmito výroky a zřídlem autorovy inspirace, jsou falešné literární dějiny.

¹⁵ To tvrdí Gundolf ve svém eseji o Schleiermacherovi. Nicméně podle A. Götze, *Euphorion*, 1924, slovo není Schleiermacherovým vynálezem, ale bylo výtvořem jeho doby.

lidská mysl má moc probádat lidskou mysl. Jestliže se u učenců, jejichž cíle a nástroje jsou takto totožné, naruší víra v lidskou mysl jako nástroj a cíl, může to znamenat jen jediné: krizi humanitních – nebo bych měl říci *božských*? – věd. A to je dnešní stav. Člověk, který ztratil víru v lidskou mysl, je zakrnělá lidská bytost – jak by mohl být humanistou? Humanitní vědy se obnoví pouze tehdy, až humanisté odloží své agnostické postoje, znovu v sobě najdou své lidství a budou sdílet víru Rabelaisova humanistického a zbožného krále: „sapience n’entre point en ame malivole; et science sans conscience n’est que ruine de l’ame“ [moudrost nevstupuje do zlovolné duše; a věda bez svědomí je pouze zkáza duše] – nebo se vrátí k výroku sv. Augustina: „Non intratur in veritatem nisi per charitatem“ [nevejdete v pravdu leč skrze lásku].¹⁶

¹⁶ Dokonce i u filologů (kteří nejsou přirozeně necitliví k literárním hodnotám, jak to platí o mnoha takzvaných „lingvistech“) lze pozorovat „ne-humanitní“ předsudky. Například prof. Entwistle (*Idealistic Extensions of Linguistics*, in: *Miscelánea Fabra*, Buenos Aires, 1943) tvrdí, že jazyková interpretace poezie předpokládá překročení intelektuální bariéry: filolog má co do činění nikoli s vědou, která pojednává o měřitelných a zvažitelných věcech, nikoli s „jednoznačnými fakty“, jež mají obecný konsensus, ale s „věděním“, jež nelze uchopit „vědeckými“ postupy – k čemuž patří i hermeneutika, studium smyslu zamýšleného básníkem. Tento smysl nemůže být traktován „starým asertivním jazykem“ pozitivistického jazykovědce, a ještě méně jím může být traktován eluzivní význam básnického textu, který přesahuje básníkuv vědomý záměr. Tímto rozlišením prof. Entwistle obnovuje trhlinu mezi pozitivistickou vědou a věděním, jak ji vyznačilo devatenácté století. Pokud jde o to, co Entwistle pokládá za čistě vědeckou část filologie – například fonetické zákony, jež řadí mezi kýmkoli ověřitelná fakta –, kladu si otázku, zda formulace fonetických zákonů není stejně spekulativní jako pokus o odkrytí významu nějaké básnické pasáže; a je-li pravda, že fonetický zákon může být ověřen každým, kdo neprošel v tomto oboru příslušným školením? Podle mého názoru je to možné pouze v téměř rozsahu, v jakém lze stanovit význam jisté básnické pasáže. A pokud jde o básníkovo nevědomé intence, prostě bych vykladači poradil, aby je nechal stranou. Zdá se mi, že když Entwistle předkládá příklad „nevědomé básnické intence“, ve skutečnosti prozrazuje, jak málo pochopil účel filologického studia: o pasáži z *Aeneidy*, kde Aeneas vidí na zdech Kartága obraz trojské války a činů svého otce:

*En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;
sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt.
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem
[A], toť Priamos náš! Svou poctu i tady má chrabrost!
Ještě je nad strastmi pláč – je soucit s osudem lidským!
Neboj se, z této slávy nám vzejde nějaká pomoc!
(Překlad Otmara Vaňorného: *Aeneis*, Praha, Svoboda 1970, s. 43.)),*

Entwistle píše: “Smysl předposledního verše se v celkovém kontextu zdá být povzbudivý (Entwistle jej překládá následovně: „jsou prolévány slzy nad jeho neštěstím a jeho smrt budí soucit v lidských myslích“): je lepší, když se na nás se zármutkem vzpomíná, než když na nás všichni zapomněli. Ale *sunt lacrimae rerum* znamená ještě něco jiného a mnohem dojemnějšího. Ať Vergilius vědomě mínil cokoli, v tomto verši je něco hudebnějšího a silnějšího. [...] Potomci v této hudbě objevili ‚slzy Přírody a smrtelný lidský smutek‘, a myslím, že právem.“ Ale filolog může *dokázat*, že Vergilius *mínil* (a filologa zajímá pouze to, co je míněno vědomě) první, „minorní“ význam z obou uvedených (jak je to vyznačeno dvěma anaforickými *sunt*, jež navozují tematický paralelismus, vedoucí k závěrečnému povzbudivému verši). Druhý význam, kterým verš obdařili potomci, je omyl, jenž vznikl tím, že verš byl vytržen z kontextu a čten izolovaně (což vedlo k chybnému výkladu *rerum* jako „Přírody“ namísto „neštěstí“), omyl srovnatelný s proslulým chybným výkladem Buffonova „le style c’est l’homme même“ [styl, toť sám člověk] – a také s řadou humorných a hravých dezinterpretací některých veršů (např. verš z Schillerovy *Panny Orleánské*: Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder [Jana jde a nikdy se už nevrátí] je žertem vykládan ve smyslu, že už nikdy nezamete podlahu [*kehren* = vrátit se; zametat]). Pro filologa může být takovýto druhotný roubov nebo palimpsest přiložený na původní text v historickém ohledu docela zajímavý, v jeho výkladu daného uměleckého díla však nemá co dělat. Ve Vergiliových verších je pouze ta hudba, kterou tam sám

* * *

V esejích, jež následují, jsem se pokusil aplikovat princip „filologického kruhu“ na různé autory různých národů a různých dob. Aplikoval jsem jej v různé míře a různým způsobem a kombinoval jsem jej s jinými metodami. Ale tyto stati nebyly koncipovány pouze jako ilustrace mého postupu: byly koncipovány jako nezávislé příspěvky k interpretaci spisovatelů, o nichž se tu hovoří. Měly by být srozumitelné pro každého vzdělance, který se zajímá o styl uměleckých děl.¹⁷ Má-li můj postup nějakou hodnotu, musí se to potvrdit novými výsledky, tím, že těmito prostředky bude dosaženo vědeckého pokroku: filologický kruh nesmí znamenat, že se samolibě pohybujeme v kruhu všeobecně známého, že přešlapujeme na místě. Každý jednotlivý esej je tudíž zamýšlen jako samostatná, nezávislá jednotka: a doufám, že opakování teoretických a historických tezí, jež je nevyhnutelným důsledkem takového pojetí, bude čtenářem vnímáno spíše jako návratné *leitmotivy* nebo *refrény*, mající zdůraznit koherentnost a jednotu metody.

Dříve než vyzkouším právě nastíněnou metodu filologického kruhu, rád bych upozornil čtenáře, že nesmí očekávat v mé demonstraci této metody systematický, krok za krokem postupující proces, tak jak jej zdánlivě sliboval můj popis.¹⁸ Neboť když jsem hovořil

vložil – ale právě proto musí být tato hudba zachována, a nikoli zničena, jak k tomu dochází, když překládáme „jsou prolévány slzy nad *jeho* neštěstím a *jeho* smrt budí soucit v lidských myslích“: je totiž třeba zachovat neurčitý ráz „neštěstí“ a „smrti“. Vergiliova básnická hudba spočívá v tom, jak rozšiřuje zvláštní případ Priamova osudu na osud člověka vůbec (a podobně nelze *mortalia* konkretizovat jako „smrt“, ale musíme je ponechat ve významu „smrtný osud“); jde tu o obecnou sentenci, již Vergilius úzce svázal s jedinečným případem a již potomci svévolně osamostatnili (a po tomto prvním antipoetickém kroku ji ještě navíc dezinterpretovali – tentokrát poeticky, jak se o tom hovořilo výše).

V této i v následujících studiích mě čtenář zastihne, jak polemizuji s názory jiných badatelů. Někdy jsem byl obviňován, že vyvyšuji bezvýznamné osoby jen proto, abych je pak srazil dolů, místo abych se spokojil s tím, že předložím vlastní obraz pojednávaného fenoménu. Mojí odpovědí je, že jak pokud jde o stylistiku, tak pokud jde o věcné otázky literárních dějin nebo jazykovědy, je *consensus omnium* pouhé desideratum a že jedinou cestou, jak k takovému konsensu dojít, je diskutovat pro a proti teorií, jež se rozcházejí s naší vlastní. Jen tak také můžeme prokázat, že je naše teorie lepší. Čím větší bude objektivní jistota, na niž si stylistický výklad může dělat nárok, tím hlouběji překonáme onen impresionismus, který se ještě nedávno zdál být jedinou alternativou k pozitivistickému studiu literatury.

¹⁷ Jistou obtíž mohou čtenáři připravit časté citace v původním cizím jazyce (nebo jazycích), jak se nacházejí v mých textech. Ale jelikož je mým záměrem brát slovo (nebo formulace) básníků vážně a jelikož přesvědčivost a serióznost mých stylistických závěrů plně závisí na drobném jazykovém detailu původních textů, nebylo možné pracovat s překlady.

¹⁸ Možná bych měl zdůraznit, že užívám slovo „metoda“ v poněkud odlišném smyslu, než je zvykem v Americe: pro mne je to spíše „navyký myšlenkový postup“ (Lalande, *Vocabulaire de la philosophie*, heslo *méthode* 1) než „program, jenž předběžně řídí řadu operací... za účelem dosažení zcela určitého cíle“ (tamtéž, 2). Tak jak ho užívám, je téměř synonymní s výrazem *Erlebnis*, a odpovídá tedy zhruba tomu, čemu se v Americe říká „approach“, až na to, že toto slovo má volní a dokonce „strategický“ odstín vojenského obléhání nebo stopování zvěře (jímž může být také historicky vysvětleno).

o řadě výkroků tam a zpět (nejprve detail, pak celek, pak další detail atd.), použil jsem lineární a časovou metaforu, abych popsal fáze apercepce, jež v mysli humanitního badatele nejčastěji koexistují. Tento dar nebo zlozvyk (neboť to má svá rizika) pozorovat v jakémkoli okamžiku zároveň část i celek, tato schopnost, jež je do jisté míry základní pro úkony filologické mysli, se možná u mne rozvinula zcela mimořádně, takže vyprovokovala námitky ze strany studentů i čtenářů – jak v Německu, kde obvykle syntetické schopnosti publika převažují nad jeho schopnostmi analytickými, tak v Americe, kde je tomu právě opačně. Jeden můj americký student, velmi chápavý, ale kritický, mi jednou napsal: „Zdá se mi, že stanovit behavioristickou techniku, jež by umožnila aplikaci vaší metody, leží mimo vaše možnosti. Znáte spíše principy, jež vás motivují, než nějakou ‚techniku‘, kterou byste striktně sledoval. Tady vás motivovala vzpomínka z dětství a tam přišla inspirace z nějaké jiné básně; tady, tam a kdekoli jinde vám jisté puzení, instinkt podepřený vaší zkušeností, okamžitě říká: ‚Tohle není důležité; ale tohle ano.‘ V každé vteřině volíte, a ani o tom nevíte: co se vám zdá správné, musí být bezprostředně správné. Můžete to ukázat, jen když to děláte; od počátku vidíte význam jako celek; ve vašem mentálním procesu téměř nejsou postupné kroky; když píšete, začínáte hned uprostřed svých myšlenek a pokládáte za samozřejmé, že čtenář je na vaší straně a že to, co se pro vás rozumí samo sebou jako další krok (až na to, že to ani není další krok, tak či onak už byl nějak obsažen v tom, co předcházelo), bude stejně jasné i pro něho.“

Tato slova nepochybně podávají obraz mezi určitého individuálního temperamentu. Ale mnoho z toho, co můj korespondent říká, je dáno samou kruhovou operací – pokud není na jedné straně aplikována na rutinní četbu, či na straně druhé na dedukce schématické jazykovědy, ale čistě na umělecké dílo: řešení, k němuž dospíváme prostředky kruhové operace, se nepodřizuje přísně racionální analýze, neboť ve své vrcholné podobě je negací postupných kroků. Jakmile je toto řešení dosaženo, zpravidla zahlazuje kroky, které k němu

Mohl bych v této souvislosti citovat pasáž z Descartesova dopisu Mersennovi (*Oeuvres* I, vyd. Adam-Tannery, s. 347): „Mais ie n'ay sceu bien entendre ce que vous objectez touchant le titre (Discours de la Méthode); car ie ne mets pas *Traité de la Methode*, mais *Discours de la Methode*, ce qui est le mesme que *Preface ou Advis touchant la Methode*, pour monstret que ie n'ay pas dessein de l'enseigner, mais seulement d'en parler. Car comme on peut voir de ce que i'en dis, elle consiste plus en Pratique qu'en Theorie, & ie nomme les Traitez suivans des *Essais de cette Methode*, pource que ie pretens que les choses qu'ils contiennent n'ont pû estre trouvées sans elle, & qu'on peut connoistre par eux ce qu'elle vaut.“ [Ale neporozuměl jsem, co mi vytýkáte ohledně titulu; protože neříkám *Pojednání o metodě*, ale *Rozprava o metodě*, což je totéž jako *Předmluva nebo Úvahy o metodě* a má tím být ukázáno, že ji nehodlám vyučovat, ale chci o ní pouze mluvit. Neboť jak lze vidět z toho, co o ní říkám, spočívá spíše v praxi než v teorii, a já nazývám následující pojednání *Pokusy v této metodě*, protože tvrdím, že věci, jež obsahují, nemohly být nalezeny bez ní a že skrze ně lze poznat, jaká je její hodnota.]

vedly (můžeme si tu připomenout lva ze středověkých bestiářů, který při každém kroku zametal ocasem stopy, aby oklamal své pronásledovatele!).

Proč tak zdůrazňuji, že nelze nabídnout čtenáři racionální návod postupných kroků, jež by mohl aplikovat na umělecké dílo? Z prostého důvodu: protože první krok, od něhož všechno závisí, nemůže být nikterak naplánován; vždycky už musel být učiněn. Tímto prvním krokem je vědomí, že jsme narazili na zvláště výmluvný detail, a následné přesvědčení, že tento detail je s uměleckým dílem zásadně spjat; znamená to, že jsme učinili „pozorování“, jež je východiskem celé teorie; že jsme si byli nuceni položit otázku, na niž musíme odpovědět. Jestliže přeskočíme tento první krok, každý pokus o interpretaci je odsouzen k nezdaru – jako v případě oné disertace o Diderotových „obrazech“ (zmiňuji ji v poznámce 1 ke své studii o Diderotovi), kde se koncept „obrazu“ neopíral o předběžná pozorování, ale o předem hotovou kategorii, jež byla na umělecké dílo přiložena zvnějška.

Bohužel neznám žádný způsob, jak zajistit onu „impresi“ a ono přesvědčení, jež jsem právě popsal: jsou výsledky talentu, zkušenosti a víry. Ale i pak platí, že první krok není věcí vůle: jak často jsem hleděl bezradně, navzdory veškeré teoretické zkušenosti, jež se ve mně nahromadila v průběhu let, téměř jako jeden ze svých začínajících studentů, na stránku, která nechtěla vydat své kouzlo. Jediný způsob, jak se vymanit z tohoto neproduktivního stavu, je číst a zase číst,¹⁹ trpělivě a s důvěrou, a snažit se, aby vás takřkajíc skrz naskrz prostoupila atmosféra díla. A hle, najednou se vydělí jedno slovo, jeden verš a my si uvědomíme, že mezi námi a básní byl navázán vztah. Od té chvíle jsem zpravidla shledával, že díky dalším pozorováním, jež se přidala k tomu prvnímu, díky předchozím zkušenostem s kruhovým postupem a díky asociacím daným dřívějším školením (což v mém případě bylo akcelerováno téměř metafyzickou potřebou najít řešení) se zakrátko ozvalo charakteristické „cvaknutí“, znamená, že detail a celek našly společného jmenovatele, stanovujícího etymologii díla.²⁰

¹⁹ Kdybych měl dát jednu radu našim studentům literární historie, nejspíš by to byla stejná rada, jakou dával Larson, když před čtyřiceti lety cestoval po Spojených státech, studentům své doby, kteří se tehdy, podobně jako dnes, vrhali do svých velkých knihoven, aby našli v mnoha knihách „sekundární literatury“ alibi pro opomíjení „primárních“ textů, které ve skutečnosti měli studovat: „*Čtěte své texty!*“ Má „kruhá metoda“ není ve skutečnosti nic jiného než rozšíření obecné praxe „čtení“. Čtení ve své vrcholné podobě vyžaduje od lidské mysli zvláštní souběžnost dvou rozdílných schopností: jednak schopnosti pozorovat a jednak proteovského mimetismu. To znamená: nikdy neochabující trpělivost, jež nás „připoutává“ ke knize až do chvíle, kdy v nás její skryté síly spustí rekreativní proces.

²⁰ Někdy se může stát, že tato „etymologie“ vede prostě k takové charakteristice autora, jaká byla už dávno literárními historiky přijata (a nepotřebovali přítom, jak je zjevné, kráčet křivolakou cestou, kterou jsem si vybral já) a již lze shrnout větou, která zavání školskou příručkou. Ale jít vlastní cestou za starou pravdou neznamená jen obohatit naše vlastní porozumění: nutně se tím poskytují nové, objektivně platné důkazy této pravdy – a ta se takto obnovuje. Jedna Mussetova *comédie proverbe* je koneckonců založena na banální floskuli: bylo vskutku ztrátou času ilustrovat tak důmyslně sentenci „il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“ [dveře mají být otevřené nebo zavřené]?

Ohlédneme-li se nicméně zpátky na tento proces (jehož konec znamená samozřejmě pouze závěr *předběžného* stadia analýzy), jak můžeme říci, kdy to vlastně začalo? (Sám „první krok“ byl podmíněn.) Ve skutečnosti vidíme, že číst znamená, že jsme četli, a rozumět znamená, že jsme porozuměli.²¹

Právě jsem se zmínil o důležitosti dřívější zkušenosti v procesu rozumění uměleckému dílu – ale pouze jako o jednom z dílčích faktorů. Neboť zkušenost s „kruhem“ sama o sobě ještě neumožňuje založit na ní program, který by byl aplikovatelný na všechny případy. Kritik potřebuje pro každou báseň odlišnou inspiraci, odlišné světlo shůry (právě tato neustálá potřeba ho nabádá k pokoře, zatímco řada minulých osvětlení mu vnuká jistou uctívou důvěru). Ve skutečnosti se od kritika žádá proteovská proměnlivost, neboť postup, který se ukázal úspěšný v případě jednoho uměleckého díla, nemůže být mechanicky aplikován na další: nemohu očekávat, že „šablona pěti *grands*“ (kterou jsem aplikoval na jednu Claudelovu ódu) bude fungovat v případě „*écrit de Thérèse*“, nebo že vlastní jména, z nichž jsem vyšel ve své stati o Cervantesovi, budou hrát nějakou roli ve studii o Diderotovi. Popravdě je pro zkušeného učitele velmi poučné sledovat, jak začátečník znovu užívá a posléze zneužívá specifický klíč, jenž učiteli posloužil při studiu zcela jiného spisovatele – je to, jako by si mladý herec vypůjčil potměšilou mimiku Barrymoreova Richarda III. pro svého Othella. Proměnlivosti, která je od kritika vyžadována, může být dosaženo pouze opakovanou zkušeností s naprosto odlišnými spisovateli; „cvaknutí“ se bude dostavovat častěji a rychleji teprve poté, co bude mít kritik řadu zkušeností s takovými „cvaknutími“. A ani pak není dáno, že se nutně dostaví; nelze předpovědět, kdy a jak se uskuteční. („Duch vane, kam je mu libo.“)

Důvod, proč nemůže být klíč k porozumění mechanicky přenesen z jednoho díla na druhé, leží v samotném faktu umělecké expresivity: umělec propůjčuje vnějšímu jazykovému fenoménu vnitřní význam (čímž pouze opakuje a rozšiřuje základní skutečnost lidského jazyka: že význam je se zvukovou stránkou spjat zcela arbitrárně – alespoň z hlediska běžného užití jazyka); a z hlediska „uživatele“ uměleckého díla je arbitrární, *jaké* fenomény literát zvolí, aby materializoval význam, jež má na mysli. Má-li čtenář překonat v uměleckém díle tento pocit arbitrární asociace, musí se snažit vstoupit do tvůrčího jádra samotného umělce – a znovu stvořit umělecký organismus. Určitá metafora, určitá anafora, staccatový rytmus – to vše se v literatuře najde všude; může a nemusí to být důležité. Že to je důležité,

²¹ Požadavek „sta velkých knih“, praktikovaný na St. John's College, je po mém soudu dobrý, pokud napomáhá tomu, aby se zrychleně opakovalo zmíněné „cvaknutí“ – samozřejmě, pokud k němu dochází už u prvních pokusů. Číst těchto sto knih „bez cvaknutí“ je totéž jako nečíst ani jednu.

nám řekne jenom cit, cit pro celek onoho konkrétního díla, cit, který jsme si předtím museli vypěstovat.

Schopnost tohoto citu je znovu hluboce zakotvena v kritikově předchozím životě a vzdělání, a nejen v jeho univerzitním vzdělání: aby byla jeho duše připravena splnit odborný úkol, musel už provést své životní volby, volby morální povahy: musel očistit svou mysl od všech nedůsledností, jež by ji rozptylovaly, od zaujetí malými každodenními detaily – a musel ji otevřít syntetickému pochopení „celku“ života, symbolismu v přírodě, v umění a v jazyce. Někdy jsem si kladl otázku, zda by mé „explications de texte“, konané v univerzitní aule, kde se snažím vytvořit vhodnou atmosféru k ocenění uměleckých děl, nebyly úspěšnější, kdyby tato atmosféra panovala při snídani mých studentů.

VZDÁLENÁ LÁSKA JAUFRÉHO RUDELA A SMYSL TROBADORSKÉ POEZIE

Realistům. – Vy lidé střízliví, kteří se cítíte obrněni proti vášni a fantazírování a rádi byste svou prázdnotu vydávali za pýchu a ozdobu, vy se nazýváte realisty a naznačujete, že tak, jak se svět jeví vám, takový že vskutku jest: před vámi jedinými že skutečnost stojí bez závoje a vy sami jste snad její nejlepší částí... Pohleďte na tu horu! Na ten oblak! Co je na nich „skutečného“? Nuže sejměte z nich veškeré fatasma a celý ten lidský *přídavek*, vy střízliví! Ano, kdybyste tak *tohle* dokázali! Kdybyste dokázali zapomenout minulost, svůj původ, školy – celé své lidství a svou živočišnost!

Nietzsche, *Radostná věda*, II, 57¹

Nos biens sont en idée, en espoir, en désir;

Posséder ce qu'on veut, est la fin du plaisir.

[Naše statky jsou v našich myšlenkách, v naději, v touze;
vlastnit to, co chceme, je konec rozkoše.]

Saint-Évremond

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.

[Svět se mění v sen, sen se mění v svět.]

Novalis

Jestliže polemizuji v této stati s článkem, který otiskla Grace Franková v čísle *MLN* (říjen 1942), věnovaném p. Lancasterovi, nevede mě k tomu pouze osobní potřeba vést dialog s přáteli – *suaviter in modo, fortiter in re* –, vyslovit se proti opačným názorům, o to životnějším, že je, jak já to vidím, „ztělesňují“ osoby, které znám a respektuji² – jako spíše vědomí významu závěrů, které by v případě staré provensálské poezie získaly kredit, kdyby

¹ [Překlad Věry Koubové. Citováno z: Friedrich Nietzsche, *Radostná věda*, Praha, Československý spisovatel 1992, s. 74.]

² Dnes už je to starý spor, který probíhá po šest let vzájemných sympatií mezi G. Frankovou a mnou: stejné výhrady proti biografické metodě aplikované na umělecká díla ještě předtím, než jsme prošli dílo *o sobě*, bych mohl formulovat k článku, v němž se pokouší vyložit „chladnokrevnou *mise en scène* Villonových *lais*“ (*MLN*, 54, s. 125) básnickovou biografii, článku, jehož závěr se mi zdá plně spočívat na apriorním přesvědčení, že Villon *chtěl* odhalit události svého praktického života, a že tudíž „chladnokrevná *mise en scène*“ není prvotně *umělecký* postup.

předložená interpretace souboru básní Jaufrého Rudela pojednávajících o „vzdálené lásce“ byla plauzibilní.

Vždycky jsem pokládal tuto lásku, zahalenou do mlh snu, za nejdojemnější projev toho, co jsem nazval „milostným paradoxem“, ležícím v základech veškeré trobadorské poezie. Jde tu o lásku, která nechce vlastnit, ale těšit se právě ze stavu ne-vlastnění, o lásku-*Minne*, obsahující jak touhu „dotknout se“ ženy jakožto „ženy“, tak cudnou distanci, o křesťanskou lásku transponovanou do světské roviny, která chce „mít a nemít“.³ A v Jaufrém Rudelovi jsem viděl jednoho z nejznamenitějších předchůdců Dantových, pokud jde o schopnost evokovat sen, mající veškerou samozřejmost skutečnosti, o autonomii přiznanou vnitřní události, o slavnostní vyvrácení lidového mínění „sejde z očí, sejde z mysli“,⁴ jež umisťuje lásku do smyslů, a nikoli do *mnémé*.

Kdybychom však měli s G. Frankovou připustit, že vzdálená princezna Jaufrého Rudela je prostá alegorie Svaté země – což je varianta Apelovy rovnice:⁵ „vzdálená láska = svatá Panna“ –, trobadorský paradox by přišel o jednu ze svých nejkrásnějších uměleckých realizací, a oplátkou za ztrátu této třásničky nekonečna, která lemuje aureolou unikavou postavu vzdálené princezny, bychom dostali jen *chladnou alegorii* – a necht' je tomuto přívlastku přiznána plná váha, neboť v alegorii jako takové nespátřuji *chladný žánr* –, alegorii bez originality, nepříliš jasnou a nepříliš srozumitelnou – jež navíc musela zcela uniknout geniálnímu autoru Rudelova životopisu (*razo*).⁶ Abychom akceptovali tuto hořkou pravdu, jež by se rovnala ztrátě jednoho z klenotů provensálského umění, musely by být k dispozici zcela nevyvratitelné argumenty. Osobně se domnívám, že nová interpretace ani

³ Pomysleme-li na Pascalovu definici křesťana – pohan nezná pravého Boha a miluje jen zemi, Žid zná pravého Boha, ale miluje jen zemi, křesťan zná pravého Boha a nemiluje zemi –, trobador objevil ono geniální řešení ukázat pozemskou bytost, milovanou paní, zaplavenou božským světlem, a dát jí tak participovat na božském i pozemském, aniž upadl do pohanského polyteismu nebo židovského dualismu.

⁴ „Loin des yeux, loin du coeur“ – přísloví pocházející z jednoho pozdního textu, *Imitation chrétienne*, srov. Guerlac, *Les citations françaises*. Ale možná je ještě starší.

⁵ Připusťme, že historické okolnosti Rudelovy doby vyhovují lépe teorii G. Frankové; *allegoresis mariana* se u trobadorů objevila velmi pozdě (ve 13. století), což svědčí proti Appelově hypotéze.

⁶ Autor této románové biografie podle mne věrně uchoval trobadorský paradox neukojené lásky: ne že by nepochopil ducha křížových výprav (jak se domnívá Franková), konečné spojení obou milenců pojal tristanovsky *in articulo mortis* – což bylo jediné možné východisko od okamžiku, kdy byla milostná poezie Provensálců převedena z lyrického do epického plánu: svrchované spojení duší ve chvíli smrti je jedinou možností ukojení, k němuž může dojít v ideovém systému (jako je ten, který hlásá tato poezie), který vylučuje život každodenně sdílený s milovanou bytostí. Je třeba dobře si uvědomit, že také *razos* jsou uměleckými díly, a nikoli díly odbornými: nejsou to ukázky literární historie s „biographical approach“, jaké píše dnešní (nebo včerejší) scientistní literární historikové, jsou to *Kunstlernovellen*, používající biografického materiálu za novým uměleckým účelem, jiným, než je účel básní, z nichž čerpají a jejichž ducha sdílejí. Otázka „pravdivosti“ byla u těchto *enromancements* [románových verzí] špatně položena: jde tu spíše o „uměleckou pravdivost“. – Je třeba si znovu přečíst zásadní stránky M. Caselly o „dobrodružném románě“, který *razo* extrapolovala z Jaufrého básní, který umístila do času a do prostoru, a – epicky – tak „vizualizovala“ to, co bylo v trobadorově lyrismu pouhou niternou aspirací.

zdaleka není bezpečná, ba ani relativně přijatelná, a že nám tedy nemůže vnucovat tento špatný obchod.

Budu tedy muset detailně zvážit míru pravděpodobnosti, na niž může aspirovat interpretace G. Frankové, té mojí zcela protikladná. A budu muset také srovnat pro a proti zcela spiritualistického výkladu – tedy diametrálně odlišného od výkladu G. Frankové –, s nímž přišel M. Casella ve své stati *Poesia e Storia* (*Archivio storico italiano*, II, 1928) – což G. Franková neudělala. Franková soudí, že italský profesor „brushes away the realistic elements... by assuming that the poet's dreams result in illusions at times or are filled with objective images“ [stírá realistické prvky... a tvrdí, že básníkův sen končí občas v iluzích nebo je naplněn objektivními obrazy] – což je nedostatečné resumé, rozpouštějící v relativismu – *at times... or* – tezi, již tak afirmativní duch jako Casella zformuloval naopak velmi energicky; Franková sama pak „stírá jeho setření realistických prvků“, aniž polemickou hypotézu podrobila diskusi báseň po básni, verš po verši. Budu tedy muset opatrně proplout mezi Skylou a Charybdou – a „mezi těmito dvěma krajnostmi je cesta nesnadná“ –, přiznám však hned zkraje, že se přikláním spíše (s jistými výhradami) na stranu „filologie dělané zevnitř“ chmurného *kverulanta*, rozdrážděného půlstoletím verbální filologie, než na stranu svěžího a radostného „realismu“, který odmítá vidět substanci této poezie, a znesnadňuje tak pochopení samotného textu.

* * *

G. Franková nejprve interpretuje báseň II (*Quan lo rius de la fontana* [Když pramen studánky]). Začíná druhou strofou (proč, uvidíme později):

Amors de terra lonhdana
Per vos totz lo cors mi dol;
E non puesc trobar mezina
Si non au vostre reclam
Ab atraich d'amor doussana
Dinz vergier o sutz cortina
*Ab dezirada companha.*⁷

⁷ [Pro lepší porozumění následujícímu výkladu uvádíme i zbývající strofy s překladem:

1. *Quan lo rius de la fontana*

*S'eclarsiz, si cum far sol,
E par la flors aigentina,
E-l rossinholetz el ram
Volf e refranh et aplana
Son dous chantar et afina,
Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha.*

*3. Pus totz jorns m'en falh aizina,
No-m meravilh s'ieu n'aflam,
Quar anc genser crestiana
Non fo, ni Dieus non la vol,
Juzeva ni Sarrazina;
Ben es selh pagutz de mana
Qui ren de s'amor gazanha!*

*4. De desir mos cors non fina
Vas selha ren qu'ieu plus am;
E cre que volers m'enguana
Si cobezeza la-m tol;
Que plus es ponhens qu'espina
La dolors que ab joi sana;
Don ja non vuelh qu'om m'en planha.*

*5. Senes breu de pargamina
Tramet lo vers, que chantam
En plana lengua romana,
A'n Ugon Brun per Filhol;
Bo-m sap quar gens peitavina
De Berri e de Guiana
S'esjau per lui e Bretanha.*

[1. Když se pramen studánky
zjasní, jak tomu bývá (na jaře),
když rozkveté květ šípku
a slavík na větvi
moduluje a opakuje
a cizeluje svou sladkou píseň,
je namístě, abych spustil i tu svou.

3. Ale protože je mi to stále odpíráno,
žádný div, jestliže hořím láskou,
neboť nikdy nebylo – a sám Bůh tomu nechtěl –
spanilejší křesťanky,
Židovky nebo Saracénky.
Je dobře nasycen manou,
kdo získá aspoň trochu její lásky.

4. Mé srdce je stále plné touhy
po té, které miluji nade všechny;
a myslím, že mé toužení mě klame,
propadnu-li žádostivosti.
Neboť je ostřejší než trn
bolest, již léčí pouze milostná radost,
a proto nechci, abych byl litován.

Bez psaní na pergamenu
posílám tuto píseň, jež se zpívá
v prosté románštině,
panu Huguesovi le Brunovi skrze Filhola.

[Lásko ve vzdálené zemi,
pro vás mě bolí srdce;
a nenacházím lék,
než že poslechnu její výzvy,
ohlašující půvab sladké lásky
ve štěpnici nebo pod baldachýnem,
spolu s vytouženou přítelkyní.]

Franková ji vykládá takto: „The poet tells us that his love of a distant land makes him sad and that he can find no cure for his sadness if, because of the attractions of a more human passion..., he fails to heed his love... In other words, his soul will not be saved if desire of a woman of flesh and blood prevent him from going to the Holy Land.“ [Básník nám říká, že jeho láska ke vzdálené zemi mu působí smutek a že se z něho nemůže vyléčit, pokud pro přitažlivost lidštější vášně nedokáže pečovat o svou lásku... Jinými slovy, jeho duše nebude spasena, pokud mu touha po ženě z masa a krve bude zbraňovat v cestě do Svaté země.]

Nevidí tedy v *ab atraich*... jeden z důsledků *reclam*, vábničky, již se přivolává pták,⁸ ale sílu, jež se jí vzpírá: „než že poslechnu vaší výzvy, [byť] váben [tělesnou] láskou“. Absence souvislosti v užití lovecké metafory by byla překvapivá (vábnička má přece vábit), a neméně překvapivé by bylo i užití *ab*: *ab* „jsa v moci“, vztahující se k podmětu *au* „slyším“, je mnohem méně pravděpodobné než *ab* „s“, vížící *atraich* k *reclam*: smysl musí být spíše „vaše výzva (vábění) s (= doprovozená, vybavená) půvabem“, srov. příklady na *ab* „vlastnost“ v Appelově glosáři. Ale nejprekvapivější by bylo v následujících řádcích – kde jde podle Frankové o devaluaci tělesné lásky – užití všech charakteristických termínů trobadorské

Jsem rád, že lidé z Poitou,
z Berry a z Guyenne
a dokonce z Bretaně se z ní potěší.]

⁸ Srov *Flamencu* [v. 4041-44] (Levy, heslo *reclam*):

Que vaus si-m trais ab al douzor
De son pres e de sa valor,
De que fag m'a aital reclam,
Que de set m'auzi e de fam
[která mě takto vábí půvabem
své znamenitosti a výbornosti,
jimiž ke mně vyslala takovou výzvu,
že hynu žízní a hladem]

ušlechtilé lásky: *amor doussana*;⁹ *dinz viergier o sotz cortina*¹⁰ – to je přece cena, o niž usilují všichni trobadoři, to je kýžený a nikdy neutřzený plod; *dezirada*, přesně jako *dezir* ve verši 22. Čekali bychom alespoň odsouzení tohoto neblahého „půvabu“, který brání básníkovi zvolit svou spásu (např. „nízce“, „mrzce“). Bylo by neslýchané, aby *amors doussana* byla „jiná věc“ než *amors de terra lonhdana*. A jsem vskutku přesvědčen, že posledně uvedený výraz nelze překládat „láska k neznámé zemi“ (kde by *de* označovalo předmět lásky jako ve výrazu *amor patriae*), ale „láska ve vzdálené zemi“ (kde *de* označuje místo původu), přičemž v Lásce, jako tak často, je personifikována Milovaná (srov. I, 29). Srovnáme-li s naší básní autentickou píseň o křížové výpravě, kterou máme od Jaufrého Rudela (*Quan lo rossinhols el folhos* [Když slavík v listí]), uvidíme, že myšlenka křížové výpravy je zřetelně oddělena (závěrečné strofy 5-8) od milostného dobrodružství (1-4): paní je nejprve popsána těmi nejpochvalnějšími výrazy (fakt, že trobador nedochází žádného úspěchu, je pak ta největší chvála), nato nám básník poměrně abruptním způsobem sděluje, že usiluje o „to nejlepší“ a vzhledem k nadřazenosti školy Ježíšovy nad veškerou věcí, může „radostně“ opustit svou paní, aniž by ji tím znevážil: paní zůstává nadále nezpochybnitelnou hodnotou, jen slovo Kristovo je silnější. Protiklad mezi dvěma řády, posvátným a profánním, ve středověku tak zřetelný, nemůže být podle mého soudu zlikvidován s onou nenuceností, kterou předpokládá

⁹ Vyzývám kohokoli, aby mi našel v milostné poezii ve staré provensálštině (s vyloučením Marcabruovy školy) pasáž, kde by termín „sladký“, aplikovaný na lásku, měl despektivní smysl! Stejná poznámka se vnučuje níže, pokud jde o *joi*. Tato slova jsou ostatně často asociována, srov. Bernarda de Ventadour, XXX, 57: *Dousa res ben ensenhada, / cel que-us a tan gen formada* (Bůh!), / *men do cel joi qu'eu a'aten* [Sladká dvorná paní, kéž mi Bůh, který vás stvořil tak krásnou, dá *onu radost*, kterou čekám]; XLIV: *tan ai al cor d'amor, de joi e de doussor* [tolik mám v srdci *lásky, radosti a sladkosti*].

At' mi nikdo nenamítá Rudela, V, 43:

*Ver ditz qui m'apella lechay
Ni deziron d'amor de lonh*
[Pravdu říká, kdo mě nazývá *chtivým*
a *dychtícím* po vzdálené lásce],

kde je zdánlivě ten nejhorší z pejorativních výrazů aplikován na lásku! Básník užívá toto slovo záměrně ve smyslu jisté paradoxní *antifráze*: „at' říkají, že jsem lačný, *chtivý* vzdálené lásky – věru že ano, jsem *chtivý* vzdálené lásky, *car nulhs autres joys no-m play / Cum jauzimens d'amor de lonh*“ [neboť žádná jiná radost se mi tak nelíbí jako těšit se ze vzdálené lásky]. Jeho *chtivost* je zcela metafyzická. Tím, že užívá nízkého slova, zdůrazňuje svou distanci od veškeré fyzické touhy. Srov. ještě I, 8: *D'un'amistat suy enveyos / quar no say joya plus valen / c'or e desir* [Dychtivě toužím po jejím přátelství, neboť neznám větší radosti a jen o ni prosím a po ní toužím] – termín *enveyos* = *invidiosus* [závistivý], záměrně pejorativní, je neutralizován poloreligiozním *orar* (nevěřím s Casellou na *amor amicitiae*, „čirou subjektivitu, která uhaduje sama sebe“ atd.).

A at' se mi nenamítá ani užití *dolzor conina* (> *cunnus* [vulva]) a pejorativního *amor* u Marcabrua: Scheludko ukázal velmi dobře v *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LX, s. 283, že tento trobador moralistní inspirace myslí vždy na dualitu „dobrá láska – špatná láska“ (a situuje se tak mimo kurtoazní trobadorů, jimiž je také málo napodobován).

¹⁰ Appel ve své alegorické interpretaci tento problém cítil: „*Dinz vergier o sotz cortina* však básník přidal, aby, *jistěže značně povážlivým způsobem*, uskutečnil svou dvojsmyslnou hru...“ – věru, *krajně povážlivým způsobem!*

teorie G. Frankové:¹¹ i když se světská milostná poezie zabarvuje náboženským cítěním, jak ještě uvidíme, nemůžeme ji směřovat se skutečným náboženstvím.

Vraťme se však k básni II:

„In the third stanza,“ pokračuje G. Franková, „he writes that the opportunity to satisfy his zeal for the Holy Land is denied him; it is not to be wondered at that he is aflame with desire for never was there fairer Christian, Jewess or Saracen¹² than his far-away love; a man who gains something from such a love is indeed fed with manna (i. e. those who go on this Crusade shall have the spiritual sustenance of Exodus XVI).“ [Ve třetí strofě píše, že je mu odpírána možnost ukojit svou touhu po Svaté zemi; není divu, že hoří touhou, neboť nikdy nebylo krásnější křesťanky, Židovky nebo Saracénky, než je jeho vzdálená láska; člověk, který něco získá z takové lásky, je vskutku nasycen manou (tj. ti, kdo se vydávají na tuto křížovou výpravu, budou mít duchovní potravu v Exodu XVI).]

Verš 15 *Pus totz jorns m'en falh aizina* „protože možnost (spatřit ji) je mi den po dni odpírána“ (srov. III, 50: *Per so m'en creis plus ma dolors / Car non ai lieis en locs aizitz* [Proto roste má bolest, že nemohu pobývat se svou paní na příjemných místech]) obdivuhodně navazuje na *dezirada* ve verši 14 a *n'aflam* ve verši 16 a vztahuje se k obsahu touhy (*dinz vergier o sotz cortina!*), zatímco podle teorie G. Frankové by se měl vztahovat k mnohem odlehlejšímu *trobar mezina* ve verši 11. Pokud jde o narážku na manu, přijmeme-li její výlučně teologický smysl, potlačíme poloteologický ráz trobadorské poezie, která zálibně přenáší náboženské pojmy na lidskou paní (typ: „zdá se mi, že vidím Boha, když hledím na vaše krásné tělo“).¹³ Samozřejmě, i když nepřijímám transfer termínů určených ke chvále profánní lásky na náboženskou rovinu (*amor doussana, dinz vergier o sotz cortina*), musím

¹¹ Souhlasím tedy s tvrzením G. Parise o zjevném dualismu obsaženém v této skladbě a nepokládám za přesvědčivou Casellovu tezi, že dáma je vždycky alegorií pravého Dobra, o něž trobador usiluje, tezi, v jejímž důsledku Casella nevidí přeryv mezi oběma částmi (vzdálená láska „se ve skutečnosti může obrátit v lásku k jiné vzdálené zemi: k zemi, kde Kristus...“). Nevidím, jak *mon bon guiren* [dobrý ochránce] může být nikoli Spasitel, nýbrž pouze „aktivní princip, jenž působí v básníkovi... a uvádí ho do harmonie se sebou samým“: k čemuž srov. v. 23: *guerimen* ve smyslu „spásy“ a výslovnou zmínku o Kristovi ve v. 41 a o Bohu ve v. 37. Tonalita náboženských termínů je podle mne v rozporu s tonalitou termínů semisekulárních (např. fyzický detail *que-l cors a gras, delgat e gen* [jak má tělo plné, jemné a ušlechtilé]) v 1-4. Láska je neodůvodněná, proto je také tato „bezvýchodná“ láska v zásadě snadno opouštěna. Viléme z Poitiers si ve svém *devinalhu* (hádance) představuje jinou ženu pro případ, že by přišel o svou vytouženou paní – Rudel, méně přelétavý a zbožnější, vidí ve svaté pouti svrchované východisko. Jiní trobadoři používají klišé „jestli mne má paní nechce, odejdu do vyhnanství“ (tak Bernard de Ventadour, viz Appel, *Chrestomatie*, č. 17), někdy v kombinaci se zmínkou o jiné lásce (tamtéž, č. 45). Všechny tyto odchody, jejichž příčinou jsou „nezralé hrozny“, není třeba brát příliš vážně: jsou to latentní možnosti uvnitř trobadorského paradoxu, který je z povahy věci založen na „neudržitelné situaci“. Poutí, exil, jiná láska – anebo dokonce smrt jsou zoufalými východisky ze situace, která je *chtěna* jako bezvýchodná, zahrazená.

¹² Byl by to přirozený výrok, kdyby paní byla alegorií Svaté země? Řekli bychom: „Amerika je nejkrásnější žena mezi Evropankami a Američankami“?

přijmout – protože je to fakt – transfer v opačném směru. Tady sémantický zákon „tam a zpátky“ neplatí – a je to pochopitelné: profanovat posvátné je vážnější věc než „sakralizovat“ profánní: v druhém případě cítíme metaforu („jako kdyby“), první případ by byl herezí (možná řekneme *božská Sarah Bernhardtová*, ale sotva *zlatíčko Ježíš*). Nuže, „nasycen manou“¹⁴ je metaforický výraz, takto pocíťovaný, pro „být v ráji“ (srov. Viléma de Cabestanh: *Mal m'es dolz e saborius, / E-l pauc ben mana d'on mi pais* [Trýzeň je pro mne sladká a příjemná / a i malý projev přízně je mana, již se sytím], Raynouard). Překlad Casellův: „veramente beato“ [vskutku blažený] dobře označuje tuto nadpřirozenou blaženost (protože lidské štěstí se v italštině vyjadřuje slovem „felice“) a uchovává nesmazánu metaforickou polaritu. Metafora many je účinná pouze tehdy, pokud je „duchovní potrava Exodu XVI“ podávána „zamilovanému věřícímu“ – to znamená, pokud metafora *hraničí s herezí*.

„His heart, he says in his fourth stanza, never ceases to desire that which he must love, and if lust should now rob him of his love, then, he believes, his willpower would be betraying him, for the grief which is cured by the joys of love is sharper than a thorn; in that case he would not wish others to pity him.“ [Jeho srdce, říká ve čtvrté strofě, nikdy nepřestane toužit po tom, co musí milovat, a pakliže by ho chtíč měl oloupit o jeho lásku, znamenalo by to, že ho jeho vůle zradila, neboť zármutek, který je léčen radostí lásky, je ostřejší než trn; a v tom případě by nechtěl, aby ho jiní litovali.]

Verše 24-35, *E cre que volers m'enguana / Si cobezeza la-m tol* [A myslím, že mé toužení mě klame, jestliže mě o ni (o paní) připravuje chtivost] s opozicí žádostivosti a skutečné lásky, zjevně inspirovaly překlad *que* ve verši 26 jako „for“ a *don* ve verši 28 jako „in that case“. Zdá se, že Franková uvažuje o depreciativní poznámce ohledně *joi* (milostná radost = fyzické naplnění?) a ohledně rozhodnutí básníka protestovat proti každému soucitu, kdyby podlehl této „radosti“. To by ovšem, pokud je mi známo, byl v celé trobadorské poezii (alespoň v té, která se nedovolává moralisty Marcabrua) jediný případ, kdy by *joi* v kontextu *kurtoazní* lásky bylo užito pejorativně (srov. co bylo řečeno výše o *amor doussana*). *Joi*, toto tak esenciální slovo trobadorské poezie, je především pravá radost ve své ničím neposkvrněné plnosti, radost (*gaudium, delectatio* církevních Otců) křesťana, který rozumně zvolil cestu

¹³ IV, v. 25: *E laus en lieis et Deu e lor* [A za to (že jsem se vrátil do stavu radosti) chválím ji (svou paní), Boha i je (své rádce)].

¹⁴ Pro naše moderní lexikografy je příznačné, že ani Levy, ani Appel (na rozdíl od praxe Raynouardovy) nezařazují slovo *man(n)a* do svých provensálských slovníků – „učené slovo“, pro ně málo zajímavé, nepatří do jazyka, protože je internacionální! Jaká konfuze univerzalistické středověké kultury s příhrádkami etymologů 19. století!

Spásy, radost tohoto *bonus amor* (sv. Augustin, citovaný Casellou: *Recta itaque voluntas est bonus amor, et voluntas perversa malus amor* [A tak správná vůle je dobrá láska a zvrácená vůle je špatná láska]); tento výraz se vynoří ještě v 16. století ve Španělsku v názvu dobře známé knihy *Libro de buen amor*), která bude jednoho dne odměněna v Ráji nebeským viděním samotného Boha.¹⁵ Tento smysl, veskrze prostoupený náboženstvím a morálkou, nalézáme např. v (skutečné) písni o křížové výpravě Ponse de Capduelh (Schultz-Gora, *Provenzalisches Elementarbuch*, XVII): *joi* je tu postavena do protikladu k žádostivosti (hřích nutně vylučuje pravou křesťanskou radost: bude tu pořád výčitka, aby nás upozornila na nepřítomnost radosti):

*Dunc ben es folz qu·l ben ve e·l mal pren
ni laissa·l ioi qui no faill nuoit ni dia
per cho que pert don non a mais baillia;
cho son li fals cobe desconoissen
cui cobeitatz engana per neien.*

[Je bláhový, kdo vidí dobro a chápe se zlého,
a opouští *radost*, která nekončí ve dne ani v noci,
pro to, co nikdy doopravdy nedrží;
což právě činí *žádostiví hlupáci*,
jimž *chtivost* zatemnila mysl.]

(stejně u Raimbauta d'Aurenga *Cars Jois*, *Fis-Jois* [ušlechtilá radost] stavěné do protikladu k *Amistat piga*, *Malvestatz* [zlomyslnost], *enjan* [šalba] v alegorické písni napodobují Marcabrua, srov. Scheludko, *Archivum romanicum*, XXI, s. 292). *Joi* je pak i milostná radost, rovněž zcela morální, jakkoli přenesená na lidskou rovinu, neboť vychází z paní, a právě tato *radost*, emanující ze ctnostného páru, rozlije svou zář po celém dvoře v závěru Chrétienova *Ereca* a bude *Saelde* německých minnesängerů, směs ctnosti a rozkoše. Není bezdůvodné, jestliže Jaufré Rudel, věrný rétorickým předpisům, násobí do nekonečna ve svých básních enumerace forem vzešlých z kořene „radovat se, radost“ (*jauzitz*, *jauzen* atd; je to u něho

¹⁵ Tato nebeská radost probouzí smích: v *La divina commedia* se duše Ráje smějí, srov. *Paradiso* V, v. 127; XVII, v. 36nn. Když trobador říká, že milostná radost v něm probouzí smích, vyjadřuje pocit nadzemské blaženosti, avšak naši editoři, patrně protože v tom vidí „pouhou metaforu“, potlačují tento příznačný detail: tak v Jaufré Rudelovi, IV, 11, *ni per nuill joi aitan no ri* [pro žádnou radost se tolik nesměje] překládá Jeanroy „aucune joie ne le réjouit autant“ [žádná radost ho tak netěší] a stejně tak Casella: „né d'altra gioia si *diletta* tanto“.

skutečná „tovární značka“, jak říká Jeanroy): a také Chrétien bude neúnavně opakovat ve svém románě slovo *joie* (srov. Carol K. Banga, *Publications of the Modern Language Association*, LVII, s. 299). Jaufré Rudel použije stejné termíny (*cobezeza, volers m'enguana*) jako křížák-moralista Pons de Capduelh. Je to právě tato bezmezná milostná radost, nadřazená jakékoli pozemské radosti, již má na mysli Jaufré Rudel v písni VI (kterou Franková nechává stranou, neprávem, jak ještě ukážeme):

*Que-l cor joi d'autr' amor non ha
Mas de cela qu'ieu anc non vi,
Ni per nuill joi aitan non ri,
E non sai quel bes m'en venra*
[srdce nezná radosti z jiné lásky
než k té, kterou jsem dosud nespátřil,
pro žádnou jinou se tolik nesměje
a nevím, jaké dobro mi z ní vzejde]

(srov. zvolání Bernarda de Ventadour, když zjara slyšel zpívat slavíka:

*Joi ai de lui e joi ai de la flor
E joi de me e de midons major;
Daus totas partz sui de joy claus e sens,
Mas sel es jois que totz autres vens.*
[Mám z něho (ze slavíka) radost a mám radost z květu
a radost ze sebe a ještě větší ze své paní,
ze všech stran jsem obklopen a sevřen radostí,
avšak pravá radost je ta, jež všechny ostatní překonává.]

Ale této radosti dosáhneme jen tehdy, ovládneme-li chtíč, žádostivost, a udržíme-li lásku v¹gratuitním stavu (*e no sai qual bes m'en venra*). Jak velmi dobře říká paní Lot-Borodinová ve článku, který budu citovat níže: tělesná odměna je „červený plod, *guerredon* [zástava, příslib], zavěšený na konci větve trpělivého úsilí, aniž je dovoleno přitáhnout větev k zemi. Tento plod, věčné lákadlo na stromu života, září z dálky, ukryt v zeleném listí, zraje v dechu jara, období znovu se rodící naděje. Jak se ho však dotkneme, mizí, podoben slavné naději Bretonců: návratu krále Artuše z přízračného ostrova... Zřeknout se, a nikoli být přijat, je,

aniž je to přiznáno, vzácnou a slastnou radostí, nejvyšší ze všech.“ A paní Lot-Borodinová cituje právě báseň II Jaufrého Rudela: „Housle zpívají stále hlasitěji, zpívají kormutlivou melodii nostalgie:

Amors de terra lonhdana

Por vos totz lo cors mi dol...“

Můžeme uzavřít: v naší básni není ideální a vzdálená láska podryta „malou aférkou“, bezprostřednější a smyslovější, ale láska sama se zdvojila v pud tělesného sblížení a v rezervovanější idealismus – právě vědomí žádostivosti, všudypřítomné v každé milostné vášni, dalo zrodit se v trobadorově myslí motivu vzdálené země, očistné nostalgii dálky. Nuže, „žádostivost“ ve verši 26 písně II se netýká *jiné* lásky, lásky tělesné, jež je v opozici vůči *bonus amor* (ke Svaté zemi), jak tomu chce Franková, ale je to žádostivost *uvnitř bonus amor* (k paní, jež je jako vždy ozdobena božskými atributy). Je tu pouze jediná láska, ale podrytá, nahlodaná – jak je pravidlem, neboť básník je lidská bytost – červem *cupiditas*. *Que* „nebot“ ve verši 26 se podle mého mínění vysvětluje implicitní myšlenkou: „(a bylo by pochopitelné, kdybych podlehl žádostivosti), neboť tato milostná bolest je bolest ostřejší než hloží¹⁶ a může být vyléčena jenom radostí (již rovněž implikuje tato vznešená vášeň)“, a

¹⁶ Nelze směřovat tuto myšlenku s myšlenkou Marcabruovou, který se inspiruje spíše hořkou moudrostí Šalomounovou než dvorskou láskou (XLIV):

*Salomos ditz, et es guirens,
C'al prim (láska) es dousa cum pimens,
Mas al partir ed plus cozens,
Amar' es cruzels cum serpens*
[Šalomoun praví a dosvědčuje,
že láska je zpočátku sladká jako víno,
ale při rozluce je palčivější,
hořčí a krutější než had]

(= Prov. Sal., V, 4: „amara quasi absynthium et acuta quasi gladius biceps“ [(poslední pak věci ženy jsou) hořké jako pelyněk, ostré jako meč na obě strany ostrý]); XVIII:

*Plus suau poing, qu'una mosca
Mas plus greu n'es hom sanatz.*
[bodnutí (lásky) je sladší než žihadlo včely,
ale o to hůř se z něho člověk vyléčí].

V Rudelově básni č. IV (v. 31-32) je pasáž, v níž A. Jeanroy navrhuje interpretovat *amor* = „provinilá láska“: poté co se básník pochlubil, jak vzrostla jeho mravní síla v důsledku návratu k jeho pravé lásce, a ujistil nás, že už nikdy neuvěří *lauzenjador* [klevevníkům], říká:

*Qu'anc no fuy tan lunhatz d'amor
Qu'er non sia sals e gueritz,*

stejně tak i *don* se vztahuje k implicitní myšlence: „(a protože je v tomto ušlechtilém utrpení radost), tedy (nikoli „v tomto případě“) nechci, abych byl litován“. ¹⁷ Zakoušet milostnou bolest je samo o sobě rozkoší, *tedy* není důvodu milence litovat; srov. VI, 13:

Colps de joi me fer, que m'ausi,
Et ponha d'amor que'm sostra
La carn...
[Zraňuje a zabíjí mě *rána radosti*
a *bodec* lásky mi vysušuje
maso...]

a stejně tak i III: poté co básník vypsál své utrpení, prohlašuje:

Que tan no fan sospirs e plors
Qu'us sols baizars, per escaritz,
Lo cor no-m tengues san e sau.
Bona es l'amors e molt pro vau
E d'aquest mal mi pot guarir
Ses gart de metge sapien
[neboť mé vzdechy a slzy nejsou tak hořké,
aby jeden jediný polibek
nemohl zcela uzdravit mé srdce.
Dobrá je láska a velmi prospěšná
a (má paní) mě může vyléčit z této nemoci
i bez učeného lékaře]

Sanar [uzdravit] pochází přirozeně z Ovidia (srov. Faral, *Les sources latines des contes et romans courtois*): Láska, která zraňuje a zároveň uzdravuje. Ale pohanská látka je transponována křesťanským mysticismem: cítit smrtelnou ránu milostného šípu a zároveň

což Jeanroy překládá: „neboť nikdy jsem nebyl tak vzdálen (provinil) lásce, takže nyní (?) jsem z ní vyléčen a zdrav“. Ne: básník chce říci, že se nikdy natolik nevzdálil své pravé lásce (svému ideálu), aby pro něho nyní nebyla možnost návratu (pokud jde o pohyb věty, srov. III, v. 51-53).

zakoušet orgasmus je jeden z těch paradoxních stavů, jež znají všichni náboženští mystikové, od svatého Bernarda po svatou Terezu: milostný mysticismus trobadorů je toho sekulární variantou, jak prokázala paní Lot-Borodinová. Vědomí radostí, jež se skrývají v tomto utrpení, utužuje trobadorovu morální odvahu: nepodlehne zbabělosti tělesné touhy. Tímto triumfálním tónem – „nechci, abych byl litován“ – báseň končí – zatímco v teorii G. Frankové by to bylo přiznání hypotetické slabosti („v tom případě – v případě mého pádu – bych musel být litován“) – viděl někdo někdy tak defetistického milostného básníka?

Ne, být bolestně trýzněn ostnem tělesné touhy, a nepodlehnout, v tom je trobadorova morální hrdost, hrdost, která mu káže odmítnout lítost – hrdost zcela stoická, která vidí moudrost v ovládnutí emocí (srov. IV, 13: *Que selh es savis (!) qui aten / E selh es fols qui trop s'irais (!)* [neboť moudrý je jen ten, kdo čeká, a bláhový jen ten, kdo je příliš dychtivý] – *ira* [rozčilení] je v tomto milostném morálním kodexu smrtelný hřích, stejný jako *cupiditas*). Trobador se s morální virtuozitou udržuje v dokonalé rovnováze – touží, ale nenaplnuje svou touhu – na okraji propasti, do níž může kdykoli spadnout (báseň IV referuje o básníkově pádu do smyslnosti a o jeho nápravě; v básni III *cobezeza* [žádostivost], zde nazývaná *ma voluntaz* [má vůle] a *talán corau* [žádost srdce], žádá jediný polibek, „ať jakkoli osamělý“, aby „vyléčil“ nemoc lásky). Tato „jihofrancouzská“ poezie „míry“, stejně strohá ve svém ideologickém obsahu jako přísná ve svém formalismu, je klasickou poezií křesťanského původu – jako klasicistická poezie francouzského 17. století: vznáší se nad ní „majestátní smutek“ a rezignace Bereničina. Claudel nachází ve francouzském charakteru „potřebu nutnosti“ (já bych tu řekl pro svůj kontext: potřebu překážky z nutnosti), jež je zjevná jak ve Francouzově morálním postoji („vše, co není nutné, a zvláště rozkoš, v něm vyvolává hluboké znepokojení, skutečné výčitky svědomí“), tak v jeho estetice („stejná hrůza z náhody, stejná potřeba absolutna, stejná nedůvěra k senzibilitě... modelovaly naši gramatiku i naši prozodii“).

V poslání básně II není jasné rukopisné znění verše 35 *s'esgau per lei(s)*: editoři opravují *lei(s)* na *lui* a verši rozumějí následovně: čtyři anglo-francouzské provincie Poitou, Berry, Guyenne a Bretaň se radují z hraběte Huguese de Lusignan (Casella se domnívá, že *lui* se vztahuje k žongléru Filholovi, jenž v těchto čtyřech provinciích zajišťuje šíření básně). Franková ponechává *lei(s)* a váže zájmeno k „básníkově lásce“. Vazba *lei(s)*, v. 35, se *selha ren que plus am* [jedinou, kterou navýsost miluji] se jeví poněkud násilná, a díky Scheludkovi

¹⁷ Casellův výklad je správný: „Ať ho tedy nikdo nelituje, jestliže setrvává v oné nevýslovné jednotě svého nejhlubšího života, jež je spirituálním pohybem k tomu, co v něm probouzí lásku.“ Závěr vykládám jinak než Casella, viz dále.

(*Neuphilol. Mitt.*, XXV, 1) víme, že osoby zmíněné v poslání jsou obvykle jiné než ty, které opěvá korpus trobadorské básně. *Tornada* je kompliment osobnostem z vyšší společnosti, jakási adresa duchaplného dopisu, zatímco zbytek dopisu je od společenské příležitosti osvobozen. Provedeme-li opravu na *lui*, dostaneme co nejobecněji pojatý kompliment („všechny provincie se z něho radují“), jaký je v této zdvořilostní části trobadorských skladeb zcela běžný: vypočítává se řada provincií, aby vyvstala v plném rozsahu sféra vlivu (vyzařování) mocné osobnosti. Fyzicky a geograficky poměřit velikost určité reputace (nebo její rostoucí rozsah, neboť dobrá reputace není nikdy statická, nýbrž vždycky *creis e melhura* [roste a získává na lesku]) je zcela středověká myšlenka (*ut in pluribus*). Geografické schéma – s veškerým přeháněním, které patří k věci – by tu bylo stejné, jako je tomu u Bernarda de Ventadour (XXV, Appelova edice):

Fons Salada, mos drogomans
me siatz mosenhor al rei.
digatz li...
si com' a Toren' e Peitau
e Anjau e Normandia
volgra, car li converia,
agues tot lo mon (!) en poder
[Fons Salado, buďte mým tlumočnickem
u mého pána krále.
Řekněte mu...
tak jako drží Turín a Poitou
a Anjou a Normandii,
kéž panuje, neboť by se to k němu hodilo,
nad celým světem!]

a stejně tak i v pasáži z Marcabrua, kde je uváděna Francie, Poitou a Berry a již cituje i Franková jako „fairly inclusive reference to France“.

První z básní, jichž se Franková dovolává, lze tedy podle mého soudu přirozeněji vyložit na základě antinomií, jež trobadorská poezie s oblibou odkrývá v lásce k pozemské paní – antinomií tělesné touhy, jež je přemáhána cudnou vůlí, polonáboženské exaltace, jež je těžce zkoušena vášní, touhy po bezprostředním kontaktu a vzdálené lásky – než hypotézou *dvou* lásek různého řádu, jimž se nedostalo dostatečně zřetelných kontur.

* * *

BÁSEŇ č. V

Strofy 2-4 básně *Lanquan li jorn son lonc en mai* vykládá Franková takto:

„...in the second stanza Rudel says at once: *Be tenc lo Senhor per verai / Per qu'ieu veirai l'amor de lonh*, 'I hold Him indeed for my true Lord, Him through whom I shall see my distant love', and wishes that he had been a pilgrim there where the eyes of his love (the Holy Land) might have beheld his staff and cloak. He desires to be lodged near his love, however far away he is now, and yet, he tell us, if ever he could see his *amor de lonh*, he would leave this distant love sadly and yet rejoicing. Note that *gauzens* in line 22, 'rejoicing', is both courteous and comprehensible if the distant love be a reconquered Jerusalem rather than a human mistress. [Ve druhé strofě Rudel okamžitě říká: 'Pokládám ho vskutku za svého pravého Pána, Jeho, skrze Něhož spatřím svou vzdálenou lásku', a přeje si putovat tam, kde by oči jeho lásky (Svaté země) mohly spatřit jeho poutnickou hůl a plášť. Přeje si, aby byl ubytován poblíž své lásky, jakkoli je nyní daleko, a pokud spatří svou *amor de lonh*, říká nám dále, bude ji opouštět se smutkem, a přece radostně. Všimněme si, že *gauzens* ve verši 22, 'radostný', je dvorný a srozumitelný výraz pouze tehdy, pokud je vzdálená láska spíše znovudobytý Jeruzalém než lidská milenka.]¹⁸

¹⁸ [Pro lepší porozumění výkladu připojujeme i na tomto místě text básně s překladem:

1. *Lanquan li jorn son lonc en mai*
M'es belhs dous chans d'auzelhs, de lonh,
E quan mi suy partitz de lay
Remembra-m d'un'amor de lonh:
Vau de talan embronc e clis
Si que chans ni flors d'albespi
No-m platz plus que l'yverns gelatz.

2. *Ben tenc lo Senhor per veray*
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh;
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar tan m'es de lonh.
Ai! car me fos lai pelegris,
Si que mos fustz e mos tapis
Fos pels sieus belhs heulhs remiratz!

3. *Be-m parra joys quan li querray,*
Per amor Dieu, l'alberc de lonh;
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be-m suy de lonh;
Adoncs parra-l parlamens fis,

*Quan drutz lonhdas er tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz.*

*4. Iratz e gauzens m'en partray,
S'ieu ja la vey, l'amor de lonh;
Mas non sai quoras la veyrai,
Car trop son nostras terras lonh,
Assatz hi a pas e camis,
E per aisso no'a suy devis;
Mas tot sia cum a Dieu platz!*

*5. Ja mas d'amor no-m jauziray
Si no-m jau d'est'amor de lonh,
Que gensorni melhor no a sai
Ves nulha part, ni p'res ni lonh;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay, el regn dels Sarrazis,
Fos hieu per lieys chaitius clamatz!*

*6. Dieus que fetz tot quant ve ni vai
E formet sest'amor de lonh
Mi don poder, que cor ieu n'ai,
Qu'ieu veyra sest'amor de lonh,
Verayamen, en tals aizis,
Si que la cambra e-l jardis
Mi resmebles tos temps palatz!*

*7. Ver ditz qui m'apella lechay
Ni deziron d'amor de lonh,
Car nulhs autres joys tan no-m play
Cum jauzimens d'amor de lonh:
Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis,
Qu'enaissi-m fadet mos pairis
Qu'ieu ames e non fos amatz.*

*8. Mas so qu'ieu voill m'es atahis.
Totz sia mauditz lo paris
Que-m fadet qu'ieu non fos amatz!*

1. Když jsou májové dny dlouhé,
rád slýchám sladký zpěv vzdálených ptáků,
a když jsem odtud odešel,
vzpomínám si na svou vzdálenou lásku:
touhou jsem zasmušilý a kráčím se sklopenou hlavou
a ani zpěv, ani šípkový květ
se mi nelíbí víc než mrazivá zima.

2. Věřím v pravdomluvného Boha,
který mi dá spatřit mou vzdálenou lásku;
ale za jedno dobro, které mi případně,
dostávám dvojí zlo, neboť je tak daleko ode mne.
Ach, kéž bych putoval za ní,
aby její krásné oči uviděly
mou poutnickou hůl a mou pokrývku!

3. Bude to pro mne velká radost, až ji požádám
pro lásku Boží o vzdálené přístřeší;
a bude-li jí to milé, budu dlít
v její blízkosti, ačkoli jsem daleko;

Nejprve poznamenejme, že *amor de lonh* je v básni konstruována jinak než *amor de terra lonhdana* v básni II: je to „distant love“, kde *de* označuje místo původu, a nikoli „love of a distant country“ – a je to pochopitelné, nemohlo tomu být jinak, protože už ve verši 3 básník uvádí, že když neslyší májový ptačí zpěv, vzpomene si na *amor de lonh*. Motiv vzdálené lásky se objevuje už s *natureingangem* a stává se *leitmotivem* a klíčovým rýmem celé básně: přitažlivost dálky inherentní jeho lásce si básník uvědomuje při pohledu na jarní probuzení přírody a při poslechu zpěvu ptáků, vyzývajících člověka, aby miloval spolu s nimi.

Na tomto místě nezbyvá než poznamenat, že Franková, jak se zdá, nečetla báseň tak, jak je třeba číst umělecké dílo rozvíjející se v čase, tedy *od začátku do konce*, s pozorností

Bude to půvabný rozhovor,
až vzdálený přítel bude tak blízko,
že s krásným rozmlouváním zakusí mír.

4. Smutný a radostný odejdu,
pokud ji kdy uvidím, vzdálenou lásku;
ale nevím, kdy ji spatřím,
neboť naše země jsou příliš vzdálené,
je mezi nimi tolik přechodů a cest,
že nemohu nic předvídat;
staň se, jak se Bohu zlíbí.

5. Nikdy se nebudu z lásky radovat,
pokud se nebudu radovat z této vzdálené lásky,
neboť nikde neznám líbeznější a lepší paní,
ani blízko, ani v dálce,
její cena je tak pravá a veliká,
že bych kvůli ní strpěl, aby mě v království Saracénů
nazývali zajatcem.

6. Necht' Bůh, který stvořil vše, co se hýbá,
a který stvořil také tuto vzdálenou lásku,
mi dá moc, neboť odvaha mi nechybí,
doopravdy spatřit tuto vzdálenou lásku,
a to v takové pohodě,
že komnata i zahrada
mi budou pořád připadat jako palác!

7. Říká pravdu, kdo tvrdí, že jsem žádostivý
a dychtivý po vzdálené lásce,
neboť žádná jiná radost se mi tolik nezamlouvá
jako radost vzdálené lásky:
ale to, co chci, je mi odpíráno;
můj otčím mi určil,
abych miloval a nebyl milován.

8. Ale to, co chci, je mi odpíráno;
proklet buď otčím,
který mi určil, abych nebyl milován!]

k sukcesi temp, která básník předepsal,¹⁹ ale že – stejně jako u básně II, kde *natureingang* motivuje básníkův stesk – rozložila organismus básně a použila v zájmu své teorie pouze izolované kusy. Aby dokázala svou alegorickou teorii, měla by ovšem demonstrovat, že nostalgie po Svaté zemi je zvláště palčivá na jaře, když zpívají ptáci. Dobře vím, že by Franková mohla tuto námitku odrazit sloganem „conventional *Natureingang*“ – protože Svatá země je takřikajíc milovaná paní, proč by se nepodrobila ceremoniálu natolik, že by působila svým magickým vlivem na jaře, tak jako každá trobadorská dáma, která dbá na svou pověst? Ostatně také další trobadoři kladli důraz na onen „vzduch“ přicházející z paniny země a předávající básníku vůni jejího nebeského zjevu:

Peire Vidal:

Ab l'alen tir vas me l'aire

qu'eu sen venir de Proensa

[Spolu se svým dechem vdechují vánek,
který cítím přicházet z Provence]

Bernard de Ventadour:

Can la frej'aura venta

deves vostre païs,

vejare m'es qu'eu senta

un ven de paradis,

per l'amor de la genta

vers cui eu sui enclis

[Když chladný vánek věje

od vaší země,

opravdu se mi zdá, že cítím

vítr z ráje,

pro lásku k té spanilé paní,

jíž sloužím]

¹⁹ Na tomto místě je třeba říci, že v umění exponovat svůj cit v *čase* je Rudel jedním z mála předchůdců Dantových. Většina jeho provensálských kolegů zná ono přešlapování na místě, jež dává jejich básním, plným opakování a návratů – alespoň viděno našima očima – statický a „nudný“ ráz. Chybí tu veškerý rozvoj emoce podle vlastní křivky uvnitř uzavřené básnické jednotky, a chybí i logická nit traktátu, s nímž jsou tyto básně často spřízněny. Jako by se „bezvýhodná situace“ obrážela v navěky stagnující formě. Jaufré Rudel a po něm

Větrík *d'oltramar* [ze zámoří], *d'orien* [z východu] nebo i *de lay* [odtud] by uklidnil naše rozpaky... Ale protože nám autor říká, že poté co „odtud“ odešel (poté co přestal naslouchat ptačímu zpěvu), cítí *amor de lonh*, nezbývá než mu věřit na slovo a přijmout fakt, že to byl ptačí zpěv (či momentální nepřítomnost tohoto zpěvu) a tato myšlenka na dokonalou harmonii přírody, z níž je pro tuto chvíli vyloučen, co zrodilo nostalgii (a že tomu tedy nebylo tak, že by nostalgie podmínila *natureingang*) – že zkrátka první strofa podmiňuje druhou, a ne naopak. Proti filologovi prosáklém „literou“ filolog litery a půl! Je absolutně zakázáno převracet doslovný pořádek básně! Ostatně zkombinujeme-li Scheludkovu studii o historii *natureingu* (*ZFSp* LX, 313) s Casellovými stránkami o *natureingu* u Rudela, budeme moci zahlédnout genezi motivu „vzdálené lásky“, značně vzdálenou tomu, jak ji viděl pozitivistický naturalismus. Casella dobře identifikoval počátek tohoto typického prvku v myšlence, již vyjádřil svatý Augustin pod vlivem pythagoreismu ve spise *De musica*, že harmonie světa, obsažená v božské lásce, je srovnatelná s hudebním *numerus* [číslem, tj. harmonickými vztahy] a vytváří *ordo amoris* [řád lásky]: harmonie světa, hudba a láska se navzájem prostupují. Je tudíž jasné, že – *musica amoris incitamentum* [hudba podněcuje lásku] – láska na sebe vezme hudební formu. Proto mají milostné básně trobadorů onen typický dekor jarní přírody, s ptáky, kteří zpívají, a s básníkem, který se k nim přidává, zpívaje chválu láskyplné harmonie univerza.²⁰ Až na to, že zde přistupuje ještě jeden prvek,

Dante naopak umějí sledovat křivku určitého *Erlebnis* v básni, která je svého druhu „hudebním okamžikem“ a která „má začátek a konec“.

²⁰ Tak často připomínaný fakt, že básně trobadorů mají na rozdíl od latinských básní, které jim předcházely, *natureingang* (který vždy pojednává o jaru) *na začátku*, lze podle mého soudu vysvětlit jistým druhem křesťanské apologetiky: víme, že návrat krásného času po zimě byl jedním z oblíbených témat řecké filozofie, když měla dokázat obnovu inherentní přírodě, zatímco např. sv. Augustin útočil na tento biologismus a nahradil ho myšlenkou stvoření svrchovanou Bytostí, přírodě nadřazenou (srov. E. Frank, *Augustine and Greek Thought*, Cambridge 1942). Tím, že trobadoři podřizují obnovu přírody myšlence Lásky a Harmonie emanující z Boha, svědčí o svém křesťanství: obnova je vždy tak trochu mystickým účinkem onoho velikonočního Zmrtvýchvstání, jež nám popisuje Fortunatus (srov. Scheludko, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LX, s. 261). (Toto hlubinné křesťanství je ovšem, jak jsme měli příležitost vícekrát připomenout, trobadorů sekularizováno, neboť místo božství obsadila Paní.) V omezení role přírody, které si ukládá trobadorská poezie (tím, že ji připomíná jen v pozadí obrazu), je hodně asketického ducha: příroda sama o sobě není nic – M. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, I, s. 210, rozvíjí myšlenku, že křesťanský středověk pokládal přírodu jako takovou za pouhé rozptýlení; jak o tom svědčí onen mnich z *Hortus deliciarum* Herrada z Landspergu, který spadl z posledního stupínku nebeského žebříku, protože se nechal odvést od božské sladkosti sladkostí květů ve své zahrádce: příroda je v zásadě připuštěna pouze do té míry, v jaké „učí“ božským tajemstvím (sv. Bernard: „Stromy a kameny tě naučí to, co ti žádný mistr nedokáže vyložit“). Křesťanství tedy zná tendenci k – řečeno Schelerovými slovy – „eine ungeheure Entlebung und Entseelung der ganzen Natur“ [obrovskému odživotnění a odduševení celé přírody]. Připojuji pasáž ze svatého Augustina, kterou „modernímu člověku“ připomněl Petrarca nad panoramatem, otevírajícím se před turistou, jenž právě zdolal Mont Ventoux – *reditus in se ipsum* [návrat k sobě samému]: „Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos“ [A kráčeji lidé obdivovat vysoké hory, mohutné proudění moře, hluboká koryta řek, rozlehlost oceánu a hvězdná kroužení, a zanedbávají přitom sebe

stejně křesťanský, ale opačně orientovaný: *melancholie před dokonalou krásou*, křesťanská melancholie nedokonalého člověka tváří v tvář dokonalosti.²¹ Odtud nižší tón ve všech těchto *natureingang*zích: dokonalému štěstí vždycky „něco“ chybí:²² v básni V básník opustil ptáky a už neslyší kosmickou harmonii: nuže, co se stane, je-li paní na chvíli nepřítomna? Svatý Augustin odpovídá: *Desiderium est rerum absentium concupiscentia* [Touha je žádostivost nepřítomných věcí], a svatý Bernard: *Ubi viget amor, ibi viget languor, si absit quod amatur* [Kde je láska, tam je touha, je-li nepřítomno, co milujeme] – ozve se „skleslost“, „touha“, melancholie, nostalgie. V básni I básník zpívá spolu s ptáky, ale v básni II si uvědomuje svou *cupiditas*, přes všechnu harmonii emanující z jara a z jeho paní (v. 13: *ses ren que y desconvenha* [něco, co chybí], což Casella správně tlumočí jako „harmonie“): je tu ona milostná dialektika, která nutí paní, dokonalou paní, nevyslyšet touhy básnickových smyslů – a to je pramen neštěstí; v básni III básníkovi „mistři a mistryně“ (*ensenhadors e ensenhairitz*; středověk je knižní a didaktický), totiž ptáci a celá příroda, učí *joy*, ale součástí této nauky je zřeknutí se; v básni IV je harmonie emanující z jara pokládána za menší než ta, jež vychází ze zimy, neboť pravá mravní radost musí přesahovat radost přírody. Což v nás budí podezření, že disharmonie, již básník zpravidla pociťuje uprostřed harmonie, je ve vysoké míře také věcí jeho vůle: on sám se *nechce* dotknout vrcholného štěstí, neboť je ovládán oním pocitem nezbytné inhibice, morální zábrany, o němž jsme hovořili výše. K melancholii nedokonalého člověka před dokonalým univerzem se přidává „strach z radosti“, pociťovaný křesťanem, který se pozoruje. Nepochází u Jaufrého Rudela jeho *amor de lonh* z oné „melancholie z nedokonalosti“, která cítí, že k absolutnímu štěstí vždycky „něco“ chybí, a z onoho dobrovolného sebeomezení, jež má potřebu dálky? Dálka je nezbytná přísada každé lásky,

samy]. *Natureingang* „učí“ univerzální harmonii božské lásky, z níž se vydělují zvláštní pocity básnickovy: lidská a lyrická skutečnost je zasazena do rámce univerzální harmonie, emanující z Boha. Tak tomu je ještě v první strofě Mussetovy *Májové noci*, tedy v básni, která otevírá cyklus *Noci* glorifikujících *obnovnou* sílu, již lidskou duši nadal *dobrý* Stvořitel: tato první strofa je *natureingang* v trobadorském stylu, připomínajícím obnovu přírody.

²¹ Nikdy jsem nevěřil v pravdivost verše *A thing of beauty is a joy forever* [Krásná věc je radost navěky]: museli bychom *joy* nahradit slovem *grief* [zármutek]. Když z nás dokonale krásné dílo – dílo přírody nebo umění – vyláká „slzy radosti“, náš požitek se komplikuje pocitem: „nakolik ta dokonalá věc není z tohoto světa“, pozemskou lítostí, od níž se výjimečně odpoutává. To také dává vzniknout naší „romantické“ melancholii, když jsme konfrontováni s harmonií přírody nebo hudby. Už Petrarca zakoušel tento moderní pocit před panoramatem Mont Ventoux: *Suspiravi, fateor, ad italicum aerem animo potius quam oculis apparentem* [Vyslal jsem, přiznávám, vzdech za tím italským nebem, jež se zjevovalo více duši než očím].

²² Můžeme srovnávat paralelní středověké latinské básně: např. *Verna femina suspiria* v *Cambridge Songs* (*Levis exurgit Zephyrus* [začíná vát lehký vánek] – všude v přírodě jsou *gaudia* [veselí], ale mladá dívka vzdychá: *sola sedo... nam mea languet anima* [sedím sama... neboť má duše churaví]) a *Carmina Burana* (*Tempus instat floridum – eia, quailia sunt amoris guadia* [Nastává čas květů – aj, jaké jsou radosti lásky] – ale tato Markétka *ante litteram*, těhotná a obávající se pomluv, naříká: *Iam dolore morior, Semper sum in lacrimis* [Zmírám bolesti, stále naříkám]. Prostudujme transpozici lyrického motivu do narativní poezie: Marie de France nám

stejně nezbytná jako kontakt – tito trobadoři zkrátka už cítili Goethovu *selige Sehnsucht* [blaženou touhu], dychtící uprostřed rozkoší manželského lože po *andere Begattung* [jiném spáření]. Právě tato dálka dává morálnímu postoji metafyzické vyzařování a lásce smysl, tak jako smrt dává smysl životu. Necítili snad trobadoři právě to, co je tak velké a prosté, tak smutné a tak posilující, co nám dává plakat *po boku* milované, protože ji vidíme *už daleko*, a co nás žene *daleko* od ní, protože ji cítíme příliš *blízko*?

Scheludko srovnal *natureingangy* u Marcabrua a Jaufrého Rudela: zatímco Marcabru jako moralista a intelektuál intelektualizuje a antropomorfizuje probuzení přírody podle svého dualistického morálního kodexu, Rudel evokuje konkrétní obrazy, působící na naši senzibilitu, a to zejména na naši hudební senzibilitu (akcenty *lonc – lonh!*). Mohli bychom říci, že Jaufré Rudel skutečně zhudebnil – verbální orchestrací – augustinovský metaforický *numerus* harmonie světa a křesťanskou melancholii – ještě předtím, než tak učinil Wagner skutečnou hudební orchestrací. Je-li tomu tak, jak daleko jsme od obrazu, který nám předkládá Franková: Jaufré Rudel, tento tak „konkrétní“ a tak „hudební“ básník, by měl být jen aranžérem alegorie? Tato poezie, která začíná *Frühlingsweben*, by měla pokračovat cvičením důvtipu à la Marcabru?

Pojďme dále! Franková chybně překládá *Ai! Car me fos lai pelegris* (v. 12) minulým kondicionálem („he wishes that he had been a pilgrim... might have beheld“), což by ve staré provensálštině bylo spíše překladem *fora* (srov. VI, 36): jedná se samozřejmě o neskutečnost v přítomnosti: „kéž bych“, je to tedy výraz nostalgie probuzené dálkou. Narážku na putování je třeba chápat, jako už výše narážku na nebeskou manu, jako transfer náboženských pojmů na lidskou vášeň: lidská dáma má – na způsob Panny nebo Boha – soucitně pohlédnout²³ na žalostnou výstroj tohoto poutníka lásky, *viator amoris* (hůl a pokrývka, srov. druhý text Levyho, heslo *tapit*; tedy žádný „plášť“!) – pikantní a zároveň sentimentální detail, který zmizí, když přijmeme hypotézu alegorie. Básník jako poutník je tristanovský převlek: ve skutečnosti jím není, jen tak *vypadá*. Pro středověk je rozlišení mezi *esse* [být] a *parere* [zdát se] podstatné (to je ostatně také důvod, proč dává přednost přirovnání před metaforou: v metafoře věc nepozorovaně mění svou podstatu, šefíkové květy se u Prousta stávají pěnovou gumou; v přirovnání, uvozeném výrazem „tak jako...“, jež někteří moderní kritici pokládají za „neohrabané“, jsou *comparatum* a *comparandum* jasně oddělena): to zřejmě

ukazuje ve svém lai *Laüstic* tuto dokonalou přírodu vyzývající k lásce – a pak dochází k zločinu proti milostné harmonii, jehož se dopouští manžel zabíjející ptáčka, živoucí hrdlo, jímž Příroda roznáší svou chválu Stvořitele.
²³ Takové chování k poutníkům bylo skutečně běžné, srov. Peire d'Alverna (Appel, 80, 28): žonglér *semblaria us pelegris malautes, quan canta-l mesquis, qu'a pauc pietatz no m'en pren* [když ten ubožák zpívá, vypadá jako nemocný poutník, až ve mně málem budí soucit].

dobře cítil bezděčný – a pravděpodobně hodně scholastický – komentátor, který je autorem apokryfní strofy 6, říkající:

Quand albir qu'eu m'en an la

En forma (v podobě, jako) d'un bon pellegri...

[Když pomyslím, že půjdu

v podobě dobrého poutníka...]

Franková věří v opravdového poutníka (nebo křížáka), ale středověký komentátor dobře rozeznává dočasný převlek a používá téhož výrazu jako autor písně o svaté Eulalii, mučednici, která odletěla do nebe *en forma de colomba* [v podobě holubice]: ani její vlastní bytí se v ničem nezměnilo, zůstává nadále svatostí – přes rozmanité inkarnace (panna-holubice), které jí udělil Bůh. Svatému Františku z Assisi se Kristus zjevuje *v podobě* serafína (*Delle sacre sante stimmata di Santo Francesco*). Rudel si může představovat, že je poutník, ale není jím – nelze materializovat středověká ilustrativní přirovnání.²⁴

Motiv pouti ostatně pokračuje na dalších řádcích: (3) bude radostí požádat o přístřeší *per amor Dieu*: takto se chová žebrák, prosící o almužnu „pro lásku Boží“. Nuže, křížák je jedna věc, poutník druhá – jestliže ten druhý dělá ubohý dojem, první je mocně ozbrojen a žádný soucit určitě nevzbuzuje. Bylo by to hodně divné, převléknout válečníka za svatojakubského poutníka²⁵ a nahradit válečnickou výstroj mírumilovnou holí a pokrývkou.

Je třeba poznamenat, že básník nikdy neztrácí ze zřetele motiv „vzdálené lásky“ (v. 4, 11, 16, 18): žádá právě o *alberc de lonh* (tedy nežádá o ubytování pro „hosta z dálky“, jak překládá Jeanroy a po něm Casella: *alberga che viene da lontano*); žádá přístřeší (udělané) z dálky – a ze snu; bude (18) u své paní, a přece „daleko“ (Jeanroy tuto poslední část věty vypouští a Franková doplňuje zbytečné „now“). Sama jeho láska je utvořena z dálky a vysněné blízkosti, jak prohlašuje ve verši 45: *Car nuls autre joys tan no-m play / Cum jauzimens d'amor de lonh* [neboť žádná jiná radost se mi tak nelíbí jako milostné štěstí vzdálené lásky]. Paradox je tu od toho, aby otrásl veškerou „realistickou“ realitou: je vůbec paradoxnějšího sdělení než verš 21: *quan drutz lonhdas er tan vezis* [když vzdálený milenec bude tak blízký]? Básník zdůrazňuje smíření protikladů ve svých myšlenkách, ruší tělesno ve

²⁴ Stejná chyba podmínila předpoklad, že autor *Libro del buen amor* strádal ve skutečném vězení, zatímco, jak jsem doufám prokázal, básník má na mysli zcela metaforické vězení, do něhož Satan vrhá hříšného člověka.

²⁵ Také G. Paris myslel v souvislosti s naší pasáží na opravdového „coquillarda“, na pouť, která nevede do Jeruzaléma, ale ke svatému Jakubu z Compostely. Věta, v níž nám Jaufré říká, že z lásky ke své paní by strpěl saracénské zajetí, by pak byla „prostým obratem, který neimplikuje žádný záměr vydat se do země Saracénů“.

prospěch nepředstavitelného. Jasně cítíme, že v následující strofě si básník přeje prostorové přiblížení jenom proto, aby měl možnost nového odchodu – spěšně relativizuje možnost setkání: „kdo ví, kdy a jakou cestou budu moci přijít za ní...? Nejsem prorok. Staň se svatá vůle Boží.“ Pohyb myšlenek „uvidím ji...“ – „odejdu...“ – „kdo ví, zda ji někdy uvidím“ – „nic není jisté“, a v okamžiku, kdy se zdá, že „kontaktní“ bylo dosaženo, nová obava, že se setkání nikdy neuskuteční, toto převrácení posloupnosti událostí na časové linii – to všechno dělá málo „skutečný“ dojem. Je Jaufré Rudel doopravdy přesvědčen, že někdy „stane“ před svou paní? Hle, milenec, jenž je podivuhodně málo rozničen touhou přitisknout se k horkému tělu své milované! A to proto, že mu jeho mravní koncepce čistoty v lásce nedovoluje skutečně žádat tělesný dotyk – uchovává si jen „platonickou“ ideu této touhy. Proto také ví předem, že odejde, jakmile ji uvidí, ovšem v ryze hypotetickém případě setkání, jež se mu zdá málo pravděpodobné (příliš mnoho cest vede do tohoto Říma či spíše do tohoto pozemského Jeruzaléma) – zamýšlí odejít ještě předtím, než je jeho příchod jistý. A odejde *iratz e gauzens*, to znamená v paradoxním stavu, charakteristickém pro bezvýhodnou lásku – smutný, protože *musí* odejít, radostný, protože viděl svou paní. Kdo mu však přikazuje odejít, ne-li konvence, již mu vnutil jeho vlastní mravní cit?

Jak se vysvětluje tento odchod v alegorické hypotéze Svaté země? Jak se zdá, Franková hodlá odpovědět takto: protože znovudobytí Jeruzaléma je už hotová věc nebo protože v dvorském ceremonálu nelze obtěžovat dámu protahováním návštěvy. Ale pokud bychom v prvním případě možná dokázali vysvětlit epiteton *gauzens*, více práce bychom měli s *iratz* – básník by se přece měl vrátit s klidným svědomím, že splnil svůj úkol a pomohl osvobodit Jeruzalém. V druhém případě by nefungovala alegorie: alegorie by pak měla charakteristiky, které by ničím neodpovídaly znamenání věci, a středověk byl v používání prostředku, který mu byl tak drahý, rozhodně podstatně obratnější! K bazálnímu trobadorskému paradoxu připojuje Franková z vlastní hlavy ještě jeden: křížáka, který se vzdaluje Svaté zemi, jako by to byla kurtoazní dáma, od níž se *musí* vzdálit.

„In the fifth stanza, this *amor de lonh* is said to be better than any other; its worth is so true and pure that for its sake, the poet affirms, he would be willing to be called a captive there in the land of the Saracens. May God give him the strength – as he has the will – to see his distant love truly, in such wise that room and garden may ever resemble a palace to him. (This appears to mean merely that he hopes to be strong enough to reach the Holy Land and to envisage any hardships there as advantages.) [V páté strofě se tvrdí, že *amor de lonh* je lepší než jakákoli jiná láska; její hodnota je tak pravá a čistá, že – říká básník – by kvůli ní byl rád nazýván zajatcem v zemi Saracénů. Kéž mu Bůh dá sílu – stejně pevnou, jako je jeho vůle – ,

aby doopravdy spatřil svou vzdálenou lásku, neboť pak se v jeho očích pokoj a zahrada budou navždy podobat paláci. (Zde, jak se zdá, chce pouze vyjádřit naději, že bude dost silný, aby dosáhl Svaté země a v každé překážce spatřoval výhodu.)]

V 5. strofě nacházíme stejně naléhavý důraz na výhody vzdálené lásky především nad láskou skutečnou: básník vyjadřuje svou ochotu přinést lásce této nedocenitelné paní tu nejnepředstavitelnější obět', „nejexotičtější“ myslitelné neštěstí (zajetí u Saracénů): stačí fantazie na to, abychom podle hypotetické rovnice paní = Svatá země uvažovali o zajetí právě u obyvatel Svaté země? Je zřejmé, že vzdálená paní nepřebývá ve Svaté zemi, ale v zemi křesťanské, pakliže jí trobador nabízí jako *nejvyšší* důkaz své oddanosti život v otroctví *lay*, „tam“, na Východě.

V „merely“, jež čteme ve větě parafrázující 6. strofu, je patrný komentátorčin předsudek, že lze „básnické přehánění“ zredukovat na „prostou“ prózu: ve skutečnosti se však nejedná o způsob, jímž básník přemrštěně vyjadřuje svou touhu po boji, ale o popis téměř nadpřirozených radostí, jež by mu připravil „pohled“ na jeho paní (neboť „vidět“ ji, byť vzdálenou, je jeden z termínů paradoxu): „její pokoj a její zahrada“ se zázračně, ale nutně, proměňují v nádherný palác – tento kompliment implikuje, že tato paní je *královna*. Srov. *Boecis*, v. 161: před Boëthiem se ve vězení zjeví *donzella: filla:s al rei qui a gran poestat; ella:s ta bella, reluz ent lo palaz; lo mas o intra inz es grans claritatz...* [dívka: dcera krále, který má velká panství; je tak krásná, že palác celý září; místnost, do níž vstupuje, uvnitř zaplame jasem]; Arnaut Daniel (Appel, č. 26): *qu'il m'es de ioy tors e palatz e cambra* [neboť ona je věž, palác a komnata mé radosti] (což znamená: „je pro mne mocí, nádherou a důvěrností zároveň“). Sám Rudel mluví o *renh*, „království“, kde přebývá jeho paní a kde se mu i ti největší bídáci jeví jako „věrní dvořané“. Nepřekládal bych *en tals aizis* jako „con tale godimento“ (Casella, [s takovým potěšením]): *aizi* evokuje představu prostorného příbytku (kde je nám dobře a kde cítíme pohodlí), srov. báseň III, v. 49: *en luecs aizitz* [v příjemných místech].

Je-li poslední strofa apokryfní, je nicméně napsána zcela v duchu celé básně (viz výše o verších 45-46). Rozhodně si nemyslím, že verše 47-49:

Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis;

*Qu'enaissi-m fadet mos pairis*²⁶

²⁶ Casella dobře vysvětlil tohoto „kmotra“ (*pairis*), který *enaissi-m fadet* (srov. Viléma z Poitiers, č. 4: *Qu'enaissy fu de nueitz fadatz* [neboť to mi daly v noci víly do vínku]), paradoxní přirozeností milence, jehož srdce a tělo touží po různých věcech.

Qu'ieu ames e no fos amatz

[Ale to, co chci, je mi odpíráno;
můj kmotr mi určil,
abych miloval a nebyl milován]

označují „some temporary obstacle“ [nějakou dočasnou překážku], která „prevented a journey to the Holy Land“ [znemožnila cestu do Svaté země] – milovat, a nebýt milován je *fatum* trobadora, jehož láska se tím víc nobilituje, čím je nezištnější, a všichni trobadoři vyznávají tento *amor fati*. Jak je možné dát přednost tak vágnímu a tak suchému alegorismu – *materiální* a navíc nekonkretizovaná překážka! – před popisem duševního stavu, jež opakují všichni trobadoři? Všichni, nejen Jaufré Rudel, vkládají mezi milující bytost a bytost milovanou onu „překážku“, již znají mystikové: právě tato překážka nám zabraňuje, aby se v nás odehrála *unio mystica* – distance je paradoxně soupodstatná s touhou po spojení.

* * *

BÁSEŇ č. VI

S básní VI (*No sap chanter qui so non di* [Neumí zpívat, kdo neřekne]) – již Casella a jiní zařadili mezi básně o vzdálené lásce – se Franková vypořádává velmi rychle (v poznámce), a to pro její „jesting tone“ [žertovný tón], který ji sblíží s *devinalhem* [hádankou]:

Nuils home no-s meravill de mi

S'ieu am so que ja no-m veira,

Que-l cor joi d'autr'amor non a

Mas de cela qu'ieu anc no vi...

Ben sai c'anc de lei no-m jauzi

Ni ja de mi no-s jauzira,

Ni per son amic no-m tenra

[Ať se mi nikdo nediví,

jestliže miluji, co mě nikdy nespatří,

neboť mé srdce nemá radost z žádné jiné lásky,

jen z té, kterou jsem nikdy neviděl.

Dobře vím, že jsem s ní nikdy neprožil radost,

a ani ona neprožije radost se mnou,
ani mě nepřijme za svého přítele]

Je opravdu třeba opakovat tu banální pravdu, že stejný námět může být pojednán komicky nebo tragicky Shakespearem, Lopem, Corneillem nebo Kleistem? Nehraničí Molièrova „chlapská veselost“ s tragikou? A není snad běžná i v hudbě, kde „muziku dělá tónina“, transpozice téhož motivu do rozdílných tónin (srov. *Marseillaisu* v podání granátníků a ve *Faschingsschwanku* samého Schumanna, nebo Brahmsovy variace na Haydnovo téma)? A co smíšené pocity, které se rodí z Claudelovy mystické frašky *Medvěd a luna* nebo z Ravelovy *Pavany za mrtvou infantku*? Naši filologičtí medievisté příliš snadno zapominají na své vlastní literární a hudební zkušenosti!

Opravdu nelze směšovat *motiv* a zvláštní *tóninu*, kterou je motiv variován. Motiv je neutrální a může se podrobit každé tónině. Je zjevné, že v básni VI je zpracován stejný *motiv* jako v básních II a V, ovšem v jiné tónině, totiž durové: v básni VI je více veselí. Paradox neopětované lásky se snadno propůjčuje ironii: ještě krok, a milenec, který jako akrobat hledá rovnováhu mezi dvěma krajnostmi, se může náhle spatřit, jak tančí na provaze, uvědomit si svou citovou virtuozitu a nahlédnout její směšnou stránku. Tento reflexivní postoj pak vyústí do *self-irony*, která zdůrazní ducha hry a hru ducha – jinými slovy, která vnese do celé záležitosti to, co se francouzsky nazývá prostě *esprit*, onu intelektuální živost, která se točí trochu naprázdno a bez důvodu a která poskytuje svému držiteli jistou svobodu: krouží nad možnostmi a spokojuje se s přesvědčením: „jsem inteligentní, mám ducha“. Nietzsche tento francouzský *esprit*, který chybí Řekům, vyložil reakcí na francouzský přemrštěný logicismus. Nevím však, zda „esprit“, který vidíme klíčit ve 12. století v této poezii zřeknutí se, nevyložit jedním z aspektů – v tomto případě velmi aristokratickým – onoho jižního a východního křesťanství, které bylo na počátku náboženstvím chudých, *underprivileged*. Utěšit se z životních ran, z lichosti veškerého vlastnění duchovními prostředky, které nešťastníkovi zbývají, to je privilegium jisté aristokracie ducha, která si takto vyrovnává účty s nespravedlností osudu. Francouzský *esprit*, schopnost, kterou je nadán každý průměrný nebo i podprůměrný Francouz, schopnost vysmívat se svému životu a životu vůbec, je po mém soudu záklopka, kterou se uvolňuje všechen nahromaděný atmosférický tlak. Tento *esprit* se neobejde bez trochy marnivosti – jako když drobná šlechta na mizině staví na odív své tituly. Neboť v básni, která nás zajímá, se objevuje vedle citové virtuozity právě jakási marnivost, literární virtuozita: Jaufré zdůrazňuje – ne tak silně jako dokonalý „aristokrat“ Vilém z Poitiers – „esprit“, „formu“ – a formální *esprit*, když ironizuje bědný citový stav, v němž se

nachází, a tento jeho esprit hraničí s vychloubačností, „vytahováním“: *Com plus l'ausiretz* (mou píseň), *mas valra, a a... / Bos es lo vers, qu'anc no-i falhi / E tot so que-i es ben esta* [Čím déle ji budete poslouchat, tím víc se vám bude líbit... Je to dobrá báseň a já jsem nikdy neselhal; všechno, co v ní má být, je na svém místě]. Zdá se dokonce, že poté co zaplatil daň espritu a provětral svou mučírnu záklopkou ironie, má volné ruce, aby předložil svou donkichotovskou milostnou teorii s maximální pádností – stačí si přečíst citovanou pasáž se všemi těmi kategorickými *anc* a *ja* („nikdy s ní neprožiji radost“) a srovnat s ní strofu 2, s tak silnou definicí bezdůvodné lásky, a strofu 3 (*colps de joi me fer* [rána radosti mě zraňuje]), v níž je milostný stav prezentován se všemi paradoxními znaky lásky mystické! Tím, že Franková jediným škrtem pera vyloučila tento text textů, zbavila se možnosti zahlédnout jednotu celého cyklu.

Jedním ze základních prostředků stylistiky, jak ji už dlouho provozují, je shledání *leitmotivů* ve spisovatelově díle a vytčení slov a myšlenek, které se opakují, neboť tato opakování nám s velkou pravděpodobností prozradí *konstantu* autorovy duše nebo ducha. Když jsem musel analyzovat styl Ch.-L. Philippa, byl jsem překvapen ironickým užíváním podmíňovacích spojek (*à cause, parce que* apod.). Teprve když jsem soustředil a roztřídil *všechna* tato užití, dokázal jsem porozumět onomu ironickému soucitu k deklasovaným, kterým žije Philippovo dílo; přes sumu konkrétních pozorování se takto můžeme dobrat stylistické „entity“²⁷ – a tato stylistická entita vede k přímé intuici „psychologické entity“ v básníkově duši. Kdybych nesestavil *úplný* soupis těchto obrátů (kdybych například do něho nezahrnul případy, kdy kauzalita nebyla signalizována spojkami, speciálními slovy), nemohl bych „psychický *leitmotiv*“ tohoto autora rozpoznat. A tím se právě prohrěšila Franková: protože se v této básni nevyskytuje textová fráze *amor de lonh*, vyloučila báseň z cyklu. Jak je však možno nevidět, že duch, *idea* vzdálené lásky tu je, a že je ve výše citovaných verších dokonce vyjádřena silněji než v ostatních básních? Lásky, kterou milenec nikdy „nevidí“ (nebo spatří jen ve snu, strofa 4), jíž se může těšit jen ve snu – to snad není vzdálená láska? (Myšlenka místní vzdálenosti se promítá do oněch příslovci strofy 4: *la – de – sa – aqui*, jež vyznačují snové putování, rušící distanci mezi oběma bytostmi²⁸). Franková zjevně vyřadila

²⁷ Abstrakce „stylistické entity“ je přinejmenším stejně reálná jako gramatické abstrakce (např. konjunktiv) nebo abstrakce metrické (např. sonet). Protože však „stylistické entity“ musí být stanoveny zvláště pro každou epochu, každého autora a dokonce každé dílo, je k jejich odkrytí zapotřebí hodně duchovní pružnosti a individualizující senzibility, hodně „přesné imaginace“. O jedné z chyb, jejíž příčinou byla absence individualizace, budu hovořit o něco níže (*devinalh-fatrasie*).

²⁸ Srov. stejné zrušení prostoru milencovým snem v básni III, v. 33nn.: vzdáleno své paní, tělo nemá „ani vrchol, ani kořen“ a duch je s ní, i když tělo odpočívá „pod pokrývkami“. U sv. Augustina je místo, kde se nachází Bůh, charakterizováno jako „quasi locus ibi esset, qui non est locus, de quo solum dictum est quod sit donum tuum.

tuto báseň, protože nezapadala do jejího systému – básník tu popírá veškerou touhu překročit vzdálenost, která milence rozděluje, touhu skutečně se přiblížit své paní. Věru, divný křížák, který by ve vztahu ke Svaté zemi zůstal „platonickým“ milencem! Nebyl by to spíše „izolacionista“ *ante litteram*?

Podle mé teorie (tvrdící, že vzdálená láska je potřebou milující duše) se naopak tónina a zvláštní forma básně č. VI dokonale vysvětlují. Dodejme ještě, že forma *devinalhu* je tou nejvhodnější uměleckou formou pro paradoxní duševní stav milence-básníka. Scheludko (*Archivum romanicum*, XV, s. 164) dobře vycítil souvislost mezi hádankami, které metaforickým popisem zpochybňují realnost předmětu, ježž máme uhodnout (typ: *sui e no sui, fui e no fui* [jsem a nejsem, byl jsem a nebyl jsem], a trobadorskými paradoxy („žiji a umírám“, „jsem vesel a zarmoucen“, „toužím spatřit svou paní a zříkám se její návštěvy“). Upozorňuje na podobnost *devinalhu* Viléma z Poitiers a latinské středověké hádanky (typ: *quid est quod est et non est?* [co je, co je a není?] – řešení: *nihil* [nic], nebo: *quidem ignotus mecum sine lingua et voce locutus est qui numquam ante fuit nec postea erit et quem non audiebam et novi* [někdo neznámý se mnou hovořil bez jazyka a hlasu, nikdy předtím nebyl a potom nebude, neposlouchal jsem ho a přesto jsem zvěděl, co mi říká] – řešení: *somnium* [sen]) a hypotetické řešení, které navrhuje pro *devinalh* Viléma z Poitiers, je stejné, jako řešení citovaného latinského vzoru: „sen“.²⁹ Je to nesporně vhodnější vysvětlení než

In dono tuo requiescimus; ibi te fruimur. Requies nostra, locus noster. Amor illuc attollit nos“ [téměř místo, kde jest, vpravdě však to není místo, pouze se o něm říká, že je to tvůj dar. Ve tvém daru spočíváme, zde se z tebe těšíme. Spočinutí naše, místo naše. Láska nás tam vábí“] – „místo“, kam nás vábí láska, je „ne-místo“. Ve své teorii gravitace duše k jejímu „přirozenému“ místu (*pondus meus, amor meus* [tíha má, láska má]) Augustin zdůrazňuje ideální ráz tohoto „místa“. – Poznamenám zde, že „vzdálená láska“ není ve středověku izolovaný pojem: Raymondus Lullus nás učí v „metafora moral“, zasazené do jeho románu *Blanquerna*, že láska je harmonicky „smíšená“ (jako nápoj nebo klima v řeckém pojetí) z blízkosti a dálky: *Eguals coses son propinquitat e lunyetat enfre l'amich e l'amat; car commesclament d'aygua e de ví, se mesclen les amors del amich e l'amat, e enaxí com calor e lugor s'encadenen en lurs amors; enaxí com essencia e esser, se convenen e s'acosten* [mezi přítelem a milovanou jsou *blízkost* a *vzdálenost* stejné věci; tak jako voda a víno se mísí lásky přítele a milované a právě tak jako žár a jas se spoutávají ve svém milování; tak jako podstata a bytí se hledají a sbližují]. Ve svých *Prisons* chválí Markéta Navarrská jednu mystičku (pravděpodobně Kateřinu Sienskou, srov. *Dernières poésies*, vyd. Lefranc, s. 230), která dala božskému miláčkovi, Kristu, který přijal tělo, krásné jméno *Gentil Loin Pres* [Spanilý Vzdálený Blízký].

²⁹ Možná Vilém dokonce zkombinoval prvky různých latinských hádanek – neboť jeho *dreit nien* připomíná také výše citovanou definici *nihil*. Hádanky, které cituje Scheludko, se nacházejí v Alcuinově *Disputatio Pippini cum Alboino* (9. Stol.), jež vydal Wilmans, *Zeitschrift für d. Alt.*, XIV, s. 530. Když studujeme tento pozoruhodný filozofický traktát ve formě katechismu (v němž editor mohl v roce 1869 vidět „etwas Albernes“ – něco dětinského!), zjišťujeme, že z otázek a odpovědí vystupuje skutečně filozofický duch, který diskutuje otázku *reality*: pozorujeme, že se stále vrací téma reality ireálných fenoménů, dlužících dojem realnosti slovu, které je označuje (tcho, obraz, oheň, sen, nicota – jsou to reality?), a zvolená enigmatická definice obvykle obsahuje zároveň tvrzení existence i neexistence. Typický případ: *Alb.*: „*Quid est quod est et non est?*“ – *Pipp.*: „*Nihil.*“ – *Alb.*: „*Quomodo potest esse et non esse?*“ – *Pipp.*: „*Nomine est et re non est.*“ [Alb.: „Co je, co je a není?“ – *Pipp.*: „Nic.“ – Alb.: „Jak může být a nebýt?“ – *Pipp.*: „*Jako jméno je a jako věc není.*“] Vědomí „neskutečného skutečna“ je zkrátka a dobře význačný rys křesťanského a středověkého ducha, pro něhož neviditelný svět existuje a viditelný svět existuje, jako by neexistoval. Nedůvěra k vnějším smyslům je vyjádřena šestkrát

vysvětlení Jeanroyovo (*fatrasie – coq-à-l'âne*³⁰), což je řešení ze zoufalství, jak dobře postřehl M. Casella (který zase, jak se zdá, nečetl Scheludkovu stat'). Ve Vilémově *devinalhu* o *driet nien* [pravém nic], jímž je tedy sen, vystupuje paní, která sdílí s Rudelovou dámou výsadu moci uniknout milencovu pohledu, ale která se od ní liší tím, že si ji *nelze* dobře představit:

*Amigu 'ai eu, no sai qui s'es,
qu'anc non la vi, si m'aiut fes,
ni'm fes que-m plassa ni que-m pes,
ni no m'en cau...
Anc non la vi et am la fort;
anc no aic dreyt ni no-m fet tort;
quan non la vey, be m'en deport...*

opakovaným *vidi*, zatímco věci spatřené jsou „nereálné ireality“, např.: „*Nuper vidi* hominem stantem molientem ambulatem, *qui numquam fuit*“ [Nedávno jsem viděl *člověka stojícího, pohybujícího se, chodícího*, který nikdy nebyl] – rozluštění hádanky: obraz na vodě. Žák musí cvičit své vnitřní oko. Když srovnáme prameny tohoto dialogu, chápeme středověkou poznámku: Symposius zobrazil Echo jako cudnou pannu, střední ve slovech; náš text definuje echo podle ideového patrona charakterizovaného výše: *Quis est qui non est, et nomen habet et responsum dat sonanti?* [Kdo je, kdo není, a má jméno a odpovídá volajícímu?] Nyní rozumíme, jak je hádankovitý duch spřízněn s duchem snu a jak snadno se hádanky, které křesťanovi předkládá život, mohou proměnit ve snovou poezii. Rudelova poezie je *in nuce* obsažena v Alcuinově *Disputatio*.

Paradox křesťanského života vede rovněž k „espritu“, k onomu „francouzskému espritu“, o němž jsme hovořili v textu. Nebudeme tudíž překvapeni, pokud v našem *Disputatio* nalezneme paradoxní a „duchaplné“ odpovědi. Lidský úděl je sedm století před Pascalem definován takto: *Quid est homo? – Mancipium mortis, transiens viator, loci hospes. – Quomodo positus est homo? – Ut lucerna in vento. – Quid sunt pedes? Mobile fundamentum* [Co je člověk? – Příbytek smrti, mizející poutník, host na zemi. – Jaké je postavení člověka? – Jako lucerna ve větru. – Co jsou nohy? – Pohyblivé základy]. Každá z těchto odpovědí je paradox typu *roseau pensant* [myslící třtina]! Alcuin „se blýská espritem“, stejně jako Vilém z Poitiers, a – *quod erat demonstrandum* – tento „francouzský esprit“ vychází z křesťanského espritu, který nahlédl paradox lidské existence. Definice „espritu“, které dávají Francouzi od 18. století (Voltaire: „Kombinuješ myšlenky, máš esprit“; Rivarol: „Esprit je obecně ona schopnost, která rychle vidí, oslňuje a udivuje. Její podstatou je živost; jejími emblémy jsou šíp a blesk“; Lanson: jedinečnou formou francouzského espritu „je onen esprit bez přívlastku, jemný výraz složitých a nepadno objasnitelných vztahů, schopnost, jež překvapuje, okouzluje a někdy ohromuje absolutní přesností, přičemž výraz dává nejprve vychutnat myšlenku a myšlenka potom udržuje svěžest výrazu“; Thibaudet: „jasný a přesný, rétorický a rozumový, delikátní a skeptický esprit francouzského génia, který tká pružná, jemná a suchá oka“) jsou možné teprve po příchodu karteziánství: poté co nastoupil svou vládu Rozum, se už ve Francii „esprit“ nehrouží do polostínu křesťanova snového života, ale jaksi zjemňuje tyranii tohoto absolutistického krále. Zůstává však nepochybné, že právě esprit křesťanského paradoxu umožnil moderní francouzský „esprit“, lehké postižení složitých situací – a také životnost skepticismu. Tváří v tvář životu byl Alcuin brilantním skeptikem! Dalším světským derivátem espritu, který neguje život, je preciozní nebo barokní *conchetto*, které si s životem duchaplně hraje: Alcuinovo *mobile fundamentum* (= pedes) předjímá *conseiller des grâces = miroir* [rádce půvabů = zrcadlo].

³⁰ Neodpustitelná chyba proslulého historika středověké literatury: jak to, že neviděl rozdíl mezi myšlenkovým kadlubem, jehož účelem je kontrastovat neslučitelná fakta výlučně v trobadorově *duchu* (*no suy estrans ni suy privatz – amigu 'ai teu, no sai qui s'es – anc non la vi et am la fort*), a oním druhým myšlenkovým kadlubem, jehož účelem je juxtaponovat neslučitelné fyzické detaily (*Fatrasie d'Arras* z 13. století: *Biau tens de pluie et de vent / Et cler jor par nuit obscure / Firent un tornoyement* [Krásné deštivé počasí a den jasný jak černá noc uspořádaly klání], srov. L. E. Arnaud, *French Nonsense Literature in the Middle Ages*, dis., New York 1942)?

qu·ie·n sai gensor e ballazor

[Mám přítelkyni, nevím, kdo je,
neboť, namouvěru, ještě jsem ji nikdy neviděl,
nedělá, co by se mi líbilo, ani co by mě trápilo,
a mně je to jedno...]

Nikdy jsem ji ještě neviděl a velmi ji miluji;
ještě nikdy mi nedopřála přízeň, ani jsem od ní nezakusil bezpráví,
a když ji nevidím, mám z toho potěšení...
neboť vím o jedné milejší a krásnější]

Existuje ženský ideál, který by ještě překonal idealitu snu?... Učiňme závěr, že Vilémova hádanka se týká speciálně „milostného snu“ a že ten může být mnohonásobně překonán jiným „milostným snem“ – a právě tato snová ireálnost dává říci šibalskému trobadorovi, že nebude zpívat ani „o sobě, ani o jiných, ani o lásce, ani o mládí, ani o ničem dalším“.³¹ Přijímáme vliv atmosféry hádanky³² na Rudelovu báseň č. VI a stavíme tuto *snivou milostnou báseň* vedle Vilémova *snění o lásce*. Rudelova paní je o něco skutečnější: není to „non-entity“, protože je nejlepší ze všech, ale podržuje si určité „neutrální hodnoty“ (*Anc no·m dis ver ni no·m menti* [nikdy mi neříká pravdu a nikdy mi nelže]), nevymanila se ještě ze snových závojų, které halí „ideální“ paní (strofa 4, odpovídající Vilémově strofě 3, zdůrazňuje snový stav, v němž ji básník vidí). Rudelovská parafráze tohoto tématu nadala zcela odlišným smyslem identické útržky vět: Vilémovo *Anc non la vi et am la fort* zní u Rudela *que·l cor joi d'au·tr' amor non ha / mas de cela qu'eu anc no vi*³³ – tam, kde Vilém říká: „má láska k paní

³¹ Nevím, nezaznívá-li v této vysvětlující větě M. Caselly, ostatně bystré, nota heideggerovského pesimismu: „To, co cítí (Vilém z Poitiers), je prázdno, nezaplňitelné prázdno, aniž by k nám dorazila, byť křivolakými cestami, zpráva o vášni, která by vyslovila tuto prázdnotu jeho duše.“ Čteme-li Casellu, jsme v pokušení pomyslet na *Grundbefindlichkeit* člověka podle Heideggera, na heideggerovskou Nudu – nic však však není tak svižně vyřízeno jako Vilémův *devinalh*. Básník se v něm vysmívá své imaginaci i své paní (jež není paní „jeho srdce“) a v poslání se zálibně hovoří o tom, jak složitými kanály bude toto „nic“ odesláno (*trametrai lo a selhui que lo·m trametra per autrui... Que'm tramezes... [předám ho tomu, kdo ho předá dalšímu... a ten ho zase předá...]*). Dále ještě uvidíme, jak Casella zcela ignoruje *tóninu* této básně. Myslím, že díky Scheludkovi a jeho skutečně filologické analýze tohoto středověkého žánru jsme rovněž schopni reálně porozumět technice *devinalhu*.

³² Nepřijímám tedy ani (s Ramirem Ortizem a Scheludkem) přímý vliv Vilémova *devinalhu* na Rudelovu báseň, ani (s Casellou) paralelní zpracování téhož námětu; konstatuji pouze vliv stylu a atmosféry *devinalhu* na Jaufrého.

³³ Důraz na „ne-vidění“ znamená, že Jaufré Rudel v sobě zabil *žádostivost*. Neboť „vidět“ – pro Aristotela přirozená lidská touha – je pro sv. Augustina převažujícím atributem (*Confessiones*, X, 35) „zvědavosti“, to jest chtíče. Vidění má podle něho převahu nad ostatními smysly a může uzurpovat jejich místo: *Utimur enim hoc verbo etiam in ceteris sensibus cum eos ad cognoscendum intendimus* [Užíváme totiž tohoto slova i pro ostatní smysly, když chceme označit to, co jimi poznáváme]. Říkáme *vide quid sonet, oleat, sapiat, quam durum sit* [podívej, jak to zní, voní, chutná, jak je to tvrdé], a nemůžeme říci *audi quod rutilet, olfac quam niteat*

není než snová skutečnost“, prohlašuje Rudel: „snová existence zaručuje reálnost mé lásky“. I když je tu motivická totožnost, nesmíme se dát nachytat totožností slov; není-li jejich smysl identický, nejde už o nápodobu, ale o novou tvorbu – tvorbu, která si vynucuje pozornost jako svého druhu virtuozní sázka, rafinovaná hra uchovávací slova, ale měnící jejich smysl. V zásadě je to – o stupeň méně rozvinutý – postup, jaký užil Giordano Bruno, když zasadil do svých *Eroici furori*, opěvujících Poznání, milostnou báseň Tansillovu: třebaže zachoval integrálně text svého předchůdce, zcela změnil jeho smysl, neboť Tansillova báseň, nyní obklopená filozofickými verši, získala rovněž filozofický smysl. Croce, který se zabývá touto transpozicí ve svých *Problemi di estetica*, srovnává druhý smysl s palimpsestem, naroubovaným na původní text. V našem případě je to ovšem tak, že druhý smysl není zcela cizí prvnímu smyslu: je to, jako by palimpsest byl volným zpracováním stejného námětu. Neboť motiv vzdálené lásky ve skutečnosti není beze vztahu k motivu milostného snu: oběma jsou společné dvojice protikladných pojmů „realita“ a „irealita“, „být“ a „ne-být“, „něco“ a „nic“, a hádanka je spřízněna s enigmatickou existencí paní. Tato teorie geneze Rudelovy básně (derivát *devinalhu*) předpokládá, že báseň rozvinula možnosti, které byly latentně přítomné už v jejím vzoru: vzdálená láska musí být derivát a varianta myšlenky snu, mající vyjádřit lásku, která „vlastní, aniž vlastní“ a osciluje mezi realitou a irealitou. Oba básníci hluboce pochopili psychologický meziprostor, do něhož se klade cit lásky, vnímaný jako skutečný, a přece neskutečný a přecházející od *dreit nien* k záboru celé naší bytosti – mocně stvrdili autonomii citu, který je realitou (ireálnou) i tehdy, když „reálný předmět“ chybí. Vilém rozvinul spíše myšlenku tvořivé autonomie svého snu, zatímco Jaufré rozvinul motiv radosti z polo-reálné, polo-snové existence, kterou má v jeho mysli milovaná.³⁴ Oba básníci

[poslouchej, jak se to červená, čichni si, jak se to leskne]. *Ideoque generalis experientia sensuum concupiscentia sicut dictum est oculorum vocatur* [Proto je také obecná zkušenost smyslů nazývána, jak již řečeno, žádostí očí]. I další trobadoři neúnavně opakují, že pravá láska (ideál) vstupuje do duše skrze oči (k historii této – rovněž prastaré – teorie preferencí duše srov. Wechsslera, *Kulturproblem des Minnesangs*). Jaufré Rudel je spiritualističtější a augustinovštější.

Na rozdíl od kritiky lásky, jež je běžná od La Rochefoucaulda přes Chamforta k Proustovi („od chvíle, kdy milujeme, nic nevlastníme“), nám tento trobador říká: „Vlastníme, jen když milujeme.“

³⁴ Nerozumím dobře, jak Casella, třebaže uznává totožnost motivu, rozvinutého v obou básních v intencích „norem školy“ rozdílným způsobem, může říci, že zatímco Jaufré „setrval u kontempace obrazu“ (s čímž souhlasím), Vilém „naopak touží nahradit ženský obraz, který nosí v sobě, reálnou přítomností a citovým sblížením se ženou, kterou miluje. Je to nemalý rozdíl, a nelze jej přehlížet. Každý je to, co miluje. Každý je duší vlastních snů.“ Takto by se z Viléma stal materialista lásky, což by bylo v rozporu se spiritualistickou teorií, kterou Casella hlásá ve zbytku svého článku. Ale podle mne se tu Vilém spíše vysmívá neopodstatněnosti svého snu: vidím-li ve snu takovou a takovou ženu, dobře; nevidím-li ji, taky dobře, mohu si vysnit jinou, ještě ideálnější... Je to rozmarná glorifikace tvůrčí síly snivce, která může zplodit neomezený počet obrazů. Vilém z Poitiers *se cítí nadřazen* svým snům – žádné odloučení neomezuje a nevyčerpává jeho osobnost, může snít i jiné sny. Jaufré *se podřizuje* svému snu o „osudové“ lásce. Oba básníci preludují dvě romantické tendence, které se setkají v Mussetovi a Heinovi – u nichž bude dominovat jednou esprit, podruhé potřeba fatality.

Zdá se mi, že tento rozdíl v postojích dobře ilustruje způsob, jímž je v obou básních použito slovesa *fadar*, o němž jsem mluvil už výše. Vilém říká, že *enayssi fu de nueitz fadatx, / Sobr'un pueg au* [takto jsem byl v noci obdarován vilami na vysokém kopci] (našel svůj „vers en durmen sobre chevau“ [podřimuje na koni]) – *fatum*, jež zrodilo tento sen, je spíše chvilkový rozmar. U Rudela (ve strofě, kterou G. Paris považuje za apokryfní) jde o opravdové *fatum*:

Mal me faderon mey pairi („moji kmotři“, tj. „jsem odsouzen od svého narození“),
S'amor m'auci per lieis que m'a
[Špatný los mi určili moji kmotři,
jestliže mě zabíjí láska k té, které patřím].

Musím se na tomto místě vyjádřit ke Casellovu pokusu dokázat autentičnost dvou strof, které G. Paris a Jeanroy pokládali za apokryfní: v rukopise C jsou vloženy za (autentickou) strofu 4 – a zmínka o *amor lonhdana* v jedné z nich (tak autentická) by měla pro nás být nezvratným důkazem, že celá báseň č. VI patří do cyklu o vzdálené lásce:

Un'amor lonhdana m'auci
e-l dous dezirs propda m'esta,
e qaun albir qu'en me-a an la
en forma d'un bon pellegri
mey voler son siei ancissi
de ma mort qu'estiers no sera.
Peyronet, passa-riu, di li
que mos cors a leis passara
e si li platz alberguar m'a
per que-l parlamen sera fi.
Mal me faderon mey pairi
s'amors m'auci per lieis que m'a.
[Vzdálená láska mě zabíjí,
sladká touha je mi vždy nablízku,
a třebaže mi rozum radí, abych šel za ní
v podobě dobrého poutníka,
má žádostivost jsou její vrahové (= vrahové najatí jeho paní)
a má smrt je nevyhnutelná.
Peyronete, jdi, řekni jí,
že mé srdce půjde za ní,
a pokud se jí zlíbí, nechť mi poskytne přístřeší,
neboť spolu budeme krásně rozprávět.
Špatný los mi určili moji kmotři,
jestliže mě zabíjí láska k té, které patřím].

Strofy 5 a 7, které následují a jež jsou považovány za autentické všemi kritiky, vyjadřují myšlenku trvalé nemožnosti radovat se z paniny lásky, motiv paniny „neutrality“ a zdůraznění znamenitosti tohoto *vers*, který má vejít ve známost v Quercy a v toulouském hrabství.

Casella se dvakrát vrací k těmto strofám, nejprve, aby ukázal, že jsou zcela v duchu celé básně, že báseň dokonce tyto strofy vyžaduje, a řádku 5 koriguje *mei voler son sei enaissi* a překládá „tutte le mie ansie sono quelle cose della mia morte; la quale del resto non averrà“ [všechny mé úzkosti jsou ony věci týkající se mé smrti; která však nenadejde]; v. 7 interpretuje „il mio cuore farà il passaggio con lei (che no è quello d'oltretomba, ma quello d'oltretempo)“ [mé srdce se s ní vydá na pout' (ne tu do záhrobí, ale za hranice času)] – a podruhé, aby vytkl G. Parisovi, že se provinil jistou *petitio principii*, když popřel autenticitu těchto strof, majících jedinou vadu, totiž že souhlasí s *razo* a potvrzují tak jeho historicitu (již G. Paris popírá), a aby se pokusil dokázat, že se v těchto strofách nemluví ani o předuše smrti (což si G. Paris u „mladého a zdravím kypícího“ křížáka neuměl vysvětlit), ani o křížové výpravě.

Co můžeme z Casellovy argumentace podržet, je konstatace, že obě strofy jsou v dokonalé shodě s duchem ostatních písní cyklu: jsou-li dílem pozdějšího žakěře, jak se domnívá G. Paris, dobře postihl onu sponu, pro niž já i Casella rádi spojujeme báseň VI s básněmi II a V: *en forma de pellegri* je výtečně definovaná hypostáze básníkovy duše; antitézy *lonhdana – propda, me-a an la – ma mort, m'auci – m'a* jsou v souladu s rudelovským paradoxem; zdvojení duše v *albir* (arbitrium) a *mey voler* (= desideria) odpovídá básníkově permanentní sebeanalýze atd. G. Paris se zjevně mýlí, když pokládá myšlenky na smrt za překvapivé, neboť

však položili důraz na enigmatičnost niterných dějů (srov. *questio mihi factus sum* [učinil jsem sám sebe otázkou] sv. Augustina). Hádanka je v principu literární žánr, který nahlíží svět a věci z perspektivy tajemství: dáváme-li hádanku, jako bychom odmítali vidět věci jako dobře známé a snadno ovladatelné předměty, a osoba, která hádanku dává, je něco jako mudrc nadřazený dítěti (nebo dospělému, který se tím, že je mu zadána hádanka, stává dítětem) – mudrc obeznámenější s tajemstvím světa. Královna ze Sáby, dávající hádanky Šalomounovi, mu otevírá, jak dobře postihl A. Gide, výhledy na exotický svět, jenž největšímu židovskému mudrci zůstal utajen; Sfinga ukáže Oidipovi tajemství života a rodinné pospolitosti, jak se rozvíjejí v čase. Hádanka není původně společenská hra, „kratochvíle“, výmysl společnosti, která se nudí, jak nás ujišťují naše slovníky, vzešla spíše z mysteriozního postoje člověka (srov. Andrého Jollese, *Einfache Formen*). Vilém z Poitiers a Jaufré Rudel aplikovali mysteriozní postoj na realitu duše, na to, co je kolem niterného děje snem a mlhou. Je to specifický postoj uvnitř onoho *admirari* augustinovského křesťanství, které vidí, že Boží zázraky se uskutečňují i v člověku samém – a bude to ještě postoj Danta, okouzleného velikostí a rozmanitostí *vlastní* vize.

Báseň č. VI, dána do souvislosti s tradicí *devinalhu*, nám dobře ukazuje, že motiv vzdálené lásky je spřízněn s didaktickým problémem „ničeho, které je zároveň něčím“ – což znamená, že to, co vedlo k motivu ireálné a vzdálené lásky, byl problém reality vnitřního

básník nám říká, že jeho intelekt mu radí jít za svou paní, zatímco tělesné touhy jsou jako vrazi (viz níže), najatí jeho paní, aby ho zabili – což je ryze metaforický způsob, u tohoto básníka přirozený, jak říci, že jeho tělesné touhy ho zabíjejí, ačkoli by tak rád žil a pohlédl jí do tváře.

Avšak pokud jde o ostatní námitky G. Parise proti těmto dvěma strofám, Casella se k nim staví s přezíravostí, již pokládám za neodpustitelnou. Jak by mohla zaručeně autentická strofa následovat po druhé z našich strof, tj. po strofě, která má charakter poslání a tedy závěru básně, a jejíž žertovný tón vůbec neladí se strofou 5, která je nicméně na výši strofy 6? Casella kromě toho přechází výtečný argument v Parisův prospěch, týkající se *ancissi*, slova, jemuž je třeba rozumět v této pasáži jako „Assassini, vrahové“, ale které podle G. Parise, jehož historickou dokumentaci pokládá i Casella za bezchybnou, není doloženo před rokem 1180 (o Rudelovi se soudí, že přijal kříž v roce 1147) – a vsutku, M. K. Lewent, který recentně pojednal o tomto staroprovensálském motivu (aniž nicméně připomněl naši strofu) v *Neuphilologischen Mitteilungen*, 1937, s. 31, nemá žádné starší doklady. Opravdu opustíme výtečnou interpretaci Suchierovu *ancissi* = Assassini (jejichž metaforické užití navíc podle Lewenta souhlasí s užitím téhož slova u Girauta de Bornelh: jsou to *birici* nebo *bravové*, najímání dámou, aby zabili věrného služebníka) a spokojíme se s přibližnostmi, jež si vymyslel Casella (v hypotetickém textu, který není ani provensálský, ale ani pořádně italský: „le mie ansie sono *quelle cose* (!!)) della mia morte“; následující verš má evidentně význam: „nebude tomu jinak“ – má smrt je nevyhnutelná; nerozumím opravě, těžkopádné a nejasné, kterou Casella navrhuje pro verš 7)? A nyní, když jsme konstatovali tyto nepatřičnosti, můžeme přejít k dojmu, že druhá strofa by nakonec mohla být plagiátem ostatních básní. Ústřední myšlenka neviděné, nenaplněné lásky atd. je v básni, jak ji tisknou naše kritické edice, vyjádřena dostatečně.

Jestli je tedy třeba, jak se domnívám, tyto strofy vyjmout, je nicméně pravda, že toto pozdější přepracování je vkusné dílo komentátora po roce 1180, který po třiceti letech pochopil podivuhodně dobře paradox, který je u zdroje Rudelovy poezie, tak jako o sto let později bude Rudelova biografie svědčit o tom, že problém, svázaný životopisem s empirickou osobou trobadora, je nadále živý. Tato dvě svědectví rýsují křivku porozumění, jehož se od veřejnosti Rudelově tak originální a tak hermetické poezii dostalo – a dokládají, že

života. Vyloučení této básně je v naturalistické teorii G. Frankové srozumitelné – Franková však rozbíjí jednotu cyklu, jež můžeme nadepsat bez obav z anachronismu: *La vida es sueño*.³⁵

* * *

BÁSEŇ Č. III

Ještě jednu básně Franková svévolně (a nepřiznaně) z cyklu vylučuje, ačkoli motiv vzdálenosti je tu jasně patrný:

III,3

Luenh es lo castelh e la tors

On elha jay e sos maritz...

[*Daleko* je hrad a věž,

kde přebývá ona a její choť...]

interpretace navržené moderními vykladači, jako je Casella a já, byla i *jejich* interpretací – což upevňuje naši pozici jakožto historiků.

³⁵ Mám podat důkaz přežívání techniky *devinalhu* a paradoxu reálného-ireálního v moderní poezii? Zde je básně současného Španěla Luise Cernudy *Como leve sonido*, která jako by byla reedicí trobadorských veršů:

*... Como esta vida que no es mia
Y sin embargo es la mia;
Como este afán sin nombre
Que no me pertenece y sin embargo soy yo;
Como todo aquello que de cerca o de lejos
Me roza, me besa, me hier,
Tu presencia está conmigo fuera y dentro,
Es mi vida misma y no es mi vida,
Así como una hoja y otra hoja
Son la apariencia del viento que la lleva
[Jako tento život, jenž není můj,
a přesto je můj;
jako tohle nesčíslné trápení,
které mi nepatří, a přece jsem to já;
jako všechno, co zblízka i zdáli
mě odírá, líbá, zraňuje,
tvá přítomnost je se mnou vně i uvnitř,
jsi sám můj život a nejsi můj život,
tak jako list a jiný list
jsou zdáním větru, jenž ho nese]*

To je „barokní“ pocit, který je ještě dnes ve Španělsku živý – pocit, který byl v Evropě v barokní éře obecný (Angelus Silesius, 17. století: *Ich weiss nicht was ich bin, ich bin nicht was ich weiss: / Ein Ding und nicht ein Ding, ein Tüpfelchen und ein Kreis* [Nevím, co jsem, nejsem, co vím: věc, a přece ne věc, tečka a kruh]) a který je v poslední instanci jedním z těch prvků středověké duše, již renesance nedokázala ve Španělsku vykořenit.

III,5

Lai es mon cors *si totz qu'alhors*

Non a ni sima ni raïtz

Et en dormen sutz cobertors

Es lai ab lieis mos esperitz.

[*Tam je i celé mé srdce*, takže

nemá nikde jinde vrchol ani kořen

a ve spánku pod pokrývkami

je můj duch tam u ní]

Neúnavně budu tvrdit a opakovat, že okleštíme-li motiv tím, že vynecháme jeden příklad, kde klíčové slovo figuruje, je to neodpustitelné: jestli se *amor de lonh* vyskytuje v básních II a V a jestliže je myšlenka dálky implikována v básni VI, pak nemám právo odstranit *luenh es lo castelh* v básni III – tím spíše, že „vzdálený hrad“, geograficky odlehlé sídlo milované, mohlo být jedním ze zárodků motivu: *luenh es lo castelh* > *amor de terra lonhdana* > *amor de lonh* by mohly být tři etapy (nechci postulovat chronologickou posloupnost tří básní, které obsahují tyto výrazy) vnitřní gestace v básníkově duši.

Milovaná hradní paní přebývá daleko od milujícího „se svým chotěm“.³⁶ Je známo, nakolik otázka cizoložství nebo *Scheinliebe* rozvášnila odborníky na provensálskou poezii. Obecně se přikláním na stranu D. Scheludka, *Neuphilologische Mitteilungen*, 1934, s.1nn., který trvá na *literárním* původu tohoto *topu* a nechce v něm hledat žádný znak dobové *Kulturgeschichte*. Řeknu pouze, že okolnost, že paní je provdána, je pro tuto trobadorskou lásku takřikajíc nezbytná; tento detail posiluje nemotivovanost této bezvýhodné lásky a geografická odlehlost je jen další aspekt této morální „vzdálenosti“, jež je pro tuto lásku tak podstatná. Primární je koncepce nezištné lásky; teprve ona uvádí do této poezie cit vůči ženě někoho jiného, protože nezištnost této lásky je v těchto souvislostech zjevnější. Jak správně cítil Scheludko, tato poezie nemíní glorifikovat cizoložnou lásku, ale lásku křesťanskou. Naopak, fakt, že žena je vdána, je jakousi morální zábranou, jež od počátku limituje možnosti této lásky – tak jako fakt, že Titus je císař, znemožňuje manželství s Berenikou.

* * *

Poté co jsme prošli diskutované básně, dospíváme k závěru, že kdyby v nich opravdu mělo jít o alegorii Svaté země, byla by podivuhodně zbavena jasných kontur, umožňujících čtenáři – a zejména současníkovi našeho trobadora – formulovat identifikaci navrženou Frankovou: paralely by v ní nebyly pečlivě, pracně, didakticky stanoveny, jako je tomu ve skutečných

³⁶ Nesouhlasím s Casellou, když píše: „Citová intuice se rozšiřuje, specifikuje a soustřeďuje v objektivní vizi. Je to vzpomínka na sídlo jeho paní: věčná vzpomínka, ale zcela prostoupená subjektivitou, protože zasažená a transfigurovaná citem, který se nikterak nemůže distancovat od sebe sama.“ Básník by se takto stal Narcisem, nalézajícím všude svůj obraz – ale skutečně vidí jen sebe sama v loži, kde spočívá tato paní, ve středověkém paláci s jeho věžemi, a v manželovi, který je ovšem *gilos* [žárlivec] (ve v. 45, v plurálu *gilos brau* [hrubí žárlivci] vidím poněkud zakrytou narážku na starého žárlivého manžela)? To jsou ovšem velmi popisné detaily: ono *jay* [doslova: leží] sugeruje lože, a to je detail, jehož představa musí být pro básníka bolestná (připomínáme, že pohledem, který vrhá svatý Alexis na svatební lože, středověk dostatečně prokázal svou schopnost nadat „věc“ její symbolickou hodnotou). Myslím, že nezískáme nic, když potlačíme veškerou zjevnou objektivitu: tato láska se pohybuje po křivce, která z ní vychází a zase se od ní vzdaluje (v naší básni básník říká, že když spal „pod pokrývkou“ – popisný detail –, cítil, jak jeho tělo a jeho duch putuje za paní); to je právě sázka, již podstupuje: muset se „vzdálit“ od hmatatelného, přičemž hmatatelné je stále zde, aby bylo možno změřit dráhu jeho evoluce. Casella vidí jen subjektivismus, ale zde máme co dělat se subjektivismem, který evoluuje z *objektivního východiska*.

Nezapomínám na paradoxní obraz básníkovy koně, který čím víc se přibližuje k paní, tím víc se od ní vzdaluje (jde *a reüsos*, pozpátku) – je to obraz bezdůvodnosti této lásky, oprostěné od veškerého pragmatismu, a obraz jejího bláznovství, chceme-li na ni aplikovat normu rozumu. Mnoho trobadorů bude opakovat a variovat tuto metaforu a Lancelot bude inkarnací milostného šílenství, které není ničím jiným než „ireálnou realitou“ silného citu, dohnaného k paroxysmu. Máme v těchto verších Jaufrého Rudela spatřovat *topos* „světa naruby“ a *disparates* („verkehrte Welt“), jejichž předstupu vidí Curtius, *ZRPh*, LVIII, s. 154nn., ve starých *adynates* a ve scholastických debatách o *impossibiliis* – *topos* je zde aplikován na lásku jako u Arnauta Daniela (citovaného Curtiem – ovšem Jaufré Rudel Arnauta Daniela předchází): bláznovství, jež si milující básník přisuzuje, přispívá k irealismu této poezie a vede bezprostředně k rozvinutí „espritu“, k oné duchaplné hře běžící naprázdno, o níž hovořím výše.

středověkých alegoriích.³⁷ V Jaufrém Rudelovi není ani detailní popis *zevnějšku* této kurtoazní dámy, jež má být alegorií Svaté země – ani žádné z těch úslužných upozornění pro čtenáře, na něž středověcí autoři nejsou nikterak skoupí: „Toto je alegorie, toto má znamenat něco jiného, tady se naráží na skrytou pravdu“ atd. Srovnajme s tím například popis Filozofie ve skladbě *Boecis*, popis plný přesných detailů a moralizací (*Bel sunt li drap (!) que domn'a vestit, / de caritat e de fe (!) sun bastit* [Krásné jsou šaty, do nichž je paní oděna: / jsou utkány z lásky a víry]); ale také pokud jde o lyrickou báseň alegorického typu, jako je například báseň Guirauta de Calansó (Appel, č. 34), kolik materiálních detailů tu můžeme spatřit: ocelová kopí, zlaté šípy, zlaté koruny, palác s pěti vchody, stolní hry a šachy, zlatem krumplovaný pás atd. V alegorické básni Bernata de Panasac, kterou Appel srovnává pro potřeby své teze s básní Rudelovou – a musí přitom přiznat, že „*eingehender noch (?) als Jaufré, aber freilich (!) in mehr allegorischer Art, spricht Bernat... von ihrem Körper und ihrer Kleidung*“ [ještě zevrubněji než Jaufré, ale samozřejmě alegoričtěji hovoří Bernat o jejím těle a jejím oděvu] – nacházíme verše jako:

*Precios cors, blanx e lis, netz e clars,
Cogitan (!) vey mot soen de travers
Vostras fayssos dins un mantel de pers,
Estelat d'aur, foldrat de menutz vars*
[Spanilé tělo, bílé a hladké, čisté a jasné
v duchu přemítám
o vaší podobě v perziánovém plášti,
krumplovaném zlatem, podšitým popelkou].

Jak je možné, že naši kritikové necítí, jak je klima Rudelových veršů s jejich cudnou střízlivostí a s jejich mlžnou a ireálnou atmosférou *toto coelo* odlišné? Aby vznikla alegorie, je třeba *viditelných* prvků označujících *jinou věc* – a aby tato jiná věc mohla být postižena, je třeba, aby viditelné vyniklo a bylo zaplaveno světlem. Antika, středověk a renesance uměly – podle skvělé poznámky Jakoba Burckhardta – „vidět abstrakce“, tak jako my vidíme výlučně fyzické předměty – ale bylo to možné jen tehdy, když umělec nadal abstrakci deskriptivními rysy nezpochybnitelné a takřka fyzické evidence. U Jaufrého Rudela vidíme ženu jen jako

³⁷ I zde se my filologové můžeme učit od teologů, kteří aby vysvětlili slovo boží, museli hlouběji zpracovat otázky stylu: Jülicher nám objasňuje substituční metodu, která se požaduje na čtenáři alegorického díla: „Nicht vergleichen soll ihr Leser, sondern ersetzen“ [Čtenář nesmí srovnávat, nýbrž musí nahrazovat].

básníkovu lásku, neboť právě tato láska s sebou nese morální zdokonalení *muže* – objevuje se tedy s minimem reálnosti, pouze s tím, co je striktně nezbytné, abychom uvěřili, že tato žena je opravdu „žena“, která někde existuje, ale bez oné „popisnosti“, jež je naopak nutná tam, kde obraz, který máme před očima, nás má přimět, abychom hledali transcendentní interpretaci. Lyrický irealismus Jaufrého Rudela se nachází na opačném pólu než onen realismus, který je namísto v alegorické poezii.

V hypotéze vzdálená láska = organický derivát základního paradoxu trobadorské poezie se naopak tento motiv váže na četné další běžné motivy („vidět-nevidět“, „vlastnit-nevlastnit“, skutečnost-sen); nabízí paralelu a je jimi zároveň osvětlován. Cyklus o vzdálené lásce, obsahující básně II, III, V a VI, má organickou vnitřní jednotu, již jako čtenáři znovu rekonstruujeme, zatímco alegorie spočívá výlučně na dualitě a schopnosti naší imaginace pendlovat mezi A a B, abychom zachytili korespondující rysy. Hypotéza G. Frankové nám vnucuje operaci, která jde proti duchu rudelovských básní.

Ze závěru, kde Franková resumuje svůj článek, vyjímám onu část, kde se bouří proti naivitě komentátorů „biografické“ školy – tuto etiketu volím já sám a mohl bych ji nahradit obecnějšími epitety: „naturalistická“ nebo „pozitivistická“³⁸ – , kteří se domnívají, že dokáží po všech těch stoletích identifikovat „skutečné“ dámy a znovuobjevit onu „realitu“, kterou trobadoři opěvali. Šel bych ještě dál: nejen není *možné* je identifikovat, ale klást biografickou otázku je vůbec *na škodu prozumění* těmto básním, neboť trobadoři neopěvají tu nebo onu konkrétní milostnou historii, ale *lásku o sobě*, lásku v té typické formě, kterou přijali za svou. Podle mého soudu Franková nepochopila ve svém instinktivním pozitivismu, *který jí dává znovu upadnout do „biografismu“*, právě toto; považuje alegorickou hypotézu, kde by milovaná žena byla zcela přesným konceptem (Svatá země), za nadřazenou hypotéze Casellově, který u trobadorů nachází ohlas augustinovského pojetí lásky. Casellova teorie je

³⁸ Nevím si příliš rady s termínem „realismus“ v aplikaci na středověk. Pokud bychom jím chtěli vyjádřit konformitu se skutečností života, nemohli bychom z něho vyloučit realitu mystických, náboženských, válečnických nebo obecněji „idealistických“ tendencí, tendencí, které směřují k tomu, co je v lidské duši exemplárního: termín „realismus“ však, jak se zdá, chce naznačit, že skutečný člověk je člověk orientovaný na minimum, a tedy málo idealistický. Je za tím vystřízlivělá filozofie a zoufale nivelizující hledisko „hloupého 19. století“, jaké středověk v zásadě neznal. Chceme-li však tímto termínem označit jistou vitální evidenci uměleckého zpodobení, jež na nás dělá dojem „viděného, dotýkaného, cítěného“, nelze popřít, že pokud poezie trobadorů v tomto ohledu příliš neuspokojuje, mohou tuto evidenci skutečného života zprostředkovat – místy – díla jako román o Flamence, *lais Marie de France*, Joinville a – vždycky – Dante. V tomto případě by se však v zájmu větší jasnosti hodil spíše platónský termín *mimesis*, užívaný E. Auerbachem. Pokud ovšem konečně chceme označovat jako „středověký realismus“ shodu uměleckého díla s událostmi autorova praktického života, dopouštíme se té chyby, že připisujeme autobiografický postoj básníkům, kteří mířili k nadosobnímu a obecnému. Abychom se přesvědčili o marnosti „biografic approach“, stačí studovat idealistickou (legendární, romaneskní apod.) stylizaci biografické látky v oněch středověkých dílech, jež jsou pokládána za memoáry

podle ní „aprioristic“ a vede ke schematizaci Rudelova díla a k jeho izolaci od ostatních trobadorů. Avšak všichni kritici shodně uznávají, že korpus trobadorské poezie se vyznačuje abstraktním „apriorním schematismem“ a mimořádnou jednotou: po dvě století okcitánské poezie jako by zněl chór 460 hlasů, opěvujících stejné milostné téma ve stejné, stroze vymezené formě, a jen několik individuálnějších hlasů se z toho vymyká – což je skutečnost, již lze vysvětlit jen *jednotnou* koncepcí lásky. Tato koncepce se musela zrodit v lůně křesťanské, ale sekulární společnosti provensálských dvorů a já se domnívám, že nejen „neizoluje“ Rudela od ostatních trobadorů, ale právě naopak nám umožňuje přiřadit jeho delikátní, ale velkolepé umění k výkonům jeho kolegů. Shledávám-li občas rovněž Casellu příliš dogmatickým a příliš „aprioristickým“ v detailním rozvedení jeho teorie,³⁹ nemohu na

(např. Villehardouin), nebo v románových životopisech, jako je *Život sv. Tomáše z Canterbury* nebo Viléma z Chynu.

³⁹ Casellovi lze vytknout, že – zoufalý z neschopnosti filologů opravdu číst, tj. dát se proniknout atmosférou (aprioristickou atmosférou!) básní, a z jejich sklonu atomizovat je v duchu pozitivistické lexikografie – se dopouští opačné krajnosti, to znamená že *se dostatečně nedrží doslovného znění textu*, jehož rozbor by mohl buď potvrdit, nebo vyvrátit obecný dojem, kterého komentátor nabyl hloubkovou četbou. Filolog by ale měl nejprve vyjít z vnějšího jazykového detailu a odtud postupovat k duchovnímu středu díla, jež mu slova umožňují zahlédnout; *potom by se měl vrátit ve svých stopách*, aby zkontroloval, zda duchovní princip, který mu první pohyb odkryl jako „beztvarý“, skutečně vysvětluje slova textu. Bez této zákonité cesty „tam a zpátky“, bez tohoto dostředivě-odstředivého pohybu, jež Dilthey nazval podle Schleiermachers „Zirkel des Verstehens in den Geisteswissenschaften“ [kruh porozumění v duchovních vědách], si nemůže být vědom *obou* prvků, jež jsou sloučeny v každém uměleckém díle, jeho ducha a jeho litery. Casella se cítí vysoko nad *Buchstabenfilologie* [literní filologií] Jeanroyovy školy, necítí se však stejně povinný kontrolovat svou intuici na konkrétních slovech, jež koneckonců básníci, které studuje, museli vybírat s jistou péčí. Pro filologické čtenáře Casellových prací z toho vzniká trapný dojem, zhruba takový, jaký zakoušeli středověcí básníci před svými kacířskými hrdiny: „Jaký by to byl velmož, kdyby byl křesťanem!“ Jaký by to byl filolog, kdyby nepohrdal „filologií litery“! V tomto pohrdání „doslovností“ je jeden bod, který nás musí zvláště šokovat: Casella nerespektuje, ani ve svém *Donu Quijotovi*, ani v článku, který nás tu zajímá, tonalitu děl: dílo hraničící s žertem je traktováno s vážností a těžkopádností, s *Weltanschaulichkeit*, jaké dělají u florentského profesora dojem karikaturálního germánství: a skutečně, pod krunýřem jeho pseudo-středověkého žargonu vystrkuje růžky démon Heideggerovy „Existenzialphilosophie“. Jeden příklad této směšné, nijak neopodstatněné spiritualizace zaregistrovala Franková (I, 12: *que-l cors a gras, delgat e gen*). Jiný příklad Casellovy totální eliminace jakéhokoli zřetele na tóninu a styl: veršům z básně VI (*devinalhové* básně) *E quan mi resveill al mati / Totz mos sabers mi desva, a a* [A když ráno procítám, rozum mě opouští, a a] se dostává následujícího překvapivého komentáře: „Je to životně důležitá zkušenost. Je to otisk ryzí vášně. *Je to hluboká a temná bolest...*“ Ani slovo o tom výsměšně ironickém *a a*, které téma rozpouští ve hře! Stejně tak i *gaps* [žerty] Viléma z Poitiers jsou beze stopy humoru definovány jako „citové a zkušenostní poznání skutečnosti, která se žije“; dobrodružství se dvěma dámami, o němž nám Vilém v básni V říká *Tant las fotei com auziretz* [Povím vám, kolikrát jsem je ošoustal], je evidentně příklad „nízké“, nedvorské lásky, avšak tento puritánský profesor, který omylem zabloudil do země, kde jsou *barzellette salaci* [pikantní anekdoty] domovem, nám bez mrknutí oka o těchto „obrazech“ sděluje: „Obrazy, u nichž se zdržuje umění Viléma z Poitiers, se vesměs přidržují konkrétních detailů a nepřipouštějí (!) rozkošnické podtexty... Přehnané výrazy (!) odpovídají intuici autonomní a bytostně různorodé skutečnosti.“ Proč nepřiznat, že tyto obrazy jsou smyslné až k obhroublosti, pojednávají však přesto intelektuální téma? U Croceho krajana je to totální necitlivost k výrazovým hodnotám a nadcenění obsahu na úkor formy. Proč se stát obětí německé Skyly, jen abychom unikli italské Charybdě? Celá koncepce trobadorismu trpí tímto přehlížením mondenního nebo sekulárního elementu, který tu nicméně je a byl nadhodnocen školou protivníka: tato poezie se takto stává čirou *Weltanschauungsdichtung*, bez vazeb na konkrétní „společnost“. V důsledku toho mizí i jeden z podstatných paradoxů této poezie, transpozice „mít, jako bych neměl“ na rovinu lásky *v tomto světě*. Je pak také zcela logické, že Casella „spiritualizuje“ výše citovaný verš *que-l cors a gras, delgat e gen* – v jeho podání paní nemá žádné tělo, neboť je pouze básnickou „intencí“. Jaufré však ve skutečnosti vidí paní *i s tělem*, a

druhé straně italského kritika dost vynachválit za to, že rozpoznal ono „křesťanské *a priori*“, jež leží v základech trobadorské poezie obecně a poezie Jaufrého Rudela především. Je to zvláštní, jak se naši moderní filologové odcizili těmto středověkým dílům, zatímco moderní

básník-mučedník musí své tělo umrtvovat natolik, aby odmítlo to, co v něm touží po tělesném spojení. To jsou hroznější muka, muka téměř mnišská: mít přesnou vizi tělesnosti – a zůstat cudný!

Jakkoli je Casellův permanentní důraz na „ontologickou hodnotu“ lásky v básních trobadorů obdivuhodný, nelze zapomínat, že když tito básníci exteriorizují své city, chtějí nám představit jak realitu svého milostného citu, tak realitu milostného objektu: a vykreslují nám *skutečnou* paní, prezentovanou zajisté abstraktně, ale přesto paní, kterou si musíme představit jako ženu z masa a kostí. Domnívám se proto, že Casellův pokus redukovat paní na jakýsi druhý hlas v básníkovi zachází příliš daleko – a nakonec ústí, jako pokus G. Frankové, v přijetí intelektualistické alegorie a ve zneuznání bezprostředně lyrických kvalit rudelovské poezie.

„Předmět (*selha ren*), k němuž se básníkovo srdce úzkostně obrací, je jeho *alter ego*, jež z něho emanuje a je v něm přítomno. K tomuto druhému já se sklání s touhou po dobru, které je s ním soupodstatné a které již miluje... Avšak to, co básník miluje... je *forma vlastního bytí*.“

Zde, jak se mi zdá, přeměnila augustinovská teorie auto-emanace lásky v Casellově myslí obraz paní: je to nicméně *ona*, a nikoli narcisisticky zdvojené já, koho trobador miluje. Paní je podle Caselly „obraz: intenzivní vizualizace, podoba – jak už augustinovsky řekl Vilém z Poitiers – jeho vlastní lásky. *Similis producit simile* [Z podobného se rodí podobné].“

Ale kde vyslovil Vilém z Poitiers tuto augutinovskou ideu? V kapitole o tomto básníku nám to Casella zdánlivě říká: „To, co láska poznává při pohledu na onu krásu, která ji tak podstatně rozradovala, je podobnost se sebou samou (VIII, 33-34; srov. IX, 46): *similitudo*, jak říká sv. Augustin, nebo *ratio* nebo *idea*, která jí umožňuje zdržovat se a být mimo nicotu.“

Způsob, jímž Casella cituje, by nám málem vsugeroval, že Vilém vyjádřil dvakrát myšlenku *simile producit sibi simile* – ale to, co najdeme ve skutečnosti v těchto dvou pasážích, jsou jen slova odvozená z kořene *similis*, bez té důležité myšlenky, kterou tam chce Casella vidět. Verše VIII, 33: *Qu'anc no cug qu'en nasques semble / En semblan del gran linh n'Adam* [Neboť nemyslím, že by se kdy narodila / podobná z velkého pokolení pana Adama] znamenají – podle toho, co sám Casella říká na jiném místě – „že žádný člověk počínaje Adamem neprožil lásku, jež by se vyrovnala té jeho“; a IX, 46: *No l'aus m'amor fort asemblar* [Netroufám si svou lásku přirovnat] znamená, opět podle Caselly, „obrazně ji připomenout mou velkou lásku“. Sice se snaží vysvětlit nám, že *asemlar* znamená „předložit obraz (*similitudo*) vlastní lásky, která je v zásadě láskou, jež emanuje ze sebe sama“, ale poslední věta je zcela neopodstatněný doplněk, neboť sloveso *asemlar*, „utvořit, vyjádřit na základě podobnosti“ > „řici metaforicky“ neoznačuje nic jiného než shodu milostného výrazu a vyjadřované věci (lásky) – *similitudo* je tu tedy spíše rétorickým technickým termínem než augustinovskou ideou. Chybí-li tato idea v poezii Viléma z Poitiers, bude *a fortiori* chybět u Rudela, u něhož *asemlar*, *semble* vůbec nenajdeme.

A můžeme jít dále: musíme kategoricky odmítnout hypotézu – spočívající na chybné filologické interpretaci – paní-zástěny, v níž se skrývá druhý hlas emanující z básníkovy duše. Když Vilém říká o své milostné trýzni, o níž se mu zdálo ve snu:

*Per pauc no m'es lo cor partitz
D'un dol corau;
E no m'o pretz una soritz,
Per sanh Marsau
[Málem mi puklo srdce,
jak se mi sevřelo bolestí,
ale nedám za to ani myš,
při svatém Martialu!]*

Casella nás poučuje, že Cavalcanti v pěkném zobrazení „těže milostné zkušenosti jakožto temné vášně“ přírkne tuto vášň Marsu, planetě mučedníků: „což nám jistým způsobem (!) vysvětluje svatého Martiala, jehož se dovolává Vilém z Poitiers.“ *Accidenti!* Cavalcanti není Vilém a Mars není svatý Martial – tahle impresionistická a hrubá filologie by neobrátila ani Jeanroye – *ci vuol altro!* Ale co je nejkurioznější, ve snaze dojít k tak odvážnému sblížení Casella úplně přehlídá změnu tóniny, kterou si tu dovoluje velmož Vilém z Poitiers, když po *dol corau* nasazuje fanfarónský tón: *una soritz* [myš] a zmínka o světcu běžném v Languedocu (srov. Appel, č. 87, 57): víme, že klít je vulgární a že vzývání světců (zejména v rýmu) je prvek frašky.

básníci jako Heine nebo Carducci⁴⁰ jim dobře rozuměli: myslím, že je třeba přičíst hlubokému „odkřesťanštění“⁴¹ našich univerzitních *milieux* kromobyčejnou skutečnost, že naši vědci už nedokáží odkrýt „křesťanské *a priori*“ ani v jistých *moderních* fenoménech společenského života, které jsme podědili právě po trobadorech. Neboť, vzato kolem a kolem, není to právě trobadorův postoj vůči ženě, co inspiruje naše salonní způsoby, pokud jde o ženu (vdanou nebo svobodnou), která nám nepatří, způsoby silně poznamenané středověkým křesťanským „rytířstvím“: „kavalír“, který baví „dámu“ u jídelního stolu nebo na salonní pohovce pro dvě osoby – přičemž manželé a manželky jsou pečlivě odděleni – , tanečník, který „provádí“ ženu po parketu, dávají ještě dnes diskrétními znameními ženám najevo, jako trobadoři 12. století, že po nich touží, aniž žádají „naplnění“, a to z „úcty“ k jejich morálním kvalitám. Tito společenší muži zkrátka opakují slib Jaufrého Rudela (IV, 2): *non querrai autrui conquistz!* [nebudu se snažit dobýt, co patří jinému]. Pomysleme jen, kolik pikantnosti, rafinovanosti, *playfulness* produkuje ve společenském životě tato erotická fikce, tato možnost románu mezi „kavalírem“ a jeho „dámou“! Předstíraná „touha“ sblížuje pohlaví, nutnost „vzdálené lásky“ je drží od sebe. Sexualita není ignorována (jako v puritánských prostředích), je přijata a transformována v psychologickou rafinovanost: idealita, dílo hry, poezie a představitosti, přetváří reálné vztahy. Je dobře, že morální integrita nemá pocit, že vítězství je příliš snadné: možnost hříchu, rýsující se na obzoru, chrání ctnost před nebezpečím samolibosti a ješitnosti. Tato dokonale nevinná společenská hra spočívá na uznání významu ženy (jakožto „ženy“) pro morální rozvoj muže. Ortega y Gasset viděl právem ve fenoménu ženy, „která se zastavuje“, které stačí „být“ a která nechává muže přijít za ní, vyvíjet se a pracovat na své mravní dokonalosti, typický znak velké civilizace (Rudel ostatně našel znamenitý výraz pro toto „zastavení ženy“: VI, v. 29: *Anc no-m dis ver ni no-m menti / E no sai si ja s'o fara* [nikdy mi

⁴⁰ Zvláštní místo je třeba rezervovat pro německého básníka Rudolfa Borchardta, který dokázal v trobadorské škole rozlišit individuality a předat svými archaizujícími překlady to, co je ve stylu vůdčích osobností školy mužného, naježeného a individualistického: *Die grossen Trobadors*, 1924. V doslovu hovoří o provenzálském básnictví – slovy, jež připomínají Raynouarda – jako o „první velké původní poezii Západu a matce všech ostatních“ a o „jednom z provopočátečních předpokladů oné Evropy, již Novalis ztotožnil s křesťanstvím“: „patří k hlubokým pokladům naší vlastní národní kultury... patří německé historii stejně jako Homér a bible“. Borchardt vidí paralely v Ámosovi, Deboře, Kallinovi, Mimnermovi, Simonidovi, Pindarovi, starých Arabech. Ve výbroném malém záhlaví ke svým překladům básní Jaufrého Rudela dokázal také vyznačit historické místo Jaufrého Rudela: „Entdeckung der Seelenform ‚amor de lonh‘ und ‚amor de terra lonhdana‘: Anfang der europäischen Sehnsuchtslyrik. Lied und Dichter werden mythisch“ [Objev psychických forem ‚amor de lonh‘ a ‚amor de terra lonhdana‘: počátek evropské lyriky jako výrazu touhy. Z básně i básníka se stávají mýty]. Nedalo by se to na tak malé ploše říci lépe. Borchardt také viděl lépe než Franková syntaktický rozdíl mezi oběma výrazy, neboť první překládá *Minne-ins-fern* a druhý *Herzminn über Land-in-weiten*. Že by pravá filologie přebývala u básníků?

⁴¹ Slovo je od Péguyho (*déchristianisation*), který od roku 1910 předpovídal nástup epochy, v níž „poprvé v dějinách světa – celý svět, živý a zdravý, jako by prosperoval proti veškeré kultuře“ a v níž „odrepublikánštění“ Francie je hluboce provázáno s jejím odkřesťanštěním“ (*Notre jeunesse*, s. 46).

neříká pravdu ani nelže a nevím, jestli to někdy udělá] – je absolutní negativita, živoucí nejistota, ta, jež v muži probouzí trýzeň, ale také mravní kulturu).

„Křesťanské *a priori*“, které formuje celou tuto „mondénní“ poezii Provensálců, může být nyní studováno s oporou v pracích, jež byly publikovány v posledních desetiletích. Jako nejdůležitější moderní příspěvek k provensalismu se mi jeví stať Lot-Borodinové v *Mélanges Jeanroy* (1928) o náboženském původu „milostné služby“, stať, která, jak se zdá, zůstala téměř nepovšimnuta a kterou zřejmě neznal ani Casella. Lot-Borodinová v ní zkoumá hluboké vazby trobadorismu ani ne tolik k augustinovskému proudu, jako spíše ke středověké mystice: svatý Bernard a trobadoři jsou pro autorku dvě větve vzešlé z téhož kmene. Stejným směrem se dává i E. Auerbach ve stati *Passio als Leidenschaft* (*Publications of Modern Language Association*, 1941), byť ani tento autor nezná svou slovutnou předchůdkyni: paradoxy milostného jazyka trobadorů a petrarkismu (který po trobadorech dědil: srov. Petrarca: *Pace non trovo e non ho da far guerra* [Nenalézám mír a nemám proč bojovat]) a koncepce Kristova ukřížování, které je zároveň pasivním utrpením a velmi ušlechtilým aktivním podnětem, tu jsou dány do souvislosti se středověkými mystickými spisy, které spatřují jak v Kristu, tak v duši, která se s ním spojuje, trpitele radostně přijímající svá muka. Upozorňuji ještě na článek F. Neumanna o „Hohe Minne“ v *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1925, s. 81, který je jakousi fenomenologií lásky-*Minne* a který odhalil přetrvávání těchto vztahů *à la provençale* mezi muži a ženami, kteří si nepatří, i v moderní době. Článek, který čtenáři předkládám já na tomto místě, zdůrazňuje v této světské poezii hluboce křesťanské téma „vlastění-nevlastnění“. Na základě všech těchto rozptýlených prací, které se navzájem neznají a které by měly být sebrány v jeden svazek, nabýváme dojmu,⁴² že trobadorská škola vnesla originální obrat do základního tématu západního života (postoj, který touží po ženě-„ženě“,

⁴² Velmi originální stať I. Feuerlichta *Vom Ursprung der Minne* (*Archivum romanicum*, XXIII) podle mého soudu neznámá rozhodný pokrok v našem chápání trobadorské poezie. Autor se znovu vrací k otázce „geneze“ a nabízí nám tentokrát genezi freudovskou: city trobadorů by tak byly poplatné jejich výchově pážat a svěřenců (*pages*, „*nourris*“) – odtud „Schwärmerei“ pro starší paní – , a okolnosti adolescentního života by vysvětlovaly následné sublimace u dospělého básníka. Cítíme, kolik naivnosti je v této myšlence „pubertální poezie“: znamená to devalvovat verše tak mužného Viléma z Poitiers, tak něžného Bernarda de Ventadour na úroveň hračkářského dětinství a vrátit se – „modernější“ cestou – k naturalistické koncepci Wechslerové. Co lze z Feuerlichtova článku podržet, je sbírka příkladů, jež dokazují, že trobadoři (a zvláště *minnesängři*) se s oblibou zobrazovali jako něžná pážata, vychovaná milovanou paní, asistující při jejím odchodu na lože, štěbetající vděčná slova lásky nebo uzavírající se v diskrétním mlčení. Avšak tento *topos* má touž hodnotu ilustrace jejich odstínu lásky (prosté, rozpačité, nežádající žádné naplnění) jako motiv snu, a do stejné roviny je třeba klást i ujištění, jež Feuerlicht objevoval tak často, že jejich láska se datuje „od jejich narození“ – ani páže nemohlo milovat od *l'ora que fui natz!* Životopis Ulricha von Lichtenstein, jenž nám ukazuje básníka-páže, je jen *enromancement* [románové rozvedení] metafory *kinlich ich ir diente vil* [chci jí sloužit jak dítě], stejně jako je životopis Jaufrého Rudela románovým zpracováním metafory vzdálené lásky. A v případě Viléma z Poitiers neznámá přítomnost motivu pážete nic než onen „esprit“, o kterém jsme mluvili výše: dělat z tohoto tak

ale zároveň ji respektuje) a přispěla tímto způsobem k trvalému obohacení společenských vztahů mezi pohlavími.

Do rámce těchto výzkumů se začleňuje i stať Casellova,⁴³ která sice občas znásilňuje texty, ale nemůže být kvalifikována jako zcela „aprioristická“. Právě Casella, a nikoli „biografista“, nahlédl dovnitř trobadorské poezie.⁴⁴

mužného člověka, který zálibně spřádá fikce mající ilustrovat jeho koncepci lásky, dítě, které nemůže jednat jinak, znamená prapodivně zkreslit individualitu nejstaršího trobadora.

⁴³ T. Spoerri ve své recenzi Casellovy stati, *Zeitschrift für die romanische Philologie* LX, s. 302, řekl velmi správně, že zakoušíme vzácný okamžik štěstí, když vidíme, že „nejdůležitější událost v dějinách moderního evropského ducha byla poprvé *vzata vážně*“, a vyslovuje názor, že v augustinovské lásce (*caritas*), syntéze platonského *erotu* a pavlovské *agapé*, jsou to vesměs platonské prvky, které dominovaly v erupční osobnosti Viléma z Poitiers. Tématem trobadorů je dynamismus lásky jako takový (žádná pozitivní vazba!).

Po Casellovi, a pravděpodobně aniž znal jeho stať, ukázal Scheludko ve svém pojednání *Über die Theorie der Liebe bei den Trobadors*, *Zeitschrift für die romanische Philologie* LX, s. 191) augustinovský vliv na nejstarší trobadory a zřetelně odlišil školu Marcabruovu (Cercamon, Peire d'Alvernia, Gavaudan atd.) s jejím moralistickým dualismem („dobrá – špatná láska“ = *amor Dei – mundi* sv. Augustina) od poezie Viléma z Poitiers, opěvujícího sexuální lásku, avšak pročištěnou augustinovskými myšlenkami. Trobadori převážně následovali Viléma a aplikovali na *kurtoazní* lásku rozlišení mezi „dobrou“ a „špatnou“ láskou. Myšlenky, jež Scheludko vyjadřuje v souvislosti s Jaufrém Rudelem, jsou tentokrát bohužel zcela pochybené: protože se domnívá, že v jeho verších našel centony veršů nebo výrazů vypůjčených z Marcabrua a Viléma z Poitiers, pokládá celé jeho dílo za systematický, subtilní plagiát, sledující pouze „emocionální účely“, bez teorie vznešené lásky a bez „didakticko-teoretického“ dosahu: „Neopěvuje žádnou religiozní lásku, neobsahuje žádný protiklad pozemské a nebeské lásky. Všechny jeho výrazy vztahující se na „vzdálenou lásku“ představují stylistické výpůjčky z Viléma a Marcabrua, bez jakékoli stopy náboženských nebo morálně-filozofických myšlenek.“ Projevuje se tu chyba, které se Scheludko někdy neubrání: přecenění textových shod, takzvaných „pramenů“. Když se ve dvou textech objeví jedno slovo, kritik jako by tím byl uhranut a náhle zapomíná na *topos*, který je oběma textům společný, třebaže jindy ho umí sám tak dobře osvětlit: ať Rudel řekne *que gensor ni melhor no-n sai* a Vilém ať řekne opak: *qu'ieu-n sai gensor e bellazor* – a totožnost slova *gensor* e... už postačí, aby byl Rudel zařazen mezi imitátory. Ať Rudel mluví o *la cambra e-l jardis* své krásky, „které mu připadají jako palác“, a Vilém o polibku *en cambra o sotz ram* [v pokoji nebo pod větví] – a hned půjde o travestii této myšlenky z Rudelovy strany. I letná asonance bude cenným důkazem literární závislosti: Rudelův *mos fustz e mos tapis*, kde – ať už verš překládáme jakkoliv – musí být *tapis* materiální předmět, bude konfrontován s *aniei totz sols a tapi* [šel jsem samotinký jako poutník]! Jak však nevidět, že většina slovních podobností nalezených v obou básnících může být převedena na *topoi*, které mají oba básníci společné? *A* nepochází od *B*, ale *A + B* vycházejí z *topu n*. Znamená to omladit a povýšit *A* a ubrat na významu *B*, jestliže z *A* uděláme inovaci a z *B* imitaci, zatímco v obou dvou případech jde o „imitaci-renovaci“. Co to je za dětinskou estetiku, jestliže předpokládá, že Rudelova zvláštní slovní hudba byla vylouhována ze „slov“, která pečlivě posbíral v svého předchůdce, když ve skutečnosti „slova“ jako „vzdálená láska“ musela být *leitmotivy zpívajícími v Rudelově duši* ještě předtím, než se jeho básně zrodily! Výpůjčka a využití starších stylistických postupů navíc, jak se zdá, v Scheludkově estetice znemožňuje přiznat básni morální dosah: jako by Scheludko byl přesvědčen, že „emotionale Zwecke“ jsou cílem svého druhu (jaká teleologická nomenklatura, aplikovaná na poezii!), a jako by Rudel právě básnický nevyjádřil to, co u ostatních trobadorů zavání didaktismem! Scheludko sice má v ruce všechny materiály, které by mu dovolily vyložit trobadorskou poezii jako středověký fenomén, je však podivně bezradný před básnickým faktem.

⁴⁴ Vyzdvihnout augustinovskou žílu v poezii trobadorů znamená současně svléci proslulou teorii o jejím „původu“ a „vlivech“, které na ni působily, z královského purpuru, jímž se, jak se zdá, dosud zdobí ve spisech četných medievistů: Jeanroye, Nykla, Scheludka, Menéndeze Pidala. Když vidíme, jak Nykl ve své studii *L'influence arabe-andalouse sur les troubadours* (*Bulletin hispanique*, XLI, s. 307nn.) dělí vědce, kteří psali o původu této poezie, na čtyři skupiny – 1. „ti, kdo odvozují (!) provensálskou poezii z klasické latiny, to znamená z básní Ovidiových“; 2. „druhá skupina navrhuje středověkou latinu“ (liturgické zpěvy, *carmina burana*); 3. „třetí skupina... hledá původ (!) lyrické poezie trobadorů v lidové písni“; 4. čtvrtá skupina (k níž patří Menéndez Pidal a Nykl) „pokládá za... pravděpodobné, že důležitou roli při *utváření* provensálské poezie, především v dílech prvního z trobadorů, hrály jistě arabsko-andaluské ideologické a verzifikační prvky“ – jsme překvapeni ryze pozitivistickou představou (i u toho velkého idealisty Menéndeze Pidala), že jeden básnický *žánr* je zcela materialisticky zplozen jiným básnickým žánrem (a přitom se má za to, že tento otcovský žánr byl

Franková přemýšlela nepochybně takto: jestliže Rudel napsal píseň o křížové výpravě, je zmíněn v jednom dobovém dokumentu jako křížák a jestliže Hugues de Lusignan, který figuruje v jednom jeho *poslání*, se také přidal ke křížové výpravě, proč by básník neopěval křížovou výpravu a Svatou zemi také v dalších básních? Je to logicky bezchybná úvaha, ovšem za podmínky, že věříme – *a priori* – ve vnější životopis jako zásadní prvek v životě člověka a díle básníka. Neexistuje však například také „tyranie žánrů“? Píseň o křížové výpravě je jedna věc, milostná píseň je druhá věc – Rudelova píseň o křížové výpravě je ostatně, jak jsem ukázal, trochu nešťastná kombinace dvou žánrů. Náhodou nemáme od Rudela ani *sirventes* ani *pastorelu*, ale kdyby existovaly, buďme si jisti, že by se v nich neukázal ani zamilovaný, ani něžný! Proč by autor jedné básně o křížové výpravě nemohl pojednat *ve svých ostatních skladbách* čistě milostné téma? A je tu ještě realita vnitřního života, někdy nadřazená vnějším faktům: kdo si troufne tvrdit, že Dante pojednal kapitální fakt své biografie, exil, s větší šíří než svou vizi zásvětních říší? A je dnes už truismus odsuzovat pátrání po Beatricině biografii, neboť nejproslulejší dědic trobadorské tradice – prostřednictvím *stilnovistů* – chtěl pouze exteriorizovat obecné téma: *vnitřní* a vizionářskou realitu milující duše. Zejména podržme v paměti sugestivní sílu určitých literárních témat v určitých dobách – oné literární *topiky*,⁴⁵ již nás Scheludko a Curtius naučili v rámci

vynalezen tímž nebo jiným národem). Tato značka >, užívána etymology (a dokonce i v etymologii je to falešná značka, neboť nikoli slovo plodí či ovlivňuje jiné slovo, jeho vývoj určuje mluvící člověk, který ho užívá), přivedla Scheludka k tomu, aby „dal vzejít“ trobadorské poezii z plodného lůna středověké latinské poezie, a Menéndeze Pidalu, aby dal vzejít básním Viléma z Poitiers, ale také Jacopona da Todi, Villasandina a dalších z arabského *zadžalu* z 9.-10. století, čímž mu byla přiznána přemrštěná důležitost. To všechno se mi zdá pocházet z falešné pozitivistické koncepce *přímého* vlivu díla-„pramene“ na dílo „odvozené“, zatímco ve skutečnosti musí jít pouze o „tekoucí prameny“, jak říkal Goethe, o duchovní prameny protékající takřkajíc žilami jedné civilizace, anebo o rozdílné organické *projevy této civilizace samotné*.

⁴⁵ Co jsem právě řekl o tématu-*topu*, nám dává zároveň pochopit, kolik je v této poezii intelektuální hry a emocionálních sil: Jeanroy a Scheludko se opakovaně vracejí k intelektuálnímu trobadorů, a bezpochyby tu je, avšak téma je pojednáváno, jako tak často ve středověku, s horlivým zápalem víry. Když čteme poslední odstavec G. Frankové, v němž podává krátké resumé způsobu, jímž trobadoři skládali své básně, vidíme pouze veselé tažné ptáky, putující od jednoho dvora k druhému a povzbuzované ke zpěvu urozenými dámami – je to ještě pořád starý poloromantický a wechsslerovský obrázek, jež ani paní Lot-Borodinová nedokázala zapudit! Člověk by ani neřekl, že je tu také nějaké vážné téma, stokrát opakovaná doktrína, hlubinný didaktismus. Jejich lyrismus není lyrismem romantiků, dávají zpívat idejím (jako Valéry) a v jejich básních nacházíme nestrávené zbytky didaxe. Uměli bychom si v moderní poezii představit přivlastňovací zájmeno obracející se k posluchačům nebo poloepická *exordia* typu *farai un vers de dreit nien* [složím verš o ničem] na způsob *arma virumque cano* či ona poslání-výzvy, jež požadují pro báseň co nejširší distribuci, nebo nakonec ony zmínky o věrných či falešných rádcích, kteří působí na zamilovanou duši, ony předchůdce *Přetvářky* (Faux-Semblant), *Zlolažníka* (Malebouche) a *Nebezpečí* (Dangier), alegorií z *Románu o Růži*, přerušujících samomluvu duše?

H. Friedrich, *Zeitschrift für die romanische Philologie* LX, s. 53 F, má naprostou pravdu, když upírá biografům právo vysvětlovat tukterou náboženskou báseň Viléma z Poitiers (např. *Pos de chantar* [Protože mám chuť zpívat]) nebo Petrarky (*I' vo pensando* [Kráčím zamyšlený]) vnější nebo vnitřní („konverze“ apod.) chronologii: „...Od časů trobadorů k Lorenzovi de' Medici se lyrika jen výjimečně shoduje s biografickými událostmi, je jako celek rozpracováním obecného duševního stavu, přičemž existují pevné, pro středověkou antropologii srozumitelné situační typy, které dokonce často ani věcně nemusí odpovídat události vnější nebo vnitřní biografie, aby se staly tématem básně... Situace váže spíše obecně psychologický než konkrétně

středověku brát v potaz mnohem systematictější, než jsme si předtím vůbec dokázali představit. Právě ve středověku se každé literární téma objevuje s šíří a hloubkou „božského“ zjevení: je to „text“, který je donekonečna „glosován“, a tyto glosy jsou analogií moderní hudební „variace“. Ústřední téma trobadorské poezie, jež jsem zmínil, „text“, který „glosuje“ Rudel, je pravým „pramenem“ skupiny básní, o nichž hovoříme – to je ta živá voda, v níž se koupá rudelovská poezie! Franková napsala závěrem: „it may be remarked that most scholars have been aware of some sort of contrast in Rudel’s poetry: between fact and fiction, waking and dreaming, flesh and spirit, the real and the ideal“ [můžeme poznamenat, že řada badatelů si byla vědoma jakési rozpornosti Rudelovy poezie: mezi faktem a fikcí, bděním a sněním, tělem a duchem, realitou a ideálem] – a lituje, že kritikové z toho neusoudili, že lásky trobadorů jsou ireálné. Výtečná myšlenka – která však u ní neústí ve zjevný závěr, že kontrast vytčený u Rudela a dalších trobadorů je jejich základní téma. Místo aby sledovala toto téma v jeho autonomii, Franková se pouští cestou nového biografismu, který potlačuje duchovní realitu.

Myslím, že biograficko-alegorická teorie⁴⁶ Frankové, Appela a dalších pochází z hluboké animozity vůči duchu jisté epochy nebo jistého básníka. Říci, že rudelovská poezie vzešla z křesťanského ducha provensálských dvorů připadá těmto kritikům buď jako tautologie (truismus), nebo mytologie, vymyšlená *ad hoc*. Jak je tento učený skepticismus malodušný, ukazuje právě okamžitý útěk do falešné hmatatelnosti biografie. Ale cožpak básník (jedno jaký, Rudel nebo Racine, trobador nebo klasicista) nechtěl *přesáhnout* svou

biografický řád; jejich „pravost“ kotví v naplněném *ordo animae*, a mnohem méně v náhodnosti osobního osudu.“

Jelikož tento lyrismus rozpracovává (*Entfaltung*) témata obsažená v ontologickém *ordo animae* [řádu duše], nebude moci být lyrický v moderním smyslu slova, to jest subjektivní, ve vleku událostí apod. Mysleli bychom v případě matematika, který rozpracovává jisté logické problémy, implikované v jím sledovaném „řádu idejí“, na autobiografické příčiny jeho postupů? Měli bychom nicméně občas aspoň trochu přemýšlet o velkých básnících středověku jako o velkých systematicích – sv. Tomáš Akvinský a jeho *Summa* se středověkému básníku vždycky trochu dívají přes rameno!

⁴⁶ Vysvětlování básnických děl výhradně prizmatem současných dějin má za následek, že uvažujeme spíše *malou* historii, historii anekdotickou, zatímco pravá, velká historie by dokázala uvést do souvislosti všechno to, co je skutečně velké, a to až do těch nejbližších staletí, a ukázat v recentních odpovědích na staré problémy historickou kontinuitu jedné civilizace. Historik filozofie pokládá za evidentní, že Pascal, Rousseau, Goethe, Kirkegaard, Dostojevskij odpovídají na svatého Augustina, ale literární historik je zvyklý nesledovat tolik nit, která svazuje Racina s církevními Otcí, jako spíše jeho literární a společenské vztahy k současníkům. Každý velký básník a myslitel žije alespoň ve dvou epochách: té své a té, která založila civilizaci, k níž náleží. A velký básník a myslitel také zcela nově osvěcuje minulost: křesťanství se jeví v novém světle, poté co *dokázalo* vyprodukovat trobadorů, Danta, Racina. Španělský barokní „konceptismus“ (který dosud žije v současných ultramoderních básnících, srov. můj článek o P. Salinasovi v *Revista hispánica moderna*, VII, 1941) je už v jádru obsažen v Tertullianovi a svatém Augustinovi – a protože toto zrodilo ono, je třeba uvažovat toto i ono dohromady. Ona „vzestupná“ či „retrospektivní“ historie, kterou požadoval Nietzsche, dosud nebyla napsána... Všechny tyto argumenty atakují vzduchotěsné přehradu mezi *departments*, jež pozitivistický specialismus předepsal našim univerzitám.

biografii, povýšit ji na úroveň *Dichtung und Wahrheit*, dát zapomenout na své „nenáviděné já“? Filolog, který odmítá uznat nadindividuální transcendenci básnického díla, se vzpěčuje výslovně vůli básníka: neboť ten, vytvářeje své dílo, stvořil mytologii, *svou* mytologii, svou legendu, okrsek *ducha* své doby, své země a onoho univerzálního *ducha*, který krouží nad ním a nad vázaností jeho bytosti. Odmítnout Rudelovi tuto účast na univerzálním znamená odmítnout mu *jeho* téma. Zneuznání této účasti vede k nepochopení díla. Rudel je méně než prázdna skořápka, pokud *amor de lonh* není jeho hlubinné téma, pokud neobjevil, pohroužen do své milující duše, onu realitu snu, již má od té chvíle pro nás niterná událost. Casella měl naprostou pravdu: „Láska ze vzdálené země není čistě fantastický obraz. Když se tento obraz poprvé – *en plana lingua romana* – vykloní do jarního nebe trobadorské poezie, vypučí jako květ každé doby a každého ročního období. Touha po nevýslovném štěstí není iluze. Je to cosi neviditelně přítomného. Je to působící skutečnost.“

Toto vědomí bezprostřední reality intimního citu – jenž tím, že mi odkrývá Boha nebo božskou bytost, odkrývá i mé lidské já (*Samomluvy* sv. Augustina, I, 3, 7: „Co si přejete pochopit?“ – „Přeji si pochopit Boha a duši.“ – „Nic více?“ – „Ne, nic více.“), zatímco vnější skutečnost zůstává v zajetí pochybnosti – je diktováno, u Augustina jako u trobadorů, ryze křesťanskou nedůvěrou ke smyslovým datům. Abychom ocenili význam tohoto postoje, je třeba uvědomit si jeho kontinuitu v západním myšlení: *si fallor sum* [jsem-li klamán] sv. Augustina pokračuje v *cogito ergo sum* [myslím, tedy jsem]... I pro integrálního pochybovače, jakým je Descartes, je pocit skutečnosti Boha bezprostřední danností *mens cogitans* [přemýšlející myslí] – jak bylo řečeno: „nezbytná přísada lidské zkušenosti“ – , zatímco smyslová data takovou danností nejsou. Teprve někteří moderní filozofové jako Husserl uznají – navrátivše se k předkřesťanské filozofii – bezprostřední smyslová data za do jisté míry platná (srov. A. Gurwitch, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1942). Trobadoři vidí vnější svět zahalený do snových závojů, ale proti tomu se jim jejich vnitřní já vyjevuje v mohutně zdůrazněném reliéfu, jaký udílí *self-evidence* – v tom jsou augustinovští a karteziánští (romantikové 19. století nevnalezli novalisovskou formuli, kterou jsem umístil do záhlaví tohoto článku – pouze reeditovali tento trobadorský augustinismus).

Augustinovské slovo *Noli foras ire: in interiore animae habitat veritas* [Nevycházej ven: pravda přebývá v hlubině duše] je na svém místě, když jde o to, nejen definovat křesťanský postoj vůči životu, ale také varovat komentátora staré provensálské poezie před

příliš světskou koncepcí. Tato poezie hromadí přirovnání, *conceitti*, rafinované rýmy, přísloví a rčení, historické⁴⁷ a literární narážky, autobiografické anekdoty⁴⁸ a veškeré *realie*, jež trpělivě dešifrují četné disertace, jen proto, aby byl ilustrován⁴⁹ velký *niterný* problém lásky. Středověký didaktismus nás svádí z cesty, když přičítáme autonomní důležitost materiálům,

⁴⁷ Srov. narážku na Assassiny v jedné Rudelově básni.

⁴⁸ Do těchto souvislostí vstupuje 6. strofa básně č. IV, jež zůstala pro Jeanroye – proviňujícího se, stejně jako Stimming (který si myslel, že milovaná je komplicem ošklivého kousku), nemístným biografismem – dokonale temná. Stejně se vedlo Casellovi, který poté, co přiznal, že veršům nerozumí, prohlašuje: „Není to však důležité.“ Strofa zní takto:

*Mielhs mi fora jazer vestiz
Que despolhatz sotz cobertor
E puesc vos en traire auctor
La nueyt quant ieu fuy assalhitz.
Totz temps n'aurai mon cor dolon,
Quar aissi:s n'aneron rizen,
Qu'enquer en sospir e-a pantays*
[Lépe by bylo, kdybych ležel oblečený
než svlečený pod pokrývkou,
a mohu vám říci, kdo to spáchal,
té noci, kdy jsem byl přepaden.
Navždy mě z toho bude bolet srdce,
neboť takto odešli se smíchem
a já dosud vzdychám a naříkám]

Domnívám se, že jde o osobní anekdotu obnovující známé *locus communis*: řada trobadorů tvrdí, že raději spí se svými paními oblečený, než by spali nazí s jinými dámami – je to důkaz jejich hodnocení nezištné lásky (potvrzený ostatně celou touto písní, srov. zvláště v. 13-14). Jaufré Rudel vypráví historku o tom, jak ho nedávno přepadli *lupiči* (jak vulgární předpoklad, že paní byla jejich komplic!): protože mu přitom sebrali šaty a vysmívali se jeho bezmoci, trobador, jak se zdá, z toho vyvozuje, že by bývalo za těchto okolností rozumnější ulehnout oblečený a nedbat na pohodlí – a tak je také rozumnější nežádat veškeré potěšení v lásce a spokojit se jen s „nekonzumovaným manželstvím“, jak je známe z románu o Tristanovi.

Podle mě tato interpretace nachází oporu v následující strofě – jako má ve strofě 4 anekdota objasnit básníkovu myšlenku, ve strofě 5 to bude přísloví: Jaufré Rudel nám říká, že je nesnadné zůstat rozumným a nic nežádat, když vidíme, jak „sestra“ přikazuje to, co „bratr“ odmítá. Casella tomu rozumí následovně: „bratr“ = tělesná touha, chtíč, „sestra“ = pravá láska (*amor* je v provensálsčině femininum). Ale *cobezeza* „chlípnost“ je za prvé také femininum a „fratello (*cobezeza*)“, jak doslova říká Casella, by bylo příliš směšné (ještě kdyby tak byl „bratrem“ *dezir!*), a nadto pak není srozumitelné pokračování, kde se básník omlouvá za slabost své povahy, náchylné k zbloudění. Pravá láska ostatně ze své povahy nesmí přikazovat, to špatný princip (sestra) se musí podrobit. Rozumím tedy: „když jiné ženy vám poskytnou, co vám vyvolená paní odpírá“. Nesmíme brát „bratra“ a „sestru“ moc vážně, nejde o bytosti rozdílného pohlaví nebo o principy, jež v jazyce označují substantiva rozdílného rodu, ale o rčení typu: „otec nečeká na syna“ = „všichni jdou“, jež Lewent analyzoval v MLM (1942): „bratr“ a „sestra“ budou jednoduše opisy pro „jeden a druhý“. – K proverbiálním větám u trobadorů srov. můj článek o *saludar de lonh* v *Zeitschrift für die romanische Philologie*, LI, s. 291.

⁴⁹ Ano, ilustrován! Středověké umění chce vnějšími a viditelnými detaily učinit pochopitelnými ideální pravdy: chce je „inkarnovat“. Samo křesťanské dogma je založeno na inkarnaci, která byla viditelná. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, případně zdůraznil větu Sugera ze Saint-Denis (v traktátu o stavbě tohoto kostela): *Mens hebes ad verum per materialia surgit*, již překládá: „Náš ubohý duch je tak slabý, že se pozdvihuje k pravdě jen prostřednictvím *smyslových skutečností*.“ Trobadoři, stejně jako autoři bestiářů, bajek, kázání, sbírek přísloví a stejně jako iluminátoři a malíři promítají celý svět (přírodu, dějiny, světské mravy, lidovou moudrost) do ilustrace morálního problému, který jediný je zajímavý – celé univerzum je zkrátka tělo, do něhož odívají ideu – , a zpracovávají toto materiální tělo transcendentního díla s trpělivou důvěrou řemeslníka, který je také věřícím. Toto budiž řečeno na adresu moderních pomlouvačů trobadorů, kteří pateticky denuncují jejich „monotonii“. Ti nešťastníci nedovedou, řečeno s Pascalem, setrvat v místnosti a žádat na umělcích jiných dob svou vlastní

jež mají pouze dát vyniknout základnímu mravnímu gestu. Moderní čtenář se nesmí nechat zmást „biografickým přístupem“, jež středověk neznal – skutečné dějiny idejí a citů této epochy nezískávají pranic touto inherencí vnější historie. Při četbě těchto básní je třeba dát se prostoupit jejich intimní atmosférou, jejich *inward form* [vnitřní formou], je třeba dojít po niti slov a metafor až do niterného středu, který je zrodil – to znamená proniknout zvnějšku dovnitř, od slupky k morku, od materiálních fenoménů k hybnému principu⁵⁰ – , a ne lepit na jeden „vnějšek“ ještě další (mimobásnický). Tuto pravdu ostatně zformuloval už Jaufré Rudel, když říká svou středověkou terminologií (VI, 13), že básník (a předpokládám, že i čtenář)

No conois de rima co·s va

Si razo non enten en si

– „se nemůže v básni vyznat, nechápe-li její vnitřní *smysl*“.

Na závěr této příliš dlouhé diskuse si dovolím něco na způsob Pascalovy sázky: jestliže přijmeme teorii G. Frankové za správnou, získáme, nebo ztratíme? Jeden z klenotů provensálské poezie, jedno z děl, jež se nejvíce vydělují na šedém pozadí „nudné monotonie“, kterou údajně cítí tolik moderních kritiků provensálského básnictví, by se stalo fádně duchaplným dílem, ničím nevynikajícím a bez reliéfu. Žádný muzejní konzervátor by se s klidným srdcem nesmířil s takovou ztrátou – musely by to být hodně pádné důvody, aby ho přesvědčily. Naštěstí však ještě nejsme tak daleko: v případě Jaufrého Rudela se může *kritika krásy* snadno shodnout s pravdou.

* * *

Viz stati, jež se zabývají naším problémem: Grace Frank, *Modern Language Notes*, XIX, s. 526; Jeanne Lodz, *Romania*, 71, s. 117; Irénée Cluzel, *Romania*, 78, s. 86; a Diego Zorzi, *Aevum*, 29, s. 121. Na tomto místě příkládám svou recenzi poslední studie, publikovanou v *Romania*, 77, s. 109.

marnivou potřebu hýbat se z jednoho místa na druhé! Stejně tak můžeme lkát nad monotonií Davidových žalmů či obrazů Madony s dítětem napříč stoletími!

⁵⁰ Touto poslední metaforou chci říci, že když jsme opravdu našli to, co dalo básni život, uslyšíme, jak se v nás ozvalo jakési cvaknutí: a v tu chvíli se všechny detaily díla uspořádají do podpůrných sil, poslušných ústředního impulsu. Tých hybných princip, spouštějící všechna detailní příslušenství, nám ostatně dává postihnout skutečný

Polemicky proti jak biografickým, tak alegorickým výkladům „zpěvníku“ jednoho z nejstarších trobadorů jsem vyložil vzdálenou lásku jako paradox inherentní trobadorskému básnictví, inspirovaný tím, co jsem nazval „křesťanským *a priori*“: vlastnit, jako bychom nevlastnili. Metoda, již jsem přitom užil, spočívala v následujících krocích: 1. soustředit varianty, jimiž je vyjadřován tento cit („vlastnit – nevlastnit“, „vidět – nevidět“, „blízký – vzdálený“), tak jak se nacházejí v básních Jaufrého Rudela; 2. převést je na společný jmenovatel (právě na onen „paradox neboli křesťanské *a priori*“; 3. ověřit, zda toto převedení na jeden princip je platným vysvětlením i pro ostatní detaily těchto básní – metoda, již nazývám podle Diltheye metodou „filologického kruhu“ a již jsem použil i v jiných studiích. Zorzi naproti tomu používá poněkud odlišnou metodu, ale dochází jejím prostřednictvím k výkladu, který se podobá mému, přičemž připojuje řadu původních a přesvědčivých postřehů. Jako své východisko volí jednu pasáž z písně *Lanquan li jorn son lonc en mai* (č. V Jeanroyovy edice):

Dieus que fetz tot quant ve ni vai

E formet cest' amor de lonh

[Necht' Bůh, který stvořil vše, co se hýbá,

a který stvořil také tuto vzdálenou lásku

(dává mi tuto vzdálenou lásku doopravdy spatřit)].

Zorzi odkrývá něco, nač žádný z jeho předchůdců nepomyslel: ve zcela zvláštní definici Boha (nikoli stvořitel světa a živlů *ex nihilo*, ani stvořitel ženy a lásky, ale „stvořitel toho, *co odchází a přichází*“) objevuje božství prisouzený rytmus básnickovy lásky. Básník se právě „ve ni vai“ vzdaluje a přibližuje své lásce, miluje „zdáli“ a zblízka zároveň. Jinak řečeno, to, co jsem nazval „křesťanským *a priori*“ této lásky, je samotným básníkem převedeno na svůj zdroj: Boha, který „stvořil“ tuto lásku ke svému obrazu, podle svého vlastního rytmu. Toto tedy bude trobadorovým klíčovým tématem a citované verše vytvářejí stylový „vrchol“ („idea-vertice“) malého Rudelova „zpěvníku“: báseň *Lanquan li jorn* v něm podle nového uspořádání D. Zorziho zaujímá páté místo, jakožto „plně dozrálá verze *amor de lonh*, svořené Bohem“; je tedy předposlední (neboť píseň *Quan lo rossinhols el folhos*, všeobecně pokládána za poslední, zavádí nový motiv, motiv křížové pouti). Poté co vystoupil na tento „vrchol“, Zorzi sestupuje k ostatním básním, tvořícím základnu této pyramidy, a vypočítává

etymon nějakého slovního hnízda; veškerá větvení jsou náhle srozumitelná z „kořene *jedna*“ – také dobrá

pasáže v té či oné podobě reflektující rytmus lásky, která „*va ni vai*“ (například: *pres de lieis, si be-m suy de lonh; quan drutz lonhdas er tant vezis*), a zvláště připomíná pasáž *...trop son nostras terras lonh... e per aisso no-n suy devis*, již nově interpretuje: „a přece od ní nejsem oddělen“ (*devis*, participium od *devir* „oddělovat“). Autor rovněž dokládá, že postoj trobadora 12. století není v rozporu s filozofickým panteismem školy v Chartres: „všechna láska plyne zpět k Bohu, z něhož se vylévá“, a že zhruba o dvě století později také Dante pojme rytmus své duše jako souhlasný s božským rytmem, s „*ve ni vai*“ božského kola:

*Ma già volgeva il mio disiro e il velle
Si come rota ch'egualmente è mossa
L'Amor che muove il sole e l'altre stelle*
[Ale už se otáčela mou touhou a mým chtěním
jako kolem, jež je rovnoměrně *uváděno v pohyb*,
Láska, která *hýbá* sluncem a ostatními hvězdami].

Domnívám se, že tento objev – v jednom z nejstarších trobadorů – pouta, které svazuje rytmus kurtoazní (=vzdálené) lásky s božským stvořením, znamená velký pokrok ve výkladu poezie Jaufrého Rudela a milostné poezie trobadorů vůbec. Zvláště mě však zajímá odlišnost metod, jimiž jsme Zorzi a já, oba odmítající jakoukoli interpretaci nevycházející ze samotných básní, došli k podobným závěrům (příčemž on došel za hranice toho, co jsem dokázal objevit já). Zorzi o těchto dvou metodách (katalog konstantních motivů – hledání „vrcholové věty“) napsal: „Oba systémy se nám zdají legitimní: první má větší možnost obecné aplikace, náš může být zjevně účelný jenom tehdy, když bude možno hlubinnou náboženskou inspiraci postihnout na povrchu v explicitních formách.“ Řekl bych, že v podstatě se obě metody redukuje na jedinou, totiž metodu „filologického kruhu“: ať už byl kritik zaujat konstatním opakováním jednoho motivu (*amor de lonh*), nebo zcela originálním výrazem (*Dieus que fetz tot quant ve ni vai*), v obou případech učinil pozorování, z něhož odvodil ústřední psychologické téma; pak ovšem musí tímto tématem vyložit v básnickém díle i detaily, jimž dosud nebyla věnována pozornost. A vskutku, má-li Zorzi prokázat rytmus „*ve ni vai*“, musí enumerovat téměř všechny pasáže, které jsem připomněl v souvislosti s motivem „daleký-blízký“. Poněvadž básník vytvářející své dílo sleduje opačný pohyb (z „vnitřku“ své duše k „vnějšku“ díla) než kritik (který vychází z vnějšku díla, aby pronikl do

nitra básnickovy duše), nacházíme obvykle u básníka, jenž chce vyjádřit pro něho důležité psychologické téma, právě ony dvě možnosti: opakování onoho důležitého motivu, nebo originální formuli, která shrnuje jeho zkušenost – a někdy dokonce kombinaci obojího, jak je tomu v případě Jaufrého Rudela. Intenzita básnickova citu nebo myšlenky se stejně dobře manifestuje opakovaným výrazem jako výrazem originálním a kondenzovaným.⁵¹

Takto nacházíme například u Goetha, tvůrce německého termínu *Umwelt*, výsostného výrazu zkušenosti lidské bytosti obklopené svým prostředím, četné pasáže, v nichž se k této své osobní zkušenosti vrací. Možná bychom našli více originálních formulí kondenzujících unikátní zkušenost u moderních autorů (kteří se snaží psát osobním stylem) než u středověkých básníků (kteří spíše sledují předpisy neosobní rétoriky), ale právě protože je osobní styl ve středověku tolik vzácný, musí být Zorziho objev tak hutné a intenzivně osobní formule, jako je *Dieu que fetz...*, u jednoho z nejstarších trobadorů přijat s vděčností. „Personalissima voce quella di Jaufré Rudel, eppur voce di un'epoca“ [hlas Jaufrého Rudela je nanejvýš osobní, a přesto je to hlas jedné doby], píše D. Zorzi. Nemohli bychom to říci lépe.

* * *

V novém vydání své brožury v roce 1944 jsem potlačil detailnější polemiky s mezitím zesnulými učiteli Casellou a Jeanroyem. Rád bych dnes dodal, že to, co rozumím termínem „odkřesťanštění“, neimplikuje žádnou pozitivní protiváhu, totiž „propagandu“ křesťanského života, ale je to prostá konstatace absence křesťanské *sensibility* u některých moderních kritiků.

* * *

Rita Lejeunová analyzovala ve *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, I, Modena 1959, s. 403-442 (*La chanson de l'„amour de loin“*) s filologickou minuciozností báseň *Lanquan li jorn son lonc en mai*. Tím, že sleduje ve verších 15-16 znění rukopisu B:

Be-m parra joys quan hi querray

⁵¹ Připsal jsem tu myšlenkám D. Zorziho obecnější dosah; on sám, jak jsme viděli z výše citované věty, hodlá svou metodu aplikovat pouze na texty umožňující vytušit náboženskou inspiraci. Skutečně se domnívám, že každá silná emoce (náboženská či nenáboženská) působí na umělecké dílo stejným způsobem.

Per amor Dieu, l'amor de lonh (místo l'alberc)

(Radost přijde, až o ni budu prosit,
pro lásku Boží, vzdálenou lásku),

a tím, že reprodukuje podle B pořadí strof (jiné než v C, podle něhož vydal text Jeanroy): 1, 5, 4, 3, 2, 6, 7, 8, získává slovuťná lutyšská romanistka smysl, který se odchyľuje od mého. Kategoricky odmítá interpretaci Frankové (láska v dáli – alegorie Svaté země), ale věří v píseň, která by byla „písni o křížové výpravě a zároveň písni milostnou“. Básník údajně skutečně myslel na křížovou výpravu: „poutník“, který chce být zajatcem *lai el renc dels Sarrazis* [tam v království Saracénů] a který prosí svou paní o pohostinství, je skutečný křížák a jeho paní je dáma, která pravděpodobně opravdu žije ve Svaté zemi. Takto by byl „zřetel k historii“ mnohem nezbytnější, než jsem připouštěl.

Co mne příliš nepřesvědčuje, je pořadí, v němž se objevují básníková přání: nejprve (podle nové strofy 2) by chtěl být pro svou paní zajatcem Saracénů; pak (strofa 3) by *odjel* do války, „smutný a radostný“, poté co ji uviděl (a v téže strofě by si kladl otázku, „kdy“ ji znovu spatří, a přemýšlel by o vzdálenosti mezi ním – byl by tedy dosud ve Francii? – a paní, která žije ve Svaté zemi); nato (4) pomýšlí na „pobyt“ v její blízkosti; pak (5) by chtěl, aby jeho paní spatřila jeho hůl a poutnickou pokrývku. Pořádek je zcela zpřeházen: ve skutečnosti měl básník nejdříve zmínit detaily z 5, mohl pokračovat s 4 a skončit s 3 a 2. A i když připustíme, že „křížák“ může být také označen jako „poutník“, máme pro to dobré důkazy v pasážích, kde je křížák prezentován – beze zbraní, jen s mírumilovnými atributy hole a příkrývky? Poutník = křížák, budiž! Ale poutník s atributy poutníka = ozbrojený křížák?

Ve dvou bodech kategoricky nesouhlasím s belgickou badatelkou: *ahis*, řečené o básníkově touze ve verši 47, nemůže znamenat *hai* „krutě zapřený“ (neslýchaný sémantický transfer), zcela prostě protože rýmy *pairis, jardis, aizis* atd. vylučují výslovnost *its*, již by muselo mít přičestí od *hair* v plurálu (a naopak, *amatz* se v naší písni vždycky rýmuje s *-atz*, např. *palatz*, nikdy s refleky s *-anos*). Proto dávám přednost čtení *atahis*.

Lejeunová příliš znásilňuje smysl veršů 47-52: onen kmotr, který básníka uřkl, takže básník se cítí odsouzen milovat, aniž je mu opláceno stejným, by údajně neměl být nikdo jiný než Vilém IX. z Poitiers a Akvitánie, kníže-trobador, který se ve svých básních také prohlásil za *fadat* [zakletého] (ne však kmotrem!), nemilovaného milovníka, toužícího po tom, čeho nemůže dosáhnout, a který odkázal Jaufrému své vlastní neštěstí. To je vskutku až příliš důmyslné! Vymyslet si vztah kmotra a kmotřence mezi dvěma literárními osobnostmi, aby se jisté pasáže v jejich básních dostaly do nového světla – to je ten „zřetel k historii“, který je

nám kázán? Jak si máme představit – v milostné básni – prokletí uvalené na zcela konkrétního a známého knížete a založené na tak osobním vztahu, jako je kmotrovství (jež nemohlo být známo širšímu publiku)? A což si paní Lejeunová nevšimla, že narážky na kmotra mají jízlivost a humor jen tehdy, je-li osoba kmotra *neznámá*? „Mám-li tu smůlu milovat a nebýt milován, je tomu tak jistě proto, že mám za kmotra nelidu, a ten mě takto začaroval.“

PROMLUVA A JAZYK V TRINÁCTÉM ZPĚVU PEKLA

Poslední komentář k tomuto zpěvu pochází od Grandgenta;¹ ocitujme pasáž, v níž resumuje epizodu s Pierem delle Vigne a pojednává o jazyce tohoto zpěvu:

Styl tohoto zpěvu oplývá zvláštními *conceitti*: viz např. v. 25:

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse
[Myslím, že si myslel, že já si myslím],

v. 68: *infiammati infiammar* [(závistí) roznícení roznítily], dvojitá antiteze ve v. 69 a komplikovaný paradox v následující tercíně. Zdálo by se, že úvaha nad osudem Piera delle Vigne, postavy, jež dominuje celému zpěvu, naplnila našeho básníka duchem starší školy, takže – ať vědomě, či nevědomky – napodobil její umělecké postupy. Epistolární styl Piera delle Vigne je velmi uměle uměle a květnatý.

Sebevrah užívá své svobody tělesného pohybu pouze k tomu, aby sám sebe této svobody zbavil: svým činem se olupuje o to, co jej tělesně odlišuje od rostliny. Poté co je jeho hříšný čin odevzdán věčnosti, může být tento hříšník vhodně znázorněn jako strom nebo keř. Dantovi sebevrazi tvoří hustý, divoký les v druhém žlebu sedmého kruhu. Poté co vyslechli z Minoových úst svůj ortel, klesají tam nazdařbůh, aniž by jim předem bylo určeno jejich místo: sami se postavili mimo Boží zákon, když se vzepřeli Božímu věčnému úradku. V den Posledního soudu se s ostatními vrátí pro své pozemské ostatky; ale neodějí znovu svá těla, nýbrž povlečou je peklem a zavěsí je na své větve; tam pak budou ubohá těla viset navěky, jako trest pro duše, jež ta těla zahubila. Zadržovaná agonie těchto duchů může být vyjádřena jen tehdy, je-li utržen list nebo zlomena větev; pak spolu s krůpějemi krve vyjde i hlas.

Něco podobného viděl a slyšel Aeneas v thrácké jeskyni, když při zdobení oltáře bezděčně vytrhl keřík z hrobu Polydorova: z přervaných kořenů vytryskla krev a ozval se hlas – nikoli z keře, jako u Danta, ale z mohyly (*Aeneis*, III, v. 39nn.):

Gemitus lacrimabilis imo
Auditur tumulo, et vox reddita fertur ad aures:
Quid miserum, Aenea, laceras? Jam parce sepulto,
Parce pias scelerare manus. Non me tibi Troja
Externum tulit. Haud cruor hic de stipite manat.
[V tom slyším žalostný nářek

¹ Pokud jde o bibliografii, není-li upřesněno jinak, viz Grandgenta. Konzultoval jsem rovněž: E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*; K. Vossler, *Die göttliche Komödie*, 2. vyd., Heidelberg 1925; B. Croce, *Dantes Dichtung* (Schlosserův překlad). Za mnoho podnětů vděčím svým žákům, s nimiž jsem četl tento zpěv v semináři: A. Bianchinimu, E. Fenimorovi, F. J. Powersovi.

z útroh pahorku toho a volání k sluchu se nese:
„Pročpak bídného drásáš, ó Aenee? – Šeť mne už v hrobě!
Zločinem zbožné ruce si netřísni! – Nejsm já tobě
Cizincem, zrozenec trójský, a krev tahle neprýští z prutů!²]

V tomto lese sebevrahů dávají žalostnému hlasu promluvit také harpyje, draví, nečistí ptáci s ženskými hlavami, kteří šhubají listí. Mohou představovat obavy či strach z příštího – „triste annunzio di futuro danno“.

Grandgent (stejně jako další komentátoři, jak ještě uvidíme) takto vysvětluje zvláštní umělecké prvky ve stylu tohoto zpěvu jako plod Dantových asociací na vyjadřovací úzus, jež lze shledat v historických spisech Piera delle Vigne. Aniž bych popíral existenci takových externích asociací, budu se snažit odhalit hlubší důvody Dantových jazykových voleb.

Všimněme si nejprve, jak je traktován hlavní motiv: osud sebevrahů, kteří jsou odsouzeni k přijetí rostlinné formy. Jak upozorňuje D'Ovidio, Dante si tu nevypůjčoval jen od Vergilia, ale také do autora *Proměn*: křesťanským básníkem vytvořený *uomo-pianta* [člověk-rostlina] připomíná Dryopu, Lotidu nebo Heliady (*Uomini fummo, ed or siam fatti sterpi* [byli jsme lidé a nyní jsou z nás sněti]). Týž kritik však zdůrazňuje rozdíl mezi ovidiovskou a dantovskou metamorfózou co do vlastního procesu, jímž se metamorfóza uskutečňuje: když se u Ovidia živá bytost „stane“ rostlinou (nohy strnou v kořeny, vlasy se promění v listoví), neruší se kontinuální totožnost bytosti jako celku a rostliny, v níž se proměnila. Ale u sebevrahů, o nichž pojednává Dante, takováto kontinuita samozřejmě nepřetrvává: nový způsob bytí tu nezískává člověk jako celek, to jest jako nerozlučná jednota těla a duše; aktem sebevraždy byly tělo a duše rozloučeny a přežívá výlučně duše. Tyto duše, svlečené z těla, předstupují před Minoa a jsou souzeny; kamkoli je náhoda zanese, tam zapustí nové kořeny a vytvoří si nové tělo: náhradní tělo z horší látky, které zastoupí lidské tělo, od něhož byly odděleny. U Danta tudíž není žádný „vývoj“ v pravém slova smyslu: pouze duše existuje nezměněna i nadále, avšak život těla je zcela zničen – jeho možnost růstu, byť v jiné formě, je zrušena; druhé tělo, rostlinné tělo, už nijak nesouvisí s tím prvním, nýbrž je plodem nového zrození, k němuž dochází teprve poté, co smrt oddělila první tělo od duše. Jelikož zde Dante pojednává (ostatně jako v celém *Pekle*) o osudu duší mrtvých, nemůže nikterak dojít na delikátní kresbu bezprostředně přechodných fází, v nichž si liboval Ovidius, fázi, v nichž je možno vyznačit onen nejistý okamžik, kdy už živá bytost přestává být člověkem a ještě není tak úplně rostlinou nebo zvířetem. Nejproslulejší z takových okamžiků, připomínaný tolika

² [Překlad Otmar Vaňorného. Citováno podle: Vergilius, *Aeneis*, Praha, Svoboda 1970, s. 85.]

umělci, je okamžik, kdy se Dafne stává stromem (a srov. také proměnu Aktaionovu: verše „Gemit ille, sonumque, / *Etsi non hominis, quem non tamen edere possit / Cervus...* [Aktaion úpí, / vyráží hlas, jenž nezní sic po lidsku, přec by však jelen / nemoh jej vydat...³]).

Tolik k procesu, jehož produktem je člověk-rostlina. A pokud jde o sám produkt a jeho chování? I v tomto ohledu se Dante od Ovidia liší. Jeho *uomo-pianta* je ve skutečnosti směs rysů odvozených jednak z Ovidia, jednak z Vergilia: od prvního Dante přebírá, jak je zřejmé, představu osoby, jež se proměňuje – třebaže odlišným způsobem – v rostlinu (to není vergiliovské: Polydoros se nestává myrtou⁴); od druhého pochází epizoda, v níž se láme větévka a jakýsi hlas – třebaže to není hlas stromu – žalostně protestuje: od Vergilia si Dante vypůjčil segment epické aktivity.⁵ Tyto rozdílné výpůjčky se slučují (v umělecké

³ [Překlad Ferdinanda Stiebitze. Citováno podle: Ovidius, *Proměny*, Praha, Odeon 1967, s. 64.]

⁴ Třebaže v epizodě o Polydorovi nejde o žádnou proměnu v pravém slova smyslu, jisté stopy takové myšlenky lze pozorovat v popisu struktury myrty: *densis hastilibus horrida myrtus* [husté pruty jak oštěpy trčely vzhůru]: to může snadno evokovat obraz legendárního Polydora „proklaného“ šípy; srov.: *hic confixum ferrea textit telorum segetes et iaculis increvit acutis* [(mě pokryla) rozbodaného / kopí jak železná setba, jež vyrostla z oštěpů ostrých]. [Český překlad O. Vaňorného podle cit. vyd., s. 85.]

⁵ D'Ovidio poznamenává, že tento zpěv jeví kromě vnější vazby k epizodě o Polydorovi ještě vnitřní souvislost: vůdce Vergilius, tato dantovská postava, je zároveň i historickým Vergiliem, autorem *Aeneidy*, a když mluví o *la mia rima* [má báseň], odvolává se na tuto svou epickou skladbu:

„*S'egli avesse potuto creder prima,
Rispuose il savio mio, „anima lesa,
Ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
Non avrebbe in te la man distesa.*“
[„Kdyby dokázal zavčas uvěřit,
odvětil můj mudrc, „zarmoucená duše,
tomu, co již spatřil v mé básni,
nevztáhl by na tebe ruku.]

V těchto verších, jež následují poté, co Dante ulomil větévku, Vergilius Dantovi vyčítá, že nechal vážně vyprávění o Polydorově sudbě, jak je nalezl v *Aeneidě*: kdyby v ně Dante uvěřil, dostalo by se mu varování před důsledky, jež s sebou nese zmrzačení stromu. Dodal bych, že vzhledem k silné středověké tradici *Aeneidy* jako potenciálně křesťanské básně lze „nedostatků víry“, za něž Vergilius kárá Danta, oprávněně připsat ještě hlubší význam: Dante nedokázal porozumět smyslu epizody s Polydorem, totiž tomu, že je v ní prefigurován soud křesťanského Boha nad hříšníkem (sám Vergilius jako by byl na krátký okamžik zaskočen křesťanskou replikou své polydorovské scény – to je smysl, jež jsem v pokušení připsat veršům: *la cosa incredibile mi fece indurlo* [ale věc, již se nedostávalo víry, mě přiměla navést ho...]).

Pokud jde o vztah mezi poutníkem Dantem a jeho vůdcem, myslím, že D'Ovidio přehání, když mluví o Vergiliově autorské ješitnosti: to je příliš moderní výklad. A nemohu následovat tohoto komentátora, ani když srovnává Vergilia s profesorem medicíny, který předvádí žáku „krásný klinický případ“ a udržuje si přitom blazeovaný odstup od trýzně svého pacienta. Olschki (viz přílohu níže) by rád zdůraznil Vergiliův odstup jak od Piera, tak od Danta; ti dva podle Olschkiho vytvářejí dvojici (dvojici politiků) a mezi nimi probíhá „duchovní drama“, od něhož se Vergilius distancuje. Namítl bych, že dvojici – dvojici básníků – vytvářejí spíše Vergilius a Dante: tak je také vidí Piero (*E se di voi alcun nel mondo riede, / Conforti la memoria mia...* [A pokud se někdo z vás vrátí na svět, nechť očistí mou památku...]). Nic nenavěští tomu, že by Vergilius neměl zájem o svého žáka – nebo že by nepociťoval sympatie k Pierovi: dává naopak najevo zájem o rehabilitaci Pierovy pověsti, již se ujímá Dante (takže ať už je mezi Pierem a Dantem jakékoli srovnání, je Vergiliem podporováno!). Ve skutečnosti tu není žádné přesné aranžmá dvou proti jednomu: Vergilius je sice důvěrněji spjat se svým žákem, ale s Pierem soucítí, a zároveň by rád podpořil sblížení mezi Pierem a Dantem. Srov. lehce odlišný trojúhelník básníků v epizodě s Brunettem Latinim, kde Vergilius chápavě mizí do pozadí, žáka však nikterak neztrácí z očí.

metamorfóze) v cosi, co neznal ani Ovidius, ani Vergilius: v rostlinu, která krvácí a mluví. Toto stvoření je „celý člověk a celá rostlina“: tím, že vyrostlo ze „semene“, napodobilo zrození a organický růst rostliny; tato rostlina však nejenom krvácí (to a další podobné fenomény lze najít i u Ovidia), ale vyjevuje také úzkostnou trýzeň lidské mysli a lidského srdce. Představuje takto něco zcela odlišného od Ovidiových výtvorů, jako je Dryope a jí podobné zjevy: v těchto případech máme co dělat pouze s rostlinou, která kdysi byla také lidskou bytostí; nezdůrazňuje se bolestně skutečnost, že toto stvoření je po proměně obojí, rostlina i člověk. Rostlina-člověk Piero je však popsán jako rostlinné tělo, které je schopno fyziologických projevů a v němž neztenčeně přežívá lidské vědomí: tento Dantův hybridní výtvor je mnohem *monstróznější* než cokoli, s čím jsme se mohli setkat ve starém básnictví.⁶

Musí tomu tak být, neboť pro středověkého křesťanského básníka je pojem hybridnosti sám o sobě odpudivý. Křesťanský systém neuznává „vývoj druhů“: druhy jsou jasně vymezeny na základě hierarchického řádu, který určuje pevné a jednou provždy stanovené *dignitates, proprietates a virtutes* člověka, zvířete, rostliny i nerostu. Hybridní výtvor se nachází mimo božský přírodní plán; a v Dantových rukou se stává – podle zákona *contrapassa* – symbolem hříchu a trestu: trestu za „protipřírodní“ hřích sebevraždy, již bylo zrušeno Bohem dané spojení těla a duše. Tento člověk-rostlina pak není obrazem šťastné solidarity mezi přírodním člověkem a oduševnělou přírodou, ale naopak obrazem tragického zajetí duše (*anima incarcerata*) v nižší přírodní formě; vytvořením tohoto monstra (po smrti těla), monstra, v němž se kombinuje lidské a ne-lidské, básník zdařile demonstruje propast, jež se mezi lidským a ne-lidským v přírodě rozevívá. Duch dantovské metamorfózy je tak metamorfóze ovidiovské zcela protikladný: pohanský básník, který zahrnoval přírodu (jejíž součástí byl i člověk) panteistickou láskou a nacházel v každé studánce nymfu a v každém stromu dryádu, byl schopen vidět v metamorfóze pouze princip věčné proměny přírodních forem – a oživoval přírodu fikcí dávných lidských vášní a smutků, podáváje celek „s boccacciovsko-ariostovskou hojností a půvabem“ (D’Ovidio). Dalo by se říci, že u Ovidia se (postupná) transformace lidské bytosti v bytost rostlinnou odvíjí téměř *přirozeně*: u Danta je

⁶ Je ovšem pravda, že antická literatura poskytuje příklady stvoření, jež jsou stejně *jednoznačně* hybridní jako Dantova rostlina-člověk – například kentaury, napůl lidi a napůl zvířata. Ale smíšení zvířete a člověka je samo o sobě méně odpudivé než smíšení rostliny a lidské bytosti: antičtí básníci, kteří se nevyhýbali hybridnosti jako takové, ve skutečnosti zobrazovali kentaury jako zásadně ušlechtilé bytosti (dokonce i Dante, který z nich ve XII. zpěvu činí pro jejich „zvířecí“ formu symbol hříchu zvířecosti, musí hovořit s úctou o „velkém Cheironovi, jenž vychovával Achilla“).

Jednoznačná odpornost žen-ptáků, Harpyjí, není dobrý příklad: pokud na ně Řekové hleděli s hrůzou, nebylo to pro jejich hybridnost, ale protože se v nich mísila krása (*virginei facies* [panenské tváře]) s ošklivostí. V Dantových očích harpyje pravděpodobně představovaly perverz *jakožto* smíšení: nezdůrazňuje matoucí krásu

však svazek mezi přírodou a člověkem přerván tragicky naladěným křesťanstvím. Kde nám Ovidius předvádí bohatství organické přírody, Dante ukazuje anorganické, hybridní, zvrácené, hříšné, zatracené. V Dantových rukou metamorfóza nemůže být půvabná, na Boccacciův či Ariostův způsob, ale musí být tragická – na způsob Dantův.

Třebaže je však ovidiovská metamorfóza představena jako „přirozená“, možná je méně „skutečná“ než ta Dantova. Ovidius pojednává bájně příběhy a znovu nám je vypráví tak, *jako by jim věřil*; jeho vyprávění se odehrávají ve vzdálené minulosti a mají patinu legendy. Ale dvě postavy Dantových metamorfóz, Pier delle Vigne a anonymní sebevrah, byli skoro básníkovi současníci: figurují v básni jako fenomény patřící věčné přítomnosti a jsou ilustrací Božího soudu, jenž je univerzálně pravdivý – „de te fabula narratur“. Osud obou protagonistů na onom světě je Dantem prezentován nikoli jako legenda,⁷ ale jako skutečnost: jako skutečný soud, jež má Bůh přichystán pro hříšníkova duši *in statu animarum post*

jejich tváří a namísto *virginei* klade *humani*: hlavní význam těchto stvoření pro něho spočívá ve smíšení animálního a lidského.

⁷ Hluboká propast odděluje Dantovu víru v objektivní realitu odpykávání hříchů (třebaže charakter rozmanitých trestů je plodem jeho obrazotvornosti) a téměř rozmarňný postoj Hawthorne, který píše romantické romány o odčinění hříchů. Obrazy tohoto romanopisce (který znal trest na principu *contrapassa* jak od Bunyana, tak od Danta) jsou tlumeny formulí „jakoby“ nebo „tak říkajíc“: nadhazuje otázky, jež otevírají nové možnosti výkladu, dělá narážky, které předjímají „úsměv“ moderního sofistického čtenáře. Postrádáme u něho pevnost kresby, jež vyznačuje dílo Dantovo: zatímco středověký básník vždy bez váhání uvádí *jediny* nevyhnutelný důsledek hříchu, Hawthorne jako by vědomě zmírňoval samu souvztažnost mezi hříchem a trestem, neboť ji představuje jako cosi náhodného, jako něco, co by mohlo být také jinak: je sice dědicem tradiční, hluboce zakořeněné víry, předělává ji však na folklorní tekoucí písek. Následující dvě ukázky ze *Šarlatového písmene* tuto moderní vágnost mohou dobře ilustrovat:

„(Šarlatové písmeno) nepochybně mělo sloužit za ozdobu na oděvu, ale kde se mělo nosit a jaké společenské postavení, či jakou poctu nebo hodnotu v minulých dobách označovalo, to byla hádanka, kterou jsem ani nedoufal rozluštit – tak je v těchto podrobnostech světská móda pomíjivá. A přece mě to kupodivu zajímalo. Nemohl jsem odtrhnout oči od toho starého šarlatového písmena. Zjistěte mělo nějaký záhadný význam, který stál za vysvětlení – jako by z toho tajemného symbolu prosvítal a dráždil mou vnímavost, ale marně jsem si nad tím lámal hlavu.

Byl jsem v rozpacích – mezi jinými domněnkami jsem se zabýval i tou, zda písmeno snad nepatřilo k ozdobám, jimiž se běloši pokoušeli upoutat zrak Indiánů – a mimovolně jsem si je položil na prsa. Zdálo se mi – čtenář se možná usměje, ale nesmí zapochybovat o tom, co pravím – tedy zdálo se mi, že mám přitom pocit nikoli úplně tělesný, ale zároveň jako by mne to písmeno páliло, jako by nebylo z rudého sukna, ale z doruda rozžhaveného železa. Až jsem se zachvěl, a bezděčně jsem je nechal spadnout na zem.“ [Citováno podle: Nathaniel Hawthorne, *Šarlatové písmeno*, přel. Jarmila Fastrová, Praha, Mladá fronta 1962, s. 36-37.]

„A tak se Roger Chillingworth – střec se znetvořeným tělem a s tváří, která lidem strašila v paměti déle, než jim bylo milo – rozloučil se s Hesterou Prynovou a odešel, stále skloněný nad zemí. Tu a tam utrl nějakou bylinku nebo vyhrábl nějaký kořínek a hodil je do košíku, jež nesl v ruce. Jeho dlouhá šedivá brada se málem dotýkala země, jak se ploužil dál. Hester se za ním chvíli zvědavě dívala, neboť ji napadla fantastická představa, že se pod ním spálí křehká jarní tráva a že pod ním v té svěží zeleni zbudě zprahlá, hnědá, klikatá stopa jeho šlépějí. Byla také zvědava, jaké byliny ten člověk tak horlivě sbírá. Což jestli ze země, ponoukané jeho pátravými očima, najednou pod jeho prsty vyrazí trs nějaké jedovaté rostliny, doposud neznámé? Nebo mu snad postačí, že se pod jeho dotykem veškeré užitečné plodiny zvrhnou v něco škodlivého a nebezpečného? Svítí vskutku i na něho to slunce, v němž všechno tak hýří barvami? Nebo, což je pravděpodobnější, jeho znetvořenou postavu provází kruh zlověstného stínu, kamkoli se hne? A kam se teď asi ubírá: Nepropadne se náhle do země a nezbude po něm holé spálené místo, kde se za čas bujně rozroste jedovatý lilek, dřín, blín a všechn možný škaredý plevel, jaký v tom podnebí může vyrůst? Nebo stařec znenadání rozestře netopýří křídla a uletí, čím dál

mortem; a tento soud je popsán mnohem plastičtějšími a přesvědčivějšími slovy, než je tomu v antických vyprávěních. De Sanctis zdůraznil bezprostřednost Dantovy narace: Dante se vyhýbá elegantnímu impresionismu vergiliovských kunstgrifů, jejichž účelem je anticipovat, a tím zmírnit dopad událostí (*Mihi frigidus horror membra quatit... Eloquar an sileam?* [Mnou zatřese ledová hrůza... Smlčet či říci to mám?⁸]); místo toho klade přímo před čtenáře detaily, tak jak je cítil, aby „představená přirozená podrobnost působila neodolatelně fantastickým dojmem“. Celý paradox *Božské komedie* tkví v tom, že Dante popisuje jako skutečné a koncipuje jako popsitelné – s touž precizností, jaká by byla použitelná u předmětu vnějšího světa – to, co se naší dnešní sekularizované imaginaci nutně jeví jako plod nespoutané hry fantazie. Ve skutečnosti právě tehdy, když jsou události „nejfantastičtější“, je Dante představuje nejrealističtěji: realitě člověka-rostliny Piera delle Vigne *musíme* věřit už proto, že ji beze zbytku přijímá sama oběť: vidíme, jak se přizpůsobila svému novému stavu, když vyznává věrnost svému pánu a přísahá nikoli na svou hlavu, jak by to učinil člověk, ale tak jak (pravděpodobně) přísahají lidé-rostliny – *per le nove radici d'esto legno* [u nových kořenů tohoto kmene]).⁹

A stejně tak musíme věřit, že děje, jež se tu vyjevují, jsou přijímány jako skutečné i poutníkem Dantem: autor Dante vyplnil tento zpěv detaily, jež této postavě, hlavnímu svědku, poskytují detailní *smyslová data*, která mimořádně oslovují zrak a sluch. Když se Dante poprvé objeví v této scéně, Vergilius mu říká, aby se připravil na podivné zjevy (*riguarda ben, sì vedrai...* [dobře se dívej, uvidíš...]); Dantův upřený pohled je však zpočátku zklamán, neboť vidí pouze (*vedea*) řady stromů, zato na jeho sluch útočí hluk naříkajících hlasů (*sentia... trarre guai*), vycházejících ze zdrojů, jež není vidět; právě tento rozpor mezi vizuálními a auditivními vjemy je příčinou Dantova počátečního zmatku. Projevy člověka-rostliny nicméně Dante může vidět i slyšet: když utrhne list, kmen zasténá a zčerná krví (*gridò... bruno*). V jediné větě *usciva insieme parole e sangue* [vyprýštila slova a krev] se pak

škaredější, čím výš se bude vznášet ve vzduchu?“ [Citováno podle: Nathaniel Hawthorne, *Šarlatové písmeno*, přel. Jarmila Fastrová, cit. vyd., s. 193-194.]

⁸ [Český překlad O. Vaňorného podle cit. vyd., s. 85.]

⁹ Musím tudíž odmítnout překlad *nove* jako „divné“: že Piero může tak prostě „převzít“ a modifikovat v souladu se svým novým stavem tradiční způsob přísahy, je pro mne zjevným důkazem, že přestal tento stav chápat jako „divný“. *Nove* je nejlépe přeloženo jako „nové“; připomíná se nám takto vznik jeho rostlinného těla, jež není plodem postupného vývoje z člověka, ale „nového“ zrození. Srov. výraz *forme novelle* [nové formy], užitý pro označení duší v *Purgatorio*, XXV, v. 88.

obě smyslová data slévají: vytryskne proud „mluvící krve“ a „krvavých výkřiků“ – stojí před námi děsivý hybrid, jež musíme přijmout jako jednotu, neboť sloveso *usciva* je v singuláru.¹⁰

Nyní jsme dospěli do bodu, kdy můžeme začít zkoumat povahu sebevrahovy „promluvy“ (používám tento pojem nikoli k označení „jazyka“, nýbrž k označení toho, co „jazyk produkuje“). Pokud vím, žádný komentátor se dosud nepokusil tento proces analyzovat – třebaže sám Dante si dal tu práci, aby k tomu dal propracovaný pokyn; a to v proslulém přirovnání (v. 40-44):

*Come d'un stizzo verde, che arso sia
Da l'un de' capi, che da l'altro geme,
E cigola per vento che va via;
Sì de la scheggia rotta usciva insieme
Parole e sangue...*

[Jako ze zeleného žhavého polena, které je na jednom konci
ohořelé a z druhého roní krůpěje,
a syčí ve větru, který duje;
tak z rozrušené kůry vycházelo spolu
slova a krev...]

Casini, který zaznamenává působivost těchto detailů jako „komplex“ krůpějí mízy a svištění větru, komentuje plastičnost této deskripce a cituje Venturiho, který oceňuje její pravděpodobnost („pravdivost obrazu a pronikavost formy“). Ale pokud uvažujeme toto přirovnání především jako umělecký postup k oživení popisu (což je hledisko, v němž přežívá rétorická estetika), pomíjíme vysvětlení – které je tu podle nás uloženo – „původu jazyka“, jímž tu promlouvá člověk-rostlina.¹¹ Jistěže komplex mízy a hučícího větru, jež obdivoval Casini, má poskytnout paralelu ke komplexu krve a slov, jenž vychází z rostlin: v obou případech básník zároveň rozlišil i sloučil vizuální a akustický prvek. Máme co do činění s básnickou rovnicí: krev = míza, slova = vítr; jazyk člověka-rostliny je tudíž pouhý *flatus*

¹⁰ Máme tu co dělat s jistým druhem hendiadys, tak jako ve *farò come colui che piange e dice* [učiním jako ten, kdo pláče a říká] v epizodě s Francescou, nebo v *Parlar e lagrimar vedrai insieme* [uvidíš spolu mluvit a naříkat] (*Inferno*, XXXIII, v. 9).

¹¹ Tento fakt pomíjejí všichni mně známí komentátoři tohoto místa: De Sanctis vysvětluje přirovnání v tom smyslu, že Dante neslyší slova vyslovená rostlinou (!); že jeho duše je soustředěna v jeho oku. To jistě není pravda: Dante je neméně ucho než oko. Torraca ve svém příspěvku upozorňuje na analogická přirovnání v provensálské poezii, kde je „nářek“ polena srovnáván s nářkem básníka-milence; přehlíží skutečnost, že toto

vocis, promluva zrozená větrem. Jasně to vyplývá z veršů, jimiž jsou uvedena Pierova poslední slova, když se chystá odpovědět Dantovi:

*Allor soffiò il tronco forte,¹² e poi
Si convertì quel vento in cotal voce
[Tehdy kmen silně zadul a poté
se onen vítr proměnil v takovýto hlas].*

Ale kromě toho, že toto přirovnání vyznačuje „větrný“ ráz promluvy hybridních bytostí, zařazuje ji také do hodnotové hierarchie. Když Dante volí popis syčícího a potícího se polena, aby charakterizoval zrod promluvy ve svých *lidech-rostlinách*, dává tím na srozuměnou, že ji chápe jako čistě fyzický proces: výtrysk krve a nářku se nalézají na téže nízké „materiální“ úrovni jako prýštění mízy a syčení hořícího polena. Že jde o promluvu ne-lidského řádu, o promluvu, jež je záležitostí tělesného výronu, bylo ve skutečnosti naznačeno už hrůzným veršem *usciva insieme parole e sangue*; a že je tato promluva podmíněna výlučně fyzickými faktory, je odhaleno už ve chvíli, kdy Dante láme ze stromu větévku a vytváří tak kanál, jímž se může vylévat proud krve a slov: jen v důsledku tohoto fyzického gesta může rostlina nabýt schopnosti „mluvit“ – jen je-li trhána a zraňována.

Tato pravda je nám znovu důrazně připomenuta v poslední části tohoto zpěvu, věnované druhému (anonymnímu) sebevrahovi:

*E menommi al cespuglio che piangea,
Per le rotture sanguinenti, invano
[a vedl mě ke keři, který nadarmo plakal
krvavými trhlinami].*

Krev a slova jsou tu znovu sdruženy, znovu se zde hovoří o protržení kanálu (*per le rotture*), jímž se vyřine dvojitý výraz utrpení.¹³ O pár veršů dále, poté co tato rostlina začala mluvit,

specifické přirovnání má osvětlit nářek, jenž je právě *ne-lidský*. – Mohl by srovnat „dehumanizovaný“ nářek papeže, který „piangeva con la zanca“ [nařikal nohou] in: *Inferno*, XIX, v. 45.

¹² D'Ovidio tuto pasáž komentuje, ale pouze aby zproblematizoval význam *forte*: proč, ptá se, zadul tak silně? Kritik v zásadě správně odpovídá, že vzhledem k časovému úseku od utržení větévky, jímž vzniklo místo, kudy mohla vyjít řeč, musela rostlina vyvinout větší námahu, aby nabrala dost dechu na dokončení promluvy. Ale D'Ovidio by udělal lépe, kdyby zdůraznil spíše *soffiò* než *forte* – a celý verš *si convertì quel vento in cotal voce*, jenž popisuje proměnu větru v hlas nebo slova (*voce* může mít oba významy).

Vergilius naráží na její úděl, a činí tak slovy, v nichž rezonují všechny právě dotčené koncepty:

*Chi fosti che per tante punte
Soffi con sangue doloroso sermo?
[Kýms byl ty, kdo tolika ranami
s krví vydechuješ bolestnou řeč?]*

Avšak nejzřetelnější narážka na hrůzné podmínky, za nichž se může v rostlinách zrodit promluva, se nachází ve verších popisujících funkci Harpyjí:

*L'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
Fanno dolore, e al dolor finestra
[Když pak Harpyje ožirají její (= duše proměněné v rostlinu) listí,
způsobují bolest a pro tu bolest okno].*

Co Dante učinil jen jednou a bezděčně jednomu keři, činí Harpyje systematicky, *in aevum*, celé skupině rostlinných lidí; tím, že se živí listy keřů, otevírají rány a vytvářejí průduchy pro bolest, kterou samy způsobily: věčně tak musí prýštit *insieme parole e sangue*.¹⁴

A v souvislosti s tímto odkazem na Harpyje poznamenejme, že problém „geneze promluvy“, tak významný pro tento zpěv, spadá vjedno se základním problémem celé výstavby *Pekla*: s problémem *contrapassa*. Že Dante přetvořil Vergiliovy odpudivé a

¹³ V tomto případě není původcem zmrzačení Dante, ale Giacomo da Sant' Andrea, marnotratník schovaný za keřem, v němž byl proměněn sebevrah. Že si zvolil tento zvláštní úkryt, lze možná vysvětlit tím, že živý Giacomo se poté, co rozházel svůj majetek, pokusil o sebevraždu.

¹⁴ Jistě neuniklo pozornosti, že při pokusu o popis procesu, díky němuž lidé-rostliny hovoří, jsme čerpali z pasáží, v nichž jde o osud Pierův, osud anonymního sebevraha a osud celé této skupiny. Neboť ačkoli jsou sebevrazi zatraceni jako jednotlivci (*Ciascuno al prun de l'ombra sua molesta* [každé (tělo) na keři svého nepřátelského stínu (= duše)]), sdílejí společný osud – a každý z nich se ztotožňuje s celkem: vzpomeňme plurálu, jehož užívá Piero: *Uomini fummo*, a verše: *come l'altre (!) verrem per nostre spoglie* [jako jiné (duše) půjdeme pro své ostatky]). Příběh se vypráví třikrát, a je to stále týž příběh, děsivě explicitní: „toto je osud Pierův, toto je osud každého sebevraha, toto je osud všech.“ A Dante si nejenom přeje, abychom pochopili jeho hrůznou pravdu, ale chtěl by, abychom také slyšeli znějící *halas* tohoto zatracení. Výkřiky dvou krví zbrocených hlasů, nejprve hlasu Pierova a pak hlasu anonymního sebevraha, se zvedají nad chórem, na němž se podílejí hlasy všech lidí-rostlin: *tante voci uscisser tra quei bronchi* [tolik hlasů zaznívalo mezi těmi větvemi]; to je první zvuk, který slyšíme, a ten pak rezonuje celým zpěvem. Ale aby naše uši, neustále vystavené onomu přílišnému randálu, zcela neotupěly, nechává Dante tento chór na chvíli umlknout; to když do středu scény vtrhnou marnotratníci, pronásledovaní ohaři (znovu jde o *contrapasso*: jsou trhání a sápaní hladovými zvířaty, protože za života lačně rozházeli to, co mělo zůstat celé): na okamžik lidské výkřiky, stoupající nad chór rostlinných hlasů, přehluší vše ostatní. Na pozadí tohoto náhlého vstupu normality (zarámovaného dvěma epizodami s individuálními představiteli rostlinných lidí) působí abnormální ještě děsivěji.

zlověstné ptáky v nástroje mravního trestu, je zjevné a bylo to obecně přijato (De Sanctisem, D'Ovidiem, Torrakou, Vosslerem); mně se však zdá právě tak jasné, že pokud Harpyje po věky věků sápadají sebevrahy, je to kontrapunkt k jejich vlastnímu sebetrýznění.¹⁵ Lze také poznamenat, že slova, jimiž druhý sebevrah referuje o zmrzačení, jež postihlo jeho rostlinné tělo (*lo strazio disonesto / C'ha le mie fronde sì da me DISGIUNTE* [hanebná trýzeň, jež takto ODDĚLILA ode mne mé větve]), jsou ohlasem *disvelta*, jež lze nalézt v Pierově popisu vlastní sebevraždy: *Quando si parte l'anima feroce / Dal corpo ond'ella stessa s'è DISVELTA* [když odchází zesurovělá duše od těla, od něhož se sama ODTRHLA]. (Ovšemže před chvílí zmíněné tělesné zmrzačení nebylo dílem Harpyjí, ale Giacoma, který se, podobně jako Dante v případě Pierově, stal bezděčným pomocníkem Harpyjí.) Funkce Harpyjí nicméně nespočívala pouze v tom, že bez ustání rozdíraly rány sebevrahů, jak poznamenávají De Sanctis a D'Ovidio, ale v tom – jak výslovně konstatuje sám Dante –, že „způsobovaly bolest a pro tu bolest okno“ (*al dolor finestra*): v tom, že dávaly sebevrahům trpět a zároveň jim přinášely trpkou útěchu, když jim umožňovaly vypálit si hrůzný cejch vlastní promluvou.¹⁶ Dante, vyvozující logické důsledky ze zákona *contrapassa*, takto vytvořil pro své hybridní rostlinné duše polo-lidskou, rostlinám přiměřenou promluvu (právě tak jako nadal d'ábly a Nembrotta jejich vlastní promluvou: *del cul fatto trombetta* [z prdele proměněné v trubku], *Inferno*, XXI, v. 139; *Rafel mai amech zabi almi*, *Inferno*, XXXI, v. 67). To vše je už implicitně obsaženo v oné prosté větě, jež je konvenčním spojením podmětu a přísudku: *il suo tronco gridò!*¹⁷

¹⁵ Torraca navrhuje jiný druh *contrapassa*: podle jeho výkladu souvisejí útoky Harpyjí s tím, že sebevrazi za pozemského života „nedokázali odolat náporům zármutku“. Podle něho by tedy největší hřích těchto bytostí nespočíval ani tak v samotném protipřírodním aktu sebevraždy jako v nedostatku sebeovládání; do jisté míry podobné je stanovisko Vosslerovo, který tvrdí, že sebevrazi jsou trestáni, protože za života nenalezli „das lösende Wort“ [osvobodivé slovo].

¹⁶ Je to dvojnásob krutá útěcha, neboť se zdá, vyjádřením svého utrpení pouze obnovují svou trýzeň. Tyranská potřeba sebevyjádření jazykem, seabemrzačivá sadistická moc promluvy, která zdánlivě utěšuje, a ve skutečnosti pouze rozdírá ránu – to vše nenašlo nikdy silnější symbolický výraz a plastičtější kresbu, než je tomu v této epizodě.

¹⁷ O kus dále nacházíme ve stejném spojení mnohem věcnější sloveso *dire* [říci]: *Noi eravamo ancora al tronco attesi, / Credendo c'altro ne volesse dire* [Pozorně jsme sledovali kmen, domnívající se, že chce říci ještě něco více].

V těchto odvážných výrazech, kde se podmět a přísudek, které k sobě „přirozeně nepatří“, spojují ve větě, jež jejich spojení dává zdání přirozenosti, ožívá původní polarizace, jež existuje v každé dvoučlenné větě s podmětem a přísudkem. Podle H. Ammanna, *Die Sprache* II, s. 103, slovesná věta zobrazuje „Zu-Wort-Kommen“ živého procesu: ukazuje nám něco živého („ein Lebendiges“), tj. podmět, jak koná v přísudku svou přirozenou práci („Lebensvorgang“); v každé větě je „Urrythmus“ napětí a úlevy, jenž se projevuje v hudební kadenci, s níž je věta vyslovena:

< > < >
růže kvetou, potůček bublá.

V případě

< >
il suo tronco gridò (dice)

* * *

Obraťme se nyní k „jazyku“ neboli stylu celého zpěvu. Je zřejmé, že chceme-li diskutovat tuto druhou otázku, nesmíme se omezovat na jazyk sebevrahů: třebaže Dante pro tyto hybridní bytosti vytvořil zvláštní techniku řeči, nutně musel představit jejich konkrétní slova jako součást normálního lidského jazyka, jež patří do stejného plánu, jako slova ostatních postav – nebo samotného autora. Jeden z distinktivních rysů tohoto zpěvu spočívá v užití onomatopoických termínů, a to v rozsahu, jenž nemá v celém *Pekle* obdobu: všimněme si například následujícího výčtu drsných, souhláskami přetížených slov, jež jsou rozesety (často v rýmové pozici) po celém *cantu* a mají za úkol evokovat pojmy „kmen, keř“ a „drásat, mrzačit, trhat“:

nodosi [sukovité]	bronchi [větve]	scerpi [drásáš]	nocchi [sukovité kmeny]
'nvolti [křivé]	tronchi [utrheš]	sterpi [větve]	tronco [kmen]
stecchi con toscó [jedovaté trny]	monchi [zkomolené]	stizzo [žhavé poleno]	divelta [odtržená]
aspri sterpi [drsné větve]	schiante [rveš]	scheggia rotta [rozrušená kůra]	disgiunte [oddělené]
rosta [houština]			
cespuglio [keř]			
strazio [trýzeň]			
triste cesto [nešťastný keř]			
fronde sparte [rozdělené větve]			

Když přehlédneme tento soubor naježených slov, máme téměř dojem, že jsme konfrontováni s novým jazykem, který pramálo připomíná melodičnost a plynulost italštiny; tato slova mají mnoho z charakteru provensálštiny, s jejím sklonem k monosylabismu a s jejími trsy souhlásek. Srovnejme např.:¹⁸

Al prim pres dels breus jorns braus

Quand brand'als brueils l'aura brava,

dává větné spojení přirozený ráz hluboce paradoxnímu tvrzení; stejně tak přísaha *per este nove radici* zasazuje protipřirozený postoj do rámce tradiční formule. V obou případech se odráží hybridnost „rostlinné promluvy“.

*E ill branc e ill brondel son nut,
Pel brun tems secs qu'el desnuda...*

*Guillems Fabres nos fai en brau lengage
Manz braus broncs bren bravan de brava guia
E rocs e brocs que met en son cantage.*

Ve výše citované pasáži je zajímavá narážka na „brau lengage“ [drsny jazyk]: musí se vztahovat k záměru provensálského básníka využít efektu drsnosti, k němuž byl tento slovní materiál tak přirozeně vhodný. A je více než pravděpodobné, že se Dantův postup, doložený uvedeným soupisem, vrací k této tradici a představuje „zmírněnou“ italskou verzi *brau lengage*.¹⁹ Musíme však dodat, že v Dantově případě je tato technika používána rafinovaněji a s větší uměleckou ekonomikou; Dante například jen zřídka akumuluje onomatopoická slova v jediném verši (jako ve *stecchi con tosco...*; *ch'ode le bestie e le frasche stormire* [jedovaté trny...; že slyší zvířata a šum větví]): většinou jsou tyto prvky rozptýleny, takže je tímto fonosymbolismem prostoupen celý zpěv. Navíc zatímco provensálští básníci byli náchylní k nadužívání tohoto postupu a nacházeli v něm zalíbení pro něj samý,²⁰ Dante se při jeho užití omezoval na případy, kdy to vyžadoval kontext a kdy tento postup napomáhal plastičtější prezentaci idejí mrzačení a trhání: jak vizuální, tak auditivní obrazy mravního pádu tak ve své disharmonii souznějí. Dante takto uváděl do praxe středověkou (a koneckonců antickou) ideu souvztažnosti mezi významem a zvukem (srov. jeho přesvědčení, vyjádřené ve *Vita nuova*, že slovo *amore* zní „láskyplně“).

Tento konzistentní postup, při němž jsou disharmonické představy vyjádřeny drsně znějícími slovy, ponechávali komentátoři bez povšimnutí; všichni zato postřehli hojnost rétorických kunstgrifů, které se v tomto zpěvu nacházejí. Používání takových prostředků, jako

¹⁸ V. Diez, *Poesie der Troubadours*, s. 88; Levy, *Supplement-Wörterbuch*, viz heslo *benc*. Srov. také Scheludko, *Archivium romanicum*, XV, s. 159.

¹⁹ Týž *brau lengage* se připomíná ve verši *Così nel mio parlar voglio esser aspro* [Tak chci být drsný ve své řeči] z básně pro *Madonnu Pietru* (*Rime*, č. 103) a v prvním verši XXXII. zpěvu *Pekla: S'io avessi le rime aspre e chioce* [Kdybych měl drsné a skřípavé verše]. Rezonují tu „drsny verše“ trobadorské *sirventesové* techniky, z nichž, „jakkoli přísně konvenčních a rétorických“ (Borgese, *Speculum XIII*, s. 190), Dante vycházel ve své poezii hněvu.

²⁰ „Upřímnější“ stylistický postup lze nalézt u provensálských básníků v jejich *descorts*: básních, jejichž dizonance je záměrně vytvářena míšením rytmů a jazyků, čímž má být vytvořena analogie k „disharmonii“ básnickovy duše. Tento paralelismus formy a obsahu, který se nám dnes může zdát naivně pedantský, je vysvětlitelný tím, že středověk vysoce oceňoval akt symbolizace: mohl být aplikován na cokoli, na věci malé i velké. Člověkem užívaný symbolismus je důsledkem onoho symbolismu, jenž se vyjevuje lidským zrakům všude, symbolismu, jež vložil do svého stvoření Bůh.

jsou antiteze, aliterace, opakování slov a slovních kořenů, slovní hříčky a etymologie,²¹ bylo součástí dlouhé rétorické tradice, a – podle Schiaffiniho (*Tradizione e poesia*) – rovněž kombinace těchto prostředků s přeexponovanou zvukovou drsností byla regulérním prostředkem středověkých autorů (v právě citované pasáži z básně provensálského trobadora si můžeme povšimnout, že „drsná slova“ se sdružují s poloetymologickými aliteracemi). Je však možné převést rétorické prostředky, jichž Dante užívá, na mnohem konkrétnější zdroj: většina z nich se objevuje v jazyce prvního sebevraha Piera, a Novati doložil, že jsou jednoduše ohlasy elegantních stylistických obrátů, jimiž historický Pier delle Vigne zkrášloval svou prózu. Takto by se zdálo, že Dantova volba těchto rétorických kunstgrifů byla poplatná jeho snaze o historickou charakterizaci. Auerbach zdůraznil, že Dante systematicky usiluje o to, aby i na onom světě zůstaly duše poznatelné, a tak respektuje některé jejich charakterové a fyzické distinktivní znaky; zde bychom tedy měli co činit s „jazykovým“ portrétem, odpovídajícím obecné zásadě zachovávat i v zásvětí pozemské rysy rozmanitých charakterů. Novatiho dokumentace je přesvědčivá a jeho objev je důležitý, neboť nabízí objektivní vysvětlení výskytu uvedených figur: po něm už by se žádný komentátor nemohl vrátit k tak subjektivním interpretacím, jaké dříve předkládal De Sanctis, pro něhož rétorické partie v promluvě sebevraha Piera signalizovaly (chvilkovou) neupřímnost!

Naneštěstí se však komentátoři, kteří Novatiho následovali, zmocnili „faktu“ této historické korespondence, aby zdůraznili v Dantově obrazu domnělé prvky zlomyslné a ironické karikatury. Je pozoruhodné, jak lačně se profesori filologie vrhají na každý předpokládaný výraz zlomyslnosti, je-li spojen s jazykovou bravurou. Nejupřímnějším členem tohoto cechu je Vossler:

Z těchto okázalých či heroických byrokratů, jež my Němci známe lépe než jakýkoli jiný národ, se mohou stát lační tygři, nelidští i vůči sobě samým. Jsou-li svrženi nebo propuštěni, spáchají sebevraždu nebo se propadnou do směšnosti. *I v jejich soukromém způsobu vyjadřování poznáváme úřední styl. [...]* Těžce a beznadějně uražen, (Piero) se uzavírá a doslova dřevění. [...] Z jejich duše (duše zpupných a ješitných lidí moci), která nemohla zdárně růst a trpět, se stane seschlé, trnité hloží.

²¹ Bylo oblíbeným dobovým postupem vytvářet hravé etymologické výklady jmen. V tomto zpěvu se neobjevuje žádná slovní hříčka, srovnatelná například s *de Vinea... vinea* [delle Vigne... vinice] v textu jednoho z Pierových korespondentů (viz Schiaffini, s. 100); nicméně výraz *ambo le chiavi*, užitý Dantovým Pierem, prozrazuje též sklon ke hře se jmény: je zřejmé, že obsahuje historickou narážku na jiného Petra, strážce klíčů. Přesně táž narážka se nachází v textu zmíněného Pierova korespondenta, majícího zálibu ve slovních hříčkách: *imperii claviger, claudit et nemo aperit, aperit et nemo claudit* [klíčník říše, zavře a nikdo neotevře, otevře a nikdo nezavře] (Schiaffini, cit. d.). D'Ovidio odkazuje na tento výraz jako na pramen *ambo le chiavi* – nezmiňuje však

Není těžké porozumět, jak byl Vossler přiveden čirou německou fobií a ryze německou slovní asociací („ein verknöcherter Bürokrat“) k tomu, že na Dantův paralelismus přiložil svou vlastní fantastickou analogii. Když se od Novatiho dozvěděl, že jazyk Dantova Piera je v podstatě jazykem historického Piera a že představuje dobový „kancelářský“ či „úřední“ styl, promptně ztotožnil capujského *dittatore* s byrokraty, jež poznal a jimiž opovrhoval v Německu; jde dokonce tak daleko, že naznačuje, že jelikož byl Piero za života „zkostrnatělý byrokrat“, je zcela na místě, že se na onom světě stane zmrzačeným trnitým hloží. Kromě toho soudí, že Piero byl jeden z těch, jejichž styl chtě nechtě prozrazuje byrokrata i v každodenním životě – takříkajíc obět' stylistického tiků! A po nás pak chce, abychom uvěřili, že takovéto triviální a komické stvoření učinil Dante hlavní postavou tohoto zpěvu. Vosslerovy domněnky o Pierově privátním charakteru (existuje v zásvěti něco jako „privátní život“?) jsou zcela neopodstatněné, tak jako jeho tvrzení, že Pierův styl nebyl vznešený a elegantní, ale uboze bombastický, a tedy k smíchu. Máme jistě plné právo odmítnout „karikaturní teorii“ (jak to činí D'Ovidio: „Do těchto stylistických ozdob Dante neuložil téměř karikaturní záměr“).

Nejen to: domnívám se, že Dante nebyl veden pouze přáním podat historickou charakteristiku, a že to ani nebyl primární umělecký důvod, proč použil těchto rétorických prostředků. U Danta se naplňují širším významem; poskytují jakýsi jazykový, onomatopoický výraz ideám mučení, rozštěpení, odcizení, jež dominují celému zpěvu (ve větší míře, než v jaké sugerovala drsně znějící slova ideje „zmrzačenosti“ a „kmene“). Vizme například spleť a kroucené verše, jež samy v sobě nesou pečeť sebemučení a sebeodcizení a v poslední instanci neplodnou paradoxii:

L'animo mio, per disdegnoso gusto

Credendo col morir fuggir disdegno,

Ingiusto fece me contra me giusto

[Má duše soudíc s pohrdavou samolibostí,

že smrtí unikne pohrdání,

nespravedlivým (= vůči božskému řádu, násilím dobrovolné smrti) mne učinila vůči

sobě spravedlivému (= nevinnému)].

Po této zoufalé slovní spleti se verše projasní a oprostí (do průzračných tónů Racinova *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur* [Den není čistší než hlubina mého srdce]), jako bychom vyšli na mýtinu, zalitou jasnou sluneční září:

*Vi giuro che già mai non ruppi fede
Al mio signor, che fu d'onor sì degno*
[Přisáhám vám, že jsem nikdy nezradil
svého pána, ten vzor ctnosti].

Složitá věta a komplikované cítění tu koresponduje s prostou větou a upřímným citem – profil vět se mění podle duševního naladění. Ve verši *Ingiusto fece me contra me giusto* slyším nad preciozní spletitostí *proti-tón*, symbol proti-přírodního: opakování slovních kmenů (*ingiusto – giusto; me contra me*) evokuje urážku, jíž se jedna polovina lidské duše dopustila na druhé; do jisté míry tu můžeme konstatovat paralelu k „moi dédouble“, jež nacházíme v nejpůsobivější verši druhého sebevraha: *Io fei giubbetto A ME delle MIE case* [udělal jsem si šibenici ze svých domů (= oběsil jsem se ve vlastním domě)]. Muka a zmar jsou znovu motivem Pierova verše, v němž se popisují plameny závisti, šlehající stále výš, až je vše spáleno a pocty se obrátí v bídu.

*Infiammò contra me li animi tutti
E li 'nfiammati infiammar²² sì Augusto
Che i lieti onor tornaro in tristi lutti*
[Roznítla všechny proti mně,
a ti roznícení tak roznítli císaře,
že se veselé pocty obrátily v bědný smutek].

O kus dále, v sémanticky silně zatížené větě popisující dvojí činnost Harpyjí, máme co činit nejen s opakováním, ale také se zeugmatem: *Fanno dolore e al dolor finestra*.

Komprimovanost tohoto verše symbolizuje bolest, jíž je sice neustále dáván průchod, ale jež

²² Toto specifické opakování, opakování určitého slovesa ve tvaru minulého přičestí, je postup, který má v latinské (a zvláště v pozdnělatinské) poezii a próze dlouhou tradici, srov. Stolz-Schmalz-Leumann-Hofmann, *Lateinische Grammatik*, s. 831: *Mars hanc videt visamque cupit potiturque cupita* ([Mars ji vidí, spatřené si zažádá, žádoucí se zmocní]; Ovidius); *Croesum cepit captumque... donavit* ([Croesa zajal a zajatého daroval]; Orosius).

se zároveň musí nekonečně opakovat.²³ Nakonec si můžeme povšimnout vzorce – starého jako veškerá epická poezie – „nikoli *a*, ale *b*“, jenž se nachází třikrát ve stejném počtu veršů na počátku zpěvu:

Non frondi verdi, ma di color fosco;
Non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
Non pomi v 'eran, ma stecchi con tosc
[Nikoli zelené haluze, ale velmi tmavé;
nikoli rovné větve, ale sukovité a zkroucené;
a nebyla na nich jablka, ale jedovaté trny].

D'Ovidio komentuje účinek vyvolaný opakováním tohoto postupu: vidí v něm záměrnou syntaktickou monotonií, jež „napodobuje onen klid, který se rodí z velkého údivu“. Nic však neříká o postupu samém. Podle mne tento negativní vzorec s naléhavým tónem rozštěpení sugeruje *στέρησις* čili *privatio*, jíž je jak v antické, tak ve středověké filozofii jasně definováno zlo jako *cosi*, co je charakterizováno absencí dobra; Dante nám chce ukázat, že tento les je „zlý“ les.

Jistě si už někdo všiml, že svrchu citované pasáže představují nejen jazyk Pierův, ale i jazyk druhého sebevraha a jazyk samotného Danta. Tím by byl jednoznačně vyvrácen předpoklad těch, kdo vidí v autorově užití těchto rétorických figur pouze program historické charakterizace – ledaže bychom uvěřili, že Dante jako umělec selhal, zapomněl na svůj původní záměr a slepě podlehl tomu, co by moderní psychologové nazvali automatismem.²⁴ Těžko si však lze představit takové pochybení u natolik uvědomělého umělce, jako byl Dante. Spíše bych řekl, že Dante nezapomněl, ale překročil svůj původní záměr: připustíme-li, že takové mohlo být jeho východisko a že to může vysvětlit jeho zájem o stylistické preference úředníka Piera, nejspíše platí, že jakmile se jeho básnická imaginace zmocnila postupů charakteristických pro tento styl, tyto postupy se mohly podřídit širšímu plánu a sehrát svou

²³ Srov. podobný postup v proslulém verši *Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse* [Galehaut (= kuplíř) byla kniha a ten, kdo ji napsal], kde podmět *Galeotto* představuje nejprve knižní titul a pak lidského činitele. Znovu v tomto zeugmatickém zhuštění cítíme výraz trýznivého, osudového tlaku. Srov. rovněž *che su l' avere e qui me misi in borsa* [že tam nahoře (v pozemském světě) jsem schraňoval do měšce (*borsa*) majetek, a zde jsem zahnal do pekelného žlebu (*borsa*) sebe sama], *Inferno*, XIX, v. 72.

²⁴ Zdá se, že takové je ve skutečnosti stanovisko Grandgentovo, můžeme-li tak soudit z jeho formulace „...at' záměrně, nebo nevědomky“; měli bychom uvěřit, že Dante, plný reminiscencí na kancelářský styl, dopustil, aby jazykové návyky charakteristické pro *dittatore* Piera ovlivnily jeho vlastní.

roli v evokaci disharmonické atmosféry, která prostupuje celé *canto*.²⁵ Z tohoto pohledu se praktičtější otázka historické identifikace jeví jako nepodstatná; je přirozené, že druhý sebevrah, bytost, v níž se opakuje Pierovo zmrzačení, sdílí Pierův zmrzačený styl; a že poutník Dante, tak citlivý na disharmonickou atmosféru obklopující duše-rostliny, si vybavuje své reakce ve větách evokujících tuto disharmonii.

Tak je tomu – nanejvýš překvapivě – ve verši, na nějž klade Grandgent zvláštní důraz a jenž představoval kámen úrazu pro komentátory ze školy „historické charakterizace“: *Cred'io ch'e credette ch'io credesse...* Podle mého názoru je tento verš tou nejšťastnější „psychologickou charakteristikou“, jakou si můžeme představit, a živě nám zpřítomňuje Dantovo duševní rozpoložení v této fázi narace: to jest přerušení jeho mentální komunikace s vůdcem v důsledku *smarrimento* [zmatku], o němž se hovoří v předchozím verši, poté co se Dantova pozornost rozbíhá různými směry (vybídnut Vergiliem, aby „pohlédl“ na dosud neslýchané věci, je schopen pouze zaznamenávat zvuky). Verš *cred'io...* „onomatopoicky“ znázorňuje jeho duševní stav, stav odcizení a zmatení. Tento křivolaký způsob vyjádření, platný sám o sobě, navíc plní anticipační funkci; než se zvedne opona nad hlavními protagonisty, než se před námi rozvinou strašlivé důsledky jejich osudu, ostře zazní tón, který bude rezonovat celým zpěvem.²⁶

Rétorický postup použitý v tomto významném verši je prostým opakováním; to je ve skutečnosti obsaženo ve všech pasážích, o nichž jsme výše hovořili – byť často v kombinaci s dalšími postupy. Že se ve všech těchto případech dospívá v zásadě k témuž efektu, je přirozeně důsledek cílevědomé autorské intence; efekt prostého opakování slov, stejně jako kteréhokoli jiného stylistického postupu, je cosi, co nelze definovat v abstraktních termínech, ale co musí být vždy cítěno a zakoušeno na pozadí zvláštního psychického klimatu. V tomto zpěvu je Dante zaujat především evokací konceptu morální disharmonie, zatímco například v epizodě s Franceskou využívá ve verši *Amor che a nullo amato amar perdona* [láska, jež přikazuje každému milovanému milovat] neodolatelné síly slovního opakování jako verbálního ekvivalentu pro nárok vzájemnosti, jenž je vlastní každé pravé lásce. Ve verši *caddi come il corpo morto cade* [klesl jsem, jako klesá mrtvé tělo] slouží týž kunstgrif k zesílení dojmu setrvačnosti, kterou nám vnucují fyzikální zákony; v Malherbově verši *Rose*,

²⁵ Můžeme v této souvislosti připomenout scénu v XV. zpěvu, kde se Dante v důvěrné rozmluvě s Brunettem Latinim pokouší o nové a hlubší užití některých pravidel *bienséance*, jež kdysi stanovil sám Brunetto (citace viz v Torrakově edici Danta, k XV, v. 43, a rovněž v. 121-123).

²⁶ Stejný postup lze zaznamenat v Dantově užití onomatopoeie, např. když Vergilius na začátku zpěvu užívá epiteton *monchi* (jež se příznačně rýmuje s *tronchi* a *bronchi*), aby konstatoval prostou myšlenku „to, co nyní

elle a vécu ce que vivent les roses [ta růže prožila, co žijí růže] je symbolem smířené poddání se přírodním zákonům; v latinské sentenci, jež inspirovala Racina, *Titus reginam Berenicem ab urbe dimisit invitus invitam* [Titus nechal královnu Bereniku odejít z města, proti své i její vůli] jsou evokovány jednotné pohnutky milenců, motivované společným gestem rezignace. Heslem stylistiky by mělo být – nikoli *tot capita tot sententiae* [kolik hlav, tolik rozumů], ale – „kolik sentencí, tolik významů“: má-li styl vyjádřit psychický obsah, je toho schopen pouze tehdy, když adaptuje daný prostředek na konkrétní situaci. Opakování je samo o sobě multivalentní; jeho specifický odstín se vyjevuje ve specifické situaci prostřednictvím „určité“ spolupráce mezi touto situací a postupem, jež poskytuje jazyk – „přilnutím“ jazyka k psychickému obsahu.

Ve všech pasážích, o nichž jsme hovořili, využíval Dante důvěrně známého stylistického vzorce způsobem, jenž byl specificky vhodný pro jistou situaci nebo jistou postavu. Rétorická figura tu není nikdy užívána pro sebe samu, „aby byl užit dobře známý rétorický prostředek toho či onoho...“, jak s oblibou říkají filologové. Dante přetváří dané stylistické vzorce, a obnovuje tak jejich původní sílu. Verš *Amor che a nullo amato amar perdona* z epizody s Franceskou, následovaný ve dvou dalších verších anaforickým *amor*, je snadno zasaditelný do známého středověkého schématu, užívaného všemi kazateli a řečníky (srov. *Per me si va* [Mnou se prochází], vícekrát opakovanou formuli v nápisu nad pekelnou branou; viz Hatzfeld, *Anaphoric Hymnal Style*); ale přesto je to věčný výraz povahy lásky – a to natolik, že moderní čtenář (ba i medievista, když se mu poštěstí být „pravým“ čtenářem) si tohoto starého paradigmatu vůbec nevšimne. Jak překvapivé příklady „originality *à partir du connu* [vycházející ze známého]“, tak příznačné pro pravého génia, znovu čtoucího palimpsest jazyka!

PŘÍLOHA: Anonymní sebevrah ve XIII. zpěvu *Pekla*

Poté co De Sanctis ve své pochvalné studii otevřel cestu k *personaggi eroici* [hrdinské postavy], jimiž se to ve zpěvech *Pekla* jen hemží, komentátoři, vedeni zálibou v silných osobnostech „renesančních“ rozměrů (kterou mohlo *Peklo* uspokojit lépe než zbývající dvě kantiky), se při traktování této epizody příliš zaměřovali na postavu člověka Piera. De Sanctis nazval svůj esej o tomto zpěvu *Piero delle Vigne*, D'Ovidio *Il canto di Piero delle Vigne*, Olschki příznaně pojednává pouze otázku *Dante and Peter de Vine*. Tím, že se Pierovi

předpokládáš, se ukáže jako mylné“: *Li pensier c'hai si faran tutti monchi* (*monco*, zmrzačený, je tu užito pro

dostává tak výrazného reliéfu, se zastíňuje skutečnost, že v Dantově pojetí byl podřízen „zákonu kruhu“: neboť Piero je představen nejen jako jedinec se svým osobním příběhem, ale také jako mluvčí skupiny, s níž sdílí společný úděl (jak sám přiznává) a jako vykladač posledního soudu – což, jak lze předpokládat, mělo pro Danta nemalý význam. Navíc pokud tuto postavu izolujeme pro potřeby analýzy, bouráme uměleckou jednotu zpěvu,²⁷ který musí být – jako každé velké umělecké dílo – posuzován z hlediska celkového efektu. Nepochybně je třeba vyjádřit rozpaky nad Croceho odvahou, když štěpí Dantovo dílo na dvě části: na „lyrickou poezii“ (v níž jsou prezentovány „silné individuality“) a „teologický román“.

Konkrétním výsledkem tohoto obecného postoje je v případě XIII. zpěvu oslava Piera na účet druhého, anonymního sebevraha. Ti, kdo se obtěžují o něm zmínit, ho považují nanejvýš za hodna několika zběžných poznámek, a ty mu většinou nejsou ke cti: D'Ovidio (který prorokuje, že zpěv i nadále zůstane „zpěvem Pierovým“) kárá „šibeniční a hrubou tragiku“ uloženou v „*mot de fin*“ [poslední slovo]: *io fei giubetto a me delle mie case*, větě, již anonymní sebevrah sděluje, „že se doma oběsil“. Vossler se k italskému kritikovi přidává a prohlašuje o této postavě, že jí nelze přiznat „feiner Gemütsart“ [ušlechtilé smýšlení]. Podle mého soudu jsou taková tvrzení chybná; možná je lze vysvětlit tím, že druhý sebevrah, zastíněný prvním, nebyl považován za dost důležitého, aby mu byla věnována vážnější pozornost. V mých očích je ale svrchovaně důležitý: ne jako individuum (neboť nelze popřít, že Piero je jako „osobnost“ mnohem poutavější), ale jako zásadní položka pro strukturu a konečný smysl epizody.

Z hlediska struktury lze pozorovat dva druhy paralelismu, jež ukazují, že tyto dvě postavy musí být uvažovány společně. Právě jsme upozornili na stylový paralelismus; a k příkladům citovaným výše můžeme připojit další: „*tristo cesto*“ [nešťastný keř], „*la farà trista*“ [ji bude činit nešťastnou], „*al cespuglio che piangea... invano*“ [ke keři, který marně plakal], „*que' cittadin... avrebber fatto lavorare indarno*“ [ti občané... by pracovali zbytečně]. Druhý paralelismus se týká „dvou gest“: připomeňme, že Dante, ohromen strašlivými zjevy lidí-rostlin, nenachází slov, jimiž by je oslovil (mluví pouze k Vergilioví, a ten rozmlouvá se sebevrahy místo něho); jediné zjevné známky jeho komunikace se sebevrahy najdeme na počátku epizody, kdy trhá list z člověka-rostliny Piera, a v závěru, kdy s gestem Antigony sbírá spadlé větve (servané Giacomem da Sant' Andrea) kolem zmrzačeného rostlinného těla druhého sebevraha. Kdybychom měli k dispozici pouze stylistické paralely, mohli bychom je

myšlenku!; v obou případech jde tedy o doklad chybného úsudku).

²⁷ Či přesněji: „epizody“. Epizoda s lidmi-rostlinami se skutečně uzavírá teprve v úvodních verších XIV. zpěvu, kde Dante plní žádost druhého sebevraha a sbírá větve servané z jeho těla: „*raunai le fronde sparte*“.

právem interpretovat jako signály, že epizoda s anonymním sebevrahem (byť stále umělecky podstatná) je pouhým echem a vybledlou upomínkou na první a mnohem propracovanější epizodu, pojednávající o Pierovi; ale vzhledem k těmto dvěma komplementárním gestům je nepochybné, že druhá epizoda dává zaznít tónu klimaxu a definitivnosti: Dante odčiňuje nechtěné otevření ran záměrným, soucitným aktem jejich ošetření; epizoda se konečně uzavírá činem, jenž má utišit trýzeň vyvolanou prvním gestem.

Epizoda s druhým sebevrahem je tedy pro strukturu básně velmi podstatná; a stejně tak je pravda, že tato postava je důležitá pro *téma* tohoto zpěvu, jímž (nesmíme na to zapomínat) je dílo Boží spravedlnosti. Tato postava je důležitá právě pro svůj nedostatek „osobnosti“: Piero je vskutku velká osobnost (co do vzrůstu je *gran pruno* [velký keř], zatímco druhý sebevrah je vykreslen jako tak malý, že když s ním chce Vergilius mluvit, musí se k němu sklonit), ale právě proto je tato „renesanční“ postava *pouze* jednotlivcem. Druhý sebevrah má větší roli: slučuje v sobě všechny Florentány, kteří se zabili vlastní rukou; je samotnou Florencií, která neustále páše sebevraždu, oddávajíc se vnitřním bojům: třebaže Jan Křtitel vystřídal Marta v úloze patrona Florencie, někdejší patron *sempre con l'arte sua la farà triste* [ji provždy svým válečným uměním bude činit nešťastnou]. Anonymnímu sebevrahovi leží na srdci tragédie jeho rodného města; a nikoli osobní osud, osobní pověst – jako v případě Pierově (*Conforti la memoria mia* [naprav mou pověst]). A pokud v něm spatřujeme představitele Florencie, pak se nám poslední verš *canta* začne jevit jako vznešeně hrůzná evokace sebeničení tohoto města: *Io fei giubetto a me de le mie case*.²⁸ Žádný div, že se Danta zmocní „la carità del natio loco“ [láska k rodnému místu] (XIV, v. 1); když soucitně sbírá polámané a rozházené větévky, projevuje oddanost vlastnímu rodnému městu.

Srovnáme-li vztah mezi Dantem a (anonymním) Florentánem na jedné straně a vztah mezi Dantem a Capujcem Pierem na straně druhé, vyvstane zřejmý paralelismus: v obou případech máme co dělat s gestem a duševním rozpoložením. Avšak ve scéně s Pierem mají oba tyto projevy menší význam: ulomení větévky nebylo ve skutečnosti adresováno Pierovi, ale tomu, co v té chvíli bylo pro Danta ještě křovím; v tomto gestu se dosud neodráží nic

²⁸ D'Ovidio přehlédl implikace, jež v sobě nese slovo *case* [domy]: viděl v tomto verši pouze triviální téma něhoho, kdo se „doma oběsil“. Ale za časů středověkého hrazeného města musely *case* nepochybně evokovat „dům mezi domy“: užití tohoto slova znovu staví anonymního sebevraha na pozadí jeho města, Florencie.

D'Ovidio rovněž zdůrazňuje vulgárnost slova *giubetto* [šibenice]. Že to ve francouzštině byl lidový, a dokonce vulgární termín, tvrdí Arpad Steiner (MLN, 1942), který cituje Viléma z Auvergne (13. století) na doklad, že slovo patřilo do zlodějského argotu. Ale pravá „vulgarita“ tohoto slova spočívá v tom, že nanejvýš plasticky evokuje hlubokou propast, do níž Florencie klesla. Vulgarismus není nutně antipoetický: cožpak Dante ve chvílích nejvyššího básnického vzrušení nesáhl ve svých básních hněvu po slovech jako *puttana* [kurva], *bordello* [bordel] (a – což je velmi výmluvné – nevyhýbá se snad jeho elegantní *dittatore* Piero slovu *puttana*, když mluví o Závisti, a neužívá raději slovo *meretrice*)? Srov. rovněž Torraca o *drappo* (*Inferno*, XV, s. 112).

z jeho vztahu k sebevrahovi. Jeho postoj se samozřejmě reflektuje ve slově *pietà* [soucit]: v *tanta pietà m'accora* [takový soucit mě trýzní] nám říká, že ho Pierův smutný příběh dojal. Ale na Dantově, stejně jako na Corneillově hodnotové škále je nepochybně soucit s utrpením jedince cosi méně vznešeného než všeobecnější cit oddanosti vlasti. Zvažujeme-li tedy význam těchto dvou paralelních projevů (jež představují jediný *přímý* důkaz, o nějž se můžeme opřít), docházíme k závěru, že z obou sebevrahů by se Dante nejspíše identifikoval s anonymní postavou, podceněnou a odvrženou kritiky – a nikoli se „silným jedincem“ Pierem.²⁹

Ke zcela jinému závěru dospěl Olschki: zveřejnil ho ve stati nazvané *Dante and Peter de Vineia* (*Romanic Review*, XXXI, s. 105-111). Vypustil jakoukoli zmínku o anonymním sebevrahovi, zvážil pouze přímé i nepřímé důkazy obsažené v první epizodě a vyložil je ve světle biografických faktů – a úspěšně si tak připravil půdu ke ztotožnění Danta s Pierem: *pietà*, již Dante spojuje s vlastní zkušeností, podle Olschkiho svědčí o tom, že básník ztotožnil vlastní osud s osudem úředníka Piera, a touto solidární sympatií lze vysvětlit i skutečnost, že Piero je zproštěn odpovědnosti za zločiny, z nichž byl obžalován a shledán vinným – podle jediných dokumentů, jež se dochovaly. Fakt, že Pierovi je umožněno hájit svou pověst, je nesporně důkazem, že sám Dante byl o jeho nevině přesvědčen, a zdá se tedy rozumné předpokládat, že Dante měl k dispozici ještě jiné důkazy než ty, které doputovaly k nám. Avšak podle Olschkiho básník představil Piera jako nevinnou oběť závidivosti (*invidia*) a pomluvy prostě proto, že on sám, Dante, kdysi vysoký úředník jako Piero, trpěl stejným osudem. Sebeobranný Pierův autoportrét je pro Olschkiho důkazem, že člověk Dante se ztotožnil s historickou osobností Pierem:

...jeho (Dantova) sympatie pro Piera delle Vigne jakožto druha v neštěstí je potvrzena analogií mezi konkrétními událostmi. Oba [...] byli odsouzeni za zneužití veřejných úřadů, a to na základě podobných obvinění. Jsa si vědom vlastní nevinny a jsa přesvědčen, že je velmi snadné – a běžné – odsoudit politického protivníka za čachry v úřadě a tak se ho zbavit, Dante přenesl vlastní zkušenost na kancléře a pokládal ho za bezbrannou oběť závidivosti a zloby, oběť, jakou byl on sám. Takto očistil kancléře, jež ctil jako nejvyššího úředníka říše, jako básníka i jako rétora, od hanby, která kalila jeho posmrtnou pověst. Pocit spřízněnosti co do životních zkušeností ho přiměl k svévolnému soudu, který mohl rovněž očistit jeho samého z podezření, jež na něho vrhli jeho kolegové. Z těchto osobních motivů se zrodilo jeho přesvědčení – a následná legenda –, že Pier delle Vigne byl nevinně uvržen do neštěstí...

Soudce světa nesoudí podle veřejného mínění své doby, ale podle vlastního svědomí a vlastních politických zkušeností.

²⁹ Srov. podobnou dvojici (radní z Lukky – Ciampolo Navarrese) ve zpěvech XXI-XXII.

Máme tedy věřit, že Dantův příznivý soud o Pierovi není výsledkem šetření a vyhodnocování důkazů, ale prostým předpokladem – soudem, který byl v podstatné míře motivován Dantovým vlastním rozhořčením vůči nespravedlivé společnosti: očistil Piera, aby očistil sám sebe. Nemohu se zbavit dojmu, že takováto interpretace znevažuje integritu Dantovy argumentace, a nechápu ani praktickou psychologii, z níž by měl tento Dantův manévr vycházet: pokud se jeho soud zakládal pouze na sympatetické intuici, pokud v jeho době nebyl při ruce žádný věrohodný objektivní důkaz Pierovy nevinoty, jak mohl čekat, že o této nevině přesvědčí své čtenáře? A pokud by je o ní nepřesvědčil, Dante nemohl příliš doufat, že očistí své jméno tím, že vykreslí paralelu mezi sebou a tak spornou osobností. Navíc i když budeme souhlasit, že měl slušnou šanci rehabilitovat Pierovu pověst, jeho vlastní rehabilitaci to mohlo posloužit *jen* za předpokladu, že by paralela mezi oběma muži byla v básni jasně zformulována – a to Dante neučinil. Přitom nelze tvrdit, že by to nedělal ze zásady: například v epizodě věnované Brunettu Latinimu je výslovně řečeno, že Dante ztotožňuje svou vlastní zkušenost se zkušeností svého učitele (když Brunetto prorokuje, že Florencie oplatí Dantovi nevděkem). Jak si máme vysvětlit, že v tomto případě žádné takové upozornění nepadne, jestliže – přijmeme-li Olschkiho výklad – tak mnoho závisí právě na jasném stanovení osobní paralely?

Protože tato souvislost není stanovena, musí se Olschki opírat o takové narážky, jako je Pieroovo odsouzení *závisti* (jejíž obětí byl také Dante) nebo zmínka o Dantově soucitu, *pietà*, s Pierem (citu, „který se Danta zmocňuje pokaždé, když – a jenom když – před ním stojí oběť vášní či nehod, jaké poznal on sám“). Pokud by tato konstatace („a jenom když“) byla pravdivá, znamenalo by to, že Dante nedokázal rozlišovat mezi soucitem a sebelítostí; naštěstí však stačí nahlédnout do Blankova slovníku, abychom to snadno popřeli, viz heslo *pietà*, kde se odkazuje k veršům jako např. *lamenti... Che di pietà ferrati avean gli strali, / Ond'io li orecchi con le man copersi* [nářky... jež měly šípy kované soucitem, až jsem si musel rukama zakrýt uši] (XXIX, v. 44), kde líčí, jak je zasažen šípy soucitu, když slyší nářky trýzněných padělatelů; ztotožňuje se snad Dante s těmito padělateli? (Srov. rovněž zpěv XX, v. 28: soucit projevený vůči *indovini*, hadačům, a výčitka Vergiliova: *Qui vive la pietà quand'è ben morta* [Zde žije soucit, když je zcela mrtvý (Zde je pravým soucitem být nemilosrdný)].) Pokud jde o doklad, jenž je shledáván ve zmínce o závisti v následující pasáži:

La meretrice (invidia) che mai da l'ospizio

*Di Cesare non torse li occhi putti,
Morte comune, de le corti vizio...*
[kuplířka (*závist*), která nikdy neodvrátila
své oči běhny od císaře
a jež je smrt všech a *neřest dvorů*...]

zdá se mi, že Olschki převrací Dantův důraz, když říká:

Události, jež vedly k jeho odsouzení, měly stejnou příčinu jak na císařském dvoře, tak v republikánské Florencii, neboť „závist“, jež rozhodla o básníkově osudu, nebyla *pouze příznačnou neřestí knížecích dvorů, ale všeobecnou metlou lidstva*: „Morte comune, de le corti vizio.“

Pasáž jako celek nepochybně prezentuje *závist* jako neřest dvorů *par excellence*; poslední verš sice připouští, že je to obecné zlo (*morte comune*), ale charakterizuje ji především jako „neřest dvorů“ (měli bychom tedy překládat: „jež není jen smrt všech, ale – především – neřest dvorů“). Pierovi zde leží na srdci, aby popsal situaci na sicilském dvoře, kde hrála *invidia* tak zhoubnou roli; kdyby Dante soudil, že tento popis je zároveň a ve stejné míře použitelný na demokratickou Florencii, nevidím důvod, proč by Piero nemohl tuto analogii vyslovit.

JAK ROZUMĚT RABELAISOVÍ¹

Jestliže pečetím svůj vstup do nové sféry působnosti ve znamení Rabelaise, tak jako jsem před 21 lety svou doktorskou disertací² vstoupil ve znamení Rabelaise na vědeckou dráhu, je hlubším smyslem této dvojí tematické volby přání připoutat pozornost k životní plnosti románských literatur – tam, kde pulzuje nejsilněji – , studovat ovládnutí života románskými umělci a přezkoumat po tak dlouhém čase svou vlastní pozici vůči velkému hlasateli vitality. Předběžná otázka však musí znít takto: je sám François Rabelais, zpodobovatel života, vůbec ještě živý?

Každý národ má velké spisovatele, které více chválí, než čte: ve Francii je Rabelais, jehož 400leté výročí vstupu na literární scénu se bude slavit v roce 1932 (první zmínka o *Gargantuovi* je z roku 1532), jednou z ozdob literárních dějin, o jakých se žáci ve škole leccos učí, úryvky z jejichž děl figurují v antologiích, ale které nepředstavují žádnou život formující sílu,³ jež by mohla stále novými samovzníceními poskytovat dnešnímu životu nový žár, jako třeba ve Španělsku Cervantes. Kniha jako ta Unamunova o donu Quijotovi, která prokazuje, že tento klasický román klade prapůvodní a věčné otázky španělské povahy, by se o Rabelaisovi napsat nedala. A to přesto, že Rabelais ve skutečnosti rozvíjí určité bytostné rysy čistokrevného Francouze (právě tak jako Cervantes rysy Španěla): tak například smyslové založení, vážnou pozornost k fyziologii, *gauloiserie*, smysl pro situaci a psychologii, radost z jízlivosti, polemiky, myšlenkové jasnosti a bystrosti, věčnosti, erudice, paměti, potěšení z intelektuálního triumfu, didaxe a morálního apoštolátu. Třebaže řada rabelaisovských motivů znovu ožila v Jarryho divadle, v románech J. Romainse, R. Rollanda nebo Delteile, smíme dnes Rabelaise pokládat za pozapomenutého autora; ale proč takto vypadl z paměti? Jistě nejen pro svou jazykovou formu, pro obtížnost textové podoby jeho díla, jejíž humor vyvane, když jej nejdřív musíme dešifrovat s pomocí vědeckých komentářů: Montaignův jazyk je stejně obtížný, a Montaigne přesto stále žije. Jistě také nejen kvůli rychlému stárnutí, které hrozí každému satirikovi – čtenáři musí být známa praktická realita, které se satirik vzpírá – , neboť Molièrovy a Pascalovy satiry žijí, ačkoli realita, jíž se

¹ Nezkrácený text veřejné nástupní přednášky, pronesené v Kolíně 30. dubna 1931. V poznámkách jsem doplnil bibliografii.

² *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle a. S. 1910.

³ Např. v Thibaudetově článku (*Nouvelle revue française* 32, s. 534nn.) *Pour la géographie littéraire*, kde se určuje místo ústředních osobností ve francouzských literárních dějinách, se Rabelais neuvádí. Hlavní vývojová

vysmívali, už naší realitou není. Jistě také nejen kvůli Rabelaisově specifické pozici na přechodu ze středověku k nové době, pozici, kterou zpřítomnil hezkým obrazem Klemperer, když vykreslil Rabelaise a Kalvína jako dvě obrovité postavy zneprátelených bratří, kteří nesou na svých ramenou stavbu francouzské renesance, aniž jsou si vědomi skutečnosti, že je spojuje stejný úkol; přičemž Rabelais stojí jako těžkopádný obr mezi středověkem a renesancí, do značné míry stranou renesanční struktury a ještě hodně spjatý se středověkem.⁴ Ale ani jeho časové ukotvení nemůže být tím pravým důvodem, neboť koneckonců jsou Ariosto a Cervantes také středověcí, alespoň pro svůj rytířský ideál, a přece živí. Rovněž nemůžeme říci, že Rabelaisovu dílu chybějí obecně lidské zájmy: je to nakonec renesanční epopěj vědění a radosti ze světa, přesně jako jsou *Lusovci* epopéjí renesančního dobytelského ducha a *Orlando furioso* epopéjí harmonie a renesanční krásy – a mohli bychom tudíž mít za to, že člověk, který hleděl na svět s optimistickou důvěrou a s touhou po jeho vědeckém poznání, musel věru sáhnout s chutí po díle učeného a zbožného mnicha, který byl renesančními knížaty nazýván „omnium horarum homo“ [člověk pro každou chvíli]. A pokud bychom chtěli tvrdit, že nestvořil žádné věčné postavy, jako je don Quijote, neboť obři Gargantua a Pantagruel, vtipálek Panurge, bojovný mnich Jan Sekáč (Jean des Entommeures) jsou příliš bytostnými částmi svého tvůrce, pak přece platí, že pravým *hrdinou* rabelaisovského díla je Rabelais sám, ve své plnosti a mnohostrannosti. A navíc, kdo si vůbec vzpomíná na nesčetné postavy Ariostova eposu – a přesto nálada jeho díla žije dál. Rabelaisův osud, osud mimořádně velkého zjevu, který se vytratil z povědomí, se podle mého soudu vysvětluje tím, že byl zastíněn následovníkem, který má všechny rabelaisovské vlastnosti – senzualistické založení, osvícenskou didaktičnost, encyklopedickou vášeň, radost z poznání a ze světa, satirickou jízlivost – , sloučil je však s prvkem, který Francouz od časů své klasiky už nedokáže postrádat: se *zjemnělostí* (jak duchovní, tak jazykovou rafinovaností). A muž, který Rabelaise vykázal z „chrámu vkusu“, protože se na domácím oltáři francouzského vkusu viděl sám, byl Voltaire, Voltaire, který nahradil Rabelaisovu dionýskou neohraňčenost klasickou mírou a přitlumeností, z *esprit gaulois* a *esprit classique* vytvořil pro Francii reprezentativní syntézu a mistrovsky provázal ducha a smyslovost – Voltaire, pro něhož byl Rabelais ne duchovněný opilec. Musíme si jasně říci, jak revoluční čin byla

linie je vyznačena jmény Montaigne – Pascal – Voltaire – Chateaubriand. Jako předek Voltairův se zde tedy neobjevuje Rabelais, ale Montaigne.

⁴ Pokládám tento pohled za správnější než Schnürův (*Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*), který spatřuje v Rabelaisovi předchůdce baroka. Proti tomu se postavili už E. Dabovich (*Volkstum und Kultur der Romanen* 2, s. 270n.) a H. Hatzfeld, (*Lbl. Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1929, sl. 276. Rabelais je natolik barokní, nakolik je „gotický“.

francouzská klasika. V kontextu románských i nerománských národů to byl jedinečný fenomén, což byl také důvod, proč na ně tak obrovsky zapůsobil. Musíme si jasně uvědomit, jak nesmírnou operaci to Francie provedla sama na sobě, když se vzdala všeho neohraničeného, kolosálního a dionýského právě ve chvíli, kdy ostatní země holdovaly baroku, když obětovala svou národní literaturu středověku a renesance ideálu míry a zjemnělosti a když se jeden z jejích největších fabulátorů při této amputaci stal neodvolatelně mrtvou minulostí. „Rabelais není jemný, a proto už není francouzský,“ takto bychom mohli formulovat až dodnes platný ortel klasiky. Stud, rezervovanost, vyjadřování se litotesem – to je pár hesel estetiky Andrého Gida, který klade mezi klasické a francouzské téměř rovnítko. Francouz se odcizil obří fyzické síle, která nechce být zkrocena duchem: síla zkrocená duchem, to je Corneille – klasicista. Co Francouze odpuzuje na německém umění, například na Wagnerovi, ale i na našich bismarckovských věžích a císařských pomnicích, co mu dává vnímat Rollandova hrdinu Jeana Christopa *Krafta* [Kraft = síla] jako nefrancouzského, co ho nutí stavět často i pomníky padlým v miniaturním provedení, je právě jeho téměř hysterický strach před silou a mocí jako takovou, jež se mu snadno jeví přímo jako zločin: odcizení chthonickému a dionýskému ho lehce žene ke zbožnění intelektuality na úkor vitality. Pro Francii, které ještě donedávna bylo cizí dítě jakožto dítě (a ne jako malý dospělý), je dítě v Rabelaisovi, jež se před světem samo vidí malé a z této dětské perspektivy fabuluje o obrech, tato dětsky vitální prasíla, něco nepochopitelného. Nelze už porozumět učenému divochu, který nespojuje vědění a osvícené myšlení s rafinovaností smyslů a u něhož vědění a smyslové radosti nabývají kolosálních rozměrů. Francouzi se Rabelaisova osobnost rozpadá na kusy, zde vidí učeného přítele Múz a evangelicko-patriarchálního reformátora, tam lidového kalendářového básníka a vtipálka, sprostáka a šaška: Francouz si dnes neumí představit vzdělání, které chce probouzet všechny síly přírody, bez oné síly, která vše přírodní omezí a zkrotí. To vyjádřil už La Bruyère ve svém známém výroku: Rabelaisova kniha je hádanka, „il est le charme de la canaille et le mets des plus délicats; il assemble la morale la plus fine et la corruption la plus sale“ [plní nadšením lůzu a je pokrmem pro delikátnější duchy; spojuje nejjemnější morálku s nejspínavější zkažeností]. Nesmiřitelně antitetické roztržení Rabelaise v morální bezúhonnost a formální nepřístojnost je právě důsledkem tohoto vývoje k nadosobnímu formálnímu myšlení, jemuž se vše přírodní musí podřít. Když si chce porabelaisovská Francie v nějakém básníkovi vychutnat Rabelaisovy dionýsky pozemské síly, je nucena jeho kolosální umění nějakým způsobem zamaskovat, strčit jeho obří pěsti do krajkou lemovaných rukavic: řádění nezkracené přírody už není přípustné. I romantický kolos Victor Hugo, který svými *Châtiments*, velkolepým kaceřováním Napoleona

Malého, překřikuje a přeřvává moře, se musí přizpůsobit okovům verše a svá kosmická přirovnání převést v preciozní a duchaplný modus; Flaubert musí své ukřižované lvy přesadit do údajně archeologicky věrně rekonstruovaného Kartága a obrovité poklady hlouposti, jichž se jako mladík mimicky zbavil („le Garçon“), přemístit do obrazu bovarysmu svých Homaisů, Bouvardů a Pécuchetů. Balzac se odvažuje ve svých *Contes drôlatiques* Rabelaisovou řečí jenom mluvit a jeho prapůvodní energii dává prosakovat pouze médiem distancovaného slovního umění, neboť touto filologickou odvahou odvádí pozornost od vlastní nevybouřené energie, od bujaré síly své vlastní smyslnosti: bezprostřední zpěv dionýských sil je francouzskému básníku od časů klasicismu zapovězen. A. Gide, všemu lidskému tak přátelsky nakloněný, rozpouští svůj zážitek vždy v lineárnosti a jednotlivých „tazích“.

Některé výroky francouzských romantiků, poněkud osvobozujících lidskou přirozenost, jistě prozrazují i smysl pro chthonické prvky v Rabelaisovi; tak např. slova Chateaubriandova: „un de ces génies-mères qui semblent avoir enfanté et allaité tous les autres“ [jeden z těch mateřských géniů, který jako by zrodil a odkojil všechny ostatní], slova zdůrazňující mateřský (nikoli otcovský) ráz rabelaisovského génia a uvádějící rabelaisovsko-fyziologické srovnání rození a kojení (Rabelais jako obří rodička a pramáti na způsob jeho obřích žen Gargamelly a Badebec); stejně tak Nodierovo spojení Rabelaise, „Homère-bouffon“ [šáškovského Homéra], s primitivním nebo jako primitivní pocitovaným básnictvím; Hugovo temné podbarvení rabelaisovského smíchu: „son éclat de rire énorme est un des gouffres de l'esprit“ [jeho obrovitý výbuch smíchu je jednou z propastí ducha] – Rabelais má „bouche d'ombre“ [ústa plná stínu]; Flaubert, stržený rabelaisovskou všeobjímající promluvou, hovoří o „immense, sacrosaint et extrabeau Rabelais“ [nezměrném, svatosvatém a arcikrásném Rabelaisovi] – ale všechny tyto charakteristiky spíše podtrhávají vzdálenost od Rabelaise, než by ji překlenovaly. Nejhoršímu neporozumění, jak se mi to jeví, však padl Rabelais za oběť v době pozitivistických literárních dějin, tedy právě v době, kdy se ve Francii vůbec poprvé započalo s vědecko-kritickým studiem Rabelaisových textů a pramenů k životu a dílu tohoto básníka. Na přelomu století založil Abel Lefranc *Société des études rabelaisiennes*, z jejíhož lůna vyšlo 25 čísel časopisu věnovaného Rabelaisovi a 16. století, komentované, kritické a souborné vydání jeho spisů, nejlepší biografie, představení jejích pramenů a základní spis o jeho jazyce.⁵ Jsou to nicméně vesměs díla čiré erudice – a

⁵ Ohledně detailů odkazují na obě nová resumé: R. R. Bezzola, *Rabelais im Lichte der neueren Forschung, Zeitschrift für die französische Sprache*, 1930, s. 257nn., a P. Rackow, *Der gegenwärtige Stand der Rabelaisforschung, Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1930, s. 198nn. a 277nn. Už Rackow se vyslovil k Plattardovým slovům o německém rabelaisovském bádání, ale ani u jednoho z obou autorů nenacházím formulaci základních myšlenek svého článku. W. Gottschalk (*Die humoristische Gestalt bei Rabelais, Zeitschrift*

nikoli uměleckého dějepisu – , jež v Rabelaisovi nevidí ani tak mateřského génia, komického Homéra, ústa stínu, zkrátka nic z toho fantasticky dionýského, „arcikrásného“, jak říká Flaubert, ale zdůrazňují spíše to, co je uchopitelným způsobem časově podmíněné, biograficky průkazné a realistické. Pro toto literární pozorování není Rabelais ani tak vypravěčem historek o obrech, které se odehrávají Nikde, a utopických výprav za neexistující věštírnu kněžky Bacbuc, ale spíše jsou tu odkrývány skutečné vazby k vypravěčově domovině, k Tourainsku, kam jsou obří příběhy zasazeny: odehrávají se kolem Chinonu, Grandgousierovo panství je La Devinière, držba Rabelaisova otce, válka s Pikrocholem je obrazem jednoho otcova procesu a lokality jmenované v tomto díle vytvářejí mapu krajiny, v níž proběhla Rabelaisova „adolescence“; objevitelské výpravy Pantagruela a Panurga odpovídají soudobým cestám kolem světa takového Jacquese Cartiera; Panurgovy řeči a šprýmy se točí kolem otázek, jež byly na pořadu dne (spor o hodnotu žen), litanická vypočítávání barokních her, šatů, knižních titulů neobsahují žádná fantastická slova, ale tehdy skutečně používaná označení nebo nanejvýš satirické narážky; když dává Rabelais Diogenovi valit jeho sud a vyjadřuje tuto rozjímavou kynikovu činnost 64 slovesy, zjišťují se jednotlivé životní oblasti (rozmanitá řemesla, vojenství, věda), odkud Rabelais načerpal svou „copia verborum“, a přihlíží se začlenění reálných životních činností do Diogenova konání, odehrávajícího se mimo tento reálný život; excerpují se rozmanité výrazy pro „svatouška“ (přirovnání k opicím, kočkám atd.) – zkrátka do toho, co nezaujatému čtenáři připadá, řečeno s Vosslerem, jako „lexikální karneval“, vnáší realistická jazykověda metodu a řád, a z jazykového mumraje Maître François se tak bezděčně stává cosi metodického a spořádaného a z něho samotného jakýsi *poeta philologus*, obrfilolog, který míchá a háže na jednu hromadu rozmanité vokabuláře, abychom je my, malí filologové dnešních dnů, rozmotali. Když před námi Rabelais systematicky člení anatomii jemu protivné alegorické postavy Postílka (Carême-prenant), nemá to být ani tak anatomie alegorické figury jako skutečně vědecká anatomie, tak jak ji mohl znát doktor medicíny Franciscus Rabelesus a jak ji také jen takový doktor medicíny mohl vyložit. Kde byl dříve spatřován groteskní génus, jehož náladové fantazijní přemety, barokní nápady, nečekané asociace nemělo smysl zkoumat, je nyní nalézán obratně kombinující, humanisticky aluzivní, veškeré znalosti své doby o antice a

für die französische Sprache 49, s. 73nn.) si zatarasil cestu k pochopení Rabelaise maloměřáckým moralismem a suverénními odsudky: kárá např. „nedůsledné pojednání motivu obří velikosti“; používá kategorií jako „sympatický“ – „nesympatický“, „odpudivý“ – „uspokojivý“; Rabelais postrádá psychologii, protože slučuje komické a ne-komické apod.

středověku akumulující polyhistor, nebo také velká sněhová koule,⁶ která na sebe pasivně nabaluje věci z celého světa. Této obrovité slovní a věcné paměti nyní dorostl štáb trpělivých filologů a historiků, který si stanovil jako své životní dílo vypsát tento *thesaurus linguae rabelaisiae* na kartičky a metodicky jej před našima očima znovu sestavit. Takto se fixoval v myslí francouzských badatelů pozitivistické éry názor o *Rabelaisově realismu* a o jeho obkreslování skutečnosti; Lanson, syntetik tehdejší literární vědy, soudí stále jako Flaubert ve formě rabelaisovské *tripartitio*, ale věcně se s ním neshoduje: „Nikdy nebylo čistšího, mohutnějšího, vítěznějšího realismu.“ Je to spíše jedno z nejhroznějších nedorozumění, jaké kdo kdy viděl:⁷ jelikož Rabelais zmiňuje četné reálie, je označen za realistu; protože se u Rabelaise našlo leccos reálného, myslí se, že mu na tom záleželo! Zaměňuje se vlastní badatelská metoda s rabelaisovským uměleckým chtěním. Pozitivistické bádání muselo v Rabelaisovi objevit vztahy ke skutečnosti – nepoložilo si však otázku po funkci těchto reálných vztahů v Rabelaisově světě. Jsme daleci toho, snižovat – jakožto výkon – rozvedení všech těchto věcných skutečností, které vskutku musíme znát, abychom textu porozuměli, je to však jen filologická průpravná práce: stanovení hladce čitelného a srozumitelného textu, odstranění všech obtíží a nejasností je zajisté předpoklad každého hodnocení uměleckého díla. Jeho *co* musí být pevně dáno, má-li být něco řečeno o jeho *jak*.

⁶ Thibaudet, *Nouvelle revue française* 19, s. 69: „Rabelaisovská exegeze nám dnes ukazuje v *Gargantuovi a Pantagruelovi* sněhovou kouli, která na své cestě sbírá celé lidstvo, ale která má svůj počátek... v okolí Chinonu.“

⁷ Právě (1931) vyšlému vydání *Tiers livre* předesílá Lefranc 108stránkovou předmluvu, která – nejen v kapitole *La réalité dans le Tiers Livre de Pantagruel* – stále znovu zdůrazňuje pouze „tento zásadní, dlouho zneuznávaný aspekt Rabelaisova arcidíla“. Navenek obrácené slídění po narážkách tentokrát slaví pravé orgie, smysl předkládaného díla není pro Lefranka žádný problém. Kapitoly o soudci Třeštidlu (Bridoye) nejsou jen „podivná historie zmatenosti lidského úsudku“, to nestačí: „Nezdá se (!), že by Třeštidlův proces byl čirou fikcí; základ příběhu musí (!) být reálný. Není nikterak absurdní (!) představa, že jednoho dne objevíme v archivech...“ Budiž nám dovoleno hledět vstříc onomu dni, kdy bude objeven Pra-Třeštidlo, s totální lhotejností: upozorňuji pouze na zarytý ideologismus, který i tehdy, když nenalezl žádnou předlohu, zůstává přesvědčen, že nějaká *musela* existovat! Že honba za narážkami může zfalšovat také umělecký dojem, ukazuje identifikace arzenálu Thalasse u Saint-Malo s lokalitou *le Tallard*, která skutečně leží u Saint-Malo: ale Rabelais píše *Thalasse*, a ne *Tallard* a jeho čtenáři, z nichž určitě jen málokterí znali *Tallard*, ale zato mnozí znali z Xenofonta zvolání *Thalassa!*, museli myslet na širé moře, a ne na ohraničenou lokalitu – Lefrankovou domněnkou je onen odstín touhy, který je pro námořníky obsažen v tomto řeckém slově, dokonale smazán. Pro tento způsob bádání je „le génie“ cosi samozřejmého, a učencovým úkolem je pouze najít banální záminku, která dá na geniální výtvar prostě zapomenout: na s. LX se dozvídáme, že Rabelais využil jako „návnadu“ pro svou chválu dlužníků jedno místo z Haberta – totiž rčení: (peníze mi vrátí) *quand on verra mettre fin aux procès* [až se dočkáme konce procesu]: „Z údajů sice žertovného, jenž je však bez fantazie a obrazotvornost v něm hraje jen slabou roli, výtěžil jeho génius nečekaný zisk a nejpřekvapivější invenci.“ Nelze tvrdit, že tato „nejpřekvapivější invence“ může být vysvětlena z onoho bezvýznamného lidového rčení (nanejvýš Rabelais naopak vtáhl paradox jazykově daného výrazu typu *ad kalendas graecas* [na svatého Dyndy] do své paradoxní vize atd.). K čemu je dobré takové amuzické bádání, které nedokáže ani vysvětlit genezi uměleckého díla, ani říci něco podstatného k jeho danému bytí?

Proti sumárním tvrzením z francouzské strany, jaké jsme slyšeli například od rabelaisovského badatele Plattarda (*Etat présent des études rabelaisiennes*⁸): „v Německu byl Rabelais v 16. století přepracován Fischartem, v 19. století přeložen a komentován Gottlobem Regisem, nebyl zde však pochopen“, musím kategoricky zdůraznit, že podle mého názoru právě vědecké bádání v Německu porozumělo Rabelaisovi lépe.

Existuje kniha jednoho Němce, bonnského profesora Heinricha Schneeganse, *Geschichte der grotesken Satire* (1894, ještě před založením *Société des études rabelaisiennes!*), jejímž hrdinou je Rabelais: svým důrazem na básníkovu satiričnost sice i Schneegans přistupuje na vztahy ke skutečnosti, jaké mohl mít básník případně na mysli, avšak pro jím použitý pojem grotesknosti, kolosální komiky⁹ anebo komické kolosálnosti je mu třeba přiznat zásluhu, že upozornil na nereálnost, nerealističnost této komiky. Jen jeden příklad grotesknosti ve smyslu, který jí přiřítá Schneegans: Rabelais tvrdí, že dokonce i stín klášterní věže je plodný. Schneegans k tomu dodává: „První dojem, který nás při čtení podobných příkladů napadne, lze vyjádřit slovy: nemožné, zhola nemožné“ – naší druhou reakcí bude uvážít dobově satirický záměr básníka, nepřítele středověké *vita meditativa*. Možná popřeme dvoutaktovost tohoto dojmu – Schneegans ji potřebuje, aby představil smích nad groteskním nápadem jako výsledek principu libosti a principu nelibosti, odpovídající jeho definici komiky jako střetu dvou pocitů. Správný výklad je tento: „holé nemožnosti“ si Rabelais vymýšlí v okamžiku, kdy chce zobrazit konkrétní věcný obsah, v tomto případě bezuzdnou nemravnost v tehdejších klášterech. To je zjevně antirealismus, irealismus, „hyperrealismus“, jak recentně říká Huizinga na několika klasických stránkách¹⁰ svého díla *Cesty kulturních dějin* (1930), stránkách, které dokládají, že umělecký realismus není pro renesanci nikterak zásadní rys, a které mi daly odvalu před vámi názor, jež už dlouho zastávám. O tomto hyperrealismu si můžeme udělat jasno prostým sebezpozorováním: chceme-li vylíčit něco prožitého nebo viděného, začnou se v nás svářit věrnost předmětu a vlastní tvůrčí schopnosti: není tomu tak, že by ten, kdo chce popisovat, nechtěl být pravdivý – ale do věci se vměšují jeho sdělovací orgány a rády by si užily na vlastní pěst, přirozeně na úkor pravdy. Každý z nás se už někdy přistihl, že když měl například uvést čas, který někde pročekal, přišel do pokušení časové údaje nadsadit (nejen z našťvanosti, ale z elementárního potěšení z velkého čísla) a musel své fantazii – někdo více, někdo méně – přitáhnout uzdu.

⁸ Srov Rackow, cit. d.

⁹ O „l'hénaurme dans le grotesque“ [enormní grotesknosti] u Flauberta, Jarryho atd. mluví na jednom místě Thibaudet.

¹⁰ O Rabelaisovi viz s. 161nn. O drobném detailu, v němž se od Huizingy odkláním, viz níže na s. 000.

Každá psychologie promluvy počítá s těmito přikrašlujícími a ozdobnými dodatky osamostatňující se fantazie. Jak teprve tyto dodatky přerostou pravdivé a pravděpodobné, když nepůjde o vylíčení vnější životní skutečnosti, ale toho, co bylo spatřeno vnitřním zrakem umělce! Rabelais je přímo ukázkovým příkladem vypravěče, který fabuluje, ačkoli chce zobrazovat – neřekne: v kláštrech mé doby se občas rodí nemanželské děti, nýbrž s neuvěřitelnou drastikou připíše plodivou sílu už klášternímu stínu. Zobrazuje tak živě, že zobrazené začíná žít vlastním životem, přerůstá vypravěči přes hlavu a zcela překračuje dimenze a možnosti skutečnosti. Jeho groteskní způsob vyprávění je proto tak na hranici hrůzy a komiky, jelikož životnost se tu zvrhává v jakousi nadživotnost, jež vede k negaci života: absolutizace živoucího vede k hrůzně odživotněnému, jež civí na člověka jakoby ze záhrobí. Když životní síla vede k anihilaci života, říká se tomu démonie: rabelaisovské grotesce je tato démonie odnímána, nebo je alespoň oslabována tím, že o sklonu jeho invence k fabulaci, k nereálnému a k fiktivnímu víme: víme, že plodný klášterní stín není žádná skutečnost. Ale při smíchu nad touto neskutečností na nás přece jen tísnivě doléhá možnost, že by to mohla být pravda, a tak je náš smích přece jen trochu zastíněn úzkostnými pocity, oním stínem, který vycítil Victor Hugo. Nyní nám začíná být jasné, že právě v *čtenářově napětí mezi ireálností a reálností*, v našem kolísání mezi hrůzou a komikou, mezi pitvorností a životností, mezi dětinským děsem a dětinskou radostí z vezdejšího bytí se nachází to, co je Rabelaisovi nejvlastnější, a že nemá žádný smysl popírat jeho vazby na skutečnost, jak k tomu tíhla romantika, anebo dát platit jen jim, jak tomu chtěla pozitivistická literární věda. Nemá žádný smysl nevidět v plodném klášterním stínu dobovou satiru, nebo vidět v něm *jen* cosi giganticky pitvorného. Rabelais není ani realista, ani umělec grotesky, nýbrž irealista i realista zároveň. Když jsem se pod vlivem Schneegansovy knihy ve své disertační práci dotkl ze strany jazyka Rabelaisovy životní plnosti, začala mi být nápadná ireálnost *veškeré* jazykové novotvorby a zejména účinek rabelaisovských neologismů, pohybující se na hranici mezi komikou a hrůzností. V jazykové novotvorbě znovu nacházíme oba prvky reálnosti a ireálnosti, jichž jsme si právě povšimli u látkové invence: neboť jazykový neologismus je z jedné strany ukotven ve známém a běžném jazykovém fondu, jehož vzorům a schématům se musí přizpůsobit, a z druhé strany vyráží do oblasti toho, co ještě neexistuje. Obvyklá jazyková označení uzavřela svazek s jimi označovanými věcmi, a proto se nám to, co je jazykově obvyklé, jeví jako výraz toho, co je ve světě věcí stálé a reálné. Když však použijeme slova, které jsme dosud neřekli, probudí se pocit, že věc označená tímto neologismem neexistuje nebo alespoň ne tak docela. Tento otřes naší jistoty si můžeme ověřit při každé novotvorbě, která se rozvíjí před našima očima, v jejím počátečním stádiu, předtím

než slovo získalo domovské právo:¹¹ například *pantagruelismus*, jméno rabelaisovské stoicko-epikurejské životní filozofie, muselo na básnickovy současníky působit janusovským dojmem; vypadalo to jako filozofie díky finálnímu *-ismus*, ale jelikož Pantagruel byla fantazijní postava, kterou si vybásnil teprve Rabelais, neměl tento ismus žádnou náležitou životní konzistenci. To, co je jazykově zajištěné, vychází právě tak vstříc našim potřebám jistoty a stability, jako nás jazyková odvaha vrhá do prázdného jazykového prostoru, jehož „horor“ je pro nás proto tak trýznivý, že nevíme, zda tomuto jazykovému obratu odpovídá něco živého, nebo ne. Jazyková novotvorba natahuje člověka na skřipec, neboť jím cloumá mezi realitou a irealitou, mezi pocitem jistoty a pocitem *horror vacui*. Rabelais pronásledoval nenávistí teology pařížské Sorbonny (kteří zase pronásledovali jeho a dávali jeho dílo do klatby). Tato nenávist se stala jazykově produktivní v četných hanlivých slovech, jimiž tyto protivníky zahrnuje: *sophistes, sorbillans, sorbonagres, sorbonigenes, sorbonicoles, sorboniformes, sorboniseques, niborcisans, sorbonisans, saniborsans*. Všechny tyto tvary lze odůvodnit stávající jazykovou situací, jedny více, jiné méně; jistý prvek reality je dán už tím, že základní slovo *Sorbonne* je faktická skutečnost; jiný tím, že novotvary jsou konstruovány podle běžných zákonů slovtvorby: složeniny s *-gene, -forme, -cole* jsou známy z odvození jako *oxigène, multiforme, agricole*; slovní vtíp nebo kalambúr spojuje v *sorbonagre* slovo *sorbonne* s řeckým, tehdy v humanistických kruzích známým slovem *ὄναρος* „lesní osel“, „divoký osel“; konečně řada synonymních slov je sama o sobě běžným stylistickým prostředkem humanistického písemného projevu, prostředkem, kterého se s oblibou užívalo už proto, že výuka latiny byla orientována na *copia verborum*, čistý vokabulář, „slovní zásobu“ (Komenský). Co se však u Rabelaise stává z této humanisticko-rétorické, promyšleně vyvážené synonymické řady? Katalog nadávek, který místo aby pojmenovával rozmanitými jmény obraz klidně spočívající před duševním zrakem, tvoří ze síly nenávisti nové *bytosti* – jen pro tuto chvíli zplozené iluzorní zjevy! Proti reálně účinkujícím, jazykově konzervativním prvkům tu působí ireálno neologismů. Většinou jsou to slova, která nepatří do jazyka a nevyvolávají před našima očima žádné skutečné bytosti – na druhé straně však navazují na existující slovo *sorbonien* „doktor Sorbonny“, znetvořují je, parodují, komolí a vytvářejí kolem základního etymonu jeho zmnožením a rozrůzněním celou slovní rodinu – před námi se tak vynořuje bezpočet příšer, které mohou existovat a nemusí, příšer, jež jsou pojmenovávány těmito existujícími a neexistujícími slovy. A tak se nás tváří v tvář této mnohohlavé slovní rodině zmocňuje „hrůza z toho hydrovitě početného a odporného slovního

¹¹ Srov. např. účinek, jaký měly krátce po válce v Německu výrazy *Spartakist, Spartakide, Spartakismus*.

vrhu“,¹² děs, který může být zmírněn jen komikou, vystupující z mechanického odvíjení těchto jmen, tedy z mechanizace živoucího. Právě tohle Rabelais umí: prožít – jazykově i duševně – typus doktora Sorbonny tak živě, že se z toho zrodí hemžení strašidelně komických figur a slov, skoro bychom mohli říci slovních příšer, které v sobě nesou multiplikační tendenci veškerého plození a přelévají se přes hranice jazyka: nikdy nebyl ve Francii, na politické a literární revoluce tak bohaté, ani před Rabelaisem, ani po něm, ale ani v poválečném futurismu, tak málo respektován majestát slova, zpravidla z latiny poděděného slova, jež románské básnictví přijímá jako něco hotového a provždy daného, přizpůsobujíc to, co má být vyjádřeno, dávno raženým formám, a nerozbíjejíc a nezpracovávajíc pokaždé znovu starou formu v zájmu nového výrazu, jak to požaduje básnictví německé (Fischart ještě přetrumfl rabelaisovské cupování slov ve svém „Geschichtsklitterung“ [zevrubném vyprávění]). Rabelais je unikát na francouzském Parnasu s tímto svým pohrdáním raženou formou, zákonitostí slova, unikát, před nímž kapituloval i takový slovní génius jako Victor Hugo: tento jazykový revolucionář se sice chlubil, že nasadil slovníku jakobínskou čapku, ale ve skutečnosti právě jen něco přidal, neroztrhal samotný slovník a samotná slova, neotřásl jejich bytostnou skutečností jako z reality do ireálné země nikoho drze přeskakující Rabelais. Je to, jako by orgány jazykového tvoření získaly autonomii a osvobodily se od veškeré vazby na úzus a tradici, jako by vykazovaly „perseveranci“, jak se říká v psychologii – jako by jazykový život plodil do prázdného životního prostoru a absolutizací života život rozbíjel.

Jestliže bylo v slovní čeledi kolem *sorbonne* opleteno *jediné* existující základní slovo bujícími novotvary, shání Rabelais příležitostně i velmi různorodá slova do jedné umělé čeledi. Viděna takto pohromadě, znamenají pak něco jiného než jednotlivě, stejně jako lidské rodiny mohou obdržet jiný smysl, pozorujeme-li je jako celek i s jejich přiřazenými pobočnými liniemi: znovu jde o jistý odstup od vztahů, jež jsou v jazyce dány, a vytváření vlastního rabelaisovského slovního světa s ambigvitou reality a ireality. Poslechněme si vstupní strofu básnického nápisu nad thelémským opatstvím, jakýmsi utopickým renesančním klášterem, v němž má panovat místo řádových regulí svobodná vůle ušlechtilých lidí: tato první strofa vykazuje z opatství pokrytce:

*Cy n'entrez pas, hypocrites, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux, borsouflez,
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz,*

¹² Spitzer, c. d.

*Ni Ostrogotz, precurseurs des magotz,
Haires, cagotz, cafars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus.*
[Modlářských pokrytců tu není vhod,
ni plesnivot a chuděr nadutých,
ni krutihlavů blbých víc než Gót
nebo Ostrogót, těch, z nichž je opic rod,
taškářských slot a svatých v pantoflích,
luz licoměrných, kněží chamtivých,
břich nafouklých a shromažděčů bēd;
táhnětež jinam neřest nabízet.¹³]

Rabelais si tu pro pokrytectví vytvořil terminologii, která si od jednotlivých slov označujících pokrytectví vypůjčuje hlásky a hlásková spojení (z hlediska jazyka), nabíjí je nenávistí proti pokrytcům a pak je nafukuje v kolosální symboly pokrytectví: v *bigot* „bigotní“ slyší slabiku –*got* a naplňuje ji nenávistí; načež jsou touto nenávistí nakažena všechna myslitelná slova na –*got*, takže znějí jako záštiplný štěkot: opice (*matagots*), malomocní (*cagots*), Góti a Ostrogóti, obři z Písma svatého Gog a Magog; všechno nepřirozené a naduté, vyjádřené slovem *borsouflez*, vklouzává do *fl*, jež nyní symbolizuje to, co je zahalené, zakuklené, předstírané: *empantouflez*, *mitouflez*, *escorniflez*, *befflez*, *enflez*. Tento nápis žádným nápisem není, je to výkřik, ano, seřvání nepřítele, který se jeví jako obrovský; z olbřimího hrdla renesančního proroka Rabelaise vycházejí, neseny jeho obřím dechem, obludné nadávky, téměř mytologémata, jež básnickou smyslovostí nactiutrání, ale také jeho strašidelnou nesmyslností těší i děsí. Nemá smysl analyzovat jednotlivá slova tohoto katalogu nadávek pouze podle jejich etymologického původu, pokud neumíme postihnout celek, soubornost všech těchto slov jako výrazu životní hojnosti rabelaisovského afektu. Není k ničemu, když tyto vnitřní rýmy dáme do souvislosti s rýmovou technikou předchozího básnictví školy Velkých rétoriků, pokud nepochopíme samotný Rabelaisův rým jako do zvuku přeložený výbuch nenávisti. Pramenné bádání tu jen zakrývá prapůvodní pramen, který protéká bytostí tvůrčího básníka.

Musím se však rozloučit s jazykem, svým oblíbeným oborem, abych ukázal, jak se Rabelais nejinak než v čistě jazykové sféře také v látkové invenci, ve své didaxi a v kompozici pohybuje stále na mostě mezi reálnem a ireálnem, odráží se od reality jako od trampolíny, aby se o to zběsileji vrhl do utopie.

Co se týče látkové invence: nyní rozumíme, že Rabelais vypráví příběhy o obrech a přesazuje je do své vlastní domoviny: mají se odehrávat zároveň doma ve Francii a v jakémisi fantastickém nikde, a Rabelais ovládá umění, jak relativizovat jistotu našeho obrazu světa protikladným zrcadlením jak fantazijního, tak reálného světa. Tak nám například vypravuje, že obří král Pantagruel svým jen z poloviny vyplazeným jazykem ochránil celé vojsko před deštěm, „jako slepice svá kuřata“; že vypravěč („já, jenž vám vypravuji tyto tak pravdivé příběhy“) se jde projít po tomto jazyku a kráčí dobré dvě míle, až přijde do Pantagruelových úst; tam vidí velké skály (zuby), louky, lesy, města stejně veliká jako Lyon a Poitiers. A narazí na *un bonhomme qui plantait des choux* – člověka, který sází zelí, aby ho prodal na trhu ve městě, které je „tady vzadu“. „Pane Bože,“ praví Rabelais, „tady je nový svět.“ „Ne,“ odpoví zelinář, „není ani trochu nový; ale říká se, že mimo něj je nová země, kde mají slunce a měsíc a plno krásných věcí; ale tenhle svět je starší.“ A jiný líčí síť na holuby, holuby, kteří přilétají z jiného světa, když Pantagruel zívá; a ve dvou sousedních městech, Laryngu a Faryngu, panuje mor, na nějž zemřelo 260 016 lidí za týden – mor vysvětlený ze smrdutého dechu, který si přivodil Pantagruel, když se přejezl česneku. Bylo by zcela scestné, kdybychom chtěli v této dobromyslně žertovné invenci obřího světa¹⁴ nadpřirozených rozměrů, sil a možností vidět jen literární navázání na pohádkovou fikci nebo pouhé prášení šarlatánského výrobce kalendářů, který chce své dětské publikum dobrodušně postrašit a udivit – ne, právě v napětí mezi reálnem a ireálnem žije pravý Rabelais: v obrově chřtánu nacházíme nový svět, který je ale uspořádán jako ten starý; jsou tam města, jež lze srovnat s francouzskými městy; je tu francouzský rolník, který pěstuje a prodává zelí; obr jí česnečku, jako tolik Francouzů; mor vyžaduje přesně stanovený počet obětí, 260 016 („ausgerechnet“). Obří svět je na míru naší obvyklé reality, je vylíčen s takovou samozřejmostí, jako by pravou skutečností byl tento svět, a ne ten druhý: není proč pochybovat, že města v Pantagruelově chřtánu opravdu stojí, mají řecká jména a že mor pochází z česnekem čpícího dechu. Ale tím,

¹³ [Překlad Jihočeské Thelémy (J. Munka). Citováno z: François Rabelais, *Gargantua a Pantagruel I*, Praha, SNKLU 1962, s. 188.]

¹⁴ Nemohu souhlasit s Thibaudetem, když (*Nouvelle revue française* 19, s. 69) v zájmu paralely s Jarryho *Ubu králem* nachází u Rabelaise „le gigantisme momentané“ [chvilkové obří rozměry]: Gargantua a Pantagruel údajně nejsou žádní obři, a když, tak jen dočasně a žertem, v příštím okamžiku se z nich znovu stávají lidé. Právě naopak, jsou to obři a jen čas od času také lidé: to Rabelaisův realismus je „momentané“.

že neskutečný svět je vylíčen jako skutečný, se začíná i skutečný svět, ten, který známe, jevit jako ireálný. Rabelais relativizuje náš pocit ze světa: výslovně dává obyvateli obřího chřtánu sdělit poutníkovi ze země lidí, že obří svět je starý svět, zatímco on, Rabelais, přichází z nového světa – čtenář je tím znejistěn ve svém vlastním světě, který, jak se zdá, není ani úplně starý, ani úplně nový. Přítel duchovně dějinných kombinací by mohl poukázat na účinek velkých objevů nových zemí, které otřásly samozřejmostí a uzavřeností středověkého obrazu světa. Pokud jsme mohli z dříve uvedené sekvence nadávek možná předčasně udělat závěr, že Rabelais přeskakuje do ireálna tam, kde jeho nenávist, afekt boří všechny hranice, nelze nyní pochybovat, že také dobromyslný, rozšafný, idylicky fabulující lidový vypravěč Rabelais vidí dvoudomě, vychází z toho, co je mu vlastní a co je skutečné, a zase se od toho vzdaluje, tak jak se mu rozmazávají hranice mezi starým a novým světem. Je příznačné, že tento fantazijní svět je budován z fyziologické a materiální strany – což vypadá jako materialistický světonázor – , ale málo platné, všechno to fyziologické a materiální buduje svět fantazijní a řecká jména vytvářejí v obrově hrdle a jícnu cosi tajemného a odlehlého: humanistické citování antických slov patří ke stylistickým formám šifrování a vytváření ireálního dojmu. A když si ještě připomeneme, že sama cesta do obřího chřtánu je humanistickou rozpomínkou na Lukiánovu cestu do chřtánu velryby, pochopíme rozštěp a dvoudomost rabelaisovské fabulace: žije v čase, kdy se život rozpadl na dva světy: antikizující vzdělanostní svět a praktický reálný svět. Humanista Rabelais byl doma v obou, aniž se dokázal rozhodnout pro jeden z nich jako skutečný, a tak lavíruje sem a tam, znejistěn ve svém životním pocitu a nevěda, který svět je nový a který starý, který je skutečný a který neskutečný; a tato nejistota, kde je vlastně v životě jeho pozice, tato relativnost, již s sebou nese prožitek vzdělání, vytvořily jeho tak podivuhodně měnlivou stylovou formu.

Rabelaisův obraz tak nabývá na problematičnosti a paradoxnosti: zjevně není jen přítelem pijáků a syfilitiků, neproblémově velebícím radosti žaludku (Messer Gaster), Bakcha a Venuše. Dává sice průchod životní radosti, ale svět se přitom i jemu problematizuje. Nyní také chápeme, proč musí být valení diogenovského sudu vyjádřeno 64 slovesy. Diogenes valí svůj sud, zatímco obyvatelé Korintu připravují své město k obraně před Filipem Makedonským: proti přemnohým činnostem Korint'ánů, jež jsou vyjádřeny stejně skvělou řadou sloves, respektive substantiv, klade Rabelais čistě duchovní postoj filozofův, jenž aby nezůstal jako jediný nečinný, valí svůj sud – vykonává sisyfovskou práci, jak se zdůrazňuje, a Rabelais s ní srovnává v tomto prologu svou vlastní spisovatelskou aktivitu uprostřed válek o bezpečnost Francie. To znamená: Rabelais si je problematičnosti, sisyfovství duchovní činnosti vědom: tím, že přenáší 64 sloves vyjadřujících vnější úkony na od života odvrácený

postoj Diogenův (a svůj vlastní), vybavuje duchovní postoj dynamikou, která přísluší výhradně postoji praktickému. Neslýchaný slovní rauš, který převádí celý svět tehdejší techniky, tehdejšího válečnictví, tehdejších praktických aktivit na valení sudu, platí právě filozofickému životu; *termini technici* se mění takřkajíc v *termini ficticii* – Rabelais chce znázornit fiktivnost veškerých praktických činností a čínorodost filozofického přemítání; vidí podvojně.

Jakmile získáme oko pro Rabelaisův paradoxní prožitek světa, nacházíme ho všude: v nesouvislých řečech obou stran soudního sporu Čuchnisi (Humevesne) a Polibmi (Baisecul) a v neméně nesmyslné řeči soudce Pantagruela, jež ukazují vše paradoxní a racionálně iracionální v lidském zákonodárství, a především v lidských promluvách; v rozhovoru o znamení ve třetí knize; v řeči vyslance Sorbonny Janota de Bragmardo, který žádá nazpět zvony, jež Gargantua ukradl z Notre Dame, v řeči, která je od počátku demaskována jako nesmyslná a zbytečná, neboť zvony jsou vráceny ještě *předtím*, než je pronesena, a řeč sama není nic jiného než dunící, bombastická prázdnota: „*Omnia clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes*“; je to paradoxní zakuklení bezobsažnosti ve fantastické formě scholastické latiny, záměrně vysoká forma řeči, jež je schválně rozbita naturalisticky znázorněným záchvatem kašle a narážkou na řečnickovu náklonnost k vínu – a možná parodie lidské řeči vůbec.

Myslím, že se Rabelaisovi křivdí, když se takovéto scény považují jen za zdařilou realistickou satiru na soudobé typy; je to právě paradoxní groteska, zrozená ze znejistěného životního pocitu, jež klade každou postavu a každou scénu do ireálního prostoru, dvojznačnosti a ambigvity. Nejzřetelnější je však ireálnost invence tam, kde je zobrazen také geografický prostor. Francouzské bádání nás poučilo, že válka s Pikrocholem v *Gargantuovi* se odehrává v Rabelaisově rodném kraji: tím pozoruhodnější je, že král Pikrocholos a jeho rádcí hodlají založit světovou říši, jež má obnovit onu Alexandrovu: jedna kapitola sestává téměř celá z názvů lokalit a zemí, které rádcové nebo jimi rozohněný cholerik Pikrocholos dobývají ve svých představách: jedna část vojska proniká až ke Konstantinopoli, jiná až k Eufratu. Na jednom místě se říká: „protože dobyvatelé mají žízeň, bylo přivezeno víno“ (a od tohoto okamžiku se o budoucím dobytčím tažení vypráví v perfektu!). Jeden starý rozumný muž upozorní na dobrodružnost těchto plánů a podniků; kdo riskuje příliš, ztratí, co má; ale Pikrocholos žene do útoku. Plattard prokázal, že tato scéna je ovlivněna Plutarchem a Lukianem; ale její smysl uvnitř rabelaisovského románu pochopíme jen tehdy, když postavíme utopické plány krále Pikrochola a jeho rádců, v nichž vysněné figuruje jako už stávající a dokonce minulé, do reálně-ireální perspektivy Rabelaisova díla vůbec. Sny

Picrocholovy družiny jsou velmi reálně fundovány, jednotlivá místa, jež defilují před jejich očima, jsou vybavena svými pamětihodnostmi: Gibraltarský průliv Herkulovými sloupy, Řím svým papežem a papež svým pantoflem; při válečných podnicích se myslí i na materiální překážky, jako je žízeň, a na její vítězné překonání včas přispěchavšími loděmi s vínem. Také tato kapitola je dvoudomá: cítíme Rabelaisovo opojení šíří a hojností světa, i jeho slovní rauš, když může vyslovovat exotická jména vzdálených zemí: „Malá Asie, Kárie, Lykie, Pamfilie, Kilikie, Lýdie, Frýgie, Mýsie, Bithýnie, Chersonés... až k Eufratu“ – ale stejně tak cítíme i kritiku konkvistadorství, neklidu, dobrodružnosti, slepé horlivosti, plánování a odvahy, kritiku, v níž se znovu setkává reálný a ireálný moment: Picrocholos je francouzský Don Quijote. Bylo by falešné, kdybychom v Picrocholovi viděli jen Rabelaisův odvrát od fantastického plánovačství; on s ním přece také sympatizuje!

Obraťme nyní pozornost k Rabelaisově didaxi, k jím hláсанým ideálům výchovy, životního stylu, státního zřízení, religiozity! Zejména ve francouzských pracích nalézáme kapitoly jako „la pédagogie, la philosophie, la religion de Rabelais“, kde jsou jeho oblíbené myšlenky vyňaty z narativních situací, do nichž je rozpustil. Já hodlám Rabelaisovy didaktické výroky, aniž bych je popíral nebo oslaboval, *ponechat* v jejich prostředí: vše podmíněné, paradoxní, ireálné, co je v těchto pedagogických myšlenkách uloženo, tak vyvstane lépe. Rabelais neustále káže přirozenost, soulad mravního ideálu s přírodou, ale nesmíme podlehnout pokušení podcenit to, co ho vábí na ne-přirozeném: kdo stvořil alegorii Antifyzis, Protipřírody, jejíž děti chodí po hlavě, nohama vzhůru, neboť chtějí napodobit stvořitele světa, který nám ukázal na stromu, že vlasy (= kořeny) mají být *dole* a větve (= nohy) *nahoře*, ten se Antifyzis nejen vysmál, ale také ji nadal jistou vnitřní přitažlivostí, jako Dante své *Inferno*; jako vůbec dvoudomá forma satiry, zrozená z bystrozraku nenávisti, umělecky zobrazuje, a tedy alespoň jako předmět umění miluje to, co morálně odmítá. „Zdá se, že umělec má někdy slabost pro své černé ovce,“ říká na jednom místě Valéry.

Není tomu tak, že by Rabelais na své výchovné maximy nevěřil, ale když je vyjadřuje, formuluje je ve směru potenciality, která je obsažena v samotné myšlence pokroku, tak jako Thomas *Morus* naplňuje svůj ideál výslovně v U-topii, tedy nikde. Vždy se připomínalo, že výchova Gargantuova, vedená humanistou a tendenčně postavená do protikladu k předchozí scholastické výchově, je přetížena vstřebáváním vědomostí a využíváním času a nebere zřetel na kultivaci duše a myšlení; zdůrazňovalo se, že Montaignova pedagogika je pokročilejší. Rabelaisův chovanec nesmí ze dne ztratit ani minutu: vstává ve 4 hodiny ráno; zatímco ho drhnou, je mu už předčítána stránka z Písma svatého; když vykonává svou tělesnou potřebu, opakuje mu vychovatel obsah toho, co bylo čteno, a zatímco je oblékán, česán a voněn,

opakuje s ním včerejší lekci. Tuto výchovu podle hesla *time is money* musíme chápat nejen jako didaxi, ale také jako umělecké zobrazení ideálu a utopie: je to přece právě obr Gargantua, kdo je takto vychováván; obr musí strávit obří penzum, a pro Rabelaise je příznačné, že nám to, co očekává od svých bližních, sděluje oklikou přes svého obřího hrdinu; radost z učení je u Rabelaise tak obrovitá, že může být uspokojena jen v obřích rozměrech. Dále je známa Panurgova chvála věřitelů a dlužníků: obvykle se upozorňuje na kosmickou vizi všeho souvisejícího se vším, která vykresluje všeobecnou zadluženost všeho vůči všemu na světě – avšak nezapomínejme, *jak* je tato vize uvedena a připravena: je to neomalenec a zbabělec Panurge, kdo ji hlásá, tento všeho schopný, francouzsky cynický Ulenšpígl, který popravdě není naladěn nikterak kosmicky a metafyzicky. Pantagruel se ho ptá, kdy se zbaví dluhů. – „Ad calendas graecas,“ odpovídá Panurge. Dělat dluhy je něco tvůrčího – vytvořit něco z ničeho, to je přece stvořitelství. Dlužník si před věřiteli, kteří se snaží vyčíst z výrazu jeho tváře blízkost splátky, připadá jako Bůh. A vůbec jsou dluhy principem, který drží univerzum pohromadě, jsou světovou duší – co by bylo s hvězdami, kdyby si navzájem nic nedlužily a nic nepůjčovaly (Měsíc od Slunce apod.), s živly, kdyby si nedlužily a nepůjčovaly (voda se neproměňovala ve vzduch, vzduch v oheň), kdyby si lidé navzájem nepomáhali a kdyby tělo mikrokosmu, člověka, nebylo naladěno na půjčování a dlužení (krevní oběh apod.) – „nature n’a créé l’homme que pour prester et emprunter“ [příroda stvořila člověka, jen aby půjčoval a vypůjčoval si]. A Rabelais cítí, jak se sám se svou teorií řítí do propasti: „Vertuguoy! Je me naye, je me perds, je me esguare quand j’entre en profond abisme de ce monde, ainsi prestant, ainsi devant. Croyez que chose divine est prester, debvoir est vertu heroïcque“ [Čerchmante! Tonu, pozbývám vědomí, matu se, když vnikám do hluboké propasti tohoto světa takto půjčujícího, takto dluhujícího. Věřte, že je božskou věcí půjčovat; být dlužen je rekovnou ctností¹⁵]. Tento heroismus dlužnictví hlásá nehrdinský Panurge, antihrdina, *contre-héros*, klaun a šprýmař, který se postupně stal z mluvčího *pro domo sua* advokátem běhu světa, prorokem panteistického náboženství, harmonie mezi vesmírnými tělesy, sympatie mezi živly, radosti z obdarování mezi lidmi a znamenité organizace lidského těla. Ptáme se: je to všechno míněno vážně, nebo je to pouhý žert? Není to především pravá francouzská „blague“ – jedna z forem odreagování skeptického postoje vůči životu: buď vezmeme důležitou věc na lehkou váhu (to je často „odduchovňující“ postoj Voltairův), nebo přijmeme „lehkou věc“ za důležitou: a to je právě postoj blagéra Panurge, který plní „lehké věci“ duchem. Panurge, stojící oběma nohama pevně na zemi, si může

¹⁵ [Překlad Jihočeské Thelémy . Cit. vyd., s. 379.]

dovolit luxus paradoxu, může na okamžik převést normální myšlenkové pochody v jejich protiklad. Panurge, virtuoze života, Panurge, který si se životem tyká, si může na chvíli dopřát nejradikálnější a nejnesmyslnější myšlenkové úkony; a možná je francouzská *blaga* vůbec formou odreagování příliš velké životní jistoty, mžikovým převrácením všech hodnot, majícím člověka vzdálit oné „sécurité“, která příliš ovládá život. Ale není pro Rabelaise charakteristické, že svou víru v ústrojnost světa, ve světovou architekturu, v platonskou světovou harmonii vkládá do úst darmošlapovi a rošťákovi a že blaga přechází v hymnus a dithyramb? Rabelais totiž v hloubi duše není žádný blagér. Ve chvíli, kdy se postava, kterou stvořil, holedbavě vydává za Boha Stvořitele, ve chvíli, kdy zazní téma stvoření, života, kosmu, už to Rabelais za svým rošťákem nevydrží. Vyskočí na předscénu a zpívá píseň života, přehluší Panurgovo hvízdání, a slyšíme velký, klidný a vroucí hlas pan-urga a demiurga Rabelaise, který stvořil celý jeden vesmír, básnický vesmír, objímající vtip a hluboký význam, básnický svět, který je stejně skutečný i neskutečný jako veškerá poezie.¹⁶

Tento rys vidíme i v kompozici díla. Po výzkumech Pierra Villeye víme, že Rabelais Grandgousierem nejprve navazuje na historiky o obrech z lidových knížek, onoho pozdního plodu středověké hrdinské epiky s jejím heroikomickým laděním a švankovou komikou; že pak v *Gargantuovi* sice opět vypravuje příběhy obrů, ale nyní už do nich vtahuje i velká renesanční témata (otázky výchovy, životního formování); že se ve 3. knize už beztak velmi slabá epická nit trhá: třetí kniha krouží kolem otázky: má se Panurge (obři jsou v pozadí) oženit, nebo ne? a máme se vůbec ženit, nebo ne? Rozmanité odpovědi, jež dávají dotázané autority, nám nabízejí kromě galerie charakterů různá řešení jedné teze. Ve 4. a 5. knize (přičemž poslední není zcela bezpečně od Rabelaise) děj opět poněkud ožívá, neboť se pluje do Kataje (Číny), aby byla položena otázka věštírny božské lahvice a věštkyňi Bacbuc, a přistává se na rozmanitých fantastických pobřežích, přičemž Rabelais nachází ještě dost příležitostí napadnout kalvinisty a ultramontánce. Jak vidno, Rabelaisův vývoj se knihu po knize osvobozuje od pout literární konvence a také od jakékoli kompozice a jakéhokoli přísně vystavěného děje: zásuvková technika, poděděná z dobrodružných epizod rytířských románů, umožňuje propašovat do vyprávění každý nápad a každou fantazijní digresi. Neexistuje francouzská kniha, která by byla tak nekomponovaná a tak logicky neprovázaná – kde by se také vzala v zemi, která v uměleckém díle miluje, ať už ve staré době, nebo v novofrancouzské periodě, spořádanou přehlednost –, takže badatel jako Villey mohl spatřovat podstatný umělecký prvek Rabelaisova díla v překvapení! Hypervitalita cloumá

¹⁶ Párox rabelaisovské invence vidíme zvláště pěkně na patagruelionu, který je – jako konopí – viděn

Rabelaisem tam a zpátky: kde polapí život, tam se mu to jeví zajímavé. Vidím v tomto selhání děje, anebo spíše v jeho zpětném konstruování, účinek utopické složky Rabelaisova životního pocitu, který s jeho zralostí stále sílí: tři knihy se točí kolem popravdě nijak závažné otázky, zda se má Panurge oženit; cesta vede do zemí, které neexistují – Médska, Uti, Udenu, Achorie, Utopie, Medamothi, vesměs do míst, která nejsou, nebo nic neznamenaají, nebo jsou nikde –, je tu ostrov ódu, cest, kde je vidět „kráčeající“ personifikované cesty, předchůdce postav Morgensternových; království Kvintesence, kde přebývají entelechie. A jaký je nakonec výrok věštírny, který zvěstuje novým Argonautům kněžka svaté lahvice? „Trink“ – „pij!“ – což může být na jedné straně výzva k bakchickým požitkům, na druhé straně to může znamenat dionýské síly, ale také vědeckou žízeň po poznání (*in vino veritas*), zkrátka vše, čím člověk stupňuje své možnosti a co ho činí schopným proniknout hlouběji do tajemství země. Význam věštby zůstává nejasný, závěrem eposu vědění je *ignorabimus* [nevíme], odkazující do nekonečna: stejně jako není nikdy objasněn smysl celého díla, „substantifique moelle“ [výživný morek], ohlášený v prologu první knihy. Cesta končí mnohoznačným výrokem orákula, přihlášením se k ireálnu a dionýství, jež však může být interpretováno také banálně realisticky jako přihlášení se k láhvi vína.

Doufám, že jsem objasnil, že dionýský život, jemuž se Rabelais, oproštěný od středověkých vazeb, může svobodně oddat, ho činí neschopným objektivně věrného realismu, jak motivicky, tak jazykově, neschopným didaxe a kompozice: kde se tvůrčí orgány chvějí vitalitou, nemůže být linie a omezení. Život, jak ho ukazuje Rabelais, je gigantický – ale není heroický (zde bych polemizoval s Huizingou, který srovnává Rabelaise s Michelangelem), není ovládnut duchem jako u Corneille, neboť každý hrdina je poslušný duchovního imperativu; není však ani zjemněný espretem, jak je tomu u Voltaira; proto musel Rabelais zůstat ve Francii ojedinělým, nadále neúčinkujícím zjevem, neboť Francie, když jde o heroismus, drží s Corneillem, a když jde o užívání života, drží s Voltairem. Tak překypující dionýský život v sobě nese také dialektický princip sebezničení, zvláště když se zmocní také vědění, které svým relativizováním nelomeností života otřásá. Zpodobení života tak vede ke zpodobení toho, co je v životě paradoxní, utopické, mnohoznačné – francouzský renesanční epik se nemohl dobrat názorné krásy a protiklady směřující harmonie jako Ital Ariosto, ani antickým snem projasněného fantazijního světa jako Portugales Camões; nechává před námi život drze, vesele a jaksí vroucně vyvřít a rozstříkává pro nás tuto tříšť v různobarevně jiskřících paprscích: co se na první pohled zdá jednoznačné a jednotné, se při bližším pohledu

realisticky, a přesto je svým jménem zašifrován, „znereálněn“.

štěpí a rozpadá ve skutečné a neskutečné. Ale Rabelais, dítě světa, nepozoruje – jako děti, které nedokážou rozeznat hranici mezi fantazií a skutečností – , že sám už přešel z jednoho světa do druhého a věří, přímočarý a nemotorný, že dosud setrvává v onom okrsku života, jehož hranice prostomyslně překročil a změnil se tak z Panurga v pan-urga; dosud nezná barokní vizi života jako snu, zdání a divadla, v níž se fantazie a skutečnost rozcházejí, a buď jsou znovu sraženy dohromady humorem, jak je tomu v *Donu Quijotovi*, nebo zůstanou stát bok po boku a vytvoří tragikomický obraz „hořce žertujícího světa“,¹⁷ jak je tomu u Calderóna (*que toda vida representaciones es* [celý svět je divadlo]) nebo u Shakespeara:

*Je život stín jen bludný; bídný herec,
jenž chvíli svou si řádí na prknech
a nadýmá se, a pak dost; jen bajka,
již vypravuje blb; v ní řev a vztek,
leč smysl žádný.¹⁸*

Možná že Rabelais nevyšlovl ona slova, která umírajícímu připsala legenda: „Tirez le rideau, la farce est jouée“ [Zatáhněte oponu, fraška je dohrána]: pro něho život není žádná fraška a žádné jeviště, na něž člověk vstupuje zbytečně a jež unaven opouští; pro něho je život nádherný živel, v němž blaženě pluje (*je me naye, je me perds, je me esguare quand j'entre on profond abisme de ce monde*) a jehož kontury se v jedné chvíli rozplynou.

¹⁷ „Bitterer Weltspass“ – Gundolfova slova o Shakespearově *Troilovi a Kressidě*.

¹⁸ [William Shakespeare, *Makbeth*, V, 5. Překlad Otokara Fischera. Citováno z: William Shakespeare, *Makbeth*, Praha, F. Borový 1926, s. 116.]

QUEVEDOVO UMĚNÍ V JEHO ŽIVOTĚ ROŠŤÁKA¹

Vossler konstatoval ve své krásné mnichovské přednášce ze 14. července 1926 *Realismus ve španělské literatuře zlatého věku*, že španělský idealismus nelze chápat jako protiklad španělského realismu, ale jen jako „jeho rub“, neboť ve Španělsku se paralelně s renesanční přírodovědou a jí navzdory může houževnatý smysl pro skutečnost kdykoli proměnit v „ochotu k transcendenci“: „Takováto promptnost a samozřejmost při nahlížení a přecházení z časného do věčného, z tohoto světa na onen svět, ze sna do života a naopak“ existuje jen ve španělském *siglo de oro*. Tento idealismus přechází snadno v „iluzionismus“ (donquijotismus), v „bláznovství, jež přirozeným kvašením tíhne k rozumnosti, v klam, který se začne podobat pravdě, v bajku, která míří k moudrosti, a ve smyslovou radost, která se zevnitř rozkládá“ (mohli bychom tedy vlastně hovořit o „deziluzionismu“). Tento iluzionismus má ve Španělsku zvláštní úkol: zneškodnit evropskou renesanční víru v přírodu. V *Celestině*, v Lopeho *Dorotei*, v *Guzmanu z Alfarache* Matea Alemána dochází k „realismu špatného svědomí“, s nímž je „odzrcadlována a s přesností zatykače pronásledována každodenní skutečnost jako od základu podezřelá bytí“. Tak dospíváme k pikaresknímu románu: *Guzman* obsahuje „radostný pesimismus, potěšení při špatném svědomí, potulky, zlodějnu, žebrání, neustálé metamorfózy prodchnuté náladou nadpozemského putování“, neboť „čím snadněji *pícaro* ztrácí hlavu a nechává se svést a obloudit skutečností světa, tím rozhodněji vypravěč poukazuje na trvalé a vpravdě skutečné hodnoty“.

A nyní Vossler formuluje to, co nás zde zvláště zajímá: „Tato dvojznačnost a duševní rozpolcenost je v Quevedově *Rošťákově* přehnána a vede k téměř nepravděpodobné juxtapozici darebácké fantastiky a od světa se odvracejícího asketického smýšlení. To, že někdo vypravuje s takovým potěšením všechny trapnosti a všechna zahanbení, jichž se mu dostalo, sám se bez okolků před námi svléká donaha a rezignuje na jakýkoli stud a lidskou důstojnost, znamená konec realistického umění. Je to uvěřitelné jen za předpokladu, že tento

¹ Předkládaná studie je pokus o rozšíření stylistického výzkumu na španělské umělce. Předěšel mě Hatzfeld svou výtečnou knihou „*Don Quijote*“ als *Wortkunstwerk, die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* (Teubner 1917), srov. mou recenzi in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 1928, sl. 206nn. Objasněním umělecké formy Cervantesova románu se nám dostalo četných paralel, na něž – vzhledem k tomu, že jsem se s tímto dílem mohl seznámit až po dokončení své práce – upozorňuji zejména v poznámkách. Jak naznačuje už název Hatzfeldovy knihy, autor postuluje určitou *sémantiku* Cervantesových stylových forem a srovnává jejich užití s tím, jak jich užívají jeho předchůdci a někdy také následovníci, zatímco já mám na mysli pouze nauku o *pojmenovávání* u Queveda, tj. popis jazykových prostředků, jež se nabízely Quevedově duši. Obě hlediska jsou přirozeně komplementární – jako je tomu u lexikografie a syntaxe. Castro chce ve svém „*Pensamiento de*

rošťák není žádným člověkem a nejméně sebou samým, ale že je, jak se praví v podtitulu, ‚ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños‘ [příkladem větroplachů a zrcadlem šejdířů²]. Jak vidíme, realistické básnictví tu podléhá didaxi.“ V novele *La Hija de Celestina* (1612) má naopak navrch potřeba bavit, která „si pohrává s ohavnostmi života“. „Vedle takových odbočení pikareskního vyprávění jednak do didaxe, jednak do hrubé látkovosti se jeví působivý, nelomený realismus, jaký obdivujeme v *Lazarillovi* nebo v Cervantesově novele *Rinconete y Cortadillo*, jako specifická výjimka.“ „V Quevedově *Rošťákovi* se realizuje *pícarův* přechod od lidiček, jež jsou plody humorného básnictví, k mravoučným pokusným králíčkům a odstrašujícím příkladům.“

Na jedné straně mohu s obdivem sledovat Vosslerovo duchovědné zařazení a zhodnocení španělského realismu, na straně druhé však nikterak nemohu podepsat jeho soud o *Rošťákovi*. Následující řádky budou věnovány výkladu mého odlišného pohledu a analýze Quevedova umění v jednotlivostech.

Především popírám „*didaxi*“, to jest: 1. Quevedo *nechce* poučovat; 2. rošťák nepůsobí didakticky.

Ad 1. O Quevedových záměrech nás zpravuje jeho prolog v zaragozském vydání (1626): očekává od čtenáře nebo posluchače, že ho zaujme „lo *gracioso* de don Pablos, príncipe de la vida buscona“ [vtipné kousky dona Pablose, knížete života rošťáckého], slibuje mu „en todo género de picardia... sutilezas, engaños, invenciones, y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga“ [všechny způsoby šejdířství... bystré nápady, šalby, smyšlenky a dovednosti, zrozené v zahálce, z touhy po životě založeném na lži a klamu]. O nějaké poučování (*escarmiento*) autor nedbá, a dokonce pochybuje, že by si někdo koupil „libro de burlas“ [knihu o lotrovinách], aby odložil svou hříšnou přirozenost. Nechť si vyslouží chválu tím, „que tiene más *deleite* saber vidas de pícaros, *descritas con gallardía*, que otras invenciones de mayor ponderación“ [že větší *potěchu* skýtá poznání *obratně popsaného* života šejdířů než jiná literární díla, třeba i závažnější] – čili: virtuozní popis toho, co je o sobě možná morálně zavrženíhodné, je dostatečnou náhradou za chybějící vážnost. Quevedo takto cíleně odvádí pozornost k uměleckému zvládnutí svého tématu, jež přičítá stejnou důležitost básni i pravdě („*veras y burlas*“, jak se říká v Lukianově úvodní básni ke Quevedovi). Jinak řečeno: Quevedo chce bavit, poskytnout „no... *pequeño alivio* para los

Cervantes“ podobně jako já „proceder de dentro a fuera, y no al revés“ (s. 19 [postupovat zevnitř ven, a ne naopak]).

² [Při převodu citátů z Quevedova románu používáme zde i dále překlad Eduarda Hodouška: Francisco de Quevedo, *Život rošťáka*, Praha, SNKLHU 1957.]

ratos tristes“ ([nemalou úlevu ve chvílích smutku], věnování v rukopise chovaném v Biblioteca Menéndez y Pelayo). A rovněž jde Quevedo v průběhu svého vyprávění opakovaně z cesty moralizování, jakkoli si o ně pojednáváný předmět přímo říká. Tak např. v kap. 23:

Dejo de referir otras muchas flores... porque antes fuera dar que imitar, que no referir vicios de que huyan los hombres; mas quizà declarando yo algunas chanzas y modos de hablar, estarán más avisados los ignorantes, y los que leyeren este mi discurso serán engañados por su culpa. [Nebudu vykládat o mnoha dalších fintách... protože tyto lumpárny, před nimiž mají lidé prchat, by bylo třeba spíše ukázat než o nich vyprávět; avšak možná že vysvětlením některých úskoků a trochou hantýrky budou nezkušení muži náležitě varováni a ti, kdo si přečtou mou knihu, mohou pak být ožuleni už jen vlastní vinou.]

V podstatě by měl básník vyprávět jen to, co je hodno následování, on však hodlá předvedením grifů a argotu falešných hráčů čtenáře „varovat“ a učinit ho odolnějším proti podvodu. Myslím, že Vossler vzal podtitul zaragozského vydání příliš vážně, ten však neříká nic jiného než „príncipe de la vida buscona“, „dokonalý typus darebáka a člověka všemi mastmi mazaného“, a rozhodně nemluví o žádném „odstrašujícím příkladu“ (sám Quevedo píše podobně jednomu mecenáši z vězení: *Yo, que soy el escándalo, escribo á vuesa merced, que es el ejemplo* [já, který jsem pohoršením, píšu Vaší Milosti, který jste vzorem]). Srovnajme s tím podobná dobová označení: např. v *Donu Quijotovi* se mluví o Amadisovi jako o *flor y espejo de los andantes caballeros* [výkvětu a zrcadle bludných rytířů] a o samotném rytíři smutné postavy jako o *el espejo de la caballeria, ...la flor y la nata de la gentileza..., la quinta esencia de los caballeros andantes* [zrcadle rytířstva, ...ozdobě a výkvětu urozenosti..., kvintesenci bludných rytířů]. Cílem není podrobit morálku tohoto typu diskusi, nýbrž zdůraznit amorální dokonalost, s níž se tento typ seberealizuje.³ Quevedův *Rošťák* je virtuozní a amorálně životné zobrazení jednoho amorálního virtuosa života.

Ad 2. Četba *Rošťáka* nemá na čtenáře „morálně odstrašující“ účinek, veškerý čtenářův zájem ve skutečnosti patří tomu, jak se hrdina prosazuje v nepříznivých situacích: jeho *sutilezas, engaños, invenciones*, téměř duchovnímu vítězství osobnosti. Nad tím, co Pablos dělá a co vidí dělat druhé, se čtenář nemá křížovat, má to obdivovat a má se tím bavit. Pablos zůstává až do konce „upřímným charakterem“, charakterem upřímným ve zlu: svým

³ K půvabům amorálního pikareskního románu patří, že taškář je obdařen morálními atributy, jež jsou vypůjčeny z idealistického rytířského románu, viz např. kuplířku v *Dorotei* Lopeho de Vega, která je označována jako „catedrática de amor, Séneca del concierto, consejera del pedir, consultora del dar“ [profesorka lásky, Seneca úmluvy, rádkyně žádostí i darů].

přesídlením do „Indie“⁴ pouze vyměňuje užší jeviště za širší; odchází tam „no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador“ [ne proto, že bych si byl z toho všeho vzal poučení, poněvadž tak chytrý přece jen nejsem, nýbrž z únavy, jako zatvrzelý hříšník], a jeho závěrečný výrok „pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres“ [kdo změní jen místo pobytu, a nikoli také způsob života a své obyčeje, nikdy se nedočká zlepšení svého stavu] může sice nalézt u čtenáře pochopení (měl také nepochybně usmířit jak publikum, tak cenzuru), zůstává však plně v logice zatvrzelého hříšníka, který sice o dobrém ví, ale důsledně se přidržuje zlého, neboť nechce jinak, a to i když ví, že chce zlé. (Srov. např. kap. 19: *Ya estaba tan hallado con ellos* (rozmanitými kumpány) – *que esta facilidad y dulzura se halla siempre en las cosas malas* [Bavil jsem se s nimi dobře – ve špatných věcech je vždycky něco snadného a příjemného]: cítit se „frère et cochon“, ale zároveň vědět, že jsem „cochon“; kap. 20: *Decía entre mi: „¡Malhaya quien fia en hacienda mal ganada, que se va como se viene!*“ [Běda tomu, kdo spoléhá na majetek nepoctivě získaný, protože jak nabyl, tak pozbude!]). Čtenářova tabulka morálních hodnot zůstává nedotčena – Pablos se sám zapisuje se světáckým veselím a graciézní bezstarostností na její nejnižší stupínek!

Dále nemohu souhlasit, že v *Rošťákovi* panuje „téměř nepravděpodobná juxtapozice darebácké fantastiky a od světa se odvracejícího asketického smýšlení“. Asketickým smýšlením se vyznačuje básník Quevedo, avšak v této své knize je nepouští ke slovu. Rošťákovi a jeho střídajícím se souputníkům se askeze rozhodně přičí, a pokud se náhodou vynoří asketický zjev, jako je licenciát Cabra, je zahrnut ironií. A. Castro ve vydání v *Clásicos Castellanos* (ed. „La Lectura“, 1927, s. 42), z něhož vycházíme v této své studii, komentuje správně slova apoštola hladu, když říká: „Autor zde ironizuje to, co v jiných případech tvrdil velmi vážně, což je pro Quevedu typické: „más flaco estará ¡oh Clito!, / Pero estará más sano, / El cuerpo desmayado que el ahito; / Y en la escuela divina, / El ayuno se llama medicina“ [hladové tělo bude hubenější, ó Klito, ale zdravější než tělo syté; v božské škole se půstu říká lék] (*Sermón estoico...*).“ Smrt jednoho z Cabrových svěřenců v jím zorganizovaném hladovém infernu je prohlášena za „caso atroz“ [hroznou událost], jež všechny vyděsí (*quedamos asombrados todos*). V celé novele nikde nenajdeme ani náznak výzvy ke zpytování svědomí a spáse vlastní duše: jedno taškářství následuje druhé a obnažuje životaschopnost pochybného nárůdku darebáků, aniž dochází – jak je tomu u Matea Alemána

⁴ Když má hrdina novely pod nohama moc horkou půdu, je poslán do země neomezených možností, srov. např. osud Loaisy v Cervantesově *El celoso extremeño*. Stálo by za úvahu, co znamenaly „las Indias“ jako pozadí pro tehdejší literaturu (srov. např. „indiána“ Dona Belu v Lopeho *Dorotei*).

– na moralizující komentář a aniž popřípadě v závěru žádá kamenný host účet za promarněný život.

A přece je něco pravdivého ve Vosslerově „juxtapozici“ darebáctví a zřeknutí se světa: přece jen tušíme, že jakkoli si toto darebáctví do sytosti užívá života na *gran teatro del mundo* a odchází z evropského jeviště neporaženo, není tak docela vítězem a že kamenný host čeká už za dveřmi, aby znovunastolil věčné zákony Boží, jež *rošťák*, vysmívající se morálce, zrušil svým eskamotérstvím. *Rošťák* je (ne zrovna eroticky utvářený) Don Juan, umenšený o scénu s kamenným hostem. Zdrojem životnosti této novely je právě napjaté očekávání (tehdejšího španělského jako dnešního) čtenáře: přijde komtur, aby zpupnosti toho človíčka učinil konec? Tím, že nakonec nepříjde, třebaže celé publikum a možná sám hrdina novely po něm volá, působí toto dílko se svou amorální drzostí a tygří grácií ještě tísnivěji. Byl před nás postaven kus ostře vypjatého života, plného *touhy po světě* – uvolnění tohoto napětí v *útěku od světa* je natolik komplementární, nezbytné, žádoucí, že když jsme o ně jakožto čtenáři byli připraveni, tápeme v nejistotě o smyslu tohoto obrazu – a zůstáváme bez pomoci a dezorientováni až do dnešních dnů. Je nejvyšším Quevedovým uměním, že natolik vystupňoval *barokní napětí mezi touhou po světě a útekem od světa*, mezi světem a věčností, životem a záhrobím, pozemskostí a vírou, že uprostřed skvoucího slunečného jasu radostně triumfujícího darebáctví zároveň zatoužíme po temnotách kontempace – právě tak jako se zrodily v prudkém slunci Španělska ty nejtemnější kláštery a nejtemnější lidé novověku. Příliš mnoho slunce – aby nepadl stín, příliš mnoho života – aby smrt nepřišla ke svému právu. V tom spočívá Quevedův umělecký výkon: že nezapné moralizování takového Matea Alemána, sledující pod čarou taškářská dobrodružství, sublimaloval ve smuteční okraj, lemující renesanční novelu nezřetelným stínem.

Jistě však padne otázka: nevybájili jsme si ten smuteční okraj, já a Vossler? Proč vyvolávat vzpomínku na (nikdy nevystoupivšího!) kamenného hosta, jestliže celá novela dělá dojem série „šampaňských árií“?

I. ZRCADLENÍ *DESENGAÑA* V NOVELE

Zde musíme zmínit především svérázný *černý humor*, jenž téměř v každé kapitole tečkuje sluneční jas černými skvrnami: jako ilustrace se nabízejí výrazná spojení ve vybraných pasážích:

Kap. 1: Pablosova matka je čarodějnice, jeho otec zloděj; její postel *estaba armado sobre soga de ahorcados* [byla ustlána na provazech z oběšence], její místnost je *todo volcado*

de calaveras [celá obložená lebkami], v ruce drží *un rosario de muelas de difuntos* [růženec ze zubů nebožtíků];

2: při dobrodružství se zelinářkami chcípne Pablosův kuň na ulici v kaluži výkalů;

3: smrt Cabrova chovance po přijetí těla Páně;

6: zabíjejí se prasata (*envaséle a cada uno... la espada por los pechos* [oběma jsem proklál hrud' mečem]) a jejich smrtelný řev je přehlušován zpěvem (*como que cantábamos, y así espiraron en nuestras manos* [spustili jsme rámus, jako bychom zpívali, a tak v našich rukou vydechli]); později Pablos předstírá, že umírá, aby unikl pronásledování (*...y un compañero clérigo ayudándome en morir* [a jeden přítel klerik mi pomáhal v poslední hodině]);

7: Pablos obdrží dopis od svého strýce, kata Ramplóna, o otcově smrti na šibenici (zvláště makabrozní je místo, kde se předpokládá, že mrtvola bude použita do paštik: *yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de sus deudos* [předpokládám však, že nás paštikáři našeho kraje utěší tím, že ho přimísí do čtyřreálových paštik]); tak také v kap.

10 Pablos vidí v duchu svého otce: *y a la entrada via mi padre en del camino, aguardando a ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafá* [při vstupu jsem spatřil, jak můj otec putuje... rozčtvrcen, do údolí Josafat] – obraz otce, vstávajícího z mrtvých v údolí Josafat, je svázán s rozčtvrcením jeho těla katovou rukou);

11: společnost u kata (připomínka protekčních ran důtkami, *azotes de amigo* [přátelských šlehů], a znovu i paštiky z masa pověšených);

15: *le miré [el pastel] con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño ahogado* [hleděl jsem na ni (paštiku) s takovou vřelostí, že ta paštika usychala jako uhranutý člověk]; Pablosovo hltavé jezení je srovnáváno s rozkladem mrtvol na hřbitově: *Dios es mi padre, que no come un cuerpo más presto el montón de la Antigua de Valladolid – que lo deshace en veinticuatro horas –, que yo despaché el ordinario* [Bůh je můj svědek, že ani hřbitovní půda u valladolidské Panny Marie nepožře lidské tělo tak rychle – a tam se rozkládá už ve dvaceti čtyřech hodinách! –, než jsem já spořádal jejich obvyklou denní dávku]; objeví se zakrvácený žebrák;

16: za žebráka převlečený taškář volá na chodce: *Acordaos de la muerte, y haced bien, hermanos, por las ánimas* [Pamatujte na smrt a konejte dobro pro duše zemřelých];

17: přichází inkvizice;

21: znovu se vynoří čarodějnice a kuplířka (*salía de noche por la ventana del humo* [vyrazila do tmy tudy, kudy odchází dým]);

22: *galán de monjas* [kavalír jeptišek] je označen mimo jiné (protože Antikrist bude synem jeptišky) za *pretendiente de Antecristo* [následníka Antikristova]; roztoužení milovníci za *reja* [mřížovím] v *locutorio de monjas* [hovorně jeptišek] jsou popsáni následovně: *cuál, sin pestañear, mirando, con su mano puesta en la espada y la otra en el rosario, estaba como figura de piedra sobre sepulcro; otro, alzadas las manos y extendidos los brazos a lo seráfico, recibiendo las llagas* [jiný, s jednou rukou na meči a v druhé růženec, vypadal jako kamenná postava na náhrobku; další tam stál se zdviženými rukama a s rozevřenou náručí na způsob serafů];

23: scéna noční přísahy, kdy opilí bravové při chlebě, nazývaném *cara de Dios* [tvář Boží], a ve světle místnosti, „které vytrysklo z úst andělských“, s prsty na okraji díže s vínem přísahají, že vypijí krev jednoho biřice.

Takto nejen vstupují do vyprávění hrůzostrašné prvky (např. řeči katovy), ale básník navíc rád vzbuzuje ve čtenáři makabrozní postranní myšlenky; varování *Acordaos de la muerte...*, třebaže hrané, námi oťrese jako vážně míněné *memento mori*; a dokonce zvnějška přidaná nečekaná přirovnání („jíst“ = *comer* hřbitovní hlínu; „milostné toužení“ – *como figura de piedra sobre sepulcro*; vysychání paštiky – *como un niño ahojado*) způsobují, že vše živé jako by zkamenělo, uhranuto zlým kouzlem. Zlý čaroděj, který sesílá z toho nejbujarejšího nebe myšlenky na smrt, je nicméně právě básník.

Noční strana života však není evokována pouze mimochodem, vyprávění samo o sobě je humoristicko-dobrodružně-fantasticky pojatým *obnažováním iluzornosti* veškerého lidského konání. Pablos podvádí, předstírá, přetvařuje se a stejně tak se chovají i jeho kumpáni – uskutečňují tak pouze onen klam, který je zabudován do světového plánu. Co je pro *rošťáka* podvod a rozverná frivolita, je pro jeho oběti oklamání smyslů, hra iluzí: „autodestrukce lidských iluzí je oblíbená myšlenka Španělů“ (Vossler) – španělské *desengaño* hlodá zvolna, ale nezadržitelně na pošetilostech dětí světa. I zde je barokní napětí vyhnáno do krajnosti: pro Pablose jsou možnosti podvodu a iluzí bez hranic, vždy je tu možno zažít něco nového (14: *cosa que me encantó de ver la novedad de la vida* [užasl jsem nad tím, protože jakživo jsem nic takového neviděl]; 12: *la industria en la corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca* [důvtip je v sídelním městě kamenem mudrců, který všechno, čeho se dotkne, mění v zlato] – podvod je alchymistický prostředek, který vytváří zlaté iluze!); jeho rozum však zůstává jasný a nezamlžený: čím větší je *rošťáková* virtuozita, tím větší je i slepota jeho obětí. Pablos se zájmem pozoruje dobromyslné zajatce iluzí a donkichoty, kteří věří, že imaginárním specialismem ovládnou život. Je jich dlouhá řada: *arbitrista* (8), který chce odsát vody u Ostende a zabránit, aby natekly zpátky; *geometr*, který si hodlá svou vědou

podrobit skutečnost (a když mu skutečnost dělá potíže, odkazuje na svou učebnici: *este libro lo dice* [zmiňuje se o tom tady ta kniha] – je to parodie na člověka-vědce); veršotepec (9), který skládá divadelní kusy se zvířecími hrdiny, díla, jež nemají chybu – až na to, že jsou neproveditelná –, a který z dramatického a náboženského básníka klesá k úloze dodavatele veršů pro zamilované a slepce (obě tyto kategorie byly pro Quevedu v zásadě totožné – jako *pícarové* a studenti) a stává se bláznem pro bláznů (*¡Oh vida miserable! Que ninguna lo es más que la de los locos que ganan de comer con los que lo son* [Bídny to život! Neboť nic není bídňějšího než život bláznů, kteří si vydělávají na jídlo využíváním bláznů jiných.]). Pak tu jsou ztroskotanci, kteří chtějí předstírat hezké zdání, ale nedaří se jim to – jako zchudlý zemánek, který si musí kalhoty přidržovat rukou, aby mu nespadly, který by byl rád, kdyby „ho udržovalo šlechtictví, jako on udržuje je“ (12), a který to všechno přiznává prvnímu, kdo se namane: *nada cubro* [nic neskrývám] – nebo kteří musí se vši vážností zacházet s nicotnostmi, k nimž je přinutí nouze (13: *Es de ver uno de nosotros, en una casa de juego, con el cuidado que sirve y despabila las velas, trae orinales, ayuda a meter naipes y solemniza las cosas del que gana, todo por un triste real de barato* [Stojí zato vidět někoho z nás v herně, jak horlivě každému poslouží, jak otírá svíčky, přináší nočník, jak podává karty a oslavuje bystrost toho, kdo vyhrává, a to všechno pro jeden mizerný reál z pinky]). Dále jsou tu pokrytci (6), které Pablos pozná na sto honů (10 [voják předstírající čestná zranění]: *en los carcañales, me enseñó otros dos señales, y dijo que eran balas, y yo saqué... que habían sido sabañones* [pak mi ukázal jiné dvě jizvy na patách a řekl, to že je od kulek; a já jsem usoudil... že je to po omrzlinách], ale své jasné mínění o těchto osobách si nechává pro sebe (*dije mil cosas en su alabanza, y que el Cid ni Bernardo no habían hecho lo que él* [pronesl jsem na jeho pochvalu spoustu lichotek a že Cid ani Bernardo nevykonali to, co on]). A nakonec jsou tu četná *qui pro quo*, v nichž se „rozkládá“ víra v nadpřirozené nebo kromobyčejné: dívka, do jejíž mansardy se Pablos chystal vejít ze střechy, věří (18), že si pád přivodil sám *por gracia y nigromancia* [z legrace a z čarodějnictví], je však *desengañada, que no era encanto sino desdicha* (19 [přišla pak na to, že to není kouzlo, ale neštěstí]); když je Pablos předveden před inkvizici, podezření z nekromancie se vynoří znovu; Pablos deklamující pasáž z divadelní hry, kde se hovoří o pronásledování rozzuřeným medvědem, je vyrušen služkou, která už cítí, jak ji medvěd dohání (22). Iluze může jít tak daleko, že je Pablos pokládán za Pablose, a v důsledku toho je mu náležitě vyspíláno, ale dokáže dočasně udržet zdání omylu (20). Jen zřídka padne tento zkušený převozník přes proudy života do měňavých vod iluzí; když například sní o využití možná dosažitelného (ale nakonec přece jen nedosaženého) věna, *y lo que más me tenía en dudas era hacer dél una casa o darlo a censo*

(19 [nejvíc jsem byl na vahách, mám-li si za to věno postavit dům, nebo je uložit na roční úrok]). Jednou si ovšem dokonce klade otázku vlastního bytí (3, ke Cabrovi): *Señor, sabéis de cierto si estamos vivos?; porque yo imagino que en la pendencia de las berceras nos mataron, y que somos ánimas, que estamos en el purgatorio; y así es por demas decir que nos saque vuestro padre, si alguno no nos reza en alguna cuenta de perdones, y nos saca de penas, con alguna misa en algún altar privilegiado* [Víte, pane, najisto, jsme-li naživu? Já si vám představuji, že nás v půtce s těmi zelinářkami zabili a že jsme duše a pobýváme v očistci; a proto je zbytečné říkat, aby nás odtud váš otec dostal, dokud se za nás někdo nepomodlí odpustkový růženec a nevykoupí nás z těchhle muk nějakou mší u privilegovaného oltáře]. „My“ (Pablos a jeho pán) se stali stejně ireálnými, čtená *algún* vracejí existenci do jakéhosi hypotetického prostoru.⁵

Diskrepanci mezi pokrytectvím (nebo iluzí)⁶ a skutečností lze nejnázne ukázat na *promluvách postav*, které realita (situace atd.) demontuje. Čím více je ponecháváno na čtenáři, aby sám učinil závěr: „lež“, „sebeklam“, tím jemněji tento protiklad působí. Pro Quevedův zlomyslně odduchovňující způsob je příznačné, že deminutiva, která běžně účinkují mile, používá právě tehdy, když je příjemný pocit vázán na perfidnost nebo zlovolnost namířenou vůči někomu druhému, ba dokonce je jí podmíněn:⁷

6 (Pablos namluvil bytné, že odvrátil inkvizici od záměru ji pronásledovat): *Mejor se ha hecho de lo que pensaba: quería el familiarito venirse tra mí a ver la mujer, pero lindamente lo he negociado* [Dopadlo to lépe, než jsem myslel, ten *důvěrníček* se chtěl jít se mnou podívat na tu ženu, ale já jsem to s ním hezky zaonačil a vyjednal] („*důvěrníček*“ – prostřednictvím Pablosova vyprávění můžeme zaslechnout řeč tohoto nepříjemného úředníka: *voy a ver la mujer!*).

17: *cerró* (el carcelero) *con los dichos escudillos* [dal jsem (žaláříkovi) *tolárek*]; „*tolárek*“ – úplatek.

7: *Declaré cómo* (můj otec) *había muerto tan honradamente como el más estirado...; cómo me había escrito mi señor tío, el verdugo, desto y de la prisioncilla de mama* [Vyličil jsem mu, jak čestně, jako muž velmi vysoko postavený zemřel můj otec...; a jak mi psal můj

⁵ Srov. v *Quijotovi*: „vino una mano pegada a algún brazo de algún descomunal gigante“ [jakási ruka, patřící paži nějakého neobyčejného obra] k označení čehosi ireálně mysteriózního (Hatzfeld, s. 153). [Překlady citátů ze Cervantesova *Dona Quijota* přebíráme zde i jinde z české verze Václava Černého.]

⁶ Pokrytectví a iluze se k sobě mají jako konkávní a konvexní strana téhož tělesa. Domnívám se, že rozpor mezi Castrovým a Hatzfeldovým názorem na *hipocresía* u Cervantese je dán přehlédnutím této skutečnosti.

⁷ Používá je tedy jinak, než je tomu v *Quijotovi*, kde bludný rytíř činí deminutivem přijatelnější nebezpečí, jež je takto sníženo k běžné každodennosti (*¡leoncitos a mi, leoncitos!* [se lvíčky si na mne nepřijdete! Se lvíčky na mne...]; Hatzfeld, s. 172).

pan strýc kat o tom všem, jakož i o *vězeníčku* matčině]. (Pablos se snaží po hrdinské smrti otcově smést pod stůl „trochu toho vězení“, jež potkalo matku).

17: *Yo de rato en rato, salía muy al descuido, diciendo: „Juan de Madrid! Burlandillo es la probanza que yo tengo suya* [A tak jsem občas pronesl jakoby docela mimovolně: „Juan z Madridu! Dokázat to s tím mým dokladem je *hračička*]. (Pablos předstírá, že může dokázat šlechtictví Juana z Madridu.)

7 [strýcův list]: *si algo tiene malo el servir al rey, es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados* [má-li služba králi nějakou nevýhodu, je to přemíra práce, třebaže se vynahrazuje troškou *té neblahé cti*, že jsme počítáni za jeho služebníky]. (Kat je také státní zaměstnanec a snaží se předvést svou stavovskou čest v poněkud skromnějším světle: z celého dopisu je však patrné, jak si Ramplón sám připadá důležitý.)

Dementování pokrytce může být provedeno v *jediné* promluvě, a to tak, že začátek této promluvy je v rozporu s jejím závěrem. Tak prohlašuje jistý Rodomonte, poté co se sám postavil naroveň Bernardovi del Carpio: *No tratemos desto, que parece mal alabarse el hombre* (10 [Nemluvme o tom, protože není hezké, když se muž sám chválí]. Nejpůsobivěji je stylizována řeč kuplířky, která chce peníze, a začíná ujišťováním o opaku:

21: *Yo te juro que hubieras ahorrado muchos ducatos, si te hubieras encomendado a mí, porque no soy nada amiga de dineros; y por mis enterrados y difuntos (que ansi yo haya buen acabamiento), que aun o que me debes de la posada, no te lo pidiera ahora, a no haberlo menester para unas candelicas y hierbas... Yo que vi que acabó la plática y sermón en pedirme – que con ser su tema, acabó en él, y no empezó, como todos hacen – ...* [Přísahám ti, že by sis ušetřil mnoho dukátů, kdyby ses byl obrátil na mne, protože mně na penězích vůbec nezáleží. A při mých předcích a nebožtících (a ať jednou vezmu dobrý konec), ani ty peníze, které mi dlužíš za byt, bych na tobě nežádala, ledaže bych je potřebovala na nějaké voskovice a koření... Viděl jsem, že skončila svůj proslov a rozpravu žádostí o peníze – neboť kdežto ostatní lidé vyslovením svého záměru začínají, ona jím končila – ...].

Anebo postavy říkají jednoduše opak toho, co si myslí. Tak například chudý rytíř ve 13. kapitole, který nemá žádnou služku, ale nakoupil zbytky jídla, aby bylo vidět, že netrpí hladem, říká: *Es posible que no he de ser poderoso para que barra esa moza?* [Je to možné, že nedokáži přimět tu služku, aby zametla?]. Quevedova specifická zručnost spočívá v tom, že v takovýchto případech lži nebo pokrytectví vkládá svým postavám do úst ty nejpřirozenější a nejběžnější řečové obraty a kadence (citovaná věta by například byla typická pro akurátní a mrzoutskou domácí). Tyto řečové obraty se jinak – při zpodobování scén, v nichž není pokrytectví ve hře – v Quevedově pointovaném stylu nevyskytují (podobně jako

se jeho přívětivá deminutiva objevují pouze v pervertované podobě, přeneseny na chování, které přívětivost lživě předstírá). Quevedo je natolik zvyklý pointovat vše, co píše, že pro své umění může potřebovat teprve to, co bylo svému přirozenému prostředí odcizeno a přeneseno jinam. Právě tak je tomu v kap. 6, kde Pablos a hospodyně, stupňující výdaje svými machinacemi, dávají Donu Diegovi tuto radu:

Modérense vs. ms. en el gasto, que en verdad, que si se dan tanta priesa, que no basta la hacienda del rey. Ya se ha acabado el aceite y el carbón, pero tal priesa se han dado [Vaše Milosti, mírněte se ve vydání, protože jestli budete takhle pospíchat, nestačí to ani na majetek královský. Už došel olej i uhlí, ale zatočili jste s ním...]. Castro velice pěkně vysvětluje (s. 77), že „je třeba rozumět: spotřebovali jste mnoho octa a uhlí. Ale že jste s tím zatočili!“, s elipsou, kterou bych však nevysvětloval jen z „důvěrného a nenuceného stylu“. V tomto eliptickém zvolání lze zaslechnout také (předstíraně) pobouřenou obavu hospodářů (ostatně ta zní i z generalizujícího plurálu *vs. ms.*, neboť oslovován je pouze Don Diego: „mírněte se ve vydání...“). To jsou tóny, které jsou srozumitelné pouze v situaci *skutečné* obavy, avšak Quevedo je dává užít právě obavě, jež je *předstírána*: mohli bychom tu mluvit o „přenesené idiomatice“. Nejnápadnější je tato technika u licenciáta Cabry, jehož portrét vyjadřuje každým coulem hlad a lakotu, ale jehož slova jako by byla diktována nadbytkem a štědrostí. Quevedo si dokáže vymyslet postavu, jejíž bytí a řeč jsou v rozporu; mechanicky chřestící skelet, který pronáší rytířské fráze, mu nijak nevadí: antiteze s neusmířeným protějškem je vložena do samého středu této postavy. Zde není ani stopa po obraze organického lidství!

Nejlépe může Quevedo ukázat svůj odstup od svých lidí v oněch objektivních promluvách, jež jeho postavy „dávají z ruky“, totiž ve *vymyšlených dopisech*. Dopis strýce kata Pablosovi, Pablosův list strýci na rozloučenou a korespondence s jeptiškou jsou kabinetní ukázky zlomyslného humoru, který umí zaklít protimlavy jedné duše do několika řádků. Ze strýcova dopisu můžeme vyčíst blahobytné, měšťanské cítění státního úředníka, a to i přes sympatie pro heroismus druhých, úctu ke vzdělání, již pisatel ovšem nedokáže začlenit do vlastního světonázoru, smysl pro rodinu, zkřížený se strachem z kompromitujících příbuzných. Z Pablosova dopisu strýci zaznívá ten nejčernější nevděk, smíšený s pohrdáním nepříjemným, neestetickým katem, přičemž se tu nejhanebnější drzost odívá do nejjemnějších dopisových forem (viz ceremoniální začátek a konec, literární periody; a dokonce hrubé přání: „kéž bys sám visel!“ musí být nejprve vyloupenuto z roztomile duchaplné formy: *no me faltaba sino ver hacer en v. m. lo que en otros hace* [nechybělo mi už nic jiného, než abych viděl, jak se na vás vykonává to, co vykonáváte Vy na jiných]). Z preciózní korespondence s jeptiškou s příslušnými *conceptos* a pointami nakonec vyskočí drastická závěrová formule:

...y quizá podrá yo hacer alguna trampilla a la abadesa [a snad se mi podaří abatyši nějak ošálit].

K tomu, aby byly pokrytectví nebo iluze dovedeny *ad absurdum*, si Quevedo vytvořil obzvláště břitkou řečovou formu: *antitézu* dvou identicky konstruovaných vět, z nichž druhá dementuje první (srov. výše kap. 10: *enseñó... y dijo que eran balas, y yo saqué... que habían sido sabañones*; Pablosův otec je pyšný (1), jak odvážně zamlčel své prohřešky před soudem, a matka mu nato říká: *Si no confesábates, era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba?* [Že ses nezpovídál – byla to zásluha tvé srdnatosti, anebo lektvarů, které jsem ti dávala?] – vysvětluje tak okamžitě otcův pseudo-duchovní postoj ryze materialisticky; 1: *mi padre se tornó a ir fuera, no sé si a ocuparse en barba o en bolsa* [otec šel někoho oškubat, nevím zda se to týkalo *vousů* nebo *měšce*] – proti sobě tu příkře stojí oficiální a skutečná profese!; nebo ráz naráz následuje za kladem zápor:

20 (Pablos si zvolí libovolného chodce, a tím že jede na koni hned za ním, z něho udělá svého lokaje): *y en entrando partía detrás dél, haciéndolo lacayo sin serlo* [a když se takový člověk objevil, vyjel jsem za ním, a tak jsem si z něho udělal lokaje *bez jeho vědomí*];

21: *y en lo que ella (kuplířka) era más extremada era en hacer doncellas no lo siendo* [v čem nejvíce vynikala, to byla *obnova panen*];

19: *dos criados suyos – entre corchetes y ganapanes – pisaron las capas, deshiciéronse los cuellos, como lo suelen hacer para representar las puñadas* que no ha habido [a jeho dva sluhové – něco mezi dráby a podomky – ohodili plášť na zem, strhli si límce, jak to dělávají, když chtějí předstírat, že se na ně někdo vrhl];

17 (Pablos slibuje, že předloží důkaz šlechtictví předků žalárníkovi ženy): *Alegráronse y cobraron ánimos con lo de la ejecutoria*; y ni yo la tenía, ni sabía quienes eran [Všichni měli velkou radost z nového příbuzného a ten můj diplom jim napravil náladu; *jenže já jsem ho ani neměl, ani jsem nevěděl, kdo vlastně oni jsou*];

23: *empezaron – por bien venida – a beber a mi honra, que yo, hasta que la vi beber no creí que tenía tantas* [začali – jako mně na uvítanou – pít na mou čest; *nikterak jsem netušil, že jí mám tolik*];

18: *y cuando les contaban del dinero que yo había contado, decían que parecía dinero, pero que no lo era en ninguna suerte* [když se dověděli o těch penězích, které jsem tehdy počítal, říkali, že to sice *vypadalo jako peníze, ale že to peníze rozhodně nebyly*];

21: *trataba en botes sin ser boticaria* [dělala do léků, aniž byla lékárnicí].

Cítíme v tom opět životní rytmus doby (*sen?* – *život?*, *být?* – *nebýt?*) v jeho antitetickém dvoudobém taktu; srov. ještě například místa jako

15: *llamábase éste Marguso, natural de Olías: había salido capitán en una comedia, y combatido con moros en una danza. A los de Flandes decía, que había estado en la China; y a los de la China, en Flandes. Trataba de formar un campo, y nunca supo sino espulgarse en él; nombraba castillos, y apenas los había visto en los ochavos... Nombraba turcos, galeones y capitanes, todos los que había leído en unas coplas que andan desto* [Ten voják se jmenoval Marguso a pocházel z Olíasu; býval kapitánem, ale jen v nějaké komedii, a porážel Maury, jenže jenom v tanci. Když hovořil s někým z Flander, tvrdil, že býval v Číně, a když s někým z Číny, že ve Flandrech. Vykládal o uspořádání vojenského tábora, ale nikdy nedokázal více, než že si v něm hledal vši; uváděl různé zámky, ale viděl je sotva na mincích... Uváděl jména Turků, galeonů a vojevůdců, ale jen těch, o nichž se dočetl v různých skládáních, kde se o nich vypráví];

18: *pretendía por lo bravo, y si no era el poner huevos, no le faltaba otra cosa para ser gallina* [snažil se vypadat jako hrdina; a kdyby byl ještě snášel vejce, nic by mu už nechybělo, aby byl slepicí];

22 (*la tosadura*) *es peligrosísima señal en los conventos, porque como es seña a las mozas, es costumbre en las viejas; y hay hombre que piensa que es reclamo de ruiseñor, y le sale después graznido de cuervo* [kašel jako smluvené znamení je v klášteřích velmi nebezpečný; neboť jako je znamením mladých, je zároveň stálou vlastností stařen; a člověk si myslí, že zachytil vášný tlukot slavíka, a zatím vyjde nějaká sůva].

Touto nemilosrdně obnažující, odčarovávající, odduševňující antitetikou, která za zdáním okamžitě přivádí nahou skutečnost, je cejchován vnitřní protimluv jsoucná, například rozpor mezi řečí a realitou, maskou a tváří, skutkem a záměrem, očekáváním a naplněním.

13: *Somos gente que comemos un puerro, y representamos un capón* [Jsme takoví, že jíme pórek a tváříme se, jako bychom měli kapouna]. Právo a bezpráví, dobro a zlo jsou vystaveny neúprosné konfrontaci.

3 (klystýr nekončí v řiti, ale steče po zádech): *sirviendo por guarnición defuera la que dentro había de ser aforro* [to, co mělo být náplní vnitřku, posloužilo k vnější výzdobě];

5: *esta gente no es mucho tenga mala condición no teniendo buena ley* [není divu, že má zlou povahu, kdo nemá dobré náboženství];

10: *no he recibido sino buenas palabras, que agora tienen en lugar de malas obras* [nedostal jsem nic než hezká slova, kterými se teď nahrazují špatné skutky];

12: *no puede ser hijo de algo el que no tiene nada* [nemůže být velkomožný, kdo je nezámožný]

15: *no son tan cortas mis faltas, que se hayan de suplir con sobras de otros* [mé potřeby nejsou tak skrovné, aby se daly ukonejšit tím, co zbude po jiných].

Tyto hříčky jsou ve skutečnosti z valné části pervertovanou morální spekulací, tak jako preciózní francouzština bude větším dílem latinou kazuistů. Křesťanské rozlišení mezi dobrem a zlem, zasahující všechny věci života, odčarování celé jedné životní poloviny, vedlo – jak už řekl Victor Hugo a mnozí další – ke stylistické antitetice.

Početné jsou případy, kdy Quevedovi nestačí klást po sobě ve stejných dávkách „odduchovní“ a „iluzi“, přičemž ovšem je odduchovní jako druhému v pořadí zajištěn triumf – často nám zároveň nastražuje doutnák, kterého si zprvu ani nevšimneme: pouhá vedlejší věta, jež se jeví jako vedlejší věc, obsahuje destrukci toho, čemu věříme, zničení iluze – jakýmsi výbušným efektem se čtenáři teprve *ex post* vyjasní smysl souvětí⁸ (zrušení iluze!):

1: (otec odsouzený ke smrti oběšením) *salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino che a ninguno llamaban eminencia* [vyšel z vězení s tak velkou ctí, že ho doprovázelo dvě stě kardinálů, až na to, že jim neříkali Eminence].
Větu bychom mohli tisknout následovně:

le acompañaron DOSCIENTOS CARDENALES

sino che a ninguno llamaban eminencia,

ale zlomyslnost, s níž tato malá větička („až na to, že jim neříkali Eminence“ – *cardenales* jsou totiž „rudé pruhy po ranách důtkami“) dává *ex post* z vysoce postavené družiny vyrozumět 200 ran důtkami, by tak zůstala nevyjádřena. Zcela analogicky je tomu ve strýcově dopise o otcově smrti (kap. 7): *Vuestro padre murió, ocho días ha, con el mayor valor que murió hombre en el mundo; digolo com quien lo guindó* [Váš otec před týdnem zemřel, ale choval se přitom tak statečně jako nikdo na světě; říkám to jako člověk, který ho sám vytáhl na oprátce]. Nejprve je to jakýsi epitaf na hrob hrdiny, pak formou svědectví („mohu to říci, neboť jsem byl přítomen jeho smrti“) následuje „bezelstné“ sdělení: „říkám to, protože jsem ho sám pověsil“ (a teprve odtud se dozvídáme, že otec zemřel na šibenici)!

10: *con una (penca) en la mano, tocando un pasacalles públicas en las costillas de cinco laúdes, sino que llevaban sogas por cuerdas* [vydatně se důtkami oháněl, vyhráváje odrhovačku na zádech pětistrunnými loutnami, jenže měly provazy místo strun] – znovu převrácení krásného obrazu v hrůzný prostřednictvím věty s „jenže“: z loutny o pěti strunách se stává pět důtek, které vyhrávají na zádech odsouzenců.

⁸ K obratům a větám, které způsobují takové napětí nebo výbuch, srov. mou stat' *aprov. saludar de lonh – afrz. fils de bast, bastart*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1931, s. 291nn.

15: *de manera que cuantos me veían, me juzgaban por comido; y si fuera de piojos, no erraran.* – *Comido*: 1. „nakrmený; najezený“ a 2. „pokousaný“ (od vší či blech)“. Dvojitý smysl umožňuje rozlišení zdánlivého smyslu (č. 1) od smyslu skutečného (č. 2).

1: *En mi mocedad siempre andaba por las iglesias: y no de puro buen cristiano* [V mládí jsem ustavičně chodil po kostelích, a jistěže nejen z čistého křesťanského zápalu] – ze zbožného navštěvování kostelů se prostřednictvím dodatečné větičky stává darebácké vyhledávání azylu za chrámovými vraty.

Dicen que era de muy buena cepa; y, según el bebió, puédese muy bien creer [Jeho rod prý měl velmi solidní kořeny, a podle toho, jak pil, dá se tomu věřit.]. Slovní hříčka se slovem *cepa*: 1. „původ, rod“, 2. „vinný keč“, přičemž triviální význam vyrozumíváme až dodatečně.

Tenía (Pablosova matka) un aposento... todo rodeado de calaveras, que ella decía que eran para memorias de la muerte, o para voluntades de la vida [Svou místnost... měla celou obloženou lebkami, jež tam byly na připomínku smrti, nebo pro potěšení ze života]. Teprve dodatek uvozený spojkou „nebo“ napovídá, že lebky sloužily k čarodějnickým účelům. Ze zbožné ženy meditující o smrti se tak stává strašidelná černá služka života. Ve všech těchto případech můžeme mluvit právě tak o básníkově rušení iluze jako o obnažení vědomé šalby, jíž se dopouštějí jeho postavy. Bravura životních virtuozů v klamání druhých je, jak už jsme řekli, jen druhou stranou šalby, kterou svět klame naše smysly a náš rozum. *Pícaro* je nástroj klamu v rukou Božích, pikareskní román pouze zobrazuje šálení, jehož strůjci jsou lidé.

Někdy dodatečná věta zcela likviduje existenci něčeho, co bylo nadáno smyslem ve větě hlavní:

11: *No quiero decir lo que comimos, sólo que eran todas cosas para beber* [Nechci vypočítávat, co jsme jedli, jenom že to všechno bylo takové, nač se hodně pije], tj. nejedli jsme *nic*, jenom pili.

10: *Atendiendo a que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos y cristianos, aunque malos* [Berouce v úvahu, že tento druh havěti, kterému se říká básníci, jsou naši bližní a křesťané, i když špatní] – „špatní křesťané“, tedy „žádní opravdoví křesťané“.

Celá řada vět nás ukolébává v důvěře v psychologickou jednoznačnost určitého charakteru, až pak poslední část souvětí všechno zvrátí v pravý opak a ze zbožného muže udělá pokrytce:

16: *contaba tentaciones; en nombrando al demonio decía: „Dios nos libre y nos guarde“; besaba la tierra al entrar en la iglesia; llamábase indigno; no levantaba los ojos a*

las mujeres, pero las faldas sí [vyprávěl o pokušeních; kdykoliv se zmínil o ďáblu, dodával: „Bůh nás od něho osvobodí a ostříhejž“; při vstupu do kostela líbal zemi; nazýval se nehodným; zraky k ženám nepozvedával, ale sukně jim ano].

Často vnáší přípustková věta do vyprávění situaci, která to, co bylo řečeno v hlavní větě, činí nemožným nebo protismyslným:

13: (jedouce v kočáře) *haciendo cortesías a todos por que nos vean, y hablando a los amigos y conocidos* aunque miren a otra parte [kdekoho zdravíme, aby nás všichni viděli, a rozmlouváme s přáteli a známými, i když se dívají jinam].

Si es en la iglesia, y nos come en el pecho, dámonos „santos“ aunque sea el „introito“ [je-li to v kostele a svrbí nás na prsou, bijeme se v hrud' jako při pozdvihování, i když to je při introitu].

21 (kuplířka radí ženám, které mají krásné zuby): *que se riesen siempre, aunque fuese en los pésames* [aby se vždycky smály, třeba i při projevování soustrasti].

20: *Preguntóme si había sido algo; dije que no, aunque tenía estropeada una pierna* [Zeptal se mě, zda se mi nic nestalo; řekl jsem, že ne, ačkoliv jsem měl pochroumanou nohu].

Čím menší nálož ve větě, tím větší účinek výbuchu na celé souvětí:

10: *Llegué al pueblo, y a la entrada vi a mi padre en el camino, aguardando a ir en bolsas, hecho cuartos, a Josafá* [Dojel jsem do města a při vstupu jsem spatřil u cesty svého otce, jak se chystá kráčet, rozčtvrcený, do údolí Josafat]. Pablosova víze otcova zmrtvýchvstání v údolí Josafat je díky vsuvce⁹ ve své ireálnosti děsivá: neboť má zůstat rozčtvrcen, jako po popravě.

considerando en quién conocía a mi tío (fuera del rollo) mejor en el pueblo, no hallé a nadie [třebaže jsem uvažoval, kdo by asi mohl znát mého strýce – kromě šibenice – nenašel jsem, na koho se obrátit].

6: *con el enojo (el ama) no estuvo dos dedos – a no tener por que callar – de decir mis sisas* [hospodyně z hněvu jen o chlup neprozradila, jak pána šidím]. Přesto však mlčela, měla k tomu totiž důvod!

⁹ Stejně „výbušnou vsuvku“ najdeme i u Cervantese: *Arremetió con tanta furia y enojo que – si la bruna suerte no hiciera que en la mitad del camino tropezara y cayera Rocinante – lo pasara mal el atrevido mercader* [sse vyřítíl s takovou zuřivostí a hněvem, že kdyby naneštěstí vprostřed cesty Rocinante nebyl klopýtl a převálil se, smělému kupčikovi by se bylo špatně vedlo]. Hatzfeld tyto postupy katalogizuje na s. 94n. jako „prostředky vzbuzování napětí“, jinde (s. 37) jako ireálné podmínkové věty, vyjadřující fakticky neuskutečněné posuny ve světové rovnováze; vskutku napjatě očekáváme událost, jež se pak *neuskuteční*.

23 (při dostaveníčkách jeptišek a jejich ctitelů bylo možno spatřit) *cosas de sábado: cabezas y lenguas, aunque faltaban sesos* [části polopostní: hlavy a jazyky, jenže chyběly mozečky].

V mnoha citovaných příkladech najdeme *slovní hříčky*: *no levantaba los ojos a las mojes, pero las faldas sí; cardenales; cepa; comido*. Přirozeně jsou tyto duchaplné slovní hříčky zábavné a pramení z Quevedovy slovní vervy; jeho doba, milující *conceptos*, měla hru s pojmy v oblibě. Není však hra se slovy vůbec myslitelná pouze v době, která ztratila ve slovo důvěru, která se naivnímu a normálnímu užití slova odcizila a která musela udělat ze slova zrcadlo svých pochyb? A nezrcadlí se u Queveda ve specifickém způsobu této slovní hry *desengaño* španělského baroka?¹⁰

Už Castro jemně vyzdvihl (v předmluvě malého vydání u Nelsona z roku 1917) „nezvyklou hru se slovy, která nicméně u slov nekončí, ale zasahuje samo jádro děje. S *neupřímností* slov jde ruku v ruce neupřímnost postav“; jako doklad této neupřímnosti slova, odzrcadlující neupřímnost lidí, této takříkajíc charakterologicky fundované hry se slovy, cituje větu: *era de tal manera mi hambre, que me desayuné con la mitad de las razones, comiéndomelas* [byl natolik mým hladem, že mě sytil polovinou porcí, jež mi snědl], s hezkou analýzou jejího efektu: „Todo parece e nada es“ [Vše je jen zdání a nic není] – tj. hra se slovy je dána do služeb rušení iluzí. Slovní hra, jež probouzí mezi slovy vztahy odporující veškeré skutečnosti a veškeré logice a jež vytváří takříkajíc vnitrojazykovou realitu, tj. – z pohledu vnějšího světa – irealitu, je tak určena k tomu, aby dávala vyvstat zdání – a zároveň je zbavovala kouzla: „byl jsem syt slov, jež jsem spolykal“. Pouze vnitrojazyková logika dovoluje, aby za „polykáním slov“ následovalo „přesycení slovy“, jemuž ve vnějším světě nic neodpovídá. Quevedo nepochybně pochopil, co je v jazyce iluzorní, co věci pouze simuluje. Tento způsob vyjadřování je pro naše dílo typický.

3 (u Cabry, zosobnělého hladu): *cenamos muchos menos, y no carnero, sino un poco del nombre del maestro: cabra asada* [večeřeli jsme mnohem méně, a ne berana, ale kousek učitelova jména: pečené kozy] – „večeřet jméno“ je nepředstavitelné, je to možné jen jako jazykový výtvar.

3: *pienso que se les consumi6 todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes* (srov. Castrovu poznámku na s. 39 nejnovějšího vydání¹¹) znamená: 1. útroby jsou

¹⁰ Stejně je tomu v *Quijotovi*, srov. Hatzfeld, s. 152. Pouze nenacházím u Cervantese žádný zbytek „středověkého pojetí, hru se slovy za každou cenu“ – hra se slovy za každou cenu je skutečně středověká, zatímco barokní hra se slovy našich Španělů vstupuje do služeb *desengaño*.

¹¹ Naproti tomu chápu následující místo jinak než Castro (u Cabry je připíjeno nově příchozímu chovanci, ale než se stačí napít, seberou mu sklenici): *estaba en casa donde se brindaba a las tripas y no hacían la razón*.

exkomunikovány (nedostává se jim jídla), protože ústa jsou jejich součástí; 2. jsou exkomunikovány (potrestány tím, že nejedí), neboť „...están castigados a no comer, no habiendo comido“. Celá tato fantastická logika je zakleta v jazyce.¹²

14: *Hacíase soldado y habíalo sido, pero malo y en partes quietas* [Vydával se za vojáka a býval jím, ale špatným a v pokojných končinách].

10: *todo lo juraba por su conciencia, aunque yo confieso que conciencia en mercaderes como virgo en puta*, que se vende sin haberle [všechno to odpřisáhl na své svědomí, ačkoliv já si myslím, že svědomí u obchodníků je jako panenství nějaké poběhlice, která je prodává, aniž je má]. Tak jako čest, „rozkládá“ se nyní i svědomí.

18: *contábalse cuentos que yo tenía estudiados para entretener; traíaales nuevas; aunque nunca las hubiese; servíaales en todo lo que era de balde* [vyprávěl jsem jim příběhy, které jsem si vymyslel pro pobavení, přinášel jsem jim novinky, ačkoliv jsem nikdy nic nového nevěděl; vždy jsem jim posloužil ve všem, co nic nestálo].

19: *me suplicaron cenase con ellos aquella noche; híceme algo de rogar*, aunque poco [snažně mě žádali, abych s nimi toho večera pojedl; dal jsem se trochu prosit, i když málo]. Jak protikladné je chování *rošťáka*, který se dává prosit, ale přitom by nerad ohrozil pozvání příliš dlouhým upejpáním! Podobně:

11: *Al fin le (strýce) reduje a que me diese noticia de parte de mi hacienda – aunque no de toda* [Nakonec jsem ho přiměl k tomu, že mi podal zprávu o mém majetku – a ještě ne o celém]. Strýc totiž zjevně nechce kápnout božskou o celém Pablosově dědictví.

20: *Vidose tan sin remedio morir (ukamenováním) como san Esteban (pero non tan santo)* [Viděl, že zemře bez pomoci jako svatý Štěpán (ovšem ne tolik svatý)] . Nezemřel tedy jako mučedník, naopak!¹³

12: *He vendido hasta mi sepultura por no tener ni aún en qué caer muerto* [Prodal jsem i svou hrobku, abych neměl ani kde umřít] – „nevím, v jakém hrobě složím hlavu“;

Castro míní, že *hacer la razón* znamená „odpovědět přípitkem na přípitek“ a vidí v tomto výrazu cosi nemožného, neboť při přípitku se musí *el brindador* „automaticky“ napít. Ale *brindar* je právě dvojznačné: „pít na zdraví“ a „někoho přizvat, na něco připravit“. [Český překlad E. Hodouška: „...neboť jsem viděl, že jsem v domě, kde se útroby jen připíjí, ale opravdu naprázdno.“]

¹² [V českém překladu E. Hodouška je tato obtížná pasáž vyřešena následovně: „Podělil každého takovým kousíčkem skopového, že se myslím celý spotřeboval na to, co zůstalo za nehty a uvízlo mezi zuby, takže útroby zůstaly při tom přijímání vyobcovány.]

¹³ Srov. v *Quijotovi*: *Se la (la zapatilla de la espada) hacía besar como si fuera reliquia aunque no con tanta devoción como las reliquias deben y suelen besarse* [div jej nelíbal (hrot kordu) jako by to byly ostatky, ačkoliv mu do zbožného nadšení, s jakým se takové ostatky mají líbat, velmi mnoho chybělo] (Hatzfeld, s. 136). A přece v tom lze u Cervantese zaslechnout vážný tón: jeho román je román, fikce, hra, a tak stojí přirozeně níže než svatosvaté pravdy. Quevedo dává tónům víry zaznít jen skrytě, o tom, co je mu svaté, se nedozvíme nic.

prodej hrobky tedy nevytváří žádný problém – ale na druhé straně: můžeme prodat, co nevlastníme?

12: *sólo el don me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que non hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante, le tiene por postre, como el remendón,¹⁴ azadón, blandón, bordón y otros así* [jenom ten don mi zůstal na prodej, ale mám takovou smůlu, že nenalézám nikoho, kdo by ho potřeboval, protože kdo ho nemá vpředu, má ho na konci, jako seladon a podobně]. Celá destrukce formálního šlechtictví vychází z titulu *Don*, který nikomu k ničemu není, neboť z *don* se stala část slova (přičemž je lhostejné – řečeno gramaticky –, funguje-li jako prefix nebo suffix...).

12: *No se vió jamás nombre tan campanudo* (jako Don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordan), *porque acababa en dan y empezaba en don, como son de badajo* [Jakživo jsem neslyšel jméno tak zvučné, protože tohle končilo na dan a začínalo na don, jako když zaduní zvon]. „Zvučné“ jméno je ironizováno, neboť v něm okamžitě slyšíme *don-dan*, dunění zvonů; z titulu *Don* tak zbývá jenom prázdný zvuk.

22: (závěsy koupené z hostince) *eran más para ver que cuantos tiene el rey, pues por estos se veía de puros rotos, y por esotros no se verá nada* [byly lepší, než jaké má sám král, protože jak byly rozbité, bylo skrz ně vidět, a skrz ty královské není vidět nic] – přehodnocení světských hodnot (jako by to, že je skrz závěsy vidět, byla přednost!).

Dvojsmyslné slovo znamená také přehození výhybky, které umožňuje přechod z oblasti reálného do oblasti jazykově ireálného:

11: *pensaba* (strýc) *que con ello* (s penězi) *me graduaría, y que estudiando podía ser cardenal; que como estaba en su mano hacerlos, no lo tenía por dificultoso* [myslel si, že za ně vystudují a že to se studii dotáhnou na *kardinála*, což nepovažoval za obtížné, protože kardinály vytvářel vlastní rukou]. Iluze, že za peníze se dá pořídit všechno, nemůže být zrušena lépe, než že se význam slova *cardenal* posune od „kardinál“ k „rudým pruhům“ (důsledku bičování): fantazie je snesena z nebe „na zem“.

19 (Pablos dává soudnímu písaři peníze) *y aun estuve por volverle los palos que me había dado: pero por no confesar que los había recibido, lo dejé y me fui con ellos, dándoles gracia de mi libertad y rescate* [a měl jsem chuť oplatit mu i ten výprask, který mi uštedřil; avšak tím bych přiznal, že jsem ho skutečně dostal, a tak jsem toho raději nechal a odešel jsem s nimi, vzdává jim díky za svobodu a vykoupení]. *Volver* znamená „vrátit“ – vrátit

¹⁴ Slovo používá i Cervantes v *Donu Qujotovi*, když se vysmívá aristokratické mánii jisté holky, která si říká *Doña Tolosa: La Tolosa... hija de un remndón de Toledo* [Tolosa, dcera příštípkáře původem z Toleda]. (K pasáži srov. Hatzfelda, s. 141.)

však můžeme jen to, co jsme dostali – dostat rány však není žádná pocta, a proto je nelze vrátit. Rány jsou a nejsou, podle toho, jak v Pablosových očích kolísá jejich význam (důvod jeho propuštění – ponížení).

Ireálnost slovní hry je zvláště zřetelná, když se objevuje v popisu, který nám má poskytnout názornou představu o popisovaném, a přitom zavádí čtenářovu představivost do slepé uličky. Když čtu v kap. 11: *un sombrero con más falda que un monte y más copa que un nogal, la espada con más gavilanes que la caza del rey* [na hlavě klobouk rozložitější než nějaká hora a košatější než ořechový strom, po boku meč s více střapci, než jich má celá královská garda], přičemž *falda, copa, gavilanes* jsou vesměs dvojsmysly a všechny předměty srovnání vedou pouze ke druhému (s kloboukem či mečem nesouvisejícímu, vlastnímu) významu, mohu si nanejvýš představit, že střecha a dýnko klobouku byly velké a střapce meče početné – ale nic víc: srovnání postrádá jakoukoli názornost, a dokonce budí pochybnosti o reálnosti těchto předmětů. Není jistě náhoda, že právě *tento* typ srovnání je u Quevedy tak bohatě zastoupen: výčtové *más... que* se stává znakem kvantitativně přehánějící velkohubosti, ale také nadpřirozené a iluzorní velikosti, o niž baroko tak velmi usiluje.

8: *una daga con más rejas que un locutorio de monjas* [dýka, která měla na rukojeti více mřížek než leckterá klášterní hovorna]. Srov.

9: *una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalém* [komedie, která měla více jednání, než kolik dní trvá cesta do Jeruzaléma].

15 (yo despaché el ordinario „denní jídla“) *con más priesa que un extraordinario el correo* [já spořádal jejich obvyklou denní dávku, a vykonal jsem to hbitěji než nějaký zvláštní kurýr] ;

15: *Miren el todo trapos como muñeca de niñas, más triste que postelería en Cuaresma, con más agujeros que una flauta y más remiendos que una pía y más manchas que un jaspe y más puntos que un libro de música – decía un estudiante* [Podívejte, jak je samý hadr jako dětská panenka, jak je smutnější než paštikárna v pústu, jak má na sobě více děr než flétna, více záplat než grošovaná kobyla, více skvrn než jaspis a více kaněk, než je ve zpěvníku not, řekl student] – je to, jako by jev, který má být popsán, byl určen – podobně jako v hádance – rozmanitými základními rysy.

20: *tenía más flores* (1. „grify“, 2. „květiny“) *que un mayo* [mé umění bylo v plném rozkvětu]; srov.

23: *Dejo de referir otras muchas flores, porque, a decirlas todas, me tuvieran más por ramillete que por hombre* [nebudu vykládat o tom, jak jsem zrovna rozkvétal mnoha

takovými fintami, protože by mě každý považoval spíše za větvičku než za člověka]. Protože se srovnání opírá jen o jazykový můstek, hrouť se, jakmile je přesadíme do skutečnosti.

15: *tal destrozo como yo hice en el ante* (1. „předkrm“, 2. „semiš“) *no le hiciera una bala en el de un coletto* [takovou spoušť, jakou jsem nadělal v předkrmu, nebyla by nadělala ani dělová koule v předprsni].

17: *traía más hierro que Vizcaya, dos pares de grillos y una cadena de portada* [bylo na něm víc železa než ve všech biskajských hutích, totiž dva páry okovů a spojovací řetěz].

Ještě složitější je situace, kdy jsou dvojsmyslně chápána dvě slova:

4: *El ventero era morisco y ladrón, que en mi vida vi perro y gatos juntos con la paz de aquella noche* [Hostinský byl pokřtěný Maur a zloděj, takže jsem za celý svůj život viděl jen toho dne psa a kocoura v míru pohromadě]. Pes a kočka se snášejí jen v tomto jazykovém světě (světě slovních hříček), neboť znamenají nevěřícího a zloděje.

Quevedovo jazykové myšlení se často natolik odklání od věcného základu, že dospívá k čistě jazykové preciozitě metafor, přičemž samo slovo, jež je užito k vystupňování efektu, dává druhotně překvapivý smysl:

16: *Juraba el nombre de Dios unas veces en vano y otras en vacío* [Zaklínal se jménem Božím jednou nadarmo a podruhé naprázdno].

17: *Se apretaron... las carnes ayunas* (*cenadas, comidas y almorzadas de sarnas y piojos*) [stiskli svá vypostěná těla, na nichž večeřely, obědvaly i snídaly svrab a vši] – dvě slovní hříčky za sebou: *carnes ayunas – comidas (de piojos)*, pak *comidas* vystupňované na *cenadas, almorzadas*.

18: *una moza rubia y blanca, miradora, alegre, entremetida y a veces entrescada y salida* [světlovlasá bělostná dívčina, koketní, veselá, někdy všetečná a jindy drzá a nestydatá] – *entremetida* (všetečná) od *meter* „klást“ v protikladu k *sacar* a *salir – salida* (nestydatá).

17: *un mozo... cargado de espaldas y de azotes en ellas* [chlapík... rozložitý v zádech, na nichž byly stopy po bičování].

Nesporně je tato technika slovních hříček rozvinutím *synonymické diferenciace*, ale ta sama se zrodila z nedůvěry k naivnímu užívání slov: na užití slova si dáváme pozor, když si jím nejsme tak docela jisti – za Berceových časů nenacházíme žádné důvtipné lexikální diferenciace, s jakými se setkáváme za časů Quevedových. Od případů větvení slov jako:

18: *granjeé una voluntad en todos muy agradecida, pero no enamorada* [sklízěl jsem za to vděčnou blahovůli, ale ne lásku];

23: *no de escarmentado que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador* [ne proto, že bych si z toho vzal poučení, protože tak chytrý přece jen nejsem, nýbrž z únavy, jako zatvrzelý hříšník];

22: *en verano es de ver cómo no sólo se calientan al sol, sino se chamuscan* [v létě stojí za to vidět, jak se všichni kavalíři na slunci nejen rozežívají, ale i připalují];
není daleko k slovním hříčkám, které se vydávají za synonymní diferenciaci:

16: *Al fin, de los mandamientos de Dios, los que no quebraba hendía* [Zkrátka, jestliže snad některá přikázání Boží nepřekračoval, alespoň proti nim vykročil];

4: *en el mandamiento de „No matarás“ metía (Cabra) perdices, capones y gallinas y todas las cosas que no quería darnos, y, por consiguiente, la hambre, pues parecía, que tenía por pecado, matarla y aún herirla, según regateaba el comer* [pod přikázání Nezabiješ! zahrnoval Cabra i koroptve a kapouny a všechno, co nám nechtěl dávat, a vlastně i sám hlad, neboť se zdálo, že považuje za hřích nejen jej zabít, ale i ublížit mu, soudíc podle toho, jak škudlil na jídle]. Z *matar la hambre* „utišit hlad“ se stává preciozní *herir la hambre* „ublížit hladu“ (tím, že ho trochu zmírníme) – doslovně chápaný obrat sice musel předcházet, ale cítíme, jak se uměle zbudovaný verbální svět s vnějším světem nehodlá shodnout. Jestliže Cabra zahrnuje pod přikázání Nezabiješ všechna zvířata, jež svým svěřencům odpírá, pak pod něj nemůže zahrnout „hlad“, neboť hlad jim *neodpírá!*

Elegance těchto slovních hříček spočívá především na lakoničnosti, na kondenzaci jazykové formy. Zároveň se právě do takto jadrného a stručného výrazu vkrádá cosi úzkostně naléhavého, odlesk skutečnosti. Nejpřekvapivěji působí malý gramatický posun, jenž naznačuje změnu významu, slovní hříčku. Například:

17: *Sacábanlos (trestanci) a la vergüenza, y cada uno, de puro roto llevaba las suyas de fuera* [jiní se jediným škubnutím zbavovali všeho, co měli na sobě]. Plurál *las suyas* se vztahuje k *las vergüenzas* „přirození“, jež si musíme nejprve odvodit z *la vergüenza* „hanba, pranýř“.¹⁵

7: *Alonso Ramplón muy conocido por lo allegado que era a la iusticia, pues cuantas allí se han hecho..., han pasado por sus manos* [Alonso Ramplón, dobře známý, protože byl jedna ruka *se soudu*, neboť všechno, co se tam událo... prošlo jeho rukama] – z *cuantas* je

¹⁵ Je známo, že takovéto odvozování je v *siglo de oro* naprosto běžné; i v naší novele srov. např. kap. 7: *los pasteleros desta tierra le (mrtvolu) acomodarán en los de a cuatro* [zdejší paštikáři ji přimísí do čtyřreálových paštik] (*los de a cuatro* = *los pasteles*, pocházející z *pasteleros*). Jde však o to, stanovit stylistický smysl této vazby a kondenzace.

třeba odvodit *justicias*, což má jiný význam než *justicia*: *justicia* znamená „soudní vrchnost“, *justicias* „soudní jednání, poprava“.

22: *se aficionó (una monja) en un auto del Corpus, de mi, viéndome representar un San Juan Evangelista, que lo era ella* [(jedna jeptiška) si mě zamilovala při jedné hře o Božím těle, když mě viděla hrát svatého Jana Evangelistu, k němuž patřila]. Jeptiška patřila k řádu johanitů, byla tedy v jistém smyslu „San Juan Evangelista“ (= *lo era ella*).

Jestliže už slovní hříčky svědčí o tom, jak se jazyk pro Quevedovo století zproblematizoval, ještě zřetelnější svědectví podává *pozorování jazykových chyb* v řeči nevzdělaných mluvčích. Zkomolení běžného slova znamená vystoupení z jazykové skutečnosti: zároveň však jsme upozorňováni na to, že veškerá jazyková pravidla a normy jazykové správnosti jsou nějakým způsobem libovolné. Proč by se nemělo říkat *señor san Corpus Christi* [svatý pan Boží Tělo], jak tvrdí ve své „suma ignorantia“ veršotepec (9), a proč se nemodlit *Cunquibult* (nebo *Cunquibules*) místo *Cum quibus* (6)? V latině hospodyně znovu vidíme obnažený iluzionismus, troufající si na jazykové formy, které nejsou na míru konkrétní osoby (stejně tak je zřejmě třeba chápat i *sacristando* v kap. 9, má-li Castro – s. 124 – pravdu). Podobně na sebe prozrazuje Rodomonte, že nikdy nebyl u Lepanta, když jméno místa bitvy pokládá za nějakého Maura (15). Jednou povstane zmatek z chybného pochopení slova *servicio*. Taková *qui-pro-quo* problematizují samu platnost nezastupitelného lidského slova, podrývají jeho moc: takové slovo jako *ángulo* [úhel] by mělo být užíváno pouze v řeči vědy, jeho rozšíření na každodennost, jak si v něm libuje geometr (8), je známkou pedanta a iluzionisty; ale jestliže na ně lidové cítění reaguje domněnkou, že se jedná o nějakého ptáka nebo člověka (*Yo no sé quién es Angulo ni Obtuso* [Já nevím, kdo je to ten Uhel nebo Tupý]), pak je tím vrženo světlo na problematičnost každého pojmenování. Quevedovo jazykové diferencování (každá postava má svou řeč: odtud vypočítávání hráčských *modos de hablar* [způsobů mluvy] v kap. 23, výslovnost *Josú* v kap. 21, záměna *g* a *h* nebo *seidor* místo *servidor* v řeči rváčů, klení v kap. 10), vrcholné – v básníkově době ovšem nijak ojedinělé – pozorování řečových zvyklostí lidí je zabarveno pesimistickým postojem k řeči jako vyjadřovacímu prostředku vůbec: pozoruje se pouze to, co je pro člověka cizí nebo už ne přirozené. Jak slovní hříčky, tak jazyková pozorování pramení ve stejné míře z nepřímého a reflektovaného vztahu k jazyku i ke skutečnosti.

Na tomto místě bychom měli zmínit i *přejmenování*, jímž si *rošťák* a jeho přátelé opatřují jazykové alibi, záměnu osoby. Pablos předstírá jiné já a říká si – nebo si dává říkat – *Don Álvaro de Cordova* (15), *su merced del señor don Ramiro de Guzmán, señor de Valcerrado y Velorete* (Castro upozorňuje na imaginárnost těchto místních jmen, tento Nemo

si nutně bere své predikáty odnikud, od Nikde neexistujících míst!), *don Felipe Tristán* (20), *Alonsete el Cruel* (22). Jedna postava se jmenuje *Toribio Rodriguez Vallejo Gomez de Ampuero y Jordán* – jméno tu má jasnou převahu nad pojmenovanou osobou. Změny jmen jsou na denním pořádku: jistý *Mata* si říká *Matorral* „por parecerle nombre de poco ruido“ [poněvadž se mu zdálo to jméno málo hřmotné]; v průběhu vyprávění se jméno protáhne na *Matorrales*,¹⁶ aby se odstup od původní podoby ještě zvětšil. Ve všech těchto případech jméno není tajemným, jednou provždy přiděleným průvodcem naší existence, nýbrž osobním heslem, které má ještě zvýraznit portrét, přibarvit podstatný charakterový rys. *Cabra* se takto jmenuje, aby posléze jeho strážníci mohli pojist jeho jméno (*cabra asada*), kuplířka se jmenuje *Maria de la Guia*, neboť „vede“ a svádí; také *la Grajal*, *la madre Lepruscas*, *Lobuzno* jsou „mluvící jména“, která otevírají otázku souvislosti mezi jménem a jeho nositelem – i zde tedy máme co dělat s reflektovaným vztahem k jazyku!¹⁷

Dosud jsme sledovali oddělování slova od skutečnosti a iluzionistickou sílu jazyka. Quevedův jazyk se všemi svými vztahovými hříčkami, antitezemi, efekty překvapení se nám jeví jako „duchaplný“ – přičemž nesmíme zapomenout, že duch vystupuje do popředí pouze v kultuře, která se sama pocituje jako problematická, že duch se má k rozumu jako šampaňské – pěnivý umělý produkt – k přírodnímu vínu. „Duchaplný“ je pochvalné epiteton jen v dobách úpadku a přechodu (tj. v takových, které se samy pocítují jako nestabilní, které se neucházejí o konečnou platnost své duchovnosti). „Duch“ je charakteristikon preciozního, gongoristického, petrarkovského, zkrátka barokního básnictví: duch tu znamená překypění formálních aspektů přes věcné, znásilnění věci, jež nemá být „vystižena“, ale pouze laskána a objímána. Duch je lidský přídavek, omáčka, která dodá chuť každé rybě: převážně však nevypovídá o chuti toho, co se vaří, ale o gustu kuchaře. Tak jako je duchaplná řeč výrazem zproblematizování jazyka, tak je *duchaplný popis* (vlastně oxymoron!) výrazem zproblematizování fenoménu: žádný div, že v zemi a v čase, kde a kdy se nedůvěřovalo smyslům a dokonce ani vědě, nebyl popis podáván smyslově názorným způsobem, ale duchaplně, lidsky organizovaně, skrz naskrz promyšleně. Všimněme si proslulého popisu *Cabry* (3):

¹⁶ Vysvětlil jsem z tohoto citu pro „přiměřenější jméno“ –s-formy španělských apelativ typu *un maricas* in: Biblioteca dell'Arch. Rom., II/2.

¹⁷ Hatzfeld nám kupodivu neříká nic o tom, jak jeho básník volí svá jména, ačkoli například jméno obra *Caraculiambra* vykazuje rozpor mezi zvukem a významem – *engaño* heroicky stylizovaného řimbaby – a také *Quijote* a *Sancho Panza* volají po výkladu. Ani Cervantes nám neprezentuje své hrdiny pod způsobou *jednoho* definitivního jména. V základech všech těchto her se jmény leží elasticky skeptický vztah k jazyku vůbec (srov. např. Lopeho *Doroteu*, kde je hrdinčino jméno zkomoleno podle *Amarilis* na *Dorotilis* apod.).

Entramos...en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. El era un clérigo cerbatana largo sólo en el talle; una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir); los ojos avecindados en el cogote, que parece miraba por cuévanos¹⁸ tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de mas bubas de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parece que amenaza a comérselas; los dientes, e faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; una nuez tan salida, que parece que, forzada de la necesidad, se le iba a buscar de comer; los brazos secos; las manos, como un manojito de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás; las piernas largas y flacas, el andar, muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro; la habla, ética; la barba, grande, por nunca se la cortar (por no gastar); y él decía que era tanto el asco que le daba ver las manos del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa. La sotana era milagrosa, proque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entre azul; traíala sin ceñidor. No traía cuellos ni puños; parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba di un filisteo. ¿Pues su aposento? Aun arañas no había en él; conjuraba los ratones, de miedo de que no le royese algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria. [...vkročili jsme do moci toho zosobnělého hladu, neboť taková zbledlost se nedá vůbec vypovědět. Byl to světský duchovní tvaru píšťaly, velkorysý, jen pokud jde o výšku postavy, malá hlava, zrzavé vlasy. Není už třeba co dodávat pro toho, kdo zná přísloví: Zrzavého ani psa, ani kocoura. Oči posazené skoro až na zátylku, takže se zdálo, že vykukuje z vikýřů; byly tak zapadlé a temné, že by to bylo vhodné místo pro kramářské kotce; nos něco mezi římským a francouzským, protože ho měl užraný od nějakých vředů, ale ty byly ještě jen od rýmy, protože od neřesti to stojí peníze; vousy zbledlé strachem ze sousedních úst, která jako by je ze samého hladu hrozila pozřít; zubů mu chybělo hezkých pár a myslím, že byly vypovězeny pro zahalečství a potulky; chřtán dlouhý jako u pštrosa a s ohryzkem tak vystouplým, až se zdálo, že si vyšel hledat něco k snědku, přinucen nezbytím;

¹⁸ Ruším čárku v Castrově vydání (s. 35).

paže kost a kůže; ruce každá jako svazek šlahounů. Když se na něj hledělo od pasu dolů, vypadal se svými dlouhými a hubenými nohama jako vidlička nebo kružítko; chůze velmi pomalá; když se trochu rozkymácel, chrastily mu kosti jako svatolazarské klapačky; řeč souchotinářská; vousy dlouhé, protože si je nikdy nedával stříhat, aby neutrácel, jenže on říkal, že se mu tolik hnuší vidět lazebníkovy ruce na svém obličejí, že by se raději nechal zabít, než by něco takového dopustil; vlasy mu stříhal jeden služebný chlapec. O slunečných dnech nosíval čapku ohryzanou od myši a tisíckrát proděravělou, vyztuženou nánosem špíny; byla z jakési hmoty, jež se skládala rovným dílem ze sukna a lupů. Jeho sutana, jak někteří říkali, byla zázračná, protože se nevědělo, jaké je barvy. Jedni, vidouce ji tak úplně bez vlasu, tvrdili, že je ze žabí kůže; jiní soudili, že je pouhým přeludem; zblízka vypadala černá a z dálky do modra; nosil ji bez opasku; límec ani manžety neměl; s těmi dlouhými vlasy a vetchou krátkou sutanou vypadal jako lokaj smrti. Každý střevíc mohl být hrobem jednoho hromotluka. A jeho příbytek? Ani pavouci v něm nebyli; myši proklínal ze strachu, že mu ohryzají několik skýv chleba, které si schovával; lůžko měl na podlaze a spal vždycky na boku, aby neopotřeboval prostěradlo; zkrátka byl to arcinuzák a velechudák.]

1. Bylo už vytčeno, že tento popis vlastně znázorňuje „personifikaci hladu a bídy“ (Ramón D. Perés, in: *Revista Hispanica*, 43, s. 19); přesto se hovoří (tamtéž) i o „*velmi živé a pronikavé kresbě*“. Podobně je tomu v článku Fitzmaurice-Kellyho (tamtéž, s. 8): „je to vynikající realismus, nepotřísněný nechutnými obrazy“ (s. 9, o Quevedově umění v *Rošťákovi*: „Zobrazuje to, co vidí, tak jak to vidí“). Já mám naopak zato, že tento popis neukazuje *žádnou živou bytost*,¹⁹ ale alegorický obraz sestavený z jednotlivých úděsných rysů, který si nečiní žádné nároky na skutečnost, podobně jako např. *Fauxsemblant* v *Románu o Růži* nebo *Chats-fourrés* v Rabelaisově 5. knize. Vládne zde idealismus černého a makabrozního vidění (v „nevzrušeném popisu“ vidí i Fitzmaurice-Kelly „konstantní registraci tragických detailů, nanejvýš nechutných a odpuzujících“), jakýsi kontraidealismus. Na ireálnost postavy upozorňuje sám básník v úvodu a závěru popisu: *en poder de la hambre viva* „perzonifikovaného hladu“, *un clérigo cerbatana* „duchovní a zároveň píšťala“ – oním typem identifikace, jež známe z Calderónovy a ve Francii z Hugovy tvorby, identifikace, při níž je jedna věc přestylizována v druhou – *archipobre y protomiseria*: ireálná důstojnost je

¹⁹ Vyslovil to už Menéndez y Pelayo (*Estudios de crítica literaria* V, s. 380): „gigantické karikatury jsou jen idealizace *sui generis* a Quevedův *Sen* je z tohoto pohledu stejně ideální jako Aischylova tragédie nebo Dantovy tercíny. Nikoho nepřesvědčíte, že D. Francisco de Quevedo, který byl ve verši i v próze především lyrickým básníkem, idealizujícím ošklivost, jako by se na bídu díval zvěřovacím sklem, vytvořil ve svém licenciátu Cabrovi postavu skutečného nebo aspoň možného lakomce.“

vyznačena ireálně znějícími učenými složeninami.²⁰ Básník má pocit, že „přehání“ – *odtud* pak jeho ujišťování, že nepřehání (na začátku a znovu později v téže kapitole: *dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije* [říkám to proto, aby se mé vyprávění nezdálo přehnané]). I – u Quevedy vždy uvážlivě volené – mluvící jméno Cabra má v sobě cosi vědomě naznačujícího. Dále můžeme ještě uvést, že tato postava není viděna jako živý organismus a stejně tak není ani pozorována zevnitř, nýbrž je sestavena z částí, z jednotlivých rysů, které jsou nahlíženy separátně. „Rys“ je přitom cosi, co je z organismu vypreparováno, atomizováno, jazykově pojmenováno – a tak suma těchto rysů nakonec dává jen automat (odtud také – podle Bergsonovy definice komičnosti jako *du mécanique plaqué sur du vivant* [mechanického přeneseného na živoucí] – jejich komický efekt), a vskutku tento skelet ověšený tělesnými abnormitami chrastí tak, že bychom i na tento popis mohli aplikovat Quevedův obraz kostí chrastících jako řehtačky malomocných. Pořadí jednotlivých rysů této „kompozice“ je zvoleno podle školsko-humanistického návodu: 1. Horní část těla, především hlava a obličej; 2. dolní část těla (od *mirado de medio abajo*), 3. držení těla (s přechody „noha“ a „chůze“) a péče o tělo; 4. oděv (popsaný znovu odshora dolů); 5. obydlí. Délka jednotlivých oddílů má pochopitelně sestupnou tendenci, neboť obličej má větší výrazovou sílu a dolní část těla menší atd. (jednotlivé části jsou od sebe pečlivě odděleny, u *vousu* v 1 je popsána jeho takřkajíc konstituční barva, u *vousu* v 3 je popsána jeho úprava). Takto může precizně rozlišující věda vypočítat jednotlivé tělesné části; životní cit a tělesný cit však toto tělo neoživuje; nanejvýš mohou psychické postoje a dispozice, na něž lze usuzovat z držení a konstituce jednotlivých údů, splynout v obraz lakoty a hladu. Jednotlivé tělesné části pak nejsou vypořádány podle jejich vnitřního bytí, nýbrž podle jejich vzezření, ano! podle jejich vně-zření (podle toho, jak se prezentují na pohled), a odtud pochází ona častá slůvka *parece* [zdá se], *como* [jako], jejichž prostřednictvím se srovnávají izolované tělesné části s jim cizími, zcela jinými věcmi; kdybychom tyto srovnávané předměty shromáždili (píšťala, kotce, pštros, šlahouny, vidlička, klapačka malomocných), bylo by to hotové kafarnaum. Tato jakoby-srovnání, tyto signály zdání mají v sobě cosi z ne-bytí – celý obraz se tak stává fikcí. Samozřejmý vjem konkrétní přítomnosti, jenž je vlastní člověku z jihu (Ortega y Gasset: *Pro*

²⁰ K ireálním učeným slovům srov. v kap. 7: *los menos que hacía* (kuplířka) *era sobrevirgos y contrahacer doncellas* [její nejmenší provinění bylo v tom, že dělala panenské blány a padělala panny] – *sobrevirgo*, i jazykově je to kontrafakt! Ostatně je pravděpodobné, že si Quevedo vzpomněl na místo v *Quijotovi*, kde se mluví o *semidoncellas*, které předjímají moderní *demi-vierges* [polopanny]. (Srov. Rodríguez Marin, *Un millar de voces*.)

Složeniny *archipobre*, *protomiseria*, zasazující fikci do „reálného“ derivačního schématu, odpovídají podvojnému typu *baciyelmo* u Cervantese, s nímž lze dát do souvislosti dvoutvářnost věci a z toho plynoucí Cervantesův „impresionismus“, jak o tom hovoří Castro in: *Pensamiento*, s. 86.

Středozemce není nejdůležitější podstata věci, ale její přítomnost...), zde přichází zkratka: všechno se zdá, a *není*. Jsme na hony vzdáleni realismu, v nějž upřímně věřil Fitzmaurice-Kelly – jsme v samém lůně kontraidealismu, který si je plně vědom věčně číhající iluze a který dobře ví o fiktivnosti a relativitě každého smyslového vjemu: barvu Cabrový sutany nelze udat nejen proto, že je vyrudlá, ale protože každá barva je jen iluzí; a proto také mohou různí pozorovatelé vidět různé barvy (*unos... la tenían...; otros decían que era ilusión*). Při takovéto relativizaci je ale vlastně nemožný jakýkoli popis. Namísto dívání se nastupuje duch, kombinace, výklad. Jednotlivé údy nejsou oduševněny jednotnou životní vůlí, jsou takřkajíc oduchovněny – nablýskány autorovým duchem. Proto znovu slaví orgie hra se slovy (*largo sólo en el talle* – 1. „velký“, 2. „štědrý“; *nos entre Roma y Francia* „splácnutý – rozežraný syfilidou“), na místo zobrazení bytí nastupuje výklad fyzických detailů v duchovním smyslu; máme dojem, že vlasy nejsou zrzavé, protože je básník takové viděl, ale protože rusá barva odkazuje k Jidášovi, tedy k něčemu morálnímu; vous se odbarvil – ze strachu před vyhladovělými ústy; zuby vyrazily na potulku, protože neměly co dělat, ohryzek vystupuje, protože si musí najít něco k jídlu.²¹ A po této vzpouře údů, vytvořené duchem, už lze snadno překročit hranice možného a dochází na *grotesku*: očníce jsou prý vhodné pro (hluboko uvnitř domů se nacházející) kramářské kotce. Namísto fenomenality údů je příležitostně udáván její důvod (vous je dlouhý, protože není zastříhován; a k tomu ještě odůvodnění druhého stupně: není zastříhován *por no guastar*). Často popis zabloudí do výkladů o Cabrových životních zvycích (spí jen na jedné straně, aby příliš neopotreboval prostěradlo; holí ho jeden

²¹ Smyslový fenomén je i jinak měněn ve fenomén duchovní: srov. 1: (kuplířka) *zurcidora de gustos, algebrista de voluntades desconcertadas* [strůjkyně radovánek, napravovatelka vykloubených tužeb], nebo 3: *Sacaba los dientes con todas amarillas, vestidos de desesperación* [na zubech se mi usazoval zubní kámen a byly celé žluté na znamení zoufalství], 14: *una estantigua vestida de bayeta hasta los piés, mas raída que su vergüenza* [jakási příšera, navlečená do vlněného hábitu, ošuntělejšího než její svědomí]. Že pro toto umění smyslový fenomén o sobě, bez přikrášení skrze duchovno, není problém, vidíme z toho, že Quevedo svého Pablose na některých místech, kde vystupuje pod falešným jménem a popisují ho druzí, vybavuje pouze následujícími rysy: *más roto che rico, pequeño de cuerpo, feo de cara y pobre* [spíše otrhanec než boháč, malý vzrůstem, ošklivé tváře a chudý]. I zde nicméně máme co dělat s juxtapozicí fyzických a morálních rysů (jak také jinak: 17: *dos hijas del diablo, feas, necias y putas, a pesar de sus caras* [dvě dcery ďáblovy, škaredé a hloupé, soudíc podle jejich tváří] a s vnášením ducha, duchovních vztahů, narážek atd. do popisu (*más roto que rico, a pesar de*). Úplně stejně popisuje Cervantes Maritornes: *una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del uno ojo tuerta y del otro no muy sana, verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas...* [holčice z Asturie, široké tváře, silného týlu, ohrnutého nosu, na jedno oko šilhavá a na druhé také moc neviděla; pravda je, že statnost těla nahrazovala ostatní chyby]), nebo Quijota (*era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza* [byl pevně stavěný, suchý v líci, hubený, vstával za úsvitu a rád chodil na lov]). Hatzfeld (s. 73) hovoří o „psychologickém portrétu“ a soudí, že „humorné postřehy“ jsou „úhломěrem, jímž lze poměřit, jakou se Cervantes zajímá o fyzické či psychické vlastnosti svých postav“. Já jsem přesvědčen, že tyto portréty organizuje právě „duch“ (spíše než „humor“): vztah, který je ustaven mezi jedním a druhým okem (*tuerta – no muy sana*), je něco duchovního. Juxtapozice duchovního a tělesného v portrétu pramení z přesvědčení o těle jako schráně ducha. Naopak ztělesnění duše v *Quijotovi*: *los que tienen sobre el alma cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos* [kteří mají na duši čtyři prsty sádla dobrého křesťanství]; nebo u Calderóna: *barbada el alma nació* [narodil jsem se s vousatou duší].

z chovanců). Možná že by izolovaně tyto charakterizační bonmoty (*les sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro* [chřestily mu kosti jako svatolazarské klapačky] atd.) působily silněji než při jejich nahromadění: *suma* těchto „rysů“ se zlomem v naladění, rysů, jež je všechny třeba převést na *jednoho* jmenovatele („lakota-hlad“), totiž nemá za výsledek větší intenzitu. Máme pocit, že popis je slovně přetížen (a platí to i u zdobně cizelovaných epitet: *clérigo sarbatana, lacayuelo de la muerte, tumba de filisteo* atd.). Je pozoruhodné, že Quevedo, který tak velmi ztroskotává při popisu organických jevů, se mistrovsky „trefuje“ do černého, když podává duševní postoj, jenž se proměnil ve slova: tak je tomu v nepříliš početných Cabrových řečech s jejich úsilím o zbožný, jímavý, rytířský tón (*Coman que mozos son, y me huelgo de ver sus buenas ganas...* [Jezte, vždyť jste mladí a mě těší, když vidím, jak vám chutná...]; *Coman como hermanos; y pues Dios les dá con qué, no riñan, que para todos hay* [Jezte jako bratři, když vám Pánbůh dává co; neperte se, vždyť je pro všechny dost]) – a to vše je řečeno k hladovějícím, jako kdyby *nehladověli*. Z těchto řečí prosvítá quijotovský sebeklam, jenž je nám ovšem znovu podáván jako faktum, a nikoli zevnitř popisovaného jevu; není nám dopřáno nahlédnout do Cabrova nitra, vidíme pouze – jako u karikaturisty – rozpor mezi hladovým režimem a pohostinnými řečmi, jež neosvětlují charakter. Nevíme, zda Cabra předepisuje svou hladovou kúru ze zlé vůle nebo z bláznovství, z ukrutnosti nebo askeze (slova *Decía alabanzas de la dieta, y que con esto no tendrían sueños pesados* [Vychvaloval lehká jídla a tvrdil, že se tak člověk uvaruje těžkých snů] sice zdánlivě odkazují k nějaké dietetické maximě, ale mnohem více jsou tu proto, aby vyvolala komický efekt!). Je nám poskytnuta pouze „presencia“ jednoho iluzionisty, který si se svou smrtí (o níž bude referováno později) bere své tajemství do hrobu. Zůstává ztělesněním mimochodnosti ideálu a skutečnosti, přičemž řez prochází jak jeho vnější podobou, tak jeho nitrem: Cabrovo tělo je přítomnost a fikce, Cabrova duše je snad ideál a iluze.

Ostatní popisy v *Rošťákově* vykazují podobné charakteristiky jako Cabrův portrét, především rozpouštění těla v jakýchsi psychicky determinovaných postojích – tedy jistý druh impresionistické techniky, která tělesné postoje neprovazuje navzájem a která možná ukazuje na určité Quevedovo *vidění*. Už Castro upozornil (velké vydání, s. 174) na duševně-biografický význam pasáže v kap. 15 *No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo ví* [takové podivné pozice, jaké jsem tady viděl, nenamaloval ani sám Bosch] a na vliv malířského stylu Hieronyma Bosche: avšak jestliže jeden ze současníků tohoto holandského malíře říká: „Většina se snažila malovat člověka, jak vypadá zvnějška, on jediný se odvážil malovat ho takového, jaký je uvnitř“ (José de Sigüenza, citovaný Castrem), u jeho básnického kolegy Queveda vlastně o malování „nitra“ mluvit nemůžeme. U Queveda jde pouze o

(nejčastěji duchovně podbarvené) jednotlivé postoje, *posturas*: ve skutečnosti Queveda těší deformace a překrývání samy o sobě. Žebráci vytvářejí při záplatování svých šatů tu písmeno L, tu číslici 5, tu klubíčko atd. Podobně i *galanes de monjas* (22) vystupují na scénu jako galerie postojů: *podíase ver a las diferentes posturas de los amantes: cuál, sin pestañear, mirando, con su mano puesta en la espada y la otra en el rosario estaba como figura de piedra sobre sepulcro; otro, alzadas las manos y extendidos los brazos a lo seráfico, recibiendo las llagas; cuál, con la boca más abierta que la de mujer peigüeña, sin hablar palabra, le enseñaba a su querida las entrañas por el gaznate; otro, pegado a la pared, dando pesadumbre a los ladrillos, que parecía medirse con la esquina; otro, se pasaba como si le hubieran de querer por el portante, como a macho; otro, con una carta en la mano, a uso de cazador con carne, que parecía llamaba al halcón* [byla to pěkná podívaná, ty různé pozice milenců: jeden zíral vzhůru, ani nemrkl; jiný, s jednou rukou na meči a v druhé rúženec, vypadal jako kamenná postava na náhrobku; další tam stál se zdviženýma rukama a s rozevřenou náručí na způsob serafů; tenhle, aniž promluvil slůvko, měl ústa rozevřená více než nějaká žebračka, takže mu jeho milá mohla nahlédnout skrze chřtán až do útroby; onen se tiskl ke zdi a opíral se o její kvádry, jako by měřil svou sílu s její odolností; jiný se tam procházel, jako by po něm měla jeho vyvolená toužit pro jeho držení těla, jaké se oceňuje u hřebců; další s lístkem v ruce, takže vypadal jako lovec, když na kousek masa přivolává sokola]. Je pozoruhodné, jak se tu každý postoj v zájmu karikatury odcizuje své původní výrazové hodnotě a jak je nahrazován zcela jiným, cizím příslušným tělesným orgánům: odduchovněná kritika lásky přivolává překvapivé rovnice, jež spočívají nejen čistě vnějškově na fyzickém držení těla, ale také na takřikajíc jim podsunuté nové etymologii postojů (milovník s lístkem = sokolník s návnadou v ruce, tudíž: lístek = návnada, na niž je lákána jeptiška). Lze tu rovněž pozorovat přestylizování v makabrozním duchu.

Rozparcelování těla při popisu, toto duchovní *hacer cuartos* [rozčtvrcení], lze v poslední instanci vysvětlit renesanční vírou ve světového ducha působícího ve všech orgánech²² (Rabelais dokonce udává pro *mentula* [penis] etymologii *mens* [mysl]!) – u

²² Srov. pasáž z Leona Hebra, již cituje Castro, *Pensamiento de Cervantes*, s. 40: „Muéstrase una parte de la belleza corporal en cuerpos vivos de varones y hembras, y está consiste en que todes las partes del cuerpo sean de por sí buenas, y que todas juntas hagan un todo perfecto, y formen un cuerpo proporcionado de miembros y suavidad de colores“ [Jistý díl tělesné krásy se jeví v živých tělech chlapců a děvčat: spočívá v tom, že všechny části těla jsou pěkné a že dohromady dávají dokonalý celek, a vytvářejí tak tělo, jehož údy jsou úměrné a barvy svěží].

Queveda je ovšem tato víra silně rozvrácena a zmaterializována.²³ Samostatně cítící, myslící, putující tělesné části se objevují často:

3: *...que haria él para persuadir a las tripas que habían comido, porque no lo querían creer* [co by měl dělat, aby přemluvil své útroby, že se najedly, neboť prý tomu nechtějí věřit].

4: *¿Quién podrá contar, a la primera almendrada..., las luminarias que las tripas pusieron de contento?* [Kdo vypoví, jak zaplesaly naše útroby z uspokojení nad prvním mandlovým mlékem?] – ve vlastním smyslu nepředstavitelné.

15: *no les cayó en gracia a mis tripas el letuario* [mé útroby se tím nedaly ukojit] (je příznačné, že Quevedo zná „duši žaludku“, zatímco Rabelais zná „duši pohlaví“ – erotický odstín v *Rošťákovi* skoro úplně chybí).

Jednotlivá tělesná část je sama fyzicky celým tělem, jehož části jsou utvářeny podle vzoru makrokosmu – je to takřka rozvedení ideje makrokosmu v detailu:

5: *otros acabándoseles la saliva, pedían prestados a las narices sus tuétanos* [podle pokašlávání jsem viděl, že si na mne chystají své plivance].

Nebouří tu už nicméně rozvichřené, mocí opojené cítění jednoty mezi makro- a mikrokosmem (jako je tomu například u Rabelaise, když prožívá fungování krevního oběhu), pouze tu stylistické umění, jež se omezilo na oblast ducha, sochá rafinovaně vykalkulované proporce a korespondence.

Quevedo už svým „*impresionismem*“, svým viděním částí a postojů, dospěl k tomu, že zobrazuje vyjevování se věcí v jeho samotném průběhu, tak jak se pro nás zviditelňuje; nalézáme u něho výrazové způsoby, které připomínají francouzský román 19. století:

11: *Dijo mi tío que no, cuando Dios y norabuena, devanado en su trapo y muy sucio, entró un chirimía de la bellota, digo un porquero: conocíle por el... cuerno* [Můj strýc řekl, že ne, když tu z vůle Boží a právě vhod, zakryt kapucí a velmi špinavý, vešel trubač ze žaludské osmičky, totiž pasák vepřů; poznal jsem ho... podle rohu]. (Nejprve něco

²³ Jak známo, pro petrarkismus nejsou žádné drahokamy a nebeská tělesa dost vzácná, má-li oslavit milovanou bytost. Jelikož každá část těla – podle antického cítění krásy – byla s oblibou oslavována separátně, vznikl celý bazar předmětů, s nimiž mohl být ten či onen úd srovnáván; renesanční panteismus mohl na druhé straně ustavit vztahy mezi člověkem a přírodou. Místo, jež cituje Hatzfeld na s. 108n. jako „calderónovské resumé“ – *Al fin cuna, grana, nieve / Campo, sol, arroyo, rosa, / Ave que canta amorosa, / Rosa que aljofares llueve, / Llavel que cristales bebe, / Peñasco sin deshacer, / Y laurel que sale a ver, / Si hay rayos que le coronen, / Son las artes que componen / A esta divina mujer* [Zázračný mág; překlad Miloslava Uličného: Ona je sníh se šarlatem, / louka s vodou bublající, / pták o lásce zpívající, / perla ve rtu rozesmátém, / slunce třpytící se zlatem, / pevná, nepoddajná skála, / vavřík, kterým by se dala / korunovat bohyně... / Pro to vše se jedině / ona bohyně mou stala] –, výborně demonstuje toto „skládání“ ženské figury z přírodních fenoménů odpovídajících jejím údům a postojům.

zachumlaného a špinavého, pak narážka na pasáka prasat; ten, kdo vstoupil, je pojmenován teprve tehdy, když byl udán nejcharakterističtější atribut.)

16: *Mas todo fué nada para ver entrar a don Cosme, cercado de muchachos con lamparones, cáncer, lepra; heridos y mancos; el cual se había hecho ensalmador con unas santiguaduras que había aprendido* [To všechno však nebylo nic proti tomu, jak přišel don Cosme, neboť ho obklopovaly děti s krticemi, rakovinou a malomocenstvím, chromé a s různými ranami; don Cosme se totiž věnoval zaříkávání a znal pár modliteb a znamení křížů, které se naučil]. (Nejprve je pojmenován doprovod, který už sám o sobě dona Cosmeho „sociálně zařazuje“, teprve pak je pojmenováno jeho povolání!)

Pěkný příklad z *Rošťáka* uvádí Hatzfeld na s. 89 své knihy: setkání Pablose se zemánkem donem Toribiem. Záhy se ukáže, že zdánlivě bohatý hidalgo tře bídu s nouzí – impresionismus tu stojí ve službách *desengaña*.

Nemají-li se fenomény rozdrolit, musí proti Quevedově parcelizační technice působit *sumace*: proto závěrečné *Al fin, él era archipobre y protomiseria* [zkrátka byl to arcinužák a velechudák]. Kromě toho Quevedo rád opakuje *jedno* slovo, které v sobě obsahuje leitmotiv. Cabra nechce především *jedno*: „utrácet“. Proto: *por no gastar* [aby neutrácel] si nedává holit vous, *por no gastar las sábanas* [aby neopotřeboval prostěradlo] lehává na boku, později měl *una plática corta, que, aun por no gastar tiempo, no duró mas* [krátký proslov, který netrval déle jen proto, aby se nemrhalo časem]; *por no gastar* [aby ušetřil] nevolá k umírajícímu lékaře. Máme tu co dělat s jistou slovní konsekventností a setrváváním v jazyce, odpovídajícím konsekventností charakteru: Quevedo vidí „červenou nit“, jistou tendenci, ve skutečnosti jisté „napětí“ v charakteru, a této niti se jazykově přidržuje. Jako je v Cabrově případě leitmotivem *no gastar*, tak je jím v případě jeho obětí *comer* [jíst] a *cenar* [večeřet]. Jak často tato slovesa zaznívají v této kapitole! Např.: *Dióme gana de descomer aunque no había comido... Llegó la hora del cenar...; cenámos mucho menos... „Es muy saludable cenar poco“, decía... Decía alabanzas de la dieta y que con esto no tendrían sueños pesados, sabiendo que en su casa no podía soñar otra cosa sino que comían. Cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno* [Zachtělo se mi ulehčit si, třebaže jsem se ničím nezatížil... Nastala hodina včere..., a večeřeli jsme ještě mnohem méně... „Je velice zdravé a prospěšné,“ říkal, „večeřet málo...“ Vychvaloval lehká jídla a tvrdil, že se tak člověk vyvaruje těžkých snů, neboť věděl, že v jeho domě se nedá snít jinak, než jak se jí. Večeřelo se a večeřeli jsme všichni a nenavečeřel se nikdo]. Zcela podobně je tomu při líčení dívky, která stále ukazuje své ruce (18): *...preciábase de manos, y por enseñarlas, despabilaba las velas y partía la comida en la mesa; señalaba lo que era cada cosa; en la iglesia siempre tenía puestas las manos; por*

las calles iba enseñando qué casa era de uno y cuál de otro: en el estrado, de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado; si se jugaba a algún juego, era siempre al de pizpirigaña, por ser cosa de mostrar manos; hacía que bostezaba – adrede, sin tener gana –, por mostrar los dientes y las manos haciendo cruces en la boca. Al fin toda la casa tenía ya tan manoseada, que enfadaba a sus mismos padres [...byla pyšná na své ruce, a aby je mohla ukazovat, ustavičně upravovala světlo, rozdělovala jídlo na stole, v kostele měla ruce pořád sepjaté, na ulici ukazovala, který dům komu patří, v pokoji si při návštěvě vždycky musila zapíchnout nějakou tu jehlici do účesu, hrála-li se nějaká hra, bylo to pokaždé na prstýnky, protože se při tom prohlížejí ruce; schválně dělala, jako že zívá, ačkoli se jí nechtělo, jen aby mohla ukázat také zuby a pokřižovat se na ústech. Zkrátka, celý dům už tak vyrukovala, že nakonec omrzela i vlastní rodiče.]. Kořen slova *manos* nám má být vtlučen do hlavy; celý popis vrcholí a je resumován ve slově *manosear* [vyrukovat]. Dívčina osobnost je redukcí na ruce předvedena ve své neomalenosti a nevyrovnanosti – ve své iluzornosti (k tomu srov. Quijote II, 69). V uvedených příkladech je neméně příznačné, jak je realita *gastar* a *comer* neustále podvracena slovními hříčkami (*gastar* – *sábanas, tiempo* [opotřebovat prostěradla, mrhat časem]; *comer* – *descomer* [jíst – vyprazdňovat se]) a zpochybňováním toho, co bylo řečeno (*no cenó ninguno* [nenavečeřel se nikdo]). Tyto leitmotivy krouží kolem pozemsky iluzorního. Vůbec můžeme pozorovat, jak určité stálé slovní motivy procházejí celým dílem jako zástupci afektivně podbarvených komplexů, které při náhodném podnětu okamžitě vystupují na povrch: o jednom takovém „pro autora obsesivním tématu“ hovoří Castro (s. 142) v souvislosti s *cuerno* [roh]; a patří sem také *comer* [jíst], které se podle mých záznamů v našem románu objevuje pětkrát ve slovní hříčce. Hojnost slovních hříček kolem slova *comer* prokazuje právě vzrušivost Quevedova sensoria při představě jídla – přihodíme-li k tomu všechna animální srovnání těch, kdo chtějí jíst (s ohaři apod.),²⁴ porozumíme, jak tu

²⁴ 15: *...al instante me quedé... como el perro perdiguero con el aliento de la caza [když ucítil koláč]; puestos en él los ojos, le miré con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño aojado...*

...el verme engullir, porque tal destrozo como yo hice en el ante, no le hiciera una bala en el de un coleteo. Vino la olla, y comímela en dos bocados casi toda, sin malicia, pero con priesa tan fiera, que parecía que aun en los dientes no la tenía bien segura. Dios es mi padre, que no come un cuerpo más presto el montón de la Antigua de Valladolid – que lo deshace en veinticuatro horas –, que yo despaché el ordinario... Ellos bien debieron de notar los fieros tragos de caldo y el modo de agotar la escudilla, la persecución de los huesos y el destrozo de la carne.

[...rázem jsem se v chůzi zastavil . zrovna jako křepelák, když ucítil koláč; upřel jsem na ni oči a hleděl na ni s takovou vřelostí, že ta paštika začala usychat jako uhranuté dítě...]

...když mě viděl tak hltavě jsít, protože takovou spoušť, jakou jsem nadělal v předkrmu, by nenadělala ani dělová koule v předprsni. Pak přišlo hlavní jídlo a já je spořádal dvěma hlty téměř všechno, sice bez zlého úmyslu, ale s takovým divokým spěchem, že se zdálo, jako bych je ještě ani mezi zuby nepovažoval za zcela jisté. Bůh je můj svědek, že ani hřbitovní půda u valladolidské Panny Marie nepozře lidské tělo tak rychle – a tam se rozkládá už ve 24 hodinách! –, než jsem já spořádal jejich obvyklou denní dávku... Jistě se podivili tomu

Quevedo, přítel askeze, pouští ze řetězu zvíře v nás, jinak ochočené. Na afektivní podbarvenost *gato* [kočka i zloděj], jež má kolem sebe celou rodinu příbuzných slov (*miz*, *zape* [číča, huš!] apod.) – a jak dodávám já, čtyřikrát se v *Rošťákovi* objevuje ve slovní hříčce – poukázal Castro v hezkém malém pojednání v *Archivio glottologico italiano* 20, s. 140n., jež bychom přímo mohli nazvat „Motiv a slovo v Quevedovi“. Srov. také s kočkou související *uña* [dráp i zlodějna] (s. 137 vydání v *Lectura*), připomínající, že v psovi je spatřován pouze lačný pronásledovatel a v kočce jen zlodějský pokrytec. Tyto leitmotivy, které zvířecími obrazy znázorňují to, co je zvířecího v člověku, se přiřazují k odduchovněným srovnáním Cabrových tělesných částí s tělesnými částmi jiných živočichů: odduchovňující lidská animalita prochází celým románem.

2. Pro quevedovskou „odduchovnělou“ techniku srovnávání jsou typická verba zdání a zvenčí znázorňující verba demonstrace apod.: srovnajme s popisem Cabry popis koně v kap. 2, který je koncipován přesně podle stejného receptu (slovní hříčky, identifikace jednotlivých částí těla s jinými, alegorickými formulami apod.) a představuje – tak jako je Cabra karikaturou člověka – karikaturu koně, idealizovaného ne-koně nebo anti-koně (v zaragozském vydání byl ostatně tento popis zkrácen, neboť příliš detailní líčení koně, který byl sám o sobě přece jen bezvýznamný, zjevně oslabovalo zájem o Cabrovu podobiznu v kap. 3): *un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias; las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, más largo que de camello; tuerto de un ojo, ciego del otro; en cuanto a la edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado che caballo; pues a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines; demostraba abstinencia en su aspecto, y echábanse de ver los ayunos y penitencias; y sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja; y lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo; pues a tener una cerradura pareciera un cofre vivo [zmožený a zbědovaný kůň, poklonkující na každém kroku – ne že by byl tak dobře vychován, ale že byl zchromlý. Zadek měl jako opice, docela bez ocasu; šíjí velbloudí a ještě delší; na jedno oko šilhal, na druhé byl slepý. Pokud jde o jeho věk, bylo už načase, aby ty oči zavřel. Upřímně řečeno, spíše než jako kůň vypadal jako taška ze střechy; kdyby měl kosu, vypadal by jako koňská smrtka; svým vzhledem ukazoval na odříkání a bylo na něm vidět pústy a kajícnost; a bezpochyby nepoznal ani ječmen, ani slámu; ale nejvíce byly hodny smíchu početné lysiny na jeho kůži; protože kdyby měl zámek,*

nezřízenému chlemstání polévky a hbitosti, s jakou jsem vyprázdnil talíř, i tomu, jak jsem pronásledoval kosti a

vypadal by jako živá truhla]. Zvláště poslední věty jsou charakteristické pro komicky stylizovanou bezcitnost, s níž je zvíře proměněno ve věc: ve věc, se kterou nemá naprosto nic společného, jakkoli také platí za prostý přepravní prostředek – později bude řeč o *dos leguas de rocín exprimido* [dvoumílová vychrtlá herka] – a jakkoli bez velkých cavyků chcípne (jako kleprlík při býčím zápase). Možná je však tělesné chápáno i jako nositel (*vas electionis*) ducha: proto tělo *ukazuje* niterné vlastnosti.²⁵ A možná tu máme literární analogii k oněm velkolepým dobovým portrétům, které *ukazují* důstojnost, velikost atd.

3. Do Quevedovy srovnávací techniky patří číselné a velikostní poměřování komparanda s komparátem, jež už jsme uvedli v jiných souvislostech: *una daga con más rejas que un locutorio de monjas* [dýka, která měla na rukojeti více mřížek než leckterá klášterní hovorna] – věc, jež má být popsána, tu totiž nestojí sama o sobě, ale je vztažena k jiné věci; zároveň v tom „A má více... než X“ zaznívá něco velkohubě ironického.

Toto vztahování věcí k jiným hodnotám, téměř přepočítávání na jinou měnu, ukazuje, jak se mi zdá, na přesvědčení o zaměnitelnosti lidských statků. Vskutku se tu setkáváme s pozoruhodným přepočítáváním věcí na peníze či měrné jednotky (srov. už *dos leguas de rocín exprimido* s bagatelizací koně, v *Quijotovi dos fanegas de risa* [dva korce smíchu], což Hatzfeld řadí k „šokujícím slovním obrátům“ a překládá jako „náramný důvod k smíchu“):

19: *ponerme... un lacayo en menudos (dos lacayuelos)* – pás, který se plandá vzadu, a kterému se proto říkalo *lacayuelo*, je prostřednictvím slovní hříčky označen za „lokaje v drobných“. (Castro, s. 220, k tomu cituje paralelní místo, jde je měsíc takříkajíc rozprášen „v drobné“ a jeho záře „ve čtvrtáky“.)

9: veršotepec hovoří o 901 sonetu a 12 rondelech: *que parecía que contaba escudos por maravedís* [že se zdálo, že přepočítává zlatáky na maravedí] – básně se tedy srovnávají s mincemi;

21: *vieja de buena edad (el mazo: cincuenta y cinco)* [pocivá stařena ve věku necelých tří mariášů: pětapadesát] – věk je vyjádřen peněžně, ostatně starým španělským

rval maso.]

²⁵ Zcela podobně je tomu u Cervantese (Hatzfeld, s. 75, který ovšem tato verba nepodtrhává): *Hombre de chapa: la edad mostraba ser de cincuenta años, las canas pocas, y el rostro aguileño, la vista entre alegre y grave: finalmente en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas* [Znameníť muž. Byl asi padesátník, lehce prošeďivělý, měl orličí nos a oči polousměvavé, polovážné; z jeho oděvu a vystupování bylo zřejmé, že je to vznešený člověk]. K *parecer* u Cervantese srov. Castro, *Pensamiento*, s. 80.

počtem (srov. *Zeitschrift für romanische Philologie* 45, s. 4).²⁶ Počet sám o sobě přitom není do stařeniny nezvratné danosti zahrnut; je jen ireálnou látkou srovnání.

Quevedo hýří kulatými čísly, jež mají augmentativní smysl: nejen 12, 20, ale především *mil*, které španělským klasikům není natolik zapovězeno jako například Francouzi Malherbovi. (Srov. Calderóna: *¡Vivas, gran señor, mil siglos!* [Žij, velkomožný pane, tisíc věků!], v *Quijotovi* I, 15 *mil señales* [tisíc případů].)

8: *hacia con ellos (los dedos) mil cosas saltando* [tisíckrát položil jeden prst přes druhý a prováděl při tom všelijaké poskoky];

8: *diciendo en lengua matemática mil disparates* [pronesl v tom matematickém jazyce tisíc nesmyslů];

10: *dije mil cosas en su alabanza* [řekl jsem tisíc věcí na jeho pochvalu];

14: *y os daré con la muleta mil palos* [tisíckrát vás tou berlou přetáhnu];

19: *Decíalas mil ternezas* [řekl jsem jim tisíc lichotek];

23: *recetáronse al asistente mil puñaladas* [rychtáři se naordinovalo tisíc ran dýkou].

Srov. ještě u Cervantese formulaci *rezó un millón de Avemarías* [pomodlil se tisíc zdrávasů], citovanou Castrem, *Pensamiento de Cervantes*, s. 264, k níž lze postavit *tanto millón de octavas* (Rošťák 9): *millón* tu nejspíš neznamená milión, jak vyplývá z této pasáže, neboť podle mých propočtů je zapotřebí pouze (!) 550 000 oktáv.

Lze sem zařadit i slovní hříčky s *cuarto* [čtvrtina, peníze]:

7: *le* (mrtvolu pověšence) *trincharon y le hicieron moneda* [rozporcovali ji a udělali z ní čtyři];

a 17: *de cuatro cuartos que tiene, los dos son de villano, y los otros ocho maravedís de hebreo* [ze čtyř čtvrtin dvě patří chámovi a zbývajících osm maravedí je židovských].

4. Přesvědčení o zaměnitelnosti věcí a postojů působí tak dalece na Quevedův deskriptivní styl, že může prudce měnit nasvícení věci a při veselém upomínat na temné, při vznešeném na triviální (a naopak); přesvědčení o snovém rázu všeho pozemského dovoluje přeskočit jakoby bez souvislosti od *jednoho* snu (jednoho fenoménu) k druhému (jinému fenoménu). Věci se u Quevedy proměňují v jiné věci, tak jako jeho žebráci nemají na sobě

²⁶ K tomu ještě srov. u Claudia Basta, *A linguajem de Camilo*, s. 78: *dous carros* místo „80 let“, dále viz Unamunovu novelu *Brianzuelo de la Sierra* (snadno dostupnou v *Moderne spanische Prosa* Evy Seifertové), kde jedna stařena říká: „Hace setenta años era yo una moza, ahora soy una vieja, ando muy cerca de los cuatro duros y medio“ [Před sedmdesáti lety jsem byla mladé děvče, teď jsem stará, je mi přes devadesát]. Jeden můj student v Granadě slyšel: *tengo dos duros y tres pesetas* „je mi 53 roků“ (1 *real* = 1 rok).

jediný kus ošacení, který by už nebyl něčím jiným nebo by se něčím jiným nemohl stát – takový je obraz světské pomíjivosti a pozemských „dějin“:

13: *No hay cosa en todos nuestros cuerpos que no haya sido otra cosa, y no tenga historia; verbi gratia: bien ve v. m. – dijo – esta ropilla; pues primero fué gregüescos, nieta de una capa y biznieta de un capuz, que fué en su principio* [Na našich tělech není nic takového, co by už nebylo bývalo něčím jiným a co by nemělo svou historii; verbi gratia; vidíte tuhle kamizolu; nuže, předtím byla kalhotami, vnučkou pláště a pravnučkou kabátu s kápí, jímž byla na počátku] – dějiny „generací“ – jednoho oděvu!

11: *Pusieron la mesa* (u strýce Ramplóna), *y por una soguilla en un sombrero (como suben la limosna los de la cárcel), subieron la comida...* [Prostřeli a v klobouku přivázaném na provaze, jako si vytahují almužnu vězni, vytáhli jídlo] – prostřednictvím vsuvky se z oběda u kata stává oběd ve vězení: tušíme skrytou spřízněnost mezi vězeňským prostředím a prostředím, v němž se pohybuje kat, byť jedno platí za bezectné a druhé za počestné.

15: *Si mirase uno a v. m., vuélvase con él de rostro, como la flor del sol con el sol* [Když se na vás někdo zadívá, musíte se za ním otáčet jako slunečnice] – žebrák se chová vůči svým dobrodincům jako slunečnice vůči slunci;

criado con hambre desde niño – como el otro rey con ponzoña – os sustentáis ya con ella [když jste od dětství vychováván o hladu – jako ten král o jedu –, živíte se už i jím] – hlad má s jedem to společné, že si na něj lze zvyknout; hladový je také v jistém smyslu král;

(un pastel) con aquel resuello del horno tropezóme las narices; y al instante me quedé (del modo que andaba) come el perro perdiguero con el aliento de la caza [jak tak ta paštika voněla z pece, prašilo mě to do nosu a rázem jsem se v chůzi zastavil – jako křepelák] – člověk je degradován na zvíře.

Nejpozoruhodnější je hra s posvátmem a liturgií: jako by věřícímu autoru nedoprávalo klidu rouhačské svrbění – možná že víra, která nedokáže setřást pokušení, není ta nejslabší.²⁷ Z uměleckého hlediska vytváří toto kolísání mezi nebem a peklem podivuhodný šerosvit:

14: *Entró al espulgadero, y volvió una tablilla – como la que ponen en las sacristías – que decía: „Espulgador hay“, porque no entrase otro* [Vstoupil do všivárny a na jejích dveřích otočil tabulku podobnou těm, jaké se dávají do sakristie, a na ní stálo: “Zavšivenec přítomen”, aby tam nevstupoval jiný] – sakristie a odvšivovací místnost mají společnou jen tabuli (nápis v sakristii zní: *Hoy se saca ánima* [Zde se očišťuje duše]; srov. Castro, s. 167).

²⁷ Připomínám si tu jednoho španělského duchovního, který mi vyprávěl, jak mniši kteréhosi španělského kláštera, jímž bylo zakázáno vstupovat na křížem označené dlaždice křížové chodby, bojovali dennodenně s pokušením zákaz překročit.

15: *Era de ver a uno (žebrák) ponerse la camisa de doce veces dividida en otros tantos trapos, diciendo una oración a cada uno, como sacerdote que se viste [Stálo za podívanou, jak si jeden obléká košili na dvanáctkrát, protože se skládala z dvanácti cárů, a jak při tom pronáší ke každému z nich modlitbu jako oblékající se kněz]* – žebrák převlečený za kněze;

15: *por ser nuevo, me dieron (para empezar la estafa, como a misacantano) por padrino al mismo che me trajo y convirtió* [protože jsem byl nováček, dali mi pro začátek mého lumpačení – jako knězi sloužícímu primici – za kmotra toho šlechtice, který mě přivedl a obrátil na jejich vyznání];

17: *lo primero que nos fué notificado (ve vězení) fué dar (dát milodar) para la limpieza (slovní hříčka: 1. čistotnost, 2. čistota) – y no de la Virgen sin mancilla – , so pena de culebrazo fino* [hned jsme byli upozorněni, abychom přispěli na čistotu – *ne ovšem Neposkrvrněné Panny Marie* – , jinak že nás čeká pořádný výprask];

19: *En esto estábamos, él (el escribano) dándome (rány), y yo casi determinado de darle a él dineros – que es la sangre del cordero con que se labran semejantes diamantes – , cuando...* [V této chvíli, kdy on mi dával na záda a já jsem byl téměř rozhodnut dát jemu peníze – neboť podobné diamanty se obrušují *krví beránka* – , v této chvíli...] – přičemž v zaragozském vydání bylo místo odkazující na beránka Krista škrtnuto;

22: *y todo esto (milostné plotky s jeptiškami), al cabo es para ver una mujer por red y vidrieras, como hueso de santo* [a nakonec je to všechno jen proto, abychom spatřili jednu ženu skrze mříž a sklo jako *kůstku nějakého světce*];

hablaba (jeptiška při milostném šuškáni u mřížky) como sacerdote que dice las palabras de la consagración [mluvila jako kněz, když říká slova posvěcení] – v roce 1626 škrtnuto!

Tyto o sobě zbytečné narážky na nejsvětější postavy a instituce křesťanského učení lze vysvětlit jen nemožností zbavit se takovýchto představ: protože jsou srdci (a oku!) tak blízko, derou se v pohoršlivém kontextu i na jazyk. Touha po světě a útěk od světa se opět ocitají v povážlivé blízkosti, až se zdá, že jedno přechází v druhé: jak muselo být pro Quevedu veškeré prosté fungování tělesnosti otráveno obrazy odvratu od světa, jestliže mu jídlo přivádělo na mysl rozkládající se mrtvolu, stravovanou hřbitovní hlínou (viz výše)!

5. Tendence dosazovat kvantitu na místo kvality se ukazuje už v počtu „rysů“, jež je třeba resumovat při popisu, ale i v samotném ustavičném přehánění těchto rysů: na Cabrovi je všeho přes míru. Smysl pro velikost, jenž je baroku vlastní a s nímž jde ruku v ruce uvolnění smyslu pro organické, je tu vystupňován v cosi negativně majestátního a groteskního. Je-li

kůň u Lopeho de Vega nebo u Calderóna nadpozemsky velký, silný, ohnivý, kůň u Queveda²⁸ je přemrštěnou negací toho všeho. Vše je u Queveda nadměrné: stačí si přečíst popis jednoho zakašlání (jako dohodnutého znamení):

22: *empieza a toser, y ya a toser; y andaba una tosidura del diablo, que parecía habían echado pimienta en la iglesia* [zakašlu a hned mi odpoví další kašel: všude se rozléhalo ďábelské kašlání a vypadalo to, jako by byl v kostele rozsypán pepř]. Groteskní přehánění vystupuje – jako například u Rabelaise, ne však v gigantických vizích, ale spíše takřkajíc v jednotlivých a okamžitých projevech temperamentu – ve spojení se slovní preciozitou (a často je od ní těžko oddělitelné).

3: *(Cabra) y que le había visto meter en casa, recién venido, dos frisonas, y que a dos días salieron caballos ligeros, que volaban pro los aires* [že hned po svém nástupu viděl, jak přivedli do domu dva tažné frízské koně a za dva dni že odtud vyšli lehcí klusáci, až se vznášeli ve vzduchu];

3: *meter el badil por cucharón, y enviar una escudilla de caldo empedrada era muy ordinario* [že strkala do hrnce lopatku na uhlí místo naběračky a že nám posílala polévku v misce s kamenným dlážděním, to bylo docela obvyklé];

4: *Trajeron exploradores que nos buscaren los ojos por toda la cara... mandaron que nos limpiaren con zorras el polvo de las bocas, como retablos... como estaban huecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquier palabra* [Byli přivedeni pátrači, aby nám v obličejí vyhledali oči... nařídili, aby nám liščími ohony setřeli prach z úst, jako se oprašují obrazy... jak jsme měli prázdné žaludky, ozývala se v nich po každém slově ozvěna];

5: *Eché de ver que unos (gargajos, plivance) parecían tripas de los que los tiraban, según eran de largos* [Viděl jsem, že některé vypadaly jako vnitřnosti těch, kdo je po mně plivali, tak byly velké];

15: *puestos en él (el pastel) los ojos, le miré con tanto ahinco, que se secó el pastel como un niño aojado* [upřel jsem na tu paštíku oči a hleděl na ni s takovou vřelostí, že ta paštika usychla jako uhranuté dítě];

16: *hacía creer cuanto quería, porque no ha nacido tal artífice en el mentir; tanto, que aun por descuido no decía verdad* [každý mu všechno věřil, protože se ještě nenarodil druhý takový umělec ve lhaní; tak dokonalý byl, že ani když se pozapomněl, neřikal pravdu];

²⁸ Na druhé straně musí i Quevedo vidět koně jako „velkého“, jinak by nebylo srozumitelné významové rozšíření slova *frisón* „frízský“ ve smyslu „velký“, jak to dokládá Castro na s. 132 (*cuentas, patas, caras frisonas; nabos, piojos frisonas*). V kap. 3 se objevují „frízské koně“ jako symboly zdravých koní. S transformací slova *frisón* by bylo možné srovnat například rabelaisovské obraty *de haute graisse, de trois cuites* apod.; u obou spisovatelů by se tak dal konstatovat smysl pro kolosálnost.

17: *Yo que oí el ruido (de los presos), al principio – pensando que eran truenos – comencé a santiguarme y a llamar a santa Bárbara* [Když jsem tak slyšel ten rachot (prdy), začal jsem se zprvu křížovat, domníváje se, že to hřímá, a vzývat svatou Barboru];

22: *estaba con dos varas de gaznate más del que tenía cuando entré en los amores, a puro estimarme para ver* (jeptiška) [měl jsem už krk o dva lokte delší, než když jsem začal s tohle láskou, a to jen ze samého natahování, abych spatřil svou milou];

22: *En invierno acontece con la humedad nacerle a uno de nuestros berros y arboledas en el cuerpo* [V zimě se stává, že samou vlhkostí vyrostou některému z nás na těle řeřichy potoční nebo celé mláží].

Ukazují se tu znamení a dějí se zázraky; ne však jako v prapůvodních dobách, kdy Bůh podle po libosti vytvářel a utvářel zemi, ale jako v onom čase, kdy se skutečnost pro člověka zproblematizovala. V případě *Rošťáka* ovšem nemáme jako u Rabelaise dojem, že suverénní umělec vytváří po vzoru Stvořitele vlastní svět z niterného přebytku a z pocitu síly, nýbrž že umělec, který se na kraji tohoto světa pomátl, zabloudil právě za jeho hranice. I zhusta přemrštěné číselné údaje jako by nevycházely z pocitu síly, ale spíše z pocitu slabosti; rozhodně bych však s Castrem, který má zjevně týž dojem, nechápal „cifras desparatadas“ [nesmyslná čísla] jako „rasgos exagerados“ [přehánění] a „nezmírňoval“ bych počty korekturami (tak na s. 134: *Metió setenta* (případně 1616: *sesenta*) *huevos* [sedmdesát, šedesát vajec]; za pozornost stojí následující slova: *no he visto tal en mi vida* [neviděl jsem v životě nic takového]; s. 223: příjem *cuarenta mil ducados* [čtyřicet tisíc dukátů], v rukopise *cuatro mil* [čtyři tisíce] atd.). Srov. v této souvislosti scénu v *Quijotovi* (II, 16), kde se hrdina chvástá, že o něm bude vytištěno *treinta mil veces de millares* [třicet tisíc tisíců] svazků, *si lo cielo no lo remedia* [nebude-li tomu bránit nebe] – jen nebe může zastavit tuto nebesa šturmuující početní opilost.

6. V popisu Cabry a v popisu koně se vyskytují výrazy jako *lacayuelo de la muerte* [sluha smrti], *la muerte de los rocines* [koňská smrtka], v jejichž slovním tvaru je cosi pompézního, majestátního a panského – a které nicméně, z obsahového hlediska, slouží deziluzi: rozpor mezi formou a obsahem, mezi pompou a nicotností by nemohl být křiklavější (srov. také *príncipe de la vida buscona* [kníže života rošťáckého], 23: *rabí de los rufianes* [lotrovský rabín] a původně ironické stavovské označení *caballero de la industria* [ten, jehož

řemeslem je rytířství]).²⁹ Quevedo rovněž často užívá formuli *nomen actoris* + determinant *de*, a to k popsání v nějakém ohledu odpudivého řemesla, jako formu *masky*, pokrytectví nebo iluze; už zlodějská hantýrka, tzv. *germania*, mu s takovými formami jazykové masky připravila půdu, a barokní autor z dobrých důvodů do svých pikareskních románů tajný jazyk přebírá (např. 10: *músico de la uña* [hráč na kočičí dráp] = zloděj, 17: *músico de culpas* [hudebník, který vyhrává provinění] = vyvolavač, *los señores de los ropones* = soudní úředníci, *condenado al hermano de Rómulo* [odsouzený k bratru Romulovu] = *Remo* [veslo] = veslař na galéře, galejník), neboť těmito výpůjčkami je maskované obnažováno – a tato jazyková forma se tak mihotá mezi *engaño* a *desengaño*. Básník odhaluje, jak se jeho postavy pokoušejí klamat, odkrývá jejich stylizaci, mající je často ukázat v lepším světle: za opisem pak rád zařazuje střízlivé běžné slovo, které hrubě trhá závoj zdání:

1: (otec byl lazebník, ale říkal) *que él era tunditor de mejillas y sastre de barbas* [že je lícní postříhovač a kráječ vousů] – slovní podvod a vytáčka!

Unos la (matku) llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre la llamaban alcahueta [Jedni ji nazývali strůjkyní radovánek, jiní napravovatelkou vykloubených tužeb a někdy jí také nadávali, že je kuplířka] (podobně 6: jiná žena *era adquiridora de voluntades y corcheta de gustos, que es lo mismo que alcahueta* [byla dobyvatelkou vůlí a sponou tužeb, což je totéž jako kuplířka]) – opisy neznamenají jen zastírání, jsou také duchaplnými ozdobami, které tělesno povznášejí do oblasti duchovna,³⁰ tím že duchovno znázorňují fyzicky („napravovatelka vykloubených tužeb“ = kuplířka): jsou to pokrytecké formy, které hnilobu zakrývají duchovním třpytem.

11: *un chirimía de la bellota – digo un porquero* [trubač ze žaludské osmičky, totiž pasák vepřů];

16: *el era jugador, y lo otro diestro (que llaman por mal nombre fullero)* [nad to, že byl hráč, byl ještě šikula, jak se označují v hantýrce hráči falešní] – chvíli to trvá, než nám je jasné skutečné povolání, i zde si básník „impresionisticky“ ponechává vymoření skutečnosti z klamu až na závěr, takže nám zároveň líčí *postupné* prozření:

22: *si no lo ha v. m. por enojo, di en amante de red, y por hablar más claro, en pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas* [nebude-li to Vaši Milost pohoršovat, stal jsem se milencem mříží a čepců, čili abych mluvil jasněji, následníkem

²⁹ Srov. u Cervantese: *don Quijote de desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, el amparo de las donzellas, el asmobro de los gigantes y el vencedor de batallas* [odpůrce bezpráví, mstitel křivd, ochránce panen, postrach obrů a vítěz v bitvách]. Ale zatímco u Cervantese zůstává ironie spíše latentní a možná se přece jen usiluje o jistou majestátní *grandezzu*, u Quevedo je vše podřízeno stržení masky.

³⁰ Srov. pasáž o Lopeho kuplířce Gerardě, viz výše, s. 00, pozn. 3.

Antikristovým, což je totéž jako kavalírem jeptišek]; srov. 7: *Alonso Ramplón muy conocido en Segovia por lo allegado que era a la justicia, pues cuantas allí se han hecho... han pasado por sus manos. Verdugo era, si va a decir verdad...* [Alonsa Ramplóna, muže zběhlého v každé ctnosti a v Segovii dobře známého, protože byl jedna ruka se soudy, neboť všechno, co se tam na nich... událo, prošlo jeho rukama] – pravda se dere na světlo jen obtížně; musíme tímto zápasem projít spolu s ní.

Konceptismus se zmocnil maskových formulí, rostoucích z literárního (*principio de la vida buscona* [kníže rošťáckého života]) a z hovorového či lidového (*músico de la uña* [hráč na kočičí dráp]) prostředí. Čtenář musí – jako při luštění hádanek – hledat „proč“ perifrastického výrazu, třebaže konceptista Quevedo (ostatně prostřednictvím své románové postavy!) se o *conceptos* vyjadřuje s despektem: 10: *esta seta infernal de hombres condenados a perpetuo concepto, despedazadores de vocablos y volteadores de razones* [tato pekelná sekta lidí odsouzených k věčnému koncipování, těch drtičů slov a kejkliřů vět]. Z takovýchto perifrastických výrazů se posléze stávají přímo nadávky: 13: *Somos asistencia de los banquetes, polilla de los bodegones y convidados por fuerza* [Jsme postrachem hodokvasů, nezvanými hostmi a v krčmách jsme zalezlí jak moli].

4: *aquel malvado perseguidor de estómagos* [onen zlotřilý pronásledovatel žaludků];

10: *Topamos con un ginovés – digo con uno destes antecristos de las monedas de España...* [Cestou jsme potkali velmi blahobytného Janovana – totiž jednoho z těch antikristů španělských financí];

12: *Allá quedarás, bellaco, deshonorados buenos, jinete de gaznates* [Ty zůstaneš tady, lotře, nactiurhači dobráků, jezdcí na šíjích] („jezdec na šíjích“ = kat, neboť se na své oběti zavěšuje).

17: *le (Alcaida) llamaba (trestance) botiller del verdugo y depositario general de culpas* [nazýval ho katovým sekretářem a vrchním správcem zločinů] – pseudoúřady jsou v pravém slova smyslu „iluzorní formy“.

Sem patří i žertovné opisy povolání:

18: *Al ruido despertó (milovník) toda la casa, y pensando que eran ladrones – como lo son los de este oficio – subieron al tejado* [Při tom rámusu se probudilo půl domu, a poněvadž se u písařů domnívali, že jsou to zloději – lidé z tohohle oboru myslí vždycky jen na ně – , vylezli na střechu];

6: *no había sino estudiantes y pícaros, que es todo uno* [byli tam jen studenti a taškáři, což je totéž];

16: *media docena de corchetes – verdugos de a pié* [půl tuctu drábů – budoucích katů].³¹

II. ZRCADLENÍ TOUHY PO SVĚTĚ

Snažili jsme se pochopit Quevedovu novelu jako paralelogram útěku před světem a touhy po světě. V předešlé kapitole jsem se pokusil vyznačit iminentní nebo latentní útěk před světem a možná jsem básnickovy „*idées de derrière la tête*“ až příliš přehnal. Dosud bylo pro posouzení novely určující světáctví pikareskního hrdiny, každému čtenáři ihned nápadné – a „ustavičná pozornost k tragickým detailům“ (Fitzmaurice-Kelly) se jaksí odsouvala do druhého plánu. Podle mého názoru je tato obrácenost ke světu v naší novele pouze v komplementárním a napjatém vztahu k výzvě k obratu do vlastního nitra.³² Poté co jsem zpracoval méně viditelný „rub“ Quevedovy novely, je nyní mým úkolem pojednat o jejím „lící“.

Na „hrdinovi“ Pablosovi je především nápadné, že jeho postava vytváří téměř beze zbytku páteř děje (každé dobrodružství, jímž musí projít, je takříkajíc jeden obratel). Castro říká (vydání u Nelsona, předmluva): „Je tu jediný hlavní hrdina, a to je také vše, co dává vyprávění soudržnost.“ Dějovou linii novely resumuje takto: „Pablosův život jako by řídil zákon dědičnosti. Začíná jako studentův sluha, pak je členem bandy madridských taškářů; stane dočasně na vrcholu, nato klesne k hereckému řemeslu, nakonec doputuje do Sevilly a tam už ztrácíme nit jeho bezvýznamné existence.“ Možná však lze konstatovat také něco jako Pablosův *vnitřní* vývoj, něco, čím vstupuje do tohoto „statického obrazu lidské slabosti“ („el artista se contenta con presentarnos de un modo estático el espectáculo de la insuficiencia humana“, Castro) moment pohybu. Mohli bychom říci: Pablos se vyvíjí v rošťáka, tedy v *sebe sama*. Máme před sebou jeden charakter v jeho evoluci, charakter, který směřuje k *radostně amorálnímu sebeprosazení ve světě*. Že Quevedo k *vysvětlení* rošťákovy charakteru použil dědičnost, se mi zdá sporné (nikde nenacházím komentář ve smyslu *de tal palo tal astilla* [jablko nepadne daleko od stromu]), spíše si myslím, že počínaje první kapitolou se mladý hochštapler od svých rodičů *odpoutává*, tak jako je každé dítě nejen plod a ovlivnění, ale také

³¹ Srov. u Cervantese *un mal médico, verdugo de la república* [doktorská nemoc, republikánský kat] (Hatzfeld, s. 230).

³² Něco podobného musel mít na mysli i Castro, když před svůj úvod k vydání v Nelsonově knižnici uvedl jako moto: *Con los palos y puñadas que me dieron, daba aullidos, y era lo bueno que ella pensaba que todo era artificio, y no acababa de reír* [Z těch ran a šouchanců, kterými mě obdařovali, jsem se pustil do naříkání, a

individuum a samostatnost. Rošťák se staví proti zákonu dědičnosti: nechce být synem svých rodičů. *Tyto* rodiče (stříhače vousů a měšců jako otce, čarodějnicí a kuplířku jako matku) nedostal Pablos od Queveda proto, aby deterministicky vysvětlili jeho chování, nýbrž aby se s nimi rozhodně (*determinar* je Pablosovo oblíbené slovo) konfrontoval – jako selfmademan. Prostředí rodičů je jeho startovní čára, on je však přerůstá; toto prostředí je tu jen proto, abychom mohli změřit, jak daleko ve svém vývoji postoupil. Nebude vykonávat ani řemeslo otcovo, ani řemeslo matčino (a ani řemeslo strýce kata): *yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, no me apliqué a uno ni a otro* [já jsem už odmalička tíhl k životu kavalírskému, a proto jsem se nikdy nenadchl pro jedno ani pro druhé]. Chce se něco naučit: *ir con mis buenos pensamientos adelante; yo me quedé solo* [jít se svými dobrými předsevzetími stále kupředu; šel jsem si po svých] je silné přiznání se k sobě samému. A Pablos vskutku je někdo jiný než jeho rodiče: je elegantnější, duchaplnější, je si více vědom svých hanebností, je půvabnější, méně pokrytečný a také světáctější – už tím, že „se sám vypráví“, stojí nad sebou – a tím také nad svými předky. Ironicky se se svými rodiči nadobro rozchází ve 2. kapitole, poté co se mu kvůli nim jeho spolužáci vysmívali a jeho první dobrodružství dopadlo neslavně (*determinado de coger lo que pudiese en breves días, y salirme de casa de mi padre: tanto pudo con mí la vergüenza* [rozhodl jsem se, že seberu, co se jen za pár dní dá, a odejdu z otcovského domu; tolik se mnou hnula ta hanba]; v závěru kapitoly: *determinéme de no volver más a la escuela ni a casa de mis padres* [rozhodl jsem se, že se už nevrátím do školy ani domů k rodičům]). Působení rodičů a příbuzných se táhne celou novelou, ale vždy je tomu tak, že rošťák proti nim (proti jejich vlivu) prosadí své já. Když mu strýc píše, že jeden z jeho rodičů zemřel a druhý zemře na šibenici (kap. 7), cítí zármutek nad „nueva afrenta“ [nová urážka], již se mu dostalo, ale zároveň i radost: neboť neštěstí dítěte zaviniily hříchy jeho rodičů, on sám tedy strůjcem svého neštěstí není. Dědictví, jež se nachází u strýce, si přirozeně vyzvedne, pojedje do Segovie *y conocer mis parientes, para huir de ellos* [poznat své příbuzné, abych se jim mohl vyhýbat] – strýc je od počátku brán jako prostředek vedoucí k cíli. V kapitole 9 uvažuje rošťák, putující do Madridu, o tom, jak je obtížné *profesar*³³ *honra y virtud* [jednat čestně a ctnostně], a jedna z jeho *pensamientos*

nejlepší na tom bylo, že ona to všechno považovala za předstírání a nepřestávala se smát], což přece znamená: ne vše, co se u Queveda jeví jako komické, je určeno jen pro smích.

³³ Nutně nás napadne, že *profesión* má už u Cervantese ironické zabarvení (don Quijote oslovuje služky: *doncellas, cosa tan fuera de sa profesión*): je to „lucus a non lucendo“ [falešná etymologie: les od málo světlý], neboť ani rošťák, ani Cervantesovy *semidoncellas* nesložili slib. Výraz lze zároveň vyložit z konceptistické tendence brát metafory zvláště ze *systematických*, vícestranných činností, jejichž jednotlivá stadia jsou vhodná k výkladu: *profesar* „přednášet“ je vzato z dlouhé řady univerzitních výrazů, srov. *catedrática de amor* [profesorka lásky] (Lopeho *Gerarda*, V/12), anebo místo (*Dorothea*, V/3), kde o sobě pět let milující hovoří jako

honrados [počestné myšlenky] vede k závěru, že *u něho* je ctnost hodna větší chvály než u těch, kdo ji „podědili po předcích“ – zde je tedy idea dědičnosti jasně zformulována, avšak pouze proto, aby byla vytčena zarputilá hrdost, již pocítuje tento autodidakt ctností. V kap. 10 se Pablos stydí za svého strýce a přiznává, že jediným poutem mezi nimi jsou peněžní zájmy (*a no pender la cobranza de mi hacienda, no le hablara más en mi vida, ni pareciera entre gentes* [kdyby převzetí mého majetku nebylo záviselo na něm, nebyl bych s ním už v životě promluvil ani bych se neukázal mezi lidmi]). V kap. 11 je tomu následovně: sprostoty, které vidí ve strýcově prostředí, v něm probouzejí přání *de verme entre gente principales y caballeros* [žít mezi lidmi významnými a slušnými]. „Navždy“ strýce opouští; v kap. 12 zaznívá zvolání: *Allá quedarás, bellaco, deshonra buenos, jinete de gaznate* [Ty zůstaneš tady, lotře, nactiutřači dobráků, jezdče na šijích] a je napsán drzý dopis strýci na rozloučenou s charakteristickými slovy na závěr: *me importa negar la sangre* [záleží mi na tom, abych zapřel krev]. Toto zapření vlastního původu je iluzorní moment v Pablosově jednání – jeho boj s danostmi krve. Od 12. kapitoly, tedy od poloviny novely, si Pablos, už neobtěžován svou rodinou, hledá širší prostor.

Souběžně s postupující distancí od zděděného se prosazuje nově nabyté já. Od samého začátku novely se zdůrazňují rošťákovy schopnosti, *buenos pensamientos*: v kap. 2 ho učitel chválí jako *cara de hombre agudo y de buen entendimiento* [už podle tváře bystrého a chápavého chlapce]; umí se učíteli – a hlavně jeho „milostpaní“ – zalíbit (*teníalos a todos con semejantes caricias obligados* [každého jsem si zavázal podobnou ochotou], správně odpovídá na otázky. V prvních kapitolách se však dosud, víceméně náhodou, zaplétá do rvaček a dobrodružství (například u Cabry si sice dovoluje jen pasivní rezistenci a smích, to však už stačí, aby v tom byla spatřována domýšlivost nebo darebáctví, *bellaquería*). V kap. 5 zakusí *novatada*, studentskou šikanu, jakou musí strpět od starších univerzitních spolužáků každý nováček. Rošťákovi říkají: *Pablo, abre el ojo que asan carne* [Pablosi, otevři oči, už se peče maso], a on sám si říká: *Ea, Pablos, alerta* [Pozor, Pablosi, opatrně], a rozhoduje se *de hacer nueva vida* [začít nový život] – „zemánek“ Pablos se otrkal. Kap. 6 začíná pevným rozhodnutím, že bude výt s vlky: *Haz como vieres, dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme en ser bellaco con los bellacos, y más que todos, si más pudiese* [Jednej podle okolností, říká přísloví a říká pravdu. Ze samého uvažování nad ním jsem dospěl k rozhodnutí, že mezi darebáky budu darebákem, a pokud možno větším než všichni ostatní], a v průběhu kapitoly se Pablosovi dostane potvrzení, že má v boji o život

o *peregrino estudiante* [vagantovi], který má za sebou *cinco cursos en la universidad de amor* [pět let na

dobré šance (*A fe, Pablos, que os hacéis a las armas* [Na mou víru, Pablosi, ty se ale vyznáš v tlačenici]). Kap. 6 ukazuje, jak rošťák rozšiřuje svůj akční rádius: nejprve provádí sprosté kousky s hospodyní, pak z ní vyrazí pár kuřat tím, že jí nažene strach z inkvizice, nato krade zboží ze stánků (*correr cajas*), nakonec si vystřelí z městské stráže a pronásledování unikne, když se vydává za umírajícího: všechny rošťákovy schopnosti, a především přetvářka a odvaha, tak přicházejí ke slovu. Jako *travieso* [taškář] a *agudo* [filuta] nabývá na proslulosti, kavalíři se o takového sluhu perou. Ačkoli ho neslavný otcův konec morálně poškozuj, pomáhá si přetvářkou (jako ostatně už v kap. 2, když si ho dobírají kvůli rodičům: *aunque yo me corría, disimulabalo* [třebaže mě to mrzelo, dělal jsem jakoby nic]) – odmítá nabídku svého bývalého pána, že mu zprostředkuje nové místo: *Señor, ya yo soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico y más autoridad me importa tener* [Já už jsem jiný, pane, a mám jiné záměry; mířím teď výše a hodlám si získat více vážnosti] – Pablos neusiluje jen o širší prostor, ale míří také k vyšším metám. V 8. kap. odjíždí *bien quisto del pueblo* [provázen láskou celé obce] – míněno ironicky! – do Segovie; a poté co se rozešel i se strýcem, učí se od různých potulných rytířů a žebráckých taškářů (např. kap. 13: *yo me hallaba obligado a sus avisos, porque con ellos abrí los ojos a muchas cosas, inclinándome a chirlería* [cítil jsem se mu zavázán za jeho rady, jež mi v mnohém otevřely oči, až ve mně vzbudily chuť k takovému šejdířství]; ti ho stále ještě považují za *nuevo* ([nováčka], 13-15), až se v kap. 16 vyškolí ve všech oborech podvodnictví (*ya tenía para cada cosa su embuste y su traza* [pro všechno měla nějakou tu historii a pletichu]) a stane se jedním z mnoha *caballeros de rapina* a členem *colegio buscón*. V kap. 20 už si je vědom, že se toho navyváděl tolik, že už ani netuší, odkud by mohla přijít pomsta (*al fin yo esperaba de tantas partes la cuchillada, que no sabía a quién echársela* [čekal jsem výprask z tolika stran, že jsem nevěděl, komu ho přisoudit]). Poté co vyzkoušel s proměnlivým úspěchem také básnění a hraní divadla, propadne definitivně *jacarandina* [zlodějně] a stane se z něho *rabí de los rufianes* [rabín ostatních lotrů]. Jako zatvrzelý, ctnosti se vědomě vyhýbající hříšník vypluje se svou milenkou do Indie, do země dobrodružství – zarputile, tvrdošíjně odmítá *escarmentarse*, morálně se polepšit. Myslím, že tento přehled dostatečně ukázal antimorální vývoj tohoto podařeného kvítka a postupné rozšiřování jeho „pracovního pole“ (z lůna rodiny přes univerzitu, společnost, divadlo až k Indii).

I když se občas rošťákovi daří prachmizerně, neztrácí převahu, a uzavřen do sebe, zůstává neporazitelným virtuosem gaunerství; jako se kat Ramplón nemůže ubránit sympatiím

k Pablosovu otci, který vystupuje tak zmužile a virtuózně na dávno zaslouženou šibenici, byť to znamená pohanu pro rodinné jméno (cítí při pohledu na morální chování své oběti stejnou radost jako torero při pohledu na statečného býka, jemuž přivodí pád) – právě tak si ani Quevedo (a s ním ani čtenář) nemůže pomoci a musí se rošťákovi do jisté míry obdivovat: a nejde tu o dobromyslné soucítění, jako je tomu v případě ubohého Lazarilla z Tormesu, naše pocity tu platí životní zdatnosti jako takové, ať už se vyjadřuje jakoukoli formou. Převaha této postavy je ještě vystupňována prostřednictvím vyprávění v první osobě: rošťákovi je tak dána možnost, aby se od sebe ironicky distancoval, aby se povznesl nad své vyprávění – je vždycky něco víc než jen hrdina té či oné příhody, není pouze hrdina *všech* těchto početných dobrodružství, je hrdina, který je vypráví, a tedy duchovně pořádá. Rošťákovi tak přichází vhod všechen esprit svého tvůrce Quevedo: bonmoty, *agudezas*; styl umělce Quevedo je zkrátka i rošťákovým stylem. Vossler, který toto nestydané sebeodhalování pokládá za nedůstojné, podle mne zapomíná, že tu nejde pouze o „jednoho člověka“, ale o člověka barokní doby, nadlidsky se deroucího vzhůru a pozorujícího svět z pozice mimo morální řád, o člověka, který se sám pro sebe stal problematickým, a který se přesto staví na odpor stvořiteli světů a v krutosti uměleckého tvoření – který umělec není krutý? – přetváří svůj život v umělecké dílo, zvědavě jej v uměleckém díle odzrcadluje (kap. 22: *Sucedíome un día la mejor cosa del mundo, que, aunque en mi afrenta, la he de contar* [Přihodila se mi jednou báječná věc, kterou vám musím povědět, třebaže je pro mne ostudná]). V tom, jak Quevedo zcela mizí za svým rošťákem, je ukryt pravý autorův názor na vyprávěné, a odtud také pramení specifické a až do samého konce nezrušené napětí, ono tajemství, jež naši novelu obklopuje. Rošťákova životní virtuozita se opírá o Quevedovu vypravěčskou virtuozitu, ba stupňuje se jí.

8: *¿A quién contaré las angustias del zapatero por lo que dió fiado...? No se ha visto cosa tan digna de risa en el mundo;* [Kdo vypoví, jak se asi švec mrzel pro nezaplacený dluh...? Nikdo neviděl nic směšnějšího];

11: *no podrá nadie encarecer mi sentimiento y afrenta.* [Nikdo nedokáže vypovědět, jak jsem byl rozmrzen a znechucen];

12: *No hay que encarecer las blasfemias y oprobios que diría contra mí.* [Není třeba zdůrazňovat, jak mě asi proklínal a spílal mi].

Vyprávějícího rošťáka vybavil básník veškerou fabulační svobodou, prožívajícího rošťáka potkaly všemožné příhody. Důraz na *náhodou* je v naší novele velmi silný: právě ona zřetězuje rozmanité situace, které se obměňují s jistou pravidelností (některé kapitoly obsahují až dvě dobrodružství). Někteří kritici spatřují v této zásuvkové technice umělecké manko:

mně se ale zdá, že náhodná motivace situací je dána charakterem hrdiny: charakter – a rošťák je jedinečný charakter! – se utváří výlučně v proudu světa. Náhoda přináší četné překážky, na nichž se charakter musí osvědčit: chtít z románu vypudit náhodu znamená přenášet na epiku požadavky, které platí pro drama. Rošťáková drzá chuť do života nemůže rozkvést krásnějším květem, než když se musí poprat s nevypočitatelnou hrou náhody. Nesmíme také zapomínat, že náhoda je jen lidský parodický výraz pro Bohem určený osud, a že tedy rošťák – jako všichni lidé – svým způsobem bojuje s Bohem. Quevedo rovněž velmi rád zdůrazňuje, že Bůh nebo Ďábel - ¿*quién sabe?* – té nebo oné zjevně náhodné situaci chtěl.³⁴

8: *Yo pasé adelante..., cuando, Dios y enhorabuena, vi una mula suelta... y un hombre* [Já jsem jel dále..., když tu mi Bůh a šťastná náhoda dopřáli spatřit volně jdoucí mulu... a muže];

10: *Quiso Dios que... me topase con un soldado* [Zlíbilo se Bohu, že jsem dohonil jakéhosi vojáka];

15: *Yo que iba haciendo punta en uno, Dios que lo quiso, topo con un licenciado Flechilla* [jak jsem tak k jedné (hospodě) zamířil, zlíbilo se Pánubohu, abych potkal licenciáta Flechillu];

16: (ďábel): *Quiso pues el diablo – que nunca está ocioso en cosas tocantes a sus siervos – que...* [Chtěl tomu sám ďábel, který nikdy nezahálí, jde-li o jeho služebníky];

18: *El diablo, que siempre es agudo, ordenó que* [Ďábel, který dbá na všechno, zařídil to tak];

21: *la desventura, que nunca me olvida, y diablo, que se le acuerda de mí, trazó que...* [neblahý osud, který na mne nikdy nezapomíná, a ďábel, který na mne ustavičně pamatuje, způsobili...];

22: *Ordena el diablo que, a la hora y punto que la moza iba subiendo par la escalera... yo estaba* [Ďábel tomu chtěl, že právě v té chvílince, kdy šlo děvče nahoru po schodišti... sepišoval jsem];

22: (Bůh nebo ďábel): *...cuando Dios y en hora buena – que más era diablo y en hora mala – oigo la seña antigua* [a tu z vůle Boží a v šťastnou chvíli – ale spíše to byla vůle ďáblova a chvíle neblahá – zaslechnu obvyklé znamení].

³⁴ Srov. doklady ze Cervantese u Hatzfelda, s. 134: *ordenó pues la suerte y el diablo* [poručil pak osud a ďábel] a *el demonio, que no duerme, ordenó* [ďábel, který nespí, přikázal]. Cervantes říká také: *las cosas (no) vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos* [věci se nedějí náhodou, nýbrž skrze nebeskou prozřetelnost].

Vypravěč dává čtenáři zhlédnout, jak vypráví, a zdůrazňuje tak rošťákovu charakterovou převahu: z rošťáka se stává tvůrčí umělec, který se čtenářem nakládá zcela volně a jak se mu zlíbí. S maximální zdvořilostí, s jistou dobromyslností, ale také s ohleduplnou sebekázní vypráví Pablos „señorovi“³⁵ (kap. 1: *Yo soy, señor, natural de Segovia...*[Já jsem, pane, ze Segovie...]) svá dobrodružství, a ani na okamžik mu nedává zapomenout na to, že *se vypráví*: upozorňuje na pointu (2: *advierta v. m. la inocente malicia* [povšimněte si toho nevinného šibalství]; 14: *Quitóse la capa, y traía – mire v. m. quién tal pensara – la ropilla...*[Svlékl si plášť a měl na sobě – ať jen Vaše Milost uváží, koho by to napadlo – kazajku...]), dává na srozuměnou, že by mohl vykládat obšírněji, ale že toho posluchače ušetří (2: *llegó – por no enfadar – el tiempo de las Carnestolendas* [nadešel – abych neunavoval – čas masopustu]; 6: *Por no ser largo, dejo de contar cómo...* [Abych nebyl rozvláčný, nebudu už vykládat o tom, jak...]), omlouvá se za pronesená slova (3: *dígolo porque no parezca encarecimiento lo que dije* [říkám to proto, aby se mé vyprávění nezdálo přehnané]; 21: *Esto he dicho para que se me tenga lástima de ver a las manos que vine, y se ponderen mejor las razones que me dijo* [To vše vyprávím jen proto, aby mě Vaše Milost politovala, když vidí, do jakých rukou jsem se to dostal, jakož i proto, aby bylo možno lépe posoudit to, co mi řekla]; 22: *si no lo ha v. m. por enojo, di en amante de red* [nebude-li to Vaši Milost pohoršovat, stal jsem se milencem mříží]), dává najevo, že je sám stržen vyprávěním (2: *pasamos por la plaza (aun de contarlo tengo miedo)*[jak se tak neseme přes náměstí (už jen při vzpomínce mě obchází hrůza)]; *llegando cerca de las mesas de las verdureras (Dios nos libre) agarró mi caballo un repollo* [a jak se blížíme ke stánkům zelinářek (zbav nás, Pane, všeho zlého), sebral můj kůň jedné trhovkyni hlávku zelí]); nebo předpokládá zděšení ze strany posluchače (6: *Yo apostaré que v. m. se espanta de la suma de dinero* [vsadím se, že se vaše Milost hrozí součtu výdajů]), s oblibou vkládá své já do vyprávění, které bychom mohli označit jako „zповědní“ (2: *Yo de paso quiero confesar a v. m. que...* [A mimochodem se vám musím přiznat...], 10: *Yo confieso que...* [Vyznávám, že...], *Pensará v. m. que...*[Vaše Milost si pomyslí, že...]), používá běžné prostředky

³⁵ K závěru Quevedo ostatně na tento stylistický prostředek zapomíná: tak čteme na konci kap. 22 *considerelo el pio lector* [nechtě si to útlocitný čtenář domyslí] a v kap. 23 *Y por si fueres pícaro, lector, advierte* [Jsi-li filuta, čtenáři, všimni si]. Odpovídalo by to spisovatelovu ochabnutí ve druhém dílu, které pozoroval Fitzmaurice-Kelly. Podle Castra, s. 237, by mělo v kap. 20 – (licenciát Flechilla vypráví někdejšímu Pablosovu pánu Donu Diegovi) *como habia estado con él, y como habia dos dias que me habia topado a caballo muy bien puesto* [jak se kdysi s ním setkal, že to nejsou ani dva dni, co mě spatřil na velmi pěkně vystrojeném koni] – stát *conmigo* místo *con él*: „vypravěč zapomíná, že se tu mluví o něm samém“. Ale nelze toto *habia* chápat jako první osobu: „jak jsem pobýval s ním, tj. s Flechillou“? Změna ve třetím *habia*, kde jde nesporně o třetí osobu (*me habia topado*), není ani příliš tvrdá vzhledem tomu, že je mezi ně vloženo ještě *habia* s významem „jsou tomu (dva dny)“.

vzbuzování napětí (1: *¿Mi madre pues no tuvo calamidades?* [Mou matku nepostihly žádné pohromy?]; srov. Castro, s. 17; 22: *¿Qué entendió la moza...? Que era verdad...* [Jak to pochopila ta dívka...? Že je to opravdu tak...]). Vyprávějící rošťák, světácký hochštapler, v jehož společnosti nehrozí nedostatek taktu, dodržuje společenské formy: otec je sice šibeničník, je však nazýván „můj nebožtík otec“ (1: *Mi padre se llamó Clemente Pablo (Dios le tenga en el cielo)* [Můj otec se jmenoval Clemente Pablo – dej mu Pánbůh nebe]), a o něco dále: *Sintiólo mucho mi padre (buen siglo haya)* [Otec nad ním velmi truchlil (buď mu země lehká)]; může-li referovat v souvislosti se svými rodiči o něčem chvályhodném, činí tak s onou skromností, jaká je namístě, když mluvíme o vlastní rodině (2: *No lo digo por vanagloria* – že byl otec krásný – , *que bien saben todos cuán ajeno soy della* [neříkám to z ješitnosti, vždyť všichni vědí, že ješitnost je mi zcela cizí]); se strýcem sice nechce mít nic společného, ale stejně pro něho zůstává „panem strýcem“: 7: *Declaréle... cómo le* (mého otce) *trincharon y le hicieron moneda; cómo me había escrito mi señor tío, el verdugo, desto* [Vylíčil jsem mu... jak ho rozřezali a udělali z něho čtyři a jak mi psal můj pan strýc kat o tom všem]. Hodně se sice mluví o pohoršlivých věcech, ale tehdejší spisovatelská praxe si uměla pomoci tím, že se předsadilo *salvo su honor* apod.: 2: *cayó conmigo en una – hablando con perdón – privada* [zbuchl se mnou – s prominutím – do žumpy]; 11: *conocíle* (al porquero) *por el – hablando con acatamiento – cuerno* [poznal jsem ho (pasáka vepřů) – s prominutím – podle rohu].

Cítíme, jak je látka formována přímo v okamžiku vyprávění: okolnosti, které vyprávěči nepřipadají důležité, jsou vypouštěny:³⁶

15: *Topóme otras muchas veces, y disculpéme con él diciéndole mil embustes, que no importan para el caso* [Setkal jsem se s ním ještě mnohokrát a ospravedlňoval jsem se mu nejrůznějšími vytáčkami, které teď nejsou pro naše vyprávění důležité];

16: *Quiso pues el diablo..., que yendo a vender no sé qué³⁷ ropa y otras a una casa, conoció uno no sé qué hacienda suya* [Chtěl tomu sám ďábel..., že když šla do jednoho domu prodat jakési šaty a jiné věcičky, poznal v nich někdo bůhvíjaký svůj majetek];

20: *Al fin yo no sé si fué la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego, o si fué la sospecha del caballo del letrado, o si fué que don Diego se*

³⁶ Srov. Cervantesovu fikci: „autor“ „historie“ líčí *všechny* podrobnosti, ale překladatel (= Cervantes) musí „pasar esta y otras menudencias en silencio“ [přejít tyto i jiné malichernosti mlčením]. Castro tato místa vysvětluje (*Pensamiento de C.*, s. 33, pozn. 2) dobovým pojetím rozdílu mezi historikem a básníkem, jde však také o to, že básník chce držet otěže vyprávění pevně v ruce.

puso a inquirir quién era y de qué vivía, y me espiaba; al fin, tanto hizo, que por el más extraordinario camino del mundo supo la verdad [Nevím, bylo-li to silou pravdy, že jsem vskutku byl tím šejdířem, za něhož mě považoval don Diego, či zda to zavinilo podezření vzniklé z té příhody s koněm a lokajem notářovým, nebo čím se to vlastně stalo, že don Diego začal pátrat, kdo jsem a z čeho žiji, a poptával se po mně; *zkrátka*, dosáhl toho, že se vskutku podivuhodným způsobem dopídlil pravdy].

Zavádějí se závorky, které v okamžiku, kdy je to pro postup děje důležité, doplňují to, co dosud nebylo odvyprávěno:

14: *Preguntó si había algunos retazos; y la vieja (que recogía trapos dos días en la semana por las calles, como las que tratan en papel, para acomodar incurables cosas de los caballeros) dijo que no* [Zeptal se, jsou-li nějaké záplaty; a ta stařena (která k vyléčení nevyléčitelných věcí těch kavalírů sbírala dva dny v týdnu po ulicích hadry, jako by z nich také chtěla vyrábět papír) řekla, že ne];

15: *diciendo... que a la noche llevaría un paje (que les dije que era mío, por estar enfrente aguardando a su amo, que estaba en otra tienda, por lo cual estaba descaperuzado)* [řekl jsem... že by jim ji večer páže přineslo (řekl jsem jim totiž, že mi náleží páže, které tam naproti stálo bez klobouku, poněvadž čekalo na svého pána, nakupujícího v jiném krámě)].

Třebaže Quevedo velmi rád prezentuje jazykové obraty, jež jsou pro jeho postavy charakteristické, formou přímé řeči, nezanedbává ani referující *nepřímou řeč*, která proměňuje promluvu právě ve vyprávění: tím že vypravěč výrok nepřímo zobrazí, získává moc nad vyprávěným, neboť vyprávěné takto takříkajíc projde jeho duchovním střevem a je jím stráveno a zpracováno:

6: *disculpábase* (kuplířka) *conmigo diciendo que le venía de casta, como al rey de Francia sanar lamparones* [přede mnou se ospravedlňovala tvrzením, že už to v sobě má rodem, stejně jako dovede francouzský král léčit volata];

9: *Yo le* (básníkovi) *dije que si se las había visto él (to jest las piernas de mi dama), y díjome que no había hecho tal por las órdenes que tenía; pero que iban en profecía los concetos* [Já mu řekl, viděl-li je (nohy své dámy), a on mi odpověděl, že nikoliv, neboť jeho řád mu to nedovoluje, ale že náznaky vytvářejí představu];

10: *Y últimamente dijo* (básník): „*Hombre soy yo que he estado en una posada con Liñán, y he comido, más de dos veces con Espinel*“; *y que había estado en Madrid tan cerca*

³⁷ Hatzfeld, s. 244, ukazuje, že Cervantes napodobil *non so che* Boccacciovo, ale protože byl antierotik, nedokázal napodobit také sentimentální obsah tohoto obratu (Fiammetta jej používá, když mluví o svých citech). U Quevedy je *no sé qué* zcela zvnějšněno a zvěcněno.

de Lope de Vega como lo estaba de mí, y que había visitado a don Alonso de Ercilla mil veces, y que tenía en su casa un retrato del „divino“ Figueroa, y que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile, y que todavía los traía, aunque malos [A nakonec prohlásil: „Já jsem takový, že jsem byl v jedné hospodě s Liňánem a více než dvakrát jsem obědval s Espinelem,“ a že stál v Madridě tak blízko u Lope de Vegy, jako stojí u mne, a dona Alonsa de Ercilla že viděl tisíckrát a že má doma obraz božského Figueroy a že koupil kalhoty, které odložil Padilla, když se stal mnichem, a že je stále nosí, i když jsou už špatné].

Přechodem z přímé do nepřímé řeči si rošťák opatřuje možnost, aby opakováním *que* zironizoval četnost veršotepcových lichých důvodů a aby zároveň všem těmto děravým důvodům propůjčil ironický záblesk reality. Místo aby prostě referoval, soudí (disonantní *aunque malos* zasazuje až na konec věty roztrhané kalhoty – „děravou realitu“!). I když rošťák reprodukuje bonmoty, rád je podává v nepřímé řeči:

4: *reláse mucho cuando le contábamos que en el mandamiento: „No matarás“ metía perdices, capones y gallinas y todas las cosas que no quería darnos* [velmi se smál, když jsme mu líčili, jak pod příkázání Nezabiješ! zahrnoval Cabra i koroptve a kapouny a všechno, co nám nechtěl dávat];

6: *A lo cual respondí yo que me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes* [Na to jsem odpověděl, že bych se odvolal na hlad, který je útočištěm studentů].

Bonmoty se takto jeví méně dotěrně osobní a více historicky věčné.

Aby ukázal svou převahu nad tím, co se vypráví, používá rošťák zejména dvou uměleckých prostředků, jež mají vytvořit distanci mezi ním a vyprávěným: *maximu* a *ironii*. Maxima je výrazem rezignované vyrovnanosti, pro niž není nic nového pod sluncem, ironie je formou zřeknutí se boje s jasně rozpoznanou pošetilostí tohoto světa – oba prostředky jsou tedy výrazem *starého* a odduchovněného životního názoru, který odnímá vyprávěným událostem veškerý lesk novosti, tlumí je a snižuje. Maxima a ironie pomrkávají na posluchače a jako by mu poněkud sebevědomě šeptaly: „Jen se podívejte, jak jsem chytrý!“ Přičemž maxima alespoň nehraje komedii (i když quevedovská maxima často přechází v ironickou, hranou životní moudrost).³⁸

Pokud jde o *maximy*, připomeňme nejprve příležitostné výroky o některých povoláních: vztahují se k pesimistickému pojetí nejrozmanitějších povolání, která defilují na

³⁸ Zcela jinak je tomu tedy u cervantesovské sentence, o níž hovoří Hatzfeld, s. 114, viz např. tento začátek kapitoly: *Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo excusado* [Věřit, že v tomto životě věci potvrzují věčně beze změn, znamená věřit mylně]. Hatzfeld, jak se zdá, připisuje takovým úvahám pouze artikulační funkci, je však zřejmé, že tu Cervantes klene nad svým pozemským příběhem nadzemskou atmosféru a že by jej rád nahlédl *sub specie aeternitatis*.

způsob tance smrti před životaznalým Pablosem (srov. už výše výrok kladoucí rovnítko mezi studenty a pícarý):

2: *La bercera, que siempre son desvergonzadas, empezó a dar voces* [Zelinářka, a ty jsou odjakživa nestydaté, spustila povyk] (ironická vsuvka; byla jí ukradena zelná hlávka, a není tudíž nijak „nestydaté“, jestliže se ozve);

10: *Casi nadie tiene conciencia de los de este trato* (obchodníci), *porque como oyen decir que muerde por muy poco, han dado en dejarla con el ombligo en naciendo* [Skoro žádný z příslušníků tohohle povolání nemá svědomí, protože slýchají, že hryže pro každou maličkost, a proto se rozhodli odstříhnout je s pupeční šňůrou hned při narození];

22: *Sucedió, pues, que a mi autor* (divadelního ředitele) – *que siempre paran en esto – le ejecutaron* [Stalo se pak, že mého ředitele – takhle totiž končí všichni – pohnali před soud].

Rozmanité životní zkušenosti:

5: *Pero cuando comienzan desgracias en uno, nunca parece que han de acabar, que andan encadenadas, y unas traen a otras* [Jenže když někoho začnou stíhat trampoty, zdá se, že vůbec nepřestanou, že jsou spolu zřetězeny a jedna přitahuje druhou];

6: *„Haz como vieres“, dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme* [„Jednej podle okolností,“ říká přísloví a říká pravdu. Ze samého uvažování jsem dospěl k rozhodnutí];

6: *pues ¿quién ignora que dos amigos, como sean cudiciosos, si están juntos se han de procurar enganar el uno al otro?* [kdo však neví, že jsou-li pohromadě dva hrabiví přátelé, budou se snažit oklamat jeden druhého?];

7: *tanto pueden los vicios en los padres, que consuelan de sus desgracias, por grandes que sean, a los hijos* [nepravosti rodičů dokáží utěšit jejich děti při sebevětších neštěstích];

9: *¡Oh vida miserable! Que ninguna lo es más, que la de los locos que ganan de comer con los que lo son* [Bídny to život! Neboť nic není bídnějšího než život bláznů, kteří si vydělávají na jídlo využíváním bláznů jiných];

15: *desparecí por lo del pan comido y la compañía deshecha* [zmizel jsem podle přísloví: chleba se snědl a společnost se rozešla];

19: *Decíalas mil ternezas, y oíanme, que no hay mujer, por vieja que sea, que tenga tantos años como presunción* [Napovídala jsem jim spoustu něžností a ony je spokojeně vyslechly, neboť žádná žena, ať sebestarší, nedosáhla tak vysokého věku, aby převýšil její domýšlivost];

20: *En fin, como el dinero ha dado en mandarlo todo, y no hay quien le pierda el respecto, pagándoselo a un repostero de un señor, me dió plata* [Zkrátka, poněvadž peníze se

uplatňují ve všem a všechno řídí a není nikoho, kdo by před nimi ztratil úctu, zaplatil jsem jednomu správci v šlechtickém domě a on mi poskytl stříbro];

20: *Decía entre mi: „¡Malhaya quien fia en hacienda mal ganada, que se va come se viene...!”* [Říkal jsem si: „Běda tomu, kdo spoléhá na majetek nepoctivě získaný, protože jak nabyl, tak pozbude!].

Mohli jsme si povšimnout, že tyto pravdy pronášené *en passant* mají téměř vždy za úkol představit něco neobvyklého jako normální – jsou to „odduchovněné pravdy“ (např. kap. 15: *desparecí...*). A takříkajíc odduchovnění na druhou představuje – literární tradicí posvěcená (Celestina, Gerarda!) – v příslovích promlouvající kuplířka, která nachází tu nejkratší cestu od životní moudrosti k velmi konkrétní žádosti o peníze.³⁹ Je tu životní moudrost předstírána? Ne, je jako všechno pokrytectví v jistém smyslu také iluzí.

Přejdeme k *ironii*, předstírající srozumění s posluchačem a takříkajíc na něho pomrkávající, k ironii, která zdánlivě respektuje doslovné znění výroků znázorněných postav a představuje vnitřně rozpolcený, pokrytecký postoj:

1: *malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el dos de oros* [zlé jazyky rozhlašovaly, že můj otec leckams strčí pět prstů a vytáhne zlaťák];

murió el angelito (zlodějský bratr!) *de unos azotes que le dieron dentro de la cárcel* [ten andělíček umřel po menším výprasku, který mu uštedřili v šatlavě];

Por estas y otras niñerías (zlodějnách!) *estuvo preso* (otec) [pro tyto a jiné nicotnůstky ho zatkli];

Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan hábiles y celosos de mi bien [Zůstal jsem sám, vzdáváje díky Bohu, že mě učinil synem rodičů tak dovedných a tak starostlivých o mé blaho].

³⁹ Srov. oproti tomu hromadění přísloví u Sancha Panzy, tohoto živoucího *costal de refranes*: zde máme co dělat se skutečnou plebejskou moudrostí, která tento charakter ukotvuje v tradici a v lidové sféře (Castro, *Pensamiento de Cervantes*, s. 192nn., hovoří o „zkušenosti a přemítání našich starých mudrců“), zatímco u Quevedovy kuplířky jde o pokryteckou masku egoistických pudů. – Když Don Quijote horlí sice nikoli proti příslovím (sám jedno používá v okamžiku, kdy s nimi polemizuje), ale proti jejich hromadění, činí tak ve jménu antibarokního stylistického ideálu *llaneza* (prostoty). Hromadění přísloví je stejně kultistickým prostředkem jako hromadění vlastních jmen nebo bizarních zvuků: když přísloví obdrží, jak je tomu v řečích Lopeho Gerardy, jistou ubikvitu – což je zrcadlový obraz ubikvity hříšných svodů v tomto světě – , v lidské řeči dochází jako při hromadění vlastních jmen k převaze zvukovosti nad sdělností. Není žádná náhoda, že kuplířka, která musí přemlouvat, používá takto zvukově přetížené řeči, přičemž si například v řeči Celestiny lidové jazykové prvky (jako přísloví, na něž upozornila renesančně erudice) a učené prvky (jako hromadění vlastních jmen) dávají dostaveníčko: Celestina je jak jazykově, tak charakterově suma *světů* (srov. i Doroteu, 1/7: *Notable vienes, Gerarda, hablando a lo moderno y a lo antiguo* [Výborně mluvíš, Gerardo, po staru i moderně]). Kuplířčina vulgární moudrost se u Sancha pročišťuje v moudrou řeč lidu, ale v obou případech tu zůstává konvence stylistického prostředku, jenž nebyl vytvořen v okamžiku promluvy, ale byl do ní začleněn jako dědictví po předcích.

Ironický postoj, jenž je zaujímán i vůči rodičům, odpovídá vesele (nikoli vzdorně!) osamělé pozici rošťáka ve světě – stojí v „kritické“ opozici vůči všemu, čeho se druzí lidé cítí být součástí. Zvláštní perfidností se tento ironický postoj zabarvuje, když dvojsmysl slovní hříčky vybízí čtenáře k méně nevinné interpretaci:

7: *Declaré cómo (můj otec) había muerto honradamente como el más estirado* [Vylíčil jsem mu, jak čestně, jako muž velmi vysoko postavený, zemřel můj otec] (totiž na šibenici!).

Často je jedna část věty ironická a zbytek neutrální – čímž vzniká svérázná antitetika.

6: *nunca la vi rastro ni imaginación de volver nada ni hacer escrupulo, con ser, como digo, una santa* [nikdy jsem u ní nepozoroval ani náznak nebo nápad, že by snad něco měla vrátit nebo si dělat výčitky, když to přece byla, jak říkám, hotová světice];

11: *Yo que ví cuán honrada gente era la que hablaba con mi tío, confieso que me puse colorado, de suerte que no pude disimilar la vergüenza* [Když jsem viděl, jak počestní jsou ti lidé, kteří se přátelí s mým strýcem, přiznávám, že jsem se začervenal, takže jsem nedokázal zakrýt své rozpaky];

11: *unos trescientos ducados que mi buen padre había ganado por sus puños y dejados en confianza de una buena mujer, a cuya sombra se hurtaba diez leguas a la redonda* [asi tři sta dukátů, které vyzískal můj dobrý otec prací svých rukou a zanechal je v úschově u jakési dobré ženy, v jejímž stínu se kradlo deset mil dokola];

17: *volvióse (žalářník) desde la puerta a pedirme algo para el buen Diego García, el alguacil, que importaba acallarle con mordaza de plata* [ode dveří se vrátil, aby mě požádal o nějakou maličkost pro dobrého Diega Garcíu, drába, protože je třeba umlčet ho stříbrným roubíkem];

22: *Sucedíome un día la mejor cosa del mundo,⁴⁰ que aunque es en mi afrenta, la he de contar* [Přihodila se mi báječná věc, kterou vám musím povědět, třebaže je pro mne ostudná].

Rošťák ironizuje i sebe sama:

9: *parecíanme a mí tan bien estos pensamientos honrados, que yo me los agradecía a mí mismo* [takovéto myšlenky se mi zdály počestné, takže jsem byl za ně sám sobě vděčen].

Jestliže tu rošťáková převaha záleží v tom, že se vyzná lépe, než říká, dokazuje na druhé straně velmi často, že všechno věděl a prokoukl už od samého začátku. Tohle rošťákově *arcichytráctví* je patrné zejména na jednom jeho návyku, který vlastně

⁴⁰ Quevedova technika se přesně kryje s technikou Cervantesovou: srov. o takovýchto „adverzativních pojmech aktuálně míněného“ (*era la mejor pieza que comía pan en el mundo, este hombre honrado* [ten počestný muž byl tím nejlepším chlapíkem, jaký kdy jedl chléb]) Hatzfeld, s. 162.

oslabuje prostředky uměleckého napětí: je jím *definování charakteru postavy při jejím vstupu na scénu nebo příliš jednoznačné pojmenování některého jejího jednání*, a to ještě předtím, než vyprávění umožní čtenáři věc posoudit, nebo i poté, co si čtenář už vytvořil vlastní názor. U Queveda se vždycky dozvídáme už při prvním vystoupení nějaké postavy (tak trochu jako v divadle *commedia dell'arte*, kde nás informuje kostým): „Nyní přichází blázen, lump, svatoušek.“ Od prvního okamžiku nás vypravěč (tj. básník) naladí pro dotyčnou osobu nebo proti ní; nutně nedochází na žádné překvapení, když pak v dalším průběhu vyprávění zjistíme, že blázen koná bláznovské a lump lotrovské činy. A zvláště toporně na nás působí, když poté, co nám bylo vyprávěno nějaké bláznovství nebo nějaká lotrovina, je ještě výslovně zdůrazněno *quod erat demonstrandum*: „Vizte, jaké bláznovství (lotrovství) se tu odehrálo!“ Modernímu čtenáři by byla milejší nepřímá charakteristika. Do jaké míry bylo toto kladení pevných kolejí obecným majetkem tehdejšího vypravěčství, je třeba ještě prozkoumat⁴¹ (lze uvažovat o tom, že pro Queveda je charakter něco pevně ohraničeného, „vrytého“, něco jasného a čitelného – a ne organicky rostoucího a hybného. Když čteme tituly jeho spisů jako např. *Los santeros y santeras manifiestan sus interiores* [Svatoušci a svíčkové báby odhalují své nitro], vidíme, že „svatoušek“ je dán, a nyní je otevřeno jeho nitro a vyneseno navenek). K rošťákovu charakteru se rozhodně výborně hodí, že všechno věděl předem a že nám svou vypravěčskou vševědoucnost dává pocítit – a spolu s ní snad i svůj odduchovněný vztah ke světu a k lidem, jenž mu umožňuje okamžitě najít jednoznačně negativní znak nám dosud možná ne zcela jasné události nebo charakterového rysu. Několik příkladů:

4: *estaban dos rufianes con unas mujercillas, y un cura rezando al olor; y un viejo mercader y avariento estaba procurando olvidarse de cenar; y dos estudiantes fregonas, de los de mantillinas, buscando trazas de engullir* [seděli tam dva *kuplíři* s několika *ženštinami*, nějaký kněz, *modlíci se v naději na večeri*, starý *lakomý* kupec, *snažící se na večeri zapomenout*, a dva studenti, *takoví s krátkým pláštěm, stále se točící kolem kuchyně a pátrající, kde by co zhltili*]. O kus dále už hospodský „větří“ lotrovinu (*oliendo la estafa*). Pablos nám říká: *Maldiciones le eché cuando vi tan grande disimulación* [když jsem viděl tak velkou licoměrnost, proklínal jsem ho] – nestačí, že pokrytectví bylo jasně zobrazeno, musí být také jako takové pojmenováno.

⁴¹ Zdá se, že u Cervantese je tomu naopak: tajemství jsou objasňována teprve dodatečně, dokonce je tu za tím účelem celá „vysvětlovací kapitola“ (Hatzfeld, s. 84). Dlouhý román však potřebuje „prostředky vzbuzující napětí“ více než kratší novela Quevedova. A především: Don Quijote nebo Sancho nestojí nad vyprávěním jako *pícaro*, který se vypráví sám – jsou pohrouženi do tajuplného kolotání tohoto světa, neovládají je. U Cervantese je vládcem života sám básník, a žádná z jeho postav. V Lopeho románové komedii *Dorotea* se nedozvídáme

5: *Comenzáronse*⁴² *a descarrar y a tocar al arma, y en las toses y abrir y cerrar vi que se me aparejaban gargajos* [Začali vytrubovat a svolávat do zbraně; a podle pokašlávání a otvírání a zavírání úst jsem viděl, že si na mne chystají plivance] – plivání nepřichází náhle a bezprostředně, rošťák vidí a identifikuje přípravy – umělecky je to nepochybně málo účinné!

8: (Výstup geometra) *Yo confieso que entendí por gran rato – que me paré desde lejos a verlo – que era encantador... Yo no le entendí lo que me dijo, y luego temí lo que era, porque más destinado hombre no ha nacido de las mujeres* [přiznávám, že jsem se hezky dlouho domníval – zastavil jsem totiž opodál, abych si ho prohlédl – , že je to zaříkávač... Nepochopil jsem, co mi říká, *a hned jsem dostal strach, co je to zač*, protože většího blázna ještě žádná žena nezrodila];

10: *Topamos con un ginovés – digo con uno destes antecristos de las monedas de España – que subía el puerto con un paje detrás, y él con su guardasol, muy a lo dineroso* [Cestou jsme potkali jednoho Janovana – totiž jednoho z těch antikristů španělských financí – a také on, velmi zámožný člověk, si jel pod slunečníkem a v doprovodu pážete k průmysku].

Stejně rád vypravěč ukazuje prstem za účelem vysvětlení na to, co už dostalo tvar a co je samo o sobě dostatečně výmluvné:

Veršotepec pokládá (9) Corpus Cristi za jméno svätce. Pablos k tomu říká: *No pude profiar, perdido de risa de ver la suma ignorancia* [nezmohl jsem se na odpor, jak jsem byl zmožen smíchem nad takovou svrchovanou nevědomostí] – uštedřuje tak člověku, který je už duchovně vyřízen, ještě oslí kopnutí.

21: *Si pasaba mujer, decía* (žebrák): „*¡Ah, señora hermosa, sea Dios en su ánima!*“... *Si pasaba un soldado decía:* „*¡Ah, señor capitán!*“ *y si otro hombre cualquiera:* „*¡Señor caballero!*“. *Y si iba alguno en coche, luego le llamaba señoría, a otros excelencia; si era clérigo en mula, „señor arcediano“;* al fin, él adulaba terriblemente [Šla-li kolem žena, říkal: „*Krásná paní, budiž Bůh ve vaší duši!*“... Šel-li kolem nějaký vojáček, říkal: „*Ach, pane kapitáne!*“ a když šel nějaký obyčejný člověk: „*Ach, pane rytíři!*“ Jel-li někdo v kočáře, hned na něho volal *Vaše Výsosti*, a když to byl kaplan na mule, *Pane arciděkane; zkrátka, každému strašlivě podkuřoval*].

Rošťák „vidí“, „poznává“, „pozoruje“.

předem předchozí kurikulum a charaktery postav, teprve na závěr jsou charaktery do jisté míry „odhaleny“ v novém světle.

⁴² Toto tak frekventované *comenzar* a stejně tak *dar en* před infinitivem namísto prostého slovesa s sebou nese jistou distanci. Děj není podáván jako čistá zpráva, ale je doprovázen jistou kritikou. Možná to lze spojit s dynamickou technikou: tato frazeologická verba vyjadřují postup děje – spisovatel se však nezajímá o jeho

3: *Noté la ansia con que los macilentos dedos se echaron a nado tras un garbanzo* [Pozoroval jsem, s jakou chtivostí se vyzábělé prsty plavmo vrhají za jedinou osiřelou cizrnu];

15 *Cuál le pedía la capa, cuál la pretina: por donde conocí que era tan amigo de sus amigos, que no tenía cosa suya... Ya le pedía uno el alquiler de la casa, otro el de la espada, otro el de las sábanas y camisas: de manera que eché de ver que era caballero de alquiler, como mula* [Tenhle na něm chtěl plášť, onen ho upomínal o opasek: z toho jsem poznal, že je takovým přítelem svých přátel, že nemá nic svého... Hned jej někdo žádal o nájemné za byt, jiný za meč a další za ložní prádlo a košile; tak jsem poznal, že je to rytíř nájemní, zrovna tak jako mula];

17: *Y preguntándole yo si era por algo desto, respondía que no, que eran cosas de atrás; yo pensé que eran pecados viejos, y averigüé que por puto* [A když jsem se ho ptal, bylo-li to pro něco z toho, odpovídal, že ne, nýbrž pro hříchy odzadu; a já jsem myslel, že chce říci pro staré záležitosti, a nakonec jsem zjistil, že pro teploušství];

20: *por el discurso* conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente: no sabía [při rozhovoru jsem poznal, že moje nastávající by se byla octla za vlády Herodesovy ve velkém nebezpečí pro svou nevinnost; nevěděla vůbec nic] (cítíme tu výsměch nevinnosti, převlečený do mytologického hávu);

22: *Cayóme en gracia la respuesta del hombre, y eché de ver que estos son de los que dijera algún bellaco que...* [Jeho odpověď mi přišla vhod a poznal jsem, že o těchhle lidech se dá říci, že...].

Velmi rád propuká i v drzý smích, který je výsměchem hloupějšímu a jehož nakažlivá síla přechází na čtenáře: v kap. 8 se posmívá vynálezci a matematikovi (v kap. 9 matematik *tornó a apartar de mi, y yo empecéme a reir del secreto tan gracioso* [rozloučil se se mnou ještě jednou a já jsem se dal nad tím legračným tajemstvím do smíchu]), v kap. 9 se posmívá veršotepci (*la risa, que a borbotonos se me salía por los ojos y narices*⁴³ [smích ze mne vyprskával očima i nosem], v kap. 10 vojákům a poustevníkům, v kap. 11 (pln zuřivosti) řezníkovi a pasáku vepřů atd. – je to postoj nemilosrdné převahy, jež si s ostatními lidmi jen hraje. Lidé nejsou pro tohoto loutkáře nic svébytného a nic, co má vlastní hodnotu, hodnoty

další rozvoj. Zdůrazňuje se pouze moment pohybu a jím vyvolané překvapení (jako už ve staré španělské epice, v románcích apod.; srov. *Zeitschrift für die romanische Philologie* 35, s. 205nn.).

⁴³ U Cervantese je podobně barokní obraz „vyprsknutí“ – ale z radosti: *era tan contento... que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo* [vyjel tak spokojený, že jím radost v sedle zmítala] (Hatzfeld, s. 180).

nabývají jen ve vztahu k jeho vlastním cílům, a proto jsou také bez okolků posláni ke všem čertům, když se jejich způsob existence rošťákovi „nehodí do krámu“:

4: *Tan presto saltó el descomulgado pariente de mi amo (digo el escolar)* [Vtom vyskočil ten *prokletý* příbuzný mého pána – totiž ten student];

él dijo que se llamaba Pedro Coronel. En malos infiernos arda, dondequiera que está [odpověděl, že se jmenuje Pedro Coronel. *V nejhorším pekle at' se smaží, at' je kdekoliv!*]);

10 *el desalmado animero* [zatracený];

23: *limpiaron dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas* [zbavili jsme dvě těla drábů jejich *hanebných* duší].

Celý způsob vyprávění v Rošťákovi je bezcitně hladký: už Castro v tomto stylu konstatuje (vydání u Nelsona) „znepokojivou směs střízlivosti a šroubovanosti“. Řešení této antitézy spočívá v tom, že obě tendence jsou proti-přirozené a ne-životné. Umělost je způsobována onou „bezcitnou“ hrou ducha, která znásilňuje předmět zobrazení, využívajíc ho pouze jako záminku ke konceptismu, a zároveň lisuje skutečnost do krátkých forem (definicí apod.). A „úspornost“ výrazu tu odpovídá minimální potřebě zabývat se jevy: výrazová stručnost je vykupována rezignací na vřelost, sentimentalitu, rozjímání. Quevedův styl je jasný a bezcitný jako spalující polední slunce, před nímž přecháme za trochou stínu: příliš mnoho reliéfu, příliš málo šerosvitu; příliš mnoho architektury, příliš málo snu. V zásadě jsou voleny zcela krátké, nesložitě typy vět, spíše jsou to přiřazované hlavní věty než souvětí. Perioda, kterou známe například z *Dona Quijota*,⁴⁴ tu skoro vůbec není zastoupena, nanejvýš se vyskytne na místech, kde má být vylíčen nepořádek, všeobecná tlačénice apod., jako např. v kap. 20:

Comencé a dar gritos y a pedir confesión; y como no sabía lo que era – , aunque sospechaba por las palabras que acaso era el huésped de quien me había salido con la traza de la Inquisición, o el carcelero burlado, o mis compañeros huídos; y al fin yo esperaba de tantas partes la cuchillada, que no sabía a quién echársela (pero nunca sospeché en Don Diego ni en lo que era) – , daba voces: „¡A los capeadores!“ [Spustil jsem křik a žádal jsem zpověď; a protože jsem nevěděl, oč jde (třebaže jsem se podle těch slov domníval, že to snad byl můj bytný, od něhož jsem odešel pomocí té lsti s inkvizicí, nebo ten napálený žalářík, či snad moji uprchlí kamarádi; zkrátka, čekal jsem výprask z tolika stran, že jsem nevěděl, komu

⁴⁴ Nicméně i Cervantes se v zásadě vyhýbá „periodare“ v „Boccacciově stylu“ a převážně užívá parataxi a jasnou syntax. Periodický styl svého italského vzoru užívá jen při rétorické charakteristice (Hatzfeld, s. 238). Tzv. „zmatené výjevy“ jsou příznačně stylizovány paratakticky (tamtéž, s. 210nn.).

ho přisoudit, ale nikterak jsem nepodezíral dona Diega ani jsem nevytušil, kvůli čemu to vlastně bylo), volal jsem: „Chyt'te zloděje!“].

Kde se Quevedo odchýlí od jasné a přehledné větné stavby, zaplétá se do spleti vět, z níž nenachází cestu ven, jak to doložil Castro na jednom příkladu z kapitoly 23 (s. 275).

*Postavy stojí izolovaně proti sobě, v neřešitelných antitezích – neprotéká mezi nimi žádné fluidum. Případná výrazová forma pro svět, kde je *homo homini lupus*! Já a ty a on jsou si navzájem odcizeni, každý myslí a jedná na vlastní pěst – nedochází k žádné konjunkci, která by vytvořila most od jedné postavy ke druhé:*

10: *Acostámonos; el padre (který ho v kartách obral o peníze) se persinó, nosotros nos santiguamos dél. El durmió: yo estuve desvelado, trazando cómo quitar el dinero al padre. El soldado entre sueños hablaba de los cien reales, como si no estuvieran sin remedio* [Ulehli jsme; mnich se pokřížoval a také my jsme se před ním křížovali; on usnul, ale já jsem bděl přemítaje, jak bych ho o ty peníze připravil. Voják mluvil ze sna o těch sto reálech, jako by nebyly nenávratně pryč];

11: *Dijome (Ramplón) que por qué no me quitaba el manteo y me sentaba; yo le dije que no lo tenía de costumbre. Dios sabe cuál estaba yo de ver la infamia de mi tío; el cual me dijo que había tenido ventura en topar con él en tan buena ocasión* (při bičování trestanců), *porque comería bien, que tenía convidados unos amigos* [Zeptal se mě, proč si nesundám plášť a nesednu si; odpověděl jsem mu, že to nemám ve zvyku. Jen Pánbůh ví, jak mi bylo, když jsem viděl strýcovu bezectnost! Řekl mi, že jsem měl štěstí, neboť jsem ho zastihl při tak dobré příležitosti, že se dobře poměji, protože on právě pozval několik přátel].

Stěží by se dal najít lepší jazykový výraz pro niternou cizotu mezi Pablosem a jeho strýcem!

10: *Dejónos el bienaventurado (poustevník karbaník) hacer dos manos, y luego nos la dió tal, que no dejó blanca en la mesa. Heredónos en vida; retiróla el ladrón con las ancas de la mano, que era lástima; perdía una sencilla, y acertaba doce maliciosas. El soldado echaba a cada suerte doce „votos“ y otros tantos „peses“, aforrados ne „por vidas“. Yo me comí las uñas, y el fraile ocupaba las suyas con mi moneda* [Ten blahoslavenec nás nechal dvakrát vyhrát a pak s námi tak zatočil, že jsme oba byli čistí jako slovo Boží. Podědil po nás ještě zaživa; ten lotr sbalil výhru do hrsti, že byla žalost pohledět; prohrál jednu hru obyčejnou a vzal nás ve dvanácti tuplovaných. Voják metal při každém vynášení tucet kleteb a právě tolik hromů zdůrazněných zaklínáním. Já jsem si hryzal nehty, zatímco mnichovi za ně zalézaly moje mince].

Nenajde se hned tak příklad, aby byli karetní hráči jazykově tak pěkně „izolováni“ ve vzájemném osamění a odcizení v důsledku protikladných zájmů.

19: *En esto estábamos, él dándome, y yo casi determinado de darle a él dineros* [V této chvíli, kdy on mi dával na záda a já jsem byl téměř rozhodnut dát jemu peníze];

20: *Pidiéronme que jugase, cudiciosos de pelarme; yo entendí la flor y sentéme; sacaron naipes – estaban hechos - ; perdí una mano, di en irme por abajo, y ganéles cosa de trecientos reales; y con tanto me despedí y vine a mi casa* [Žádali mě, abych si s nimi zahrál, protože mě dychtili oškubat; pochopil jsem tu záludnost a usedl jsem; vytáhli karty – byly zfalšované jako paštky; prohrál jsem jednu hru; pak jsem se rozhodl jít na to od lesa a vyhrál jsem na nich asi tři sta reálů; s takovou jsem se s nimi rozloučil a odešel domů];

Los otros, como habían perdido cuanto tenían, dábanse a mil diablos; despedíme, salímonos fuera [Moje protihráče, kteří prohráli všechno, co měli, brali všichni čerti; rozloučili jsme se a hned jsme odešli].

Všechny tyto krátké, juxtaponované, v sobě uzavřené věty⁴⁵ sotva umožňují, abychom si domysleli vnitřní dialog postav: postavy jsou egoisticky izolovány – děj se odvíjí nad hlavami jednotlivých hráčů a jako by žádný z nich nestál za námahu zastavit se u jeho osudu: život jde dál! Jako by básník, vypravěč, jednotlivé postavy, zkrátka všichni měli stejné přání jako Pablosův otec v poslední hodině: nepůsobit „rozvláčně“ (*prolijo*) – neboť vzato kolem a kolem, nikdo a nic není nakonec na tomto světě „důležité“; což je velmi rozumný postoj. Často je s touto stručností trefně líčena nelítostná skutečnost nebo stoický postoj, jenž je vůči ní zaujímán: tak jako poprava onoho málomluvného Pablosova otce (v katově popisu):

7: *Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado, y que le limpiase las barbas; yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad, que no había más que pedir. Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos* [Stalo se podle jeho přání; požádal mě, abych mu posunul kapuci na stranu a oťrel mu sliny; učinil jsem tak; když zůstal viset, ani nekrčil nohy, ani sebou neházel; byl tak vážný, že si nebylo čeho více přát; rozčtvrtil jsem ho a rozvěsil jeho tělo na veřejných cestách].

⁴⁵ Hatzfeld označuje takové věty u svého básníka (např. *Sali de la insula, ... cai en una sima, víneme por alla adelante..., vi la salida* [První vytáhl peníze, druhý je přijal, jeden opustil ostrov a druhý odešel domů]) výborným termínem „styl veni-vedi-vici“, jež ostatně u Cervantese znamenají „básnické prožívání vnější hektičnosti nebo vnitřního rozrušení“. U Quevedy je děj často „hektický“, básník (nebo vypravěč) však není v nejmenším rozrušený. Není však i u Cervantese v takovém způsobu vyprávění zdůrazněna z jistého vyššího hlediska *qualité négligeable* [nepatrný význam] toho, co bylo tak rychle odvyprávěno? Např.: *Desembolsó el uno, recibió el otro, éste se salió de la insula y aquel se fué a su casa*. Castro velmi jemně registruje tragickou notu ve větách jako *Quedóse el delito sin castigo, el muerto se quedó por muerto, quedaron libres los prisioneros* (v nichž i *quedar* zvěčňuje definitivnost protipřirodního stavu): „Před nelítostným rytmem života zachovává Cervantes vážný a nehnutý postoj.“ (*Pensamiento*, s. 328).

Temné narůstání neblahé atmosféry působí díky krátkým větám zvláště znepokojivě: hlavy opilých rváčů mizí za neosobním trpným rodem, jenž dává tušit všechno to zlo:

23: *Comenzaron pláticas de guerra; menudeáronse los juramentos; murieron de brindis a brindis veinte o treinta sin confesión; recetáronse al asistente mil puñaladas; tratóse de la buena memoria de Domingo Tiznado; derramóse en cantidad a la ánima de Escamilla* [Začaly řeči o válce; kletby se jen sypaly; od přípitku k přípitku umíralo bez zpovědi po dvaceti nebo třiceti ozbrojencích; rychtáři se naordinovalo tisíc ran dýkou; rozprávělo se o blahé paměti Dominga Tiznada; prolilo se mnoho vína za duši Escamillovu]. Zvláště tíživě působí vršení pouze *uvažovaných* zločinů: výraz *murieron de brindis a brindis...* předkládá činy, o nichž se jen hovoří a jimiž se pouze hrozí, jako už uskutečněné (nemáme totiž co dělat s polopřímou řečí).

Tak jako například u Rossiniho nadosobní rytmus strhává *volens nolens* jednotlivé operní postavy a podřizuje si je, tak i Quevedova pointovaná rytmika orientuje děj i postavy jedním směrem: asyndeton a participiální konstrukce vykreslují *rychlost*:

2: *Disimulé; curó mi padre al muchacho; apaciguólo todo; volvióme a la escuela* [Zůstal jsem schovaný; otec ošetřil chlapce; uklidnil ho; poslal mě do školy];

A otro día ya estaba comprada cartilla y hablado al maestro [Druhý den už byl koupen slabikář a všechno dohovořeno s učitelem];

4: *Y diciendo esto, sepultó un panecillo; y el otro, otro* [A při těchto slovech zblafal jednu housku; druhý druhou];

6: *Yo, que había avisado al otro, ellos dejarlas (meče) y él tomarlas y irse a casa fué todo uno* [Upozornil jsem už před tím svého společníka, aby ty meče, hned jak je oni odloží, sebral a odnesl domů].

Detaily jsou vypouštěny i při líčení, tak např. ve scéně popravy (viz výše), nebo v následující pijácké epizodě:

23: *Estaba en el suelo una artesa llena de vino, y allí se echaba de bruces el que quería hacer la razón; contetóme la penadilla; y a dos veces no hubo hombre que conociese al otro* [Na podlaze stála díže plná vína a k ní si vždycky lehl na břicho, kdo si chtěl zavdat; tahle číška mě opravdu potěšila; *po dvojím napití* už nikdo z nás nepoznával druhého].

Quevedo rád užívá podle starého vzoru participia k tomu, aby vylíčil situaci, která vznikla jako důsledek jednoho impulsu, ve všech jejích aspektech:

2: *Viéndome, pues, con una fiesta revuelta, un pueblo escandalizado, los padres corridos, mi amigo descalabrado y el caballo muerto, determinéme...* [A když jsem viděl, že

slavnost je zkažená, celá obec pohoršená, rodiče rozzlobení, přítel má rozbitou hlavu a kůň chcípl, rozhodl jsem se...];

20: *Yo quedé herido, robado, y de manera que ni podía seguir a los amigos, ni tratar del casamiento, ni estar en la corte ni ir fuera* [Byl jsem zraněný, okradený a v takovém stavu, že jsem ani nemohl jít za svými přáteli, ani usilovat o to manželství, ani zůstat v sídelním městě, ani odejít z něho].

V *závěrech těchto scén* vystupuje účelnost, která má dodat postupu děje na srozumitelnosti, a zároveň vystupňovat stručnost a pádnost znázornění: situace je takto vyřízena, je takříkajíc „za námi“, a my můžeme vyrazit vstříc novému. Toto uzavírání jednotlivých situací je nicméně dáno také početností dobrodružství, jež za sebou následují jako překážky při dostizích: ve chvíli, kdy je situace uzavírána, vypravěč nasazuje k novému skoku.⁴⁶

Tato resumé už ukazují na silně architektonický charakter: na rozmanitých okolnostech se jako na podstavci tyčí konkrétní rozhodnutí nebo situace. Zbývá nám ještě osvětlit toto *architektonické členění* narativní látky prostřednictvím jazykového výrazu. A také v tomto případě umělecké formování s sebou nese jisté znásilnění látky, tím že ji přizpůsobuje určitým schématům. Je nápadné, jak velice Quevedo miluje *symetrický rozvrh*, jak v motivice, tak – nevyhnutelně – ve větné stavbě: tedy dvě stejné části, které v případě nutnosti rámuji třetí. Velmi rád pak klade rošťáka jako středovou figuru mezi oba pandány; zpravidla stojí výše, jak architektonicky, tak duchovně, a nejčastěji se nachází v negativním protikladu vůči oběma principům. V 1. a 7. kapitole jsou jimi Pablosův otec a matka (přičemž tu přirozeně nepanuje *dokonalá* symetrie, neboť „hrdinskému“ otci, který se těší větším sympatiím, je poskytnut větší prostor a hlubší reliéf, a také jeho osud se naplňuje před našima očima, zatímco smrt matky je pouze naznačena jako něco, k čemu teprve dojde: je „skoro mrtvá“, srov. kap. 7). V kap. 10 je rošťák konfrontován s vojenským a náboženským principem: *Yo los iba mirando que temía tanto el rosario del ermitaño con las cuentas frisonas, como las mentiras del soldado* [Já jsem si je oba prohlížel; a zrovna tak jsem se bál poustevníkova růžence s jeho hromotluckými kuličkami jako lží vojákových]. V kap. 11: *Yo que vi al corchete que, alargando la mano, tomó el salero, y dijo: „Caliente está este caldo“, y que el porquero se llenó el puño de sal, diciendo: „es bueno el apetitillo para beber“, y se lo chocló en la boca – , comencé a reir por una parte, y a rabiar por otra* [Když jsem viděl

⁴⁶ Srov. v *Donu Quijotovi* závěr 1. kapitoly: *Limpias pues sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín, y confirmándose a sí mismo se dió a entender...* [Maje zbraň vycíděnu, místo přílby helmici s hledím, pojmenovav koně a pokřtív sebe, pochopil...]. Hatzfeld, s. 109.

toho rabijáka, jak natáhnuv ruku vzal slánku a prohlásil: „Teplá je ta polévka!“ a jak si pasák veprů nabral plnou hrst soli a poznamenal: „Tohle je dobré pro povzbuzení žízně,“ a hodil si ji celou do úst, začal jsem se jednak smát a jednak zuřit]. Prorok napravo, prorok nalevo, muž světa uprostřed! V kap. 18: Kastilec Pablos stojí proti Portugalci a Katalánci, kteří nicméně postupují vždy jednotně (jak když tupí Kastilce, tak když mu poskytují pomoc); a Pablos je znovu ten, kdo získává převahu: *Como vieren los dos que iban tan adelante, dieron en decir mal de mí. El portugués decía que era un piojoso, pícaro, desarrapado; y el catalán me trataba de cobarde y vil. Yo lo sabía todo, y a veces lo vía; pero no me hallaba con ánimo de responder* [Když ti dva viděli, jaké jsem udělal prokroky, začali mě pomlouvat. Portugalec říkal, že jsem všivák, šejdíř, trhan; Katalánec mě vydával za zbabělce a podlého člověka. Já jsem o tom všem věděl a občas to i slyšel, ale neměl jsem chuť na to odpovídat] (i zde znovu lehká asymetrie uvnitř symetrie: tři nadávky Portugalce a dvě Katalánce).

Tak jako je – a musí být – pícarův psychologický postoj určován vyrovnaností, tak je i jazykový tvar, jenž odpovídá tomuto psychologickému postoji, tvarem vybalancované rovnováhy, totiž takové symetrie, kdy není ani jedna strana nadměrně zatížena. Žádné „gotické tíhnutí“ jedním, pohled zvláště přitahujícím směrem – naopak často přímo dráždivý klid, spořádanost a vyváženost. Má-li být například znázorněno chování určité skupiny, určitého lidského kolektiva apod., Quevedo nepřipouští beztvaré vření tohoto nevypočitatelného živlu, ale jmenuje dva mluvčí, jejichž korespondující hlasy jsou variacemi jednoho základního významu: vytváří dvě homologické vzorové řeči apod. Masa u něho není homogenní, je vložena mezi dva symetrické rohové pilíře a vycentrována kolem pólů, kolem extrémů (tak jako je pro něho sbírkou takových extrémů královský dvůr: 13: *Lo primero has de saber que en la corte hay siempre el más necio y el más sabio, y el más rico y el más pobre, los extremos de todas las cosas; que disimula los malos y esconde los buenos* [Nejdříve musíš vědět, že v sídelním městě žije člověk nejhloupější i nejmoudřejší, nejbohatší i nejchudší a že se tam setkáš s krajními případy všeho možného; že se tam skrývají lidé špatní a jsou v něm schováni dobří]) – funguje tu princip černé a bílé či křesťanský princip kozlů a ovcí.

2: *Siempre andaban poniéndome nombres tocantes al oficio de mi padre. Unos me llamaban don Navaja, otros don Ventosa; cuál decía, por disculpar la envidia, que me quería mal porque mi madre le había chupado dos hermanitas pequeñas, de noche; otro decía que a mi padre le había llevado a su casa para la limpieza de los ratones, por llamarle gato; unos me decían cuando pasaba „zape“; otro „miz“...* [Ustavičně mi dávali jména narážející na povolání mého otce. Jedni na mne volali pan Břitvička, druzí na mne volali pán z Pustižilků;

tenhle říkal, aby omluvil svoji závist, že mě nemůže ani vidět, protože moje matka vysála jednou v noci dvěma jeho maličkým sestřičkám krev; druhý říkal, že povolali mého otce do jejich domu, aby ho zbavil myší; a to si vymyslel jen proto, aby mohl nazvat mého otce kocourem, jak se říká zloději; jiní na mne pokřikovali Huš!, když jsem šel kolem, a jiní Čiči!...]. Každý rys je rozložen ve dvě varianty a tato binomie je dosazena na místo nesčetných možností, přičemž jednotlivé členy mohou zůstat nedourčeny. Je příznačné, že i když jsou na scéně tři postavy, pouze dvě jsou zástupně puštěny ke slovu:

8: *¿A quién contaré las angustias del zapatero por lo que dió fiado, las solicitudes de la ama por el salario, las voces del huésped de la casa por el arrendamiento? Uno decía: „Siempre me lo dió el corazón“. Otro: „Bien decía yo que esté era un trapacista“. [Kdo vypoví, jak se asi švec mrzel pro nezaplacený dluh, jak se asi hospodyně soužila pro svou mzdu, jak se asi rozčiloval domácí kvůli nájemnému? Jeden říkal: „Já to vždycky tušil!“ A druhý: „Dobře mi lidé říkali, že je to podvodník!“];*

15: *A todos hacíamos cortesías; a los hombres quitábamos el sombrero, deseando hacer lo mismo con sus capas; a las mujeres hacíamos reverencias, que se huelgan con ellas. A uno decía mi buen año: „Mañana me traen dineros“; a otro: „Aguárdeme v. m. un día, que me trae en palabras el banco“. Cuál le pedía la capa, cuál la pretina [Kdekoho jsme uctivě zdravili; před muži jsme sundávali klobouk, toužíce udělat totéž s jejich pláští; ženám jsme se hluboce ukláněli, protože jim to dělá dobře, a důstojným otcům ještě mnohem více. Jednomu chodci řekl můj dobrý učitel: „Zítřka mi přinesou peníze,“ a jinému: „Počkejte mi ještě den, Vaše Milosti; můj bankéř se pro samé řeči nemůže dostat k placení.“ Tenhle na něm chtěl plášť, onen ho upomínal o opasek];*

21: *me reía de lo que los pícaros decían a la Guía, porque uno la miraba y decía: „¡Qué bien estará una mitra, madre, y lo que me holgaré de veros consagrar tres mil nabos a vuestro servicio!“ Otro: „Ya tienen escogidas plumas los señores alcaldes para que entréis bizarra.“ [musel jsem se smát tomu, co drábové o té bábě říkali; tak jeden se na ni podíval a poznamenal: „Vám ale bude pěkně sedět mitra, matko, a už se těším, jak bude všechna řepa na trhu zasvěcena vašim službám!“ Jiný: „Páni soudci už si vybrali peří, abyste byla hezky vyperáděna.“].*

Znovu s nadřazeným postojem rošťáka:

19: *Mirábanme todos; cual decía: „Este yo le ho visto a pie“; otro: „¡Hola, lindo va el buscón!“ Yo hacía como que no oía nada, y pasaba [Všichni si mě prohlíželi a jeden řekl: „Tohohle jsem viděl opěšalého,“ a jiný: „Ten rošťák se ale nese!“ Já jsem dělal, jako že nic neslyším, a klidně jsem jel dále].*

Pokud jsou proti sobě symetricky postaveny dvě figury, snadno vzniká antitetika, o níž jsme se už zmínili výše; protože však ve středu novely nestojí dvojice na způsob Dona Quijota a Sancha Panzy, nerodí se ani ona všeprostopující symetrie, již zjistil Hatzfeld v Cervantesově románu (i když příležitostně se objevují náběhy ke vzájemnému osvětlování postav pána a sluhy, jako v kap. 6: *Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso; que el uno exageraba al otro o la virtud o el vicio* [Stálo za to vidět mého pána tak spořádaného a zbožného a mne tak prohnaného, že jeden u druhého zdůrazňoval buď jeho ctnost, nebo jeho neřest]:⁴⁷ Pablos je chytřejší, větší, významnější než ony protiklady, s nimiž má ve světě co do činění. Odehrávají se hluboko pod životním virtuosem. Pablos je pouhé individuum, *a proto* to také není žádná „věčná postava“ jako Don Quijote nebo Sancho Panza. Pablos je věčný *tertius gaudens*, který na všechny půtky a hádky dělá dlouhý nos:

8: *Al fin yo salí tan bienquisto del pueblo, que dejé con mi ausencia la mitad dél llorando, y la otra mitad riyéndose de los que lloraban* [A tak jsem tedy odjel tolik milován celou obcí, že polovina nad mou nepřítomností plakala a druhá polovina se plačícím smála].

Quevedo rád štěpí „oni, my“ na A + B:

6: *Y con tanto se fueron, desesperados de non hallar rastro, jurando el rector de remitírsele si le topase; y el corregidor, de ahorcarle, aunque fuese hijo de un grande* [A s tím odešli celí zoufalí, že nemohou na nic přijít; rektor přísahal, že toho lotra vydá, jestli ho dopadnou, a *rychtář* se dušoval, že ho pověsí, i kdyby to byl syn nějakého velmože];

14: *Estuvimos solos..., pasando el tiempo, él en animarse a la profesión de la vida barata, y yo en atender a todo* [Zůstali jsme sami..., a trávili jsme čas tím, že *on* mě stále více podněcoval k takovému lacinému živobytí a *já* že jsem na všechno dával pozor];

6: *y quedaban agradecidos: de mí, de las obras; y del ama, del celo de su bien* [ještě byli vděčni: *mně za mou čipernost a hospodyni za péči o jejich dobro*].

Obraz lehce přivolává svou fólii nebo variantu za účelem posílení.⁴⁸

17: *estaban como liendres en cabello o chiches en cama* [byli jako hnidy ve vlasech nebo stinky v posteli].

⁴⁷ A také zde je nesmiřitelnost antitézy větší než v *Donu Quijotovi*, kde pán a sluha rádi vystupují *jednotni*, a to přes všechny protiklady mezi oběma (Hatzfeld, s. 22: např.: *Asaz melancólicos y de maltalante llegaron a sus animales caballero y escudero... Don Quijote sepultado en los pensamientos de sus amores y Sancho en los de su acrecentamiento* [V značně melancholické náladě a nevěli vrátili se rytíř i zbojnoš ke zvířatům... don Quijote ponořen do myšlenek o své lásce a Sancho o svém zbohatnutí]). Quevedův rošťák totiž není žádný věrný Sancho svého pána, rošťák pány mění.

⁴⁸ Hatzfeld, s. 50, dokládá podobný jev z *Dona Quijota* (služka, která lže, je *dura como un alcornoque... entera como la salamanquesa en el fuego o como la lana entre las zarzas* [tvrdá jako korkovník a neporušená jako salamandr v ohni nebo vlna na trní]) a řadí jej pod „prostředky názornosti“. Avšak neruší se tyto paralelní obrazy

Pojmové rozlišení se zmocňuje podvojného rytmu:

2: *así yo renunciaba la escuela por no darles gasto, y su casa por ahorrarles de pesadumbre* [tak jsem se hned odřekl školy, abych jim nedělal výlohy, i domova, abych je ušetřil starostí];

11: *no había en ellos memoria de agua, ni voluntad de ella* [po vodě nebylo ani památky a ještě méně touhy po ní].

Z antitetiky nebo protikladu se stává jakýsi protest proti nesmyslu; lze nalézt příklady, které působí jako svého druhu kritika jazyka:

23: „*Dar muerte*“ *llaman* (v hráčském argotu) *quitar al dinero, y con propiedad...*; „dobles“ *son los que acarrean sencillos, para que los desuellen estos rasteros de bolsa*; „blanco“ *llaman al sano de malicia y bueno como el pan, y „negro“ al que deja en blanco sus diligencias* [„Oddělat“ znamená připravit o peníze, a je to označení přílehlavé...; „průvodci cizinců“ jsou ti, kdo přivádějí nezkušené prostáčky, aby je ti pátrači po měšci docela oškubali; „bělouškem“ nazývají člověka prostého vši špatnosti a dobrého jako chléb a „černochem“ toho, komu se podaří vybílit jim kapsy];

12: *Veeme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho... que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir; pero ya, señor licenciado, sin pan ni carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios todos la tienen colorada y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada* [Tady mě vidíte jako šlechtice podle všech pravidel... a kdyby tak jako já udržuji šlechtictví, udržovalo ono mne, neměl bych si čeho více přát; jenže, pane licenciáte, bez chleba a masa se dobrá krev neudrží a z milosrdenství Božího ji všichni mají červenou a nemůže být velkomožný, kdo je nezámožný].

Velmi snadno dochází prostřednictvím sepětí abstraktního a konkrétního, lidí a věcí k tomu, co Hatzfeld nazývá „kongruencí nekongruentního“:⁴⁹

navzájem? Není nanejvýš zjevná spíše *duchovní* souvislost, aniž bereme zřetel na svébytnost předmětů srovnání? Pro toto umění, jež příliš zdůrazňuje pojmovost, jsou věci zaměnitelné.

⁴⁹ Vidím v těchto obrazech, které se vysmívají ideálu, více inkongruence než kongruence (stejně jako v paralelních anglických formulacích, např.: „naplněn alkoholem a zbožností“), a nemohu proto Hatzfeldův výklad (s. 30) tohoto stylistického prostředku v *Donu Quijotovi* – „skutečnost (konkrétní) a ideál (abstraktní) jsou harmonicky sjednoceny“ – přijmout, alespoň pokud jde o „harmonii“: o „harmonii“ „smiřující antitézou“ atd. nemůže být vůbec řeč, lze mluvit pouze o duchaplně násilném sjednocení protikladů, o barokně konceptistickém překvapivém efektu a možná také o tíhnutí ke stručnosti a koncentraci: ve *faltóles el sol y la esperanza* [zapadlo jim slunce a s ním i naděje] (*Don Quijote*) jsou zkomprimovány dvě věty: *faltóles el sol – faltóles la esperanza*. Třebaže harmonie je Cervantesovým ideálem (*Nunca a disparidad abre las puertas mi corto ingenio y hállalas contino de par en par la consonancia abiertas* [Můj chabý duch nikdy neotevřít brány rozpornosti a nechává je dokořán jen pro soulad]), Cervantes ukazuje především rozštěp mezi ideálem a skutečností, a to hned v postavách svých hlavních hrdinů. Rovněž Castro, *Pensamiento de Cervantes*, s. 46, píše: „Jeho dílo spočívá hlavně v tom, že nám nabízí báseň harmonie, nebo drama inkongruence.“

13: *Ofrecióme favor para introducirme en la corte con los cofrades de la estafa, y posada en compañía de todos* [Nabídl mi laskavost, že mě v sídelním městě uvede mezi své druhy tohoto taškářského řádu, a ubytování s ostatními];

22: *Tenía* (Pablos) *ya tres pares de vestidos, y autores que me pretendían y sonsacaban de la compañía* [Měl jsem už tři soupravy oděvů a ředitelé, kteří se mě snažili naší společnosti odloudit];

10: *oí al precursor de la penca hacer de garganta, y a mi tío de las suyas* [tu jsem slyšel vyvolávače hlaholícího na celé kolo a za ním spatřil svého strýce v plné činnosti] (sepětí tu spočívá pouze na dvojm smyslu slovesa *hacer*).

Vidím v tomto přiřazování disparátního – znovu! – odduchovněný postoj básníka, který onen „řád“, jež člověk normálně nastoluje, rozpoznal jako klam. V této nedobrovolné jednotě je něco násilného, nedořešeného, zbytek vzpoury proti pořádku a krotící vůli – podobně jako v gramatické *asymetrii*,⁵⁰ jež je porušenou symetrií a jež je podobně barokně-překvapivě-„duchaplná“. Srov.:

10: *tras veinte años de servicios y haber perdido mi sangre en servicio del rey* [má za sebou dvacet let služby a prolévání krve v královských službách];

enfadados del término del ermitaño, y de ver que no habíamos podido quitarle el dinero [rozmrzeli nad tím, že se tam poustevník zdržel a že jsme ho nemohli připravit o ty peníze];

13: *guardámonos de días de aire, y de salir por escaleras claras o a caballo* [dáváme si pozor na větrné dny a vyhýbáme se vystupování po světlém schodišti nebo na koně];

22: *Y con esto y la farsanta y representar, pasaba la vida* [A s ním, s tou tanečnicí a vystupováním na divadle jsem tedy trávil život].

⁵⁰ Proto si nemyslím, že je Castro v právu, když ruší *asymetrii* v 15. kap. ve variantě zaragozského tisku, tím že zavádí *remedando* namísto *remedaba*: *Todos empuñaron aguja y hilo para hacer un punteado en un rasgado y otro. Cuál, para culcusirse, debajo del brazo, estirándose se hacía L.; uno, hincado de rodillas, remedaba un 5 de guarismo, socorría a los cañones; otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas, se hacía un ovillo* [Všichni se chopili jehly a nitě, aby tu a tam sestehli nějakou tu trhlinu. Jeden se složil do L, aby si mohl spíchnout rukáv pod pažďím; druhý vypadal vkleče jako pětka z počtenice: dával do pořádku své dlouhé punčochy; jiný si podsazoval kalhoty mezi nohama a strčil hlavu až mezi ně, takže vypadal jako klubíčko]. Srov. následující příklady na zaměňování hlavní a vedlejší věty a na věty paralelistické:

17: *Era de ver algunos dormir envainados, si quitarse nada; otros desnudarse de un golpe todo cuanto traían encima*; otros jugaban. [Stálo za podívanou, jak někteří spali v celém svém hávu, aniž si svlékli seabemíň z toho, co měli na sobě za dne; jak se jiní jediným škubnutím zbavovali všeho, co měli na sobě; někteří hráli];

18: *Determiné de irme a mi posada, donde hallé una moza rubia y blanca, miradora, alegre, entremetida, y a veces entresacada y salida*; y ceceaba un poco. [Rozhodl jsem se, že si někde najdu pokoj, a v jednom takovém ubytovacím domě jsem našel světlou a bělostnou dívčinu, koketní, veselou, někdy všetečnou a jindy drzou a nestydatou; a trochu šišlala.]

Jazyková symetrie může přejít v *paronomázi*, když je protiklad vyjádřen stejným zvukem, opakováním téhož kmene: jistě není žádná náhoda, že tento stylistický prostředek se objevuje zvláště na formálnějších místech (pozdrav apod.), kde má povznášet vyprávěcí styl na vyšší úroveň.

8: *Saludéle y saludóme*. [Pozdravil jsem ho a on pozdravil mě];

El huésped que me oyó reír, y le oyó... [Hostinský slyšel, jak se směji, a já slyšel...];

Con este compás alcanzo más, y alcanzo los grados del perfil [S tímhle výpadem dosáhnu dál a získám stupně profilu];

11: *la tarde pasaron en jugar a la taba mi tío y el porquerizo; y el demandador jugaba las misas como si fuera otra cosa* [Můj strýc a pasák vepřů strávili večer hraním v kostky; a dušičkář hrál o mše, jako by to bylo něco jiného].

15: *sentáronse y sentéme* [zasedli ke stolu a i já zasedl];

Levantóse la mesa, y levantámonos el licenciado y yo [Pak se sklidilo se stolu a já i licenciát jsme se uklidili stranou];

21: *alquilaba su casa, y era corredora para alquilar otras* [pronajímala svůj dům a vyjednávala pronajímání ostatních].

I zde dokáže Quevedo proměnit formu shody v nejostřejší diskrepanci, např. v kap. 3: (u Cabry) *cenaron, y cenamos todos, y no cenó ninguno* [večeřelo se a večeřeli jsme všichni a nenavečeřel se nikdo] – trojnásobné opakování slovesa *cenar*, a přitom ve skutečnosti o *cenar* vůbec nemohla být řeč! Často paronomázie slouží právě k tomu, aby vyznačila protikladem stejného zvuku a rozdílného obsahu nepřemostitelný rozpor, nespojitost dvou postav apod.:

5: *Comanzé a quejarme* (nad ranami), *quise me levantar; comenzó a quejarse el otro también* (který byl bit jen málo) *y dábanme a mí solo* [Začal jsem naříkat; chtěl jsem vstát; ten druhý naříkal také, ale dostával jsem jenom já].

Zároveň se v tomto spojení na základě stejného slovesného kmenu skrývá cosi násilnický uzavřeného, nuceného, což je ještě vystupňováno absencí osobního zájmena ve španělštině.⁵¹

⁵¹ Stejného účinku lze docílit v italštině: srov. např. árii Santuzzy v *Cavalleria rusticana*:

Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato

Turiddu aveva a Lola eterna fe giurato.

Tornò, la seppe sposa, e con un nuovo amore

Volle spegner la fiamma che gli bruciava il core.

M'amò, l'amai.

[Však víte, maminko, že než šel / Turiddu na vojnu, přísahal Lole věrnost navěky. / Vrátil se, zjistil, že je vdaná, a novou láskou / chtěl uhasit plamen, který mu hořel v srdci. / Miloval mne a já ho milovala.]

Vedle dvojdílnosti se objevuje také *trojdílnost*, kterou jsme už našli v motivickém plánu, přičemž motivická trojdílnost často podmiňuje trojdílnost jazykovou a naopak: je to forma, která vytváří jistý pocit úplnosti a vyznačuje definitivní závěr právě skrze svou proporční vyváženost:

1: *Hubo fama de que (matka) reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos y encubría canas. Unos le llamaban zurcidora de gustos; otros algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre la llamaban alcahueta, para unos era tercera y prima para todos, y flux para los dineros de todos* [Šla o ní jedna řeč, že vrací děvčatům ztracené panenství, že dokáže, aby znovu rostly vlasy, a odstraňuje šediny. Jedni ji nazývali strůjkyní radovánek, jiní napravovatelkou vykloubených tužeb a někdy jí také nadávali, že je kuplířka a že dovede jaksepatří roztočit jejich peníze];

Unas veces (policie) nos destierran, otros nos azotan, otras nos cuelgan [Jednou nás vypořádají, podruhé bičují a jindy nás zdobí šňůrou kolem krku];

7: *Declaréle cómo había muerto (můj otec) tan honradamente como el más estirado; cómo le trincharon y le hicieron moneda; cómo me había escrito mi señor tío, el verdugo, desto y de la prisioncilla de mama; que a él, como quien sabía quien yo era, me podía descubrir sin vergüenza* [Vyličil jsem mu, jak čestně, jako muž velmi vysoko postavený, zemřel můj otec; jak ho rozřezali a udělali z něho čtyři a jak mi psal můj pan strýc kat o tom všem, jakož i o tom vězeníčku matčině, neboť jemu jako člověku, který ví, kdo jsem, bylo možno svěřit se beze studu];

9: *Pero advirtiendo que hay tres géneros de gente en la república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los poetas, como son ciegos, farsantes, y sacristanes, mandamos que...; limitando a los poetas de comedias que...; y a los ciegos que...; y a los de sacristanes que...* [Avšak přihlížejíce slitovnými očima k tomu, že jsou ve státě tři druhy lidí tak svrchovaně bědných, že bez takových básníků nemohou žít, totiž herci, slepí žebráci a kostelníci...; s tím omezením, že divadelní básníci...; básníci slepečtí že...; a konečně básníci kostelníčtí že...];

13: *Se va en pompas el medio plato; el nabo porque es nabo, el tocino porque es tocino; y todo por lo que es* [Na ochutnání praskne půl mísy: řepa, protože je to řepa, vepřové jakožto vepřové a všechno jakožto takové] (zde je závěr zvláště zdůrazněn všeobecným *todo*).

Tento zřetelný závěr může být vyjádřen také větnou stavbou. Quevedo dává přednost graciézní *vlečkové formě*, jakou známe ve francouzské literatuře z Flauberta:⁵² věta je pak rychle ukončována gerundiem:

2: *Disimulé; curó mi padre al muchacho; apaciguólo todo; volvióme a la escuela, donde el maestro me recibió con ira, hasta que sabiendo la causa de la pendencia, se le aplanó el enojo, considerando la razón que había tenido* [Zatím jsem zůstal schovaný; otec vyšel ven a ošetřil toho chlapce, uklidnil ho a poslal mě zpátky do školy, ale učitel mě přijal s hněvem; teprve když uslyšel příčinu hádky, jeho zlost se utišila, neboť uvážil, jaký jsem měl k tomu důvod];

6: *Yo, por que no me conociesen, estaba echado en la cama con un tocador, y con una vela en la mano y un cristo en la otra, y un compañero clérigo ayudándome a morir; los demás, rezando las letanías* [A já jsem byl, aby mě nepoznali, natažen na posteli s čepcem na hlavě a se svíčkou v jedné ruce a s krucifixem v druhé a u mne jeden přítel klerik jako pomocník v poslední hodině; ostatní odříkávali litanie];

10: *Aquí fué ella, que se levantó el soldado con la espada contra el huésped, en camisa, jurando que le había de matar porque hacía burla dél, que se había hallado en la Naval, San Quintín y otras, trayéndole servicios en lugar de los papeles que le había dado* [Rozběhl se však jenom voják, ještě v košili, s mečem za hostinským zaklínaje se, že ho zabije, protože si z něho dělá legraci – z něho, který bojoval u Lepanta, Saint-Quentinu a jinde – a přináší mu služební nádobu místo papírů, které mu svěřil];

11: *Dejéle en el aposento una carta cerrada, que contenía mi ida y las causas, avisándole que no me buscase, porque eternamente no me había de ver* [Strýci jsem zanechal v jeho komoře zapečetěný dopis, kde jsem mu psal o svém odchodu a jeho příčinách a upozorňoval jej, aby mě nehledal, protože ho už na věky věkův nemíním spatřit].

Vztažná věta často působí jako poklona, reverence:

17: *¿Así sentís la honra de doña Ana de Mori, siendo nieta de Esteban Rubio y hija de Juan de Madrid, que sabe Dios y todo el mundo?* [Takhle si ceníš čest doni Any Moriové, vnučky Estebana Rubia a dcery Juana z Madridu, *jak ví Pánbůh a celý svět?*];

6 (závěr kapitoly): *Favorecíanme los caballeros, y apenas me dejaban servir a don Diego, a quien siempre tuvo el respecto que era razón, por el mucho amor que me tenía* [Šlechtici mi byli nakloněni a jen neradi mě nechávali ve službách Dona Diega, *vůči němuž*

⁵² Srov. o „kursu“ v cervantesovské próze, Hatzfeld, s. 251nn.

jsem stále zachovával náležitou úctu, protože mě měl velice rád] – Pablos, vypečený gauner, dbá na ceremoniál!

Zvláště rád klade Quevedo krátké věty na závěr oddílu, když předkládaný věcný obsah vybízí ke kritice: zdá se pak, jako by vše bylo uzavřeno – ale vnitřně tomu tak není: za konfliktem, problémem nebo nesmyslnou událostí jsou sice zabouchnuty dveře, ale tento konflikt, problém, událost v nás nadále vyvolávají neklid. Je to, jako by měl Quevedo nebo rošťák d'ábelské potěšení z provizorního zdánlivého řádu:

14: *Juzgóse la causa en su favor* (zloděje kapesníků); *sólo se le contradijo el sonarse con ellos...*; *que el sonarse estaba vedado en la orden, si no era en el aire; y las mas veces sorbimiento; cosa de sustancia y ahorro*. *Quedó esto así* [Pře byla rozsouzena v jeho prospěch, jenom se mu zapovědělo smrkat do nich...; neboť smrkání bylo řádem zakázáno, pokud se nesmrkalo do vzduchu; a ještě více šňupání; kvůli materiálu a šetření. *A při tom zůstalo*]. Takže kapesníky je možné krást, ale nesmí se do nich smrkat; tak to přikazuje řád potulných rytířů.

Traía cada una (dopis) *un real de porte, y eran hechas por el mismo; ponía la firma de quién le parecía; escribía nuevas, que inventaba, a las personas más honradas; y dávalas en aquel traje, cobrando los portes; y esto hacía cada mes: cosa que me encantó de ver novedad de la vida* [Na každém dopise byla označena poštovní dávka jeden reál a všechny je napsal on sám; podpisoval je jmény, jaká mu jen napadala; sděloval v nich vymyšlené novinky nejváženějším osobám a v tom obleku jim je doručoval, vybíraje při tom poštovné, a to dělal každý měsíc; *užasl jsem nad tím, protože jakživo jsem nic takového neviděl*].

Rošťák vyrazí renesanční výkřik: „Je radost žít!“ – při pohledu na morální hnilobu (podvod s falešným poštovním doručováním).

22 (divadelní ředitel podává dlouhý výklad o praxi herců, kteří píšou divadelní kusy, tj. skládají je z cizích textů s pomocí nůzek): *Confesóme que los farsantes que hacían comedias... Y declaróme como no había habido jamás farsante que supiese hacer una copla de otra manera; y no me parecía mal la traza* [Přiznal se mi, že se hercům, kteří také dělají hry... Také prohlásil, že nikdy nebylo herců, kteří by dokázali napsat třeba jen pár veršů jinak; *a tenhle nápad se mi nezdál špatný*]. Rošťák je s tímto „pořádkem“ vřele srozuměn. Ihned následuje podobně vystavěná věta, v níž vzniká na základě kongruence nekongruentních motivů Pablosovo „rozhodnutí“:

Yo confieso que me incliné a ella por hallarme con algún natural a la poesía, y más que tenía yo conocimiento con algunos poetas, y había leído a Garcilaso; y así determiné de dar en el arte [Přiznávám, že jsem se k němu přikláněl, neboť jsem shledal, že mám nadání

pro poezii, ba že se dokonce znám s některými básníky a kdysi jsem četl Garcilasa; *a tak jsem se rozhodl pustit se do umění*]. Jako by bylo docela samozřejmé, že když člověk zná pár poetů a jednoho četl, může se kromě jiného stát i básníkem!

Závěrečná větička často uskutečňuje bezprostřední obrat k optimismu, který nás sice může překvapovat, je však příznačný pro životní zdatnost *vida buscona* s jejím nezbytným *make the best of all*:

17: *Diéronmi mi camilla. Era de ver a algunos dormir envainados, sin quitarse nada; otros desnudarse de un golpe todo cuanto traían encima; otros jugaban. Y al fin, cerrados, se mató la luz.* Olvidamos todos los grillos [Přidělili mi jedno lůžtíčko. Stálo za podívanou, jak někteří spali v celém svém hávu, aniž si svlékli seabemíň z toho, co měli na sobě za dne; jak se jiní jediným škubnutím zbavovali všeho, co měli na sobě; někteří hráli. Když jsme konečně byli uzamčeni, zhasilo se světlo. Všichni jsme zapomněli na své okovy].

V jiných případech tušíme za krátkou větou překypující vypravěčův cit:

19 (po vyprávění o předstíraném zatčení inkvizicí, při němž je zabaven rošťákův majetek, takže domácí vyjdou naprázdno – o což také Pablosovi šlo – , následuje krátká věta): *Yo saqué mi ropa y comida horra* [Tak jsem odtud dostal své šatstvo a celá strava u nich mě nestála ani pětník]. Je v tom slyšet potěšení taškáře, který s kratičkou (dvojsmyslnou) větou bere roha!

Sebeuspokojení je zřetelně vyjádřeno také v kap. 2:

...me abrazó y dió una firma en que me perdonaba de azotes las dos primeras veces que lo mereciese. Con esto fuí yo muy contento [...objal mě a dal mi potvrzení, jímž mi odpouštěl výprask při dvou nejbližších příležitostech, kdy bych ho zasluhoval. *Tomu jsem byl velice rád*].

„Uzavírání“ odstavce se nachází zejména tam, kde jsou jednotlivé rysy zobrazeného charakteru takřikajíc převedeny na *společného* jmenovatele: na tyto případy jsme narazili v kap. 3 (*al fin él era archipobre y protomiseria* [zkrátka byl to arcinuzák a velechudák]) a v kap. 21 (*al fin, él adulaba terriblemente* [zkrátka, každému strašlivě podkuřoval]); srov. ještě líčení dívky, která příliš ukazovala své krásné ruce: kmen *manos* se tu opakuje až karikaturně často a objevuje se ještě v závěrečné větě, aby byla celá dívka takřikajíc redukována na své „ruce“:

18: *Al fin toda la casa tenía ya tan manoseada, que enfadaba a sus mismos padres* [Zkrátka, celý dům už tak vyrukovala, že nakonec omrzela i vlastní rodiče].

Viděli jsme, jak rošťák co do fabulace a jazyka dorůstá rozměru jakéhosi *sobre-pícaro*, mohli si dovolit vytvořit toto slovo (srov. *sobrevirgo*) podle německého *Übermensch*; nemá ovšem donjuanovský vzdor a patos, je spíše veselý a zapálený pro hru, prohnáný a světaznalý a vždycky suverénní. Zbývá ještě promluvit o jeho *vztahu k ostatním* pokryteckým, iluzím podléhajícím, pošetilým nebo násilnickým *postavám*. V *Rošťákovi* chybí, jak vytkl už Castro, protiklad taškářského prostředí, obraz ideálního světa: rošťákovi je nesporně vlastní cosi tendenčního, jednostranně pointovaného, na rozdíl například od Dona Quijota: rošťáka nelze postavit proti ideálnímu světu, lze ho pouze nadřadit světu pikaresknímu (symetrie se tak mění v převýšení). Z toho vyplývá, že postavám, které ho načas doprovázejí (jeho páni a druzi, rozmanité stavy a provinční zjevy), byly přiděleny pouze role figur v tanci smrti: nejsou-li tu proto, aby posloužily rošťákovi při jeho kouscích jako oběti nebo ho naučily nové triky, jsou míněny jako pouhé fólie.

Ve světě vlků chce být rošťák více vlkem než druzí: vlci jsou morálním ospravedlněním nad-vlka, nejsou tu kvůli sobě samým. Vidím tedy v rošťákovi jako Castro „statickou vizi divadla lidské nedostatečnosti“, divadla uspořádaného v hierarchický systém, v jehož rámci stojí Pablos jako *príncipe de la vida buscona* a jako *rabí de los rufianes* na nejvyšší příčce žebříčku. Právě to, jak tu osobnost strmě tíhne vzhůru, jak se vyvyšuje nad druhé, jak vyzývá božskou spravedlnost, vedlo ke srovnání s Donem Juanem. Vidíme jenom masky, škleby, grimasy fantastické reality, strašící kolem jediné živé postavy, postavy rošťáka. S tím souvisí, že k satíře na stavy dochází v naší novele jen mimochodem, řekl bych: *par ricochet* [žabkou]. Často to vypadá, jako by se Quevedovy oči naráz dívaly dvěma protichůdnými směry (jako by tedy šilhaly): ironicky pozoruje A, a náhle zasadí ránu zcela vzdálenému B – dochází tak k *dvoustranné satíře*, která znamenitě plní svůj úkol: ukázat veškerou nemorálnost ve dvojitě světle, jako ospravedlněnou a podmíněnou jinou nemorálností, a v důsledku toho jako relativně morální: humoristické sublimovalo v makabrozní. I zde ústí morální pozorování v *desengaño*. Tak jsou v životě všichni protihráči spojeni společnou noční stranou: Pablosův otec říká o policii: 1: *no querrian ellos que adonde están hubiese otros ladrones sino ella y sus ministros* [nechtějí, aby tam, kde jsou oni, byli mimo ně a jejich pomahače ještě jiní zloději]. Dráb a gauner jsou ve skutečnosti oba gauneři. Je popsán gauner A – a co nevidíme, samovolně se k němu přidruží takřkajíc komplementární gauner B, představitel policie.

2: *Escribí a mi casa que yo no había menester más ir a la escuela, porque, aunque no sabía escribir, para mi intento de ser caballero lo que primero se requería era escribir mal* [Napsal jsem domů, že už do školy chodit nepotřebuji, protože od kavalíra, jímž chci být, se

právě žádá, aby psal špatně]. Mluví se o relativně chatrném rošťákově vzdělání, ale ranou ze strany je potrefeno i rytířstvo.

3: *dijo (lékař) que la hambre le había ganado por la mano en matar aquel hombre* [řekl, že v zabití toho chlapce už jej předešel hlad]. Postrčení smrtí hladem jedné z Cabrových obětí musíme přeskočit k lékařům: hlad předešel felčara v zabíjení (srov. zcela podobný posun od výstřelků matematiky k výstřelkům medicínské vědy v kap. 8: *¿Es posible – dije yo – que hay matemática en eso* (při zabíjení)? – *No solamente matemática, más teología, filosofía, música y medicina. – Esa postera no lo dudo, pues se trata de matar en esa arte* [„Je možné,“ zeptal jsem se, „že matematika má s tímhle něco společného?“ – „Nejen matematika, ale i teologie, filozofie, hudba a medicína.“ – „O té poslední nepochybuji, když přece jde v tomhle umění o zabíjení.“]).

6. Scéna, v níž Pablos nažene hospodyně strach z inkvizice, protože volala na slepice *pío pío*, tedy jméno papežovo, je charakteristická pro Pablose – ale také pro inkvizici. Když je Pablosův otec veden na šibenici (7), čteme:

Iba con gran desenfado mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle [Choval se velmi nenuceně, dívaje se po oknech a ukláněje se těm, kdo odběhli od svého zaměstnání, aby se na něho podívali]. Klid šibeničníka je postaven do protikladu k senzacechtivosti publika.

Zvláště díky přirovnáním je pro Queveda snadné zasazovat zákeřné rány dýkou jednotlivým stavům. Ještě vcelku nevinně:

3: *unos huevos con tantas barbas, a fuerza de pelos y canas suyas* (hospodyně), *que pudieran pretender corregimiento o abogacía* [vejce, jež měla z jejích chlupů a šedin takové vousy, že se mohla ucházet o rychtářství nebo o advokacii].

Podstatně agresivněji:

11: *Mi tío, que estaba más en juicio* (mezi opilci) *decía que quién había traído a su casa tantos clérigos* [Strýc, který byl o něco více při smyslech, se zeptal, kdo že to k němu přivedl tolik páterů];

7 (mluví kat): *Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos; Dios sabe lo que a mí me pesa de verte en ellos, haciendo mesa franca a los grajos; pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de sus deudos* [Rozčtvrtil jsem ho a rozvěsil jeho tělo na veřejných cestách; Bůh ví, jak mě rmoutí, když ho tak na nich vidím, jak poskytuje hostinu kavkám; předpokládám však, že nás *paštikáři* našeho kraje utěší tím, že ho přimísí do čtyřreálových paštik];

10: *conciencia en mercader es como virgo en puta, que se vende sin haberle* [svědomí u obchodníků je jako panenství nějaké *poběhlice*, která je prodává, aniž je má];

21: *un pobre de cantón, uno de los mayores bellacos que Dios crió; estaba riquísimo, y era como nuestro retor; ganaba más que todos* [chudšas z té čtvrti – byl to jeden z největších lotrů, jaké Pánbůh stvořil; byl velice bohatý a my jsme jej považovali za svého *rektora*; vydělával více než všichni ostatní] (srov. ještě výroky o rošťákově spisování divadelních kusů).

* * *

Předchozí závěry o *Rošťákově* možná mohou pomoci odstranit jeden předsudek, který je obzvláště rozšířen v germanistických kruzích: že totiž španělské pikareskní romány nabízejí pouhopouhou zábavu, zatímco například německý *Simplicissimus* přinesl prohloubení této ryze konvenční formy. Našel jsem tento názor v jednom novinovém článku vynikajícího znalce německého baroka a zkušeného stylistického badatele *Karla Viětora* a uvádím zde jeho slova, protože se mi zdají typická, aniž bych chtěl v nejmenším zpochybňovat Viětorův soud o *Simplicissimovi*.

„Tento počín (*Simplicissimus*) nemá ve své době sobě rovna. Je to jediná německá kniha ze 17. století, která k nám ještě dnes bezprostředně promlouvá. A tento počín se nám bude jevit ještě větší, když si všimneme, jak tradiční je přesto jeho *umělecká forma*. Ze Španělska tehdy přišel nový románový žánr. Hrdinou je tu dobrodruh, který vypráví svůj vlastní příběh. Tato dobrodružství se však neodehrávají v aristokratické sféře. Jsou to šprýmy a darebné kousky, jimiž si mazaný taškář nízkého původu zajišťuje své místo na slunci, aby se nakonec usadil jako majetný měšťan. Tak by bylo možno shrnout v hrubých rysech dějové schéma *Simplicissima* a jeho příbuzenstva. Všechna tato románská díla však byla čistě zábavným čtením. Šlo tu výhradně o dobrodružství, člověk nikoho nezajímal. Byl jen loutkou, na niž se všechny ty veselé kousky navěšovaly. Německý hrdina oproti tomu *prožívá* pestré události jako pokušení vrtkavého světa a nakonec dospívá k velkému obratu, neboť před ním hrozivě vyvstane božský příkaz: spas svou duši. Románští pícarové žádnou duši nemají, protože setrvávají v netransparentní sféře nesmyslného vezdejšího bytí. Ale bylo-li tam vyprávění v první osobě fikcí, nešlo-li o nic autenticky prožitého – německý básník podává

v románovém rámci svůj vlastní prožitý život, a to z perspektivy obou velkých hodnotových pólů *času a věčnosti*, světa a Boha.“ (*Frankfurter Zeitung*, 19. července 1927.)⁵³

Mohu pouze zopakovat, co jsem už řekl. Quevedo chce jistě *bavit*, nemůže však zabránit tomu, aby také jemu výstraha „spas svou duši“ nezmátla koncept: makabrozní temnoty, do nichž se veselá zápletka neustále převrací, ohlašují vzdálené hřmění uraženého božství. Jistě, „románský pícaro“ Pablos nemá „žádnou duši“ – ale jeho básník ji má za něho: Quevedo nesetrvává v „netransparentní sféře vezdejšího bytí, bytí beze smyslu“ – dává „prosvítat“ onomu světu právě v těch varujících temnotách, jimiž stále znovu proráží sluncem rozpálená atmosféra veselí: a možná je hrůza, která se na nás najednou zašklebí uprostřed zábavy, ještě strašidelnější, než když vyrůstá z půdy vážnosti a patosu. Rošťákova dobrodružství napínají čtenáře, ale napínají i taškářův charakter: bláznivé situace jsou Rhodem, kde musí hrdina „skočit“, polem, na němž se jeho charakter musí osvědčit (nestane se z něho ostatně usedlý měšťan, nýbrž skončí jako psanec v tehdy klasické zemi anarchie). Tento charakter je tak silně napjatý v odvratu od božského pořádku, že tušíme jeho zhroucení. Pablos není loutka, která má předvádět pohyb a jednání, je to antiměšťácký virtuos života. Řazení epizod v pikareskním románu, jeho zásuvková výstavba souvisí právě se silou charakteru. Rošťák má spíše něco z loutkáře, který snižuje ostatní lidi na marionety, sám však loutkou není. A je loutkářem ještě v jiném smyslu, jako tvůrce vyprávění, jemuž může suverénně vládnout, jež může přerušit a nově navázat, zcela po libosti.⁵⁴ Vyprávění v první osobě je fikce, ale za fikcí *se skrývá* básník: *jeho* prožitky ovšem zůstávají jeho soukromou záležitostí. Je pánem svých citů a svého usilování a umí od sebe svého hrdinu natolik oddělit, že bychom věčně tápali v temnotách, kdybychom chtěli vyčíst z jeho knihy jeho „názor“ na

⁵³ Zhruba podobně se vyjadřuje – a zřetelně přitom straní německé klasice proti románskému a romantizujícímu baroku – H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, s. 271: „V německá klasice je obsaženo mnohem více etických motivů než v *baroku*, které spočívá ve značném rozsahu na jakési hře a podívaně: na barvitých maskách, gestech a náladových manýrách (herectví je imorálně estetické lidství *in excelsis*). Obecně se zdá, že *germánské* umění se liší od *románského* především převahou mravní síly. Jeho potřeba pravosti je silnější a jeho fantazie je méně svobodná (jak malá je například jeho invenčnost v drastických facetích a švancích!): od počátku chce navázat na skutečnost, a tento fakt vytváří prohibitivní moment; extáze a barevné opojení jsou mu podezřelé, výlučná orientace na tvar je mu beztvárností; umění vůbec je neodlučitelné od celostně lidské problematiky.“ Ale maska produkuje touhu po tom, co je za ní – maskou, tímto průčelím duše, se hloubková dimenze lidské duše prodlužuje a problematičnost celého člověka je jí stupňována. A tak právě maska je podmaněním života, překonáním problematického – a k tomuto v Německu dospíváme obtížněji. Naše dobrá „morálka“ je někdy ale také na překážku v estetickém ohledu.

⁵⁴ Srov. také frekventovanou formuli přerušeni *estando en esto...*, již Hatzfeld, s. 105, dokládá i u Cervantese. Domnívám se nicméně, že Hatzfeld soudí neprávem, že ariostovské přechody typu *Don Quijote y Sancho... llegaron a la casa de su guía... donde le dejaremos por ahora, porque así le quiere Cide Hamete* [Don Quijote a Sancho Panza... dojeli do domu svého průvodce... Tam je zatím opustíme, neboť si toho přeje Cide Hamete] jsou užívány „zcela nadbytečně“: Cervantes nám dává jiným způsobem než Quevedo pocítit vázanost svého vypravěče. U něho je – jak to odpovídá jeho shovívavějšímu pohledu na svět – někdo jiný vypravěč a někdo jiný

rošťáka. „Pícaro vidí život pikareskně,“ říká Castro (*Pensamiento de Cervantes*, s. 233), to znamená „odduchovněně“: básník objektivně zpodobuje tuto odduchovněnou vizi života s jejím kontraidealismem, který v nás probouzí svůj negativ, idealismus. Quevedo nepochybně má duši, jen se necítí povinován ji ukazovat: možná románské umění snáže než to německé dokáže nedopustit, aby duše prosakovala všemi póry uměleckého díla – a královsky respektovat *samotu* každého lidského uměleckého tvoření, ač je jeho úkolem působit na mnohost publika. Toto umělecké dílo sdílí s přírodou⁵⁵ kulatou uzavřenost do lidem vzdáleného a strašlivého tajemství. Abych to řekl aforisticky: musí být také národy, u nichž umělecké dílo nevypadá jako „něco prožitého“, jak je tomu zpravidla v Německu.⁵⁶

jednající charakter, v pikareskní literatuře jednající charakter a vypravěč splývají. Oběma básníkům je společné, že čtenář je podřízen „deus narrationis“ – což je znak oné doby.

⁵⁵ Volná „příroda“ se u Queveda vůbec nevyskytuje, a u Cervantese také ne: nevidíme nic z rozmanitých míst (a měst), kde se jednotlivé epizody odehrávají. Toto umění, orientované výlučně na člověka, vidí volnou přírodu jako cosi člověku vzdáleného. Srov. podobnou tendenci u Quijota, Hatzfeld, s. 237.

⁵⁶ Srov. Hatzfeldovu recenzi této stati in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1929, sl. 277 nn.

KE GÓNGOROVÝM SAMOTÁM

Tak jako můžeme na základě krevní zkoušky posoudit celý organismus, tak nám musí umělecké dílo, „napíchnuté“ na jakémkoli místě, ukázat svou vnitřní podstatu, neboť jejího zákona je poslušné celé dílo. Pokud je „místo vpichu“ dobře zvoleno, musí tato metoda poskytnout podobné výsledky jako průzkum celku: vytryskne odtud životní krev básníková. Jestliže jsem dříve bojoval pod heslem „motiv a slovo“, chtěl bych nyní – opouštěje biologicko-biografické myšlenkové pochody svého mládí – zkoumat spíše dílo *o sobě* (nikoli ve vztahu k autorovi), uchopit dílo jako organismus, z jehož částí musí vystoupit zákon celku: mluvil bych nyní o *analýze díla a slova*:¹ „slovo“ musí být s „dílem“ homorganické a homogenní. K proniknutí do Góngorova proslule temného a temně proslulého díla *Soledades* (Samoty) volím *Dedicatoria al Duque de Béjar* (Věnování vévodovi z Béjaru) a vedle něho kladu komentující „překlad“ do nové španělštiny z vydání Dámasy Alonsa (*Revista de Occidente*, Madrid 1927).

(1) *Pasos de un peregrino son errante*

cuantos me dictó versos dulce musa:

en soledad confusa

perdidos unos, otros inspirados.

(5) *¡Oh tú, que, de venablos impedido*

– muros de abeto, almenas de diamante –

bates los montes, que, de nieve armados,

gigantes de cristal los teme el cielo;

donde del cuerno, del eco repetido,

(10) *fieras te expone, que – al teñido suelo*

muertas pidiendo términos disformes –

espumoso coral le dan al Tormes!:

arrima a un fresno el fresno – cuyo acero

sangre sudando, en tiempo hará breve

(15) *purpurear la nieve*

y, en cuanto da el solícito montero

al duro robre, al pino levantado

– émulos vividores de las peñas –

las formidables señas

(20) *del oso que aun besaba, atravesado,*

la asta de tu luciente jabalina

– o lo sagrado supla de la encina

lo augusto del dosel; o de la fuente

la alta cenefa, lo majestuoso

¹ V tomto smyslu nese práce mého žaka K. Döhnera *Zeit und Ewigkeit bei Chateaubriand* (Bibl. arch. Rom,

(25) *del sitial a tu deidad debido – ,*

¡oh Duque esclarecido!,

templa en sus ondas tu fatiga ardiente,

y, entregados tus miembros al reposo

sobre el de grama césped no desnudo

(30) *déjate un rato hallar del pie acertado*

que sus errantes pasos ha votado

a la real cadena de tu escudo.

Honre süave, generoso nudo

libertad, de fortuna perseguida:

(35) *que, a tu piedad Euterpe agradecida*

su canoro dará dulce instrumento,

cuando la fama no su trompa al viento.

(1) *Todos estos versos, dictados por una dulce musa, son pasos de un peregrino errante, pasos y versos, perdidos unos en confusa soledad, inspirados otros. ¡Oh tú, noble Duque, que, rodeado del tropel de venablos de tus cazadores (venablos que fingen una muralla de astas de abeto, coronada, como por diamantinas almenas, por los hierros brillantes y puntiagudos), andas dando batida a los montes (a los montes que, cubiertos con su armadura*

de nieves, infunden pavor al cielo: porque, recordando éste su antigua lucha con los Gigantes, hijos de la Tierra, teme no sean estos altísimos montes otros nuevos Gigantes, ahora de cristal, a causa de la nieve que los cubre), montes donde el cuerno de caza, repetido por los ecos, va poniendo a tu alcance fieras, que, una vez muertas, tendidas sobre la tierra, tiñen el suelo con su sangre, y, „pidiendo términos disformes al suelo“ – siendo tantas en número que apenas caben en él – llegan a manchar de espuma sanguinolenta las aguas del río Tormes, junto al cual están cazando,

(13) *¡oh noble Duque! arrima a un fresno el fresno de tu venablo, cuyo hierro irá goteando sangre que al cabo de poco tiempo habrá teñido de rojo la nieve que cobre el suelo, y mientras los cuidadosos monteros van colgando (según antigua costumbre venatoria) de los duros robles y de los eminentes pinos (árboles que casi llegan a competir en longitud con las peñas), los trofeos de la caza, tal vez la temible cabeza de algún oso, que, atravesado por tu brillante jabalina, parecía, agradecido a tu mano, querer besar el asta del arma misma que le dió la muerte,*

(26) *¡oh esclarecido Duque! depuestas así las armas, y tomando como dosel augusto una sagrada encina, o, en vez del majestuoso que corresponde a tu exelsitud, la alta margen de alguna fuente en cuyas aguas aplaques tu ardorosa fatiga, deja reposar tus miembros sobre el césped recubierto de grama y déjate hallar por algún tiempo del pie acertado (del pie acertado – armonioso – de mi verso; de mi mismo pie, acertado pues a tí se dirige para cantarte; el pie del peregrino, héroe de mi poema, acertado porque a tí se consagra) deja que, tendido tú sobre la hierba, llegue yo a cantarte mis versos – , déjate hallar de este pie que ha dedicado o consagrado sus pasos a la real cadena que orna tu escudo.*

(33) *Que la prisión, o nudo generoso y suave, honre al que, siendo libre, fué perseguido de la fortuna, porque así la musa Euterpe, mi humilde musa lírica agradecida a tu protección, dará su dulce y canoro instrumento, la flauta, a los aires – publicará tus alabanzas con dulces versos – aunque calle la trompa de la Fama.*

[(1) Kroký poutníka, všechny z bludné dáli,

jsou sladkou múzou verše diktované

v samotě neslýchané:

ztracené jedny, druhé s inspirací.

(5) Ó ty, v oštěpů těsném obklíčení

– hradbami jedlí, dýmantnými valy – ,

lovče v horách, jichž, gigantů, se děsí

nebe, z křišťálu v sněžném obrnění;

kde roh, ozvěnou znásobiv své znění,

(10) ti vábí zvěř, jež – na zbarvené zemi

mrtva, jen tvaru znetvoření hledá –

pěnový korál Tormesu pak předá:

o jasan opři jasan – na svém břitu

vypotí krev a v nepatrné chvíli

(15) znachoví sníh, dřív bílý,

zatímco mírný horal zavěsí tu

tvrdému dubu, jedli v rozvichření

– těm živým sokům skalin –

znak děsící už z dále,

(20) medvěda, který líbal proboděný

rukojeť tvého kopí, jež se třpytí

– až svatost dubu stínem nahradí ti

vznos baldachýnu: zřídla vodopádu

vysoký lem se na majestát změnil

(25) stolce, na němž tvé božství každý zdraví –

vévodo plný slávy!

únavu žhavou utiš v jeho chladu,

a odevzdav své údy uklidnění

v pýr palouku, tak neobnaženého,

(30) nech, nechť tě chvíli hledá noha čilá,

která své bludné kroky zaslíbila

řetězu tvého štítu královského.

Nechť cítí tíhu pouta šlechtného

svoboda, sudbou štvaná nekonečně:

(35) neb za tvůj soucit Euterpé pak vděčně

svůj sladký nástroj rozezvučí, vřelá,

byť trouba Fámy se již odmlčela.²

(1) Všechny tyto verše, nadiktované sladkou múzou, jsou kroky bloudícího poutníka; jsou to kroky ztracené v spletité samotě, jsou to verše naplněné inspirací. Ó vznešený vévodo, jenž obklopen houfem oštěpů svých lovců (oštěpů připomínajících hradbu jedlových větví, jako diamantovým cimbuřím korunovanou zářícím zahroceným kovem) vyjíždíš na lov do hor (pokrytých brněním sněhu, a proto nahánějících strach nebi, které se rozpomíná na svůj dávný boj s giganty, syny Země, a strachuje se, aby tyto převysoké hory nebyly novými giganty z křišťálu, ježto jsou pokryty sněhem), do hor, kde lovecký roh, násoben ozvěnou, vábí ti na dosah zvěř a ta, ležíc pak mrtva na zemi, barví její povrch svou krví a znetvořuje její podobu – tolik je zvěře, že se sotva vejde na zemi – , až posléze krvavou pěnou ztřísni vody řeky Tormesu, u níž pořádáš svůj lov,

(13) ó vznešený vévodo, opři o jasan jasan svého oštěpu; s jeho hrotu bude skapávat krev, která zanedlouho rudě zbarví sních pokrývající zemi, zatímco horalé (dle starého loveckého zvyku) zavěsí na tvrdé duby a urostlé sosny (na stromy, které svým věkem téměř mohou soutěžit se skalisky) lovecké trofeje, snad strašnou hlavu medvěda, kterého jsi probodl svým zářícím oštěpem a který jako by chtěl políbit, vděčen tvé ruce, rukojet' těžce zbraně, která mu přinesla smrt.

(26) Ó vévodo plný slávy, až odložíš zbraň a za vznešený baldachýn zvolíš některý posvátný dub a za velebný stolec, příslušející tvému majestátu, vysoký břeh pramene, v jehož vodách uhasíš svou žhavou únavu, dej spočinout svým údům na louce pokryté pýrem a dopřej na chvíli mé hbité noze, aby tě vyhledala (hbité – harmonické – noze mého verše; mé vlastní hbité noze mířící k tobě, aby tě opěvala; hbité noze poutníka, hrdiny mé básně, která je ti též zasvěcena) – zatímco budeš ležet v trávě, svol, abych tě opěval svými verši – dopřej, aby tě dostihla tato noha, která zasvětila své kroky královskému řetězu zdobícímu tvůj štít.

(33) Necht' vězení nebo urozené a jemné pouto tohoto řetězu pocítí toho, jehož svoboda byla pronásledována osudem, protože potom Múza Euterpé, má skromná lyrická múza, vděčná ti za ochranu, rozezvučí svůj sladký libý nástroj, svou flétnu – oslaví tě sladkými verši – , i kdyby se odmlčena polnice Fámy.³]

² [Překlad Josefa Hiršala a Josefa Forbelského. Citováno z vydání Luis de Góngora y Argote, *Samoty*, Praha, Odeon 1970, s. 11, 13.]

³ [Překlad Josefa Forbelského. Tamtéž, s. 10, 12.]

Co je nápadné na první pohled, je nesnadnost gramatické skladby, která musí být – jak je tomu v latinské nebo řecké periodě – „konstruována“: konstrukce nicméně vede k cíli, a když napřed odstraníme vedlejší nitky, můžeme proniknout k jasnému, přehlednému hlavnímu přadenu větné výstavby; o „velmi složité, ale dokonale vystavěné a srozumitelné větě“ mluví vydavatel na s. 232. Řekl bych, že básník nám předkládá v houštině své věty zamotanou síť vztahů sil a my ji musíme rozplést – potěšení, jež máme z jeho básně, není poklidným přijímáním, je to zmáhání obtíží a pozvolné dobývání díla. Můžeme mít za to, že básník *chtěl*, aby čtenář postupoval od syntézy k analýze, od komplikovanosti k explikaci, od temnoty ke světlu, neboť pozorujeme, že dedikační epištola nesestává jen z dlouhé a obtížné periody od *¡Oh tú... po ...cadena de tu escudo*, ale jsou tu ještě dvě kratší strofy, vstupní a závěrečné čtyřverší: tyto rámcové části zjevně poskytují uklidnění a vyjasnění, zatímco zauzlená a spleť střední část, a tedy hlavní perioda, stojí vůči nim v opozici. Do světu nadřazeného, jadrně stručného a lapidárního rámce je vložen zamotaný svět tajemných vztahů.

Vyzkoušejme si to na obsahu: 1-4 ukazuje *peregrino errante* [bloudícího poutníka], jak vstupuje do své *soledad confusa* [spleť samoty], 5-22 ukazuje tuto „konfúznost“, neprůhlednost přírodního světa, z níž nás v závěru vyvádí *pié acertado* [jistá noha], totiž krok, veršová stopa básníka, který (33-37) vyzpívává svůj zpěv do průzračného vzduchu (*al viento*). Syntaktická spleť (vedlejší věty všeho druhu, apozice, vsuvky) je tedy symbolem zmatku světa, jemuž vnucuje svou vůli poezie. *Drama samotného básnictví*, onoho opanování světa a pořádku tohoto světa, se zrcadlí v bloudění básníka labyrintem jeho vět, z něhož nachází cestu, z něhož se vyplétá před našima očima a z něhož i nám – spolu s ním – dává vyjít ven. Stále znovu dorážejí na básníka vlny světa, takže je div, že se nezmate, on však má vedení a nadhled pevně v ruce: perioda se orientuje bezchybně a jasně podle hlavní niti: *¡oh tú..., arrima a un fresno el fresno..., ¡oh Duque esclarecido!... déjate un rato hallar...* Vítězství jasnosti nad plností je vybojováno. Básník zmatek ovládl a zkontroloval. Báseň je tak také bojištěm, dramatem básnění, dramatem, jež je nakonec korunováno básnickým vítězstvím.⁴

Nikoli náhodou užívá básník verzifikace silvy s jejím míšením různě dlouhých veršů: silva totiž znamená latinsky „(různorodý, zmatený) materiál“. Tato sama o sobě „zmatená“

⁴ Básnění jako téma básně, pravý barokní motiv, je vrcholem iluzionismu, a stejně tak jako motiv divadla na divadle vychází z reflektovaného světonázoru, pro nějž je veškeré konání problematické. Básnické dílo má vzniknout *před našima očima*, jako okamžitá improvizace, mezi složením a recepcí básně nemá ležet žádný meziprostor. Temná Góngorova báseň v podstatě sdílí toto iluzionistické mystifikování čtenáře se sonetem Lopeho de Vega na Violantu, který rovněž hravě vzniká přímo před námi (Voiture ho napodobil ve svém sonetu na Isabeau, srov. Morel-Fatio, *Recherches sur l'Espagne*). Básník se v obou případech snaží zanechat v básni stopu poetického procesu, jako by dílo muselo být obrazem činnosti. Lze v tom pozorovat snahu o rozpuštění

forma se svým lichým počtem veršů (37) a se svými ne vždy zcela čistými rýmy (*breve : nieve; cielo : suelo; instrumento : viento*) – příležitostně rýmy dokonce zcela chybějí – je přesto zkrocena přísností gramatické konstrukce a solidností verše.

Tento básníkův zápas se světem lze znovu nalézt i v motivice: vévoda, potulující se širými loveckými revíry, se má „dát dostihnout“ básníkem (*déjate un rato hallar del pie acertado*) a ve chvíli odpočinku (*entregados tus miembros al reposo*) naslouchat básni. Báseň šíří klid a vítězí nad smělym spěchem, báseň „mírní ve svých vlnách zasmušující námahu“, báseň překonává shon života, ale báseň přitom není jen pouhý poklid: báseň je bloudění, básnit znamená putovat v *soledad confusa*. Hned v prvních řádcích zaznívá niterná antinomie, jež básnění (které je přece, jak už bylo řečeno, protikladem života) vnitřně rozdírá. Básníkovy bludné kroky jsou jeho verše – co jsou z jeho pohledu tápavé a šmátravé pokusy, jsou z pohledu čtenáře nebo posluchače hotové verše – a básnění je tak pro něho neustálým kolísáním mezi nehotovým blouděním a uzavírající tvorbou: odtud ztotožnění *pasos* [kroky] s *versos* [verše] a dvojznačné izokolon: *en soledad confusa perdidos unos* (pasos?), *otros* (versos?) *inspirados*.⁵ Básník naznačuje syntaktickou dvojznačností dvojtvárnost samotného básnictví a rozporem mezi úzce sevřenou veršovou formou (...*perdidos unos, otros inspirados*, s chiasmem v závěrečném verši) a otevřeností obsahu (*soledad confusa*, tedy něco vágního), jakož i rozporem ve slovech (*dictó versos* – velmi přesné, *pasos de un peregrino errante* – vágní) naznačuje také vnitřní dialektiku poezie. Ambivalentní symbolismus kroků, jež jsou zároveň verši, je znovu připomenut (30) jistou nohou s jejími „bludnými kroky“, přičemž noha, *pié*, má dvojí význam: 1. metrická stopa, tedy opět něco přesně uzavřeného, 2. krok, který se lépe hodí k *errantes pasos*. Dvojtvárnost básnění se ještě jednou ukazuje v *cadena* [řetěz] vévodského erbu, k němuž je holdující básník připoután; řetěz se však pro něho stává *süave generoso nudo* [jemné a urozené pouto], neboť *libertad* [svoboda] pudí básníka (nebo jeho Múzu), aby svůj nástroj zasvětil vévodovu věhlasu. Básnění bylo dosud nahlíženo jako bloudění a formující tvorba, nyní se ukazuje ve své svobodě a nesvobodě: báseň končí slovem *viento* [vítr], slovem chutnajícím po svobodě. Dialektický princip, který je básníku drahý, podmalovává celou báseň paradoxně rozdílenou dvojí barvou, přičemž barva A neutralizuje barvu B (*pié acertado – errantes pasos; cadena – libertad*). Nakonec je však přece jen ztvárněna apoteóza básnictví: z poutníkova bloudění lesem se stává let tónů ve větru.

pevných skupenství básnických forem a o návrat k dynamismu, který je vytvořil. Srov. poznámku o názvu *soledades*.

⁵ Chápu toto místo, jak se domnívám, poněkud jinak než Dámaso Alonso.

Dále si musíme všimnout, jak je holdování, tedy vlastní téma básně, zastíráno, diskrétně potlačováno a překonáváno – básník nám ve svém básnění ukazuje nejen přemáhání obtíží umělecké tvorby, ale samotné látky: vskutku uvolňuje řetěz, jímž je připoután k vévodovu erb, a získává svobodu (jen lehce tu zaznívá emblémové veršování, literární gesto „blasonu“). Dedikace musí pracovat se zbožštěním a zvětšením: a věru se nám vévoda z Béjaru jeví nadpřirozeně veliký jako vítězný nimrod, jako přemožitel zvířat. On, přemožitel přírody (*bates los montes* [nadháníš hory]), *konající* člověk, se však nyní musí sklonit před poezií, před člověkem *básnícím*. A velikost jeho postavy je nejen ukázána, ale také zahalena do malebné drapérie (*lo agosto del dosel* [vznešený baldachýn], *lo majestuoso del sitial a tu deidad debido* [velebný stolec příslušející tvému božství], *joh Duque esclarecido!* [ó vévodo plný slávy], *tu piedad* [tvá slitovnost]; královský erb, *fama* atd.); jak obratně jsou nicméně tyto přehánějící výrazy zatlačeny do skromného koutku promluvy: epiteta *majestuoso*, *agosto*, *esclarecido* nestojí tak docela v popředí, ve skutečnosti jsou jen *připojena*; *tu deidad*, *tu piedad* jsou sice majestátní, ale nenázorná abstrakta, téměř opisy pro „Ty“, a kromě toho stojí u participiálních vedlejších určení; ... *supla lo agosto del dosel* – nejsou nám ukázána skutečná nebesa nad trůnem, ale jejich náhražka: baldachýn dubu (a stejně je tomu u *sitial de tu deidad*, kde „tvé božství“ ještě více oslavuje prostřednictvím náznaků a narážek); jeho královský erb, *cadena*, se stává volným „poutem“; *joh Duque esclarecido!*, „adresa“, k níž báseň míří, je jasná – po prvním nasazení v 5. verši: *joh tu!* ... – teprve ve verši 26, zvýrazněném jeho krátkostí. Vévoda se sice objevuje na vrcholu svých loveckých činů, ale přesto, zasazen do celku holdování, nemá autonomii postavy, již oslovujeme (skoro bych familiárně řekl: do níž hučíme); na tomto vévodovi se jako žold za básnický výkon žádá, aby naslouchal (ostatně jen *un rato* [chvilíčku] – lovecký oštěp je jen na okamžik opřen o dub): musí prokázat úctu (*honre*) básníkovi, jenž nad ním svobodně vítězí. A ještě těsně před závěrem nám básník připomíná, že jeho zpěv bude uměřený a mírný (*dulce* ve v. 36, stejně jako ve verši 2: a mezi těmito dvěma *dulce* básnického slova je rozepjata nemírnost a bezuzdnost světa, srov. *Soledad primera*, v. 14: *de Arión dulce instrumento* [sladký nástroj Arionův]): do větru nakonec vyvanou místo polnic vévodovy zasloužené slávy sladké tóny flétny, jímž básník dává přednost. Je to vítězství mírného básnictví nad řinčivým halasem, vítězství básníka nad světskou velikostí, vítězství zdrženlivosti a *sosiego* [klidu] nad okázalou nádherou. Všimněme si potlačení příliš hlasité *trompa de la fama* [polnice věhlasu],⁶

⁶ Rozumím tomuto místu jinak než Dámaso Alonso: nikoli „i kdyby se odmlčela Polnice Fámy“, nýbrž „ne-li polnice Fámy (jak by se patřilo), tedy alespoň flétna“. Bylo by nezdořilé, kdyby básník vévodovi odpíral polnici Fámy. Přiznává mu ji naopak jako zcela zaslouženou a nabízí svou skromnou flétnu jako bědnou

diskrétního litotesu *el de grama césped no desnudo* [trávník nikoli nepokrytý pýrem] – hrdá skromnost zdobí tohoto básníka, jenž sice se svou mírnou lyrou nedosahuje tak silného dojmu jako trumpety, ale zato zdůrazňuje to, co je na jeho zpěvu sladce lichotného, na zpěvu, o němž sice Múza Euterpe usiluje sama pro sebe, ale přece jen z toho důvodu, že je vévodovi zavázána – věru, tomuto holdování *hrdost* nechybí! A nakonec je i vévoda jakožto posluchač vtažen do *soledad*, do oné přírodní samoty, kterou hledá básník a která bude základním motivem jeho básně. Osamělý básník, prchající z *confusión* života, vytváří osamělého hrdinu, který vstupuje se svým lyricky toužebným zpěvem do opozice vůči přírodě a přírodnímu člověku. Je tu už naznačena celá tematika *soledades*: vidíme osamělého básníka obklopeného přírodou, jeho urozené, důstojné posluchače a jednoho osamělého hrdinu, která nechává přírodu plynout kolem, aniž do ní zasahuje, hrdinu, který v neepickém, stoicky klidném postoji pozoruje obrazy, jež mu tančí před očima, aniž dochází „k dějovému posunu“.

Góngora proměňuje *soledad* přírody v *soledad canora* nebo *sonora*: v jeho poezii zpívá a rezonuje samota. Ze samoty přírody se rodí dvojí vítězství nad ní – vítězství lovu a poezie: a lov se sklání před poezií, třebaže ta jej oslavuje.

Řekli jsme: dedikační báseň opěvá a zpřítomňuje skrze sebe samu zkrocení světa uměním. Barokní umělec podrobuje nestvůrné, temné a divoké, drastické a nejasné mocnosti klidu své periodiky, veršové míry, předvedených postojů – podrobuje nevykvašenou plnost světa jasu uměleckého tvaru.⁷ Abychom pocítili sílu stisku železné spony tohoto umění, musí plnost světa mohutně překypět v násilnost a nescíslnost svých forem: takto kypí nahuštěná plnost forem, polymorfie jevů v „loveckém obraze“. Vévoda přemáhá zvířata a podmaňuje si přírodu⁸ – ale ta jako by se vzpírala, zmnožuje se, vše, kypí ve všemožných zakřiveních, kříženích a metamorfózách: je to změť sil, již vévoda fyzicky zdolává a do níž básník musí vnést duchovní jasno: hory se vypínají až k nebi a děsí – jako kdysi giganti – bohy; mrtvá

náhrazku. Jedná se o Góngorovo oblíbené schéma *a sino b* [a, ne-li b], o němž výtečně pojednal Dámaso Alonso in: *Revista de filología española*, 1927, s. 366, pozn. 2.

⁷ Z tohoto pohledu je srozumitelný i Góngorův sklon k temnému básnictví, narůstající v průběhu jeho života: ve staří totiž dospěl Góngora k básnění proti světu (i v jednotlivostech lze pozorovat nárůst násilného výrazu, srov. vystupňování *fatigar la selva* [znavit les] ve zcela podobném věnování k *Polyfémovi* v *bates los montes* [nadháníš hory] v naší básni; to prvé je mnohem více *templado* [střídmější, strofa II]. Vstupní verše *Polyféma* je třeba chápat jako kultisticky křečovitou verzi (*culta si aunque bucólica Talia*, strofa I) *První eklogy* Garcilasa de la Vega. – Chápeme také, proč básník lidových letrillas a romancí skládal také temné verše: tam dosažené, tady proboujované ovládnutí světa, tam básnění o přírodě, tady *proti* přírodě.

⁸ Při jednom mém výkladu vnímali moji posluchači pod přímým dojmem četby obraz lovu jako nejpůsobivější – teprve potom poznávali protisměrně působící tlumící faktory. Dynamicky opojné je pro mládež, a zejména německou mládež, přitažlivější. Způsob, jímž jsme se k básni propracovávali, se mi zdál metodicky správný: nejprve vyslovit první dojem, potom si zpřítomnit instance působící v opačném směru. Když jeden posluchač hned po prvním čtení prohlásil: „To je ale pozoruhodný obraz lovu!“, byli jsme už vlastně uprostřed interpretačního procesu.

divoká zvířata se tisknou v „*términos disformes*“ [beztvarých koncích] k zemi; dub a jehličnan soupeří v rychlosti a výšce (ne v dlouhověkosti, jak soudí D. Alonso, srov. epiteta *duro* a *levantado*) s horami; medvěd se svíjí v křeči nad oštěpem; hrají tu rozmanité barvy: démantové hroty oštěpů, zářící kopí, hory *de nieve armados*, *gigantes de cristal*; půda je krvavě rudá (*tenido*), řeka odnáší *espumoso coral*; a dochází i k proměně barev: *purpurear la nieve*; tóny se znásobují: *el cuerno, del eco repetido*. Tak jako se barvy mohou proměnit ve svůj opak, proměňují se i formy: jedna forma přechází v druhou, věci jsou zaměnitelné: v tomto umělém světě, v tomto světě znovustvořeném uměním se z loveckých oštěpů (*venablos*) stávají hradby a cimbuří, z hor ozbrojení giganti, z krvácejícího zvířete zpěněné korály, ze stromů (*robre, pino* [dub, borovice]) skály, z větroví dubu baldachýn trůnu, z květného břehu stolec – a je-li libo, z kroku verš, z řetězu na erbu svoboda atd. Jedna forma „supluje“ (*supla*, v. 21) druhou, zaujímá její místo, podsouvá se pod ní – je to znetvořený svět (*términos disformes*), který se podrobuje člověku (lovci jako básníku). Že se formy mohou měnit i ve svůj opak, vzrušené v klidné (*venablos muros de abeto, almenas de diamante*) – maně si připomínáme les kopí ve Velázquezových *Lanzas* – a klidné ve vzrušené (hory v giganty), stromy v potýkající se bojovníky (*émulos vividores...⁹*), odpovídá uměleckému uvolnění světa: člověk vkládá i svůj vlastní pohyb, svůj aktivismus do věci: *el cuerno, del eco repetido, fieras te expone* „roh... ti nahání zvěř“, *cuyo acero, sangre sudando, en tiempo hará breve purpurear la nieve*. Zvířata jsou přinucena zdánlivě vzdávat hold nebo předvádět estetické chování, z něhož se při bližším pohledu vyklube jejich poprava: strašlivé a krvavé se převádí v krásu a veselí: *muertas al suelo... pidiendo términos disformes... espumoso coral le dan al Tormes* (plnovýznamovost slovesa *pedir* [žádat] uchovává i překlad Dámasa Alonsa) – *del oso que aun besaba, atravesado, la asta de tu luciente jabalina*, a také lidské činy jsou přebásňovány v cosi vyššího: *en cuanto da el solícito montero al duro robre, al pino levantado... las formidables señas del oso*, místo „lovec zavěšuje trofeje na stromy“ „dává je (zasvěcuje je) stromům“, v. 36: v *su canoro dará dulce instrumento... al viento* jde o vzájemnost mezi mnou a druhými: „dávat“ je víc a je to niternější, na „já“ vázanější, slavnostnější než pouhé „konat“ (srov. *Soledad primera*, v. 29: *de la rota nave aquella parte poca que le expuso en la playa dió a la roca*, Dámaso Alonso: „nabídl skále, jako ex voto, malou desku z roztržštěné lodi“; podobně v. 10: *lagrimosas de amor dulces querellas da al mar* [plačtivé, sladké milostné nářky dává moři]). Jednotlivé formy a postupy nejsou jednoznačné, je třeba jim rozumět jako tajemným souvztažnostem, vešli jsme do *selva aspera*

⁹ *Vividor* je ještě „živější“, než by bylo participium.

e forte [divokého a hustého lesa], jenž může být zároveň baudelairovskou *forêt de symboles* [lesem symbolů].¹⁰ Ale tento les forem, jež neznamenají jen sebe samy, barev, které přecházejí jedna v druhou, dějů, jež jsou jaksi opsány nebo naznačeny, je zkomprimován na malé ploše, v 16 verších, a útok hor-gigantů na nebesa je slisován do pouhých dvou veršů: tato přeplněnost je obrazem komplexnosti světa; velikost je touto sevřeností ještě větší: michelangelovské pohyby ve stísněném prostoru – to je podstatný charakterový rys španělské barokní velikosti! Lakonická monumentalita má cosi jadrně ukázněného. Góngorovský svět, *mundo abreviado, renovado y puro* ([svět zhuštěný, obnovený a čistý], Dámaso Alonso, s. 35), je obnovován grandí- a brevilokvencí: jeho devízou je: „Mohutně a stručně!“¹¹ Zhuštěním je přirozeně metamorfóza forem o to mohutnější, nápadnější a také křečovitější a umělejší, stává se z ní často husarský kousek duchaplné kombinatoriky, např. *venablos = muros de abeto, almenas de abeto – montes que, de nieve armados, gigantes de cristal los teme el cielo* (jen si přečtěme dlouhé vysvětlivky, jimiž musel doprovodit svůj překlad Dámaso Alonso): apozice je vnější syntaktická forma sevřenosti a podřazení: umožňuje střet navzájem vzdálených představ, které souznějí jen mimovolně (zejména srov. ještě apozici ve v. 18: *émulos vividores de la peñas*): v takových metaforách není vyjádřena podstata dotčené věci, ale její schopnost ztotožnění s jinou věcí, tedy nikterak její esence, ale její akcidents – H. Pongs hovoří o „fiktivních metaforách“ a nikoli náhodou objasňuje Dámaso Alonso první obraz formulací „*venablos que fingien una muralla*“ [oštěpy, jež připomínají (předstírají) hradbu]. Tento fiktivně-duchaplný charakter metaforicko-metamorfující identifikace přispívá k pocitu uměle vytvářeného neklidu světa, nestability tohoto světa, a také k pocitu jeho vzdálenosti od nás (Dámaso Alonso, úvod, s. 16, hovoří o „ireálné bariéře mezi myslí a vlastním předmětem“): mezi nás a svět vstupuje duch – duch barokního básníka, který si libuje v paradoxech (*purpurear la nieve; besaba, atravesado, la asta* atd.) a který přeinterpretovává náhodné v duchovně obsažné (erb v symbol apod.). A irealita a neklid se ještě stupňují latinizujícími slovními formami (Góngora píše *robre* podle latinského *robur* a také *lilio* místo *lirio* atd.), jakož i latinizující převrácenou syntaxí: básník jako by slova metal z kalíšku na kostky: *sobre el de grama césped no desnudo; pasos de un peregrino son errante cuantos me dictó versos dulce musa; su canoro dará dulce instrumento* atd. – syntaktické

¹⁰ Chybí ovšem ještě synestezie, oblíbená už od renesance, srov. Wellek in: DVLG, 1931, s. 534nn. Studie o poměru Španělů k synestezii v průběhu 16. a 17. století by bylo velmi zapotřebí.

¹¹ Góngorovo umění je umění se založenýma rukama – na rozdíl od světa otevřeného Itala Marina, jemuž je Góngora vzdálen nejen v otázce smyslnosti: potlačení smyslnosti u Góngory – ačkoli se slovo *lascivo* vyskytuje v *Soledades* často, vždy se mu dostává ještě v téže větě zmírnění nebo dementi – je jen jednou stránkou všeobecné „zdrženlivosti“ tohoto básníka.

sounáležitosti se ruší, uzavírají se nová slovní spojenectví, a přesto energický verš se svými rýmy drží jednotky přísně pohromadě a substantivum je doprovázeno pravidelně a poklidně kráčejším epitetem ornans: *duro robre, pino levantado, solícito montero, formidables señas, luciente jabalina*. Syntaktické spojovací prostředky jsou redukovány už apozicemi, syntaktická konstrukce je znejasněna: jelikož chybí „a“, dvojčlenné výrazy typu *muros de abeto, almenas de diamante; al duro robre, al pino levantado* (zde působí symetrie chiasmu alespoň v závěru) se jeví jako otevřené a neukončené: otevřené k doplnění a alternativnímu výkladu. Nejistotu, znejasnění produkuje také potlačení členu, které musí působit tvrději a tajemněji než to, s čím operovala latina: člen, tento zpřítomňující slovní druh, latina vůbec nezná: (v. 33) *Honre süave generoso nudo libertad, de fortuna perseguida* – musíme vyjít z pravděpodobnosti, chceme-li zjistit členění a konstrukci jednotlivých větných členů. A přirozeně znamená užití substantiva bez členu jeho povznesení do abstraktní sféry, mimo kontingenci, jak je tomu např. ve v. 2: *cuantos me dictó versos dulce musa*. Touž abstrakci vykazuje i vytčení *tertia comparationis* v neutru: v. 22: *lo sagrado supla de la encina lo augusto del dosel; o de la fuente la alta cenefa, lo majestuoso del sitial* – můžeme pozorovat, jak fikční metafora provádí svou identifikaci na základě abstraktních obecností, jak se toto básnictví při veškeré hojnosti forem zmocňuje věcí nikoli jako hrubých fenoménů, ale v jejich abstraktní vybledlosti a odlehlosti – a je to týž paradoxní obraz, který jsme dosud nacházeli všude: hojnost forem a předmětnost na jedné straně, abstrakce a odlehlost na straně druhé.

Ze všech antinomií a paradoxů, které jsou do básně zapracovány, které jsou v ní utajeny, získáváme dojem, že v Góngorově případě máme co dělat s *tajemstvím* z „*donucení*“, tj. s umělým zauzlením o sobě jasného tvaru, a nikoli s „*tajemstvím* z *vnitřního tlaku*“, tj. s niterně neurčitým nebo tajemným tvůrčím impulsem, který se přirozeně zrcadlí v tajemné vnější formě (nanejvýš bychom mohli hovořit o tlaku k donucení). Básnění je už samo o sobě antitetická činnost, jež si musí v básni stanovit svou vlastní čaru příboje: „Protiklad je ve skutečnosti forma prožívání barokní doby“ (O. Walzel, *Barockstil bei Klopstock*, in: *Festschrift Max H. Jellinek*) – doby, která ztvárňuje problematičnost problematicky a vzrušeně. Stejný tlak k donucení (nebo v jeho formulaci: „vůli k jedinečné a skvostné formě“) dokládá Klemperer (*Germanisch-romanische Monatschrift*, 1927, s. 300) u Mallarméa. Více mystagogiky než mystéria, více filologicky uchopitelné formy než básnický neanalyzovatelného obsahového umění, více nahromaděného zatemňování než organického tajemství: tajemné není u Góngory prosté, ale nerozluštitelné, jak tomu bývá například u německého romantika (Eichendorffa apod.), je mnohem komplikovanější, ale rozpletitelné, jako například v *trobar clus* nebo v *poésie pure*, těchto typicky románských elaboracích

tajemství s jejich *přidáváním* temnot, s jejich hrou na schovávanou.¹² Pojem *soledad*, který od (objektivní) „samoty“ sklouzává k (subjektivní) „touze“,¹³ je Góngorou převeden od neohraničenosti básnického putování k produktivní plodnosti („povzbuzení k veršům“) – básník se snaží *vyjít* ze samoty, aby produkoval, netrápí se touhou a bolem. Jako by tito románští básníci s tajemností světa soupeřili, jako by se ji snažili přetrumfnout hromaděním a zauzlováním, zatímco už jmenovaní Němci vlévají svůj děs do těch nejprostších útvarů. V románském táboře vzniká „Schwulst“, velikost, napětí, přidávání, vítězství. Pro toto umění je podstatný kontrarealismus, který skutečnosti navzdory vytváří novou umělou skutečnost, rozpoutává netušené síly, avšak umělecky je drží na uzdě a tuto uzdu ponechává v rukou člověka. Paralelou jsou tu jezdecké portréty *Velázquezovy*, portréty malíře, jež bychom správně neměli chápat jako realistu,¹⁴ ale jako kontrarealistu: tyto obrazy Conde-Duque, krále Filipa IV., malého Baltasara Carlose ukazují velkoformátového, nadživotně velikého a často nad propastí se vzpínajícího koně,¹⁵ který je jezdcem zkrocen a stržen nazpět: přírodní síla a lidská protisíla! „Pasión y freno: libertad y canon“ [vášeň a uzda: svoboda a kánon“], říká

¹² Mallarmé: „ajouter un peu d'inconnu“ [přidat trochu neznáma]. – O „puzení ke hře na schovávanou“ u Calderóna a Góngory mluví W. Michels, *Barockstil bei Shakespeare und Calderón*, 1929, s. 20. V jedné přednášce pronesené v Marburgu podal Duhamel krátký náčrt „dějin temnoti“ ve Francii, který byl nicméně dějinami temnoti dosahované *jasnými* slovy. Mimo Mallarméa a Valéryho uvedl Jodellův sonet (*A luy mesme*, otištěno v jeho antologii, s. 113), Maurice Scève a jednu hádanku z 18. století. Ale ve všech těchto případech se jedná o „nucení k temnoti“, „zatemňování jasné skutkové podstaty“; hádanka zašifrovává něco jasného; Jodellův sonet je uměle komplikovaný opis prosté myšlenky: „Ty, básníku, můžeš vydat více záře než vycházející slunce“ atd.

¹³ Srov. C. Michaëlis de Vasconcellos, *A saudade portuguesa*, s. 67, o španělských dokladech na „touhu“. – Z významu „touha“ lze porozumět plurálu v názvu a traktování jedné *soledad* v každé kapitole. Že každá kapitola dostává název *Soledad* (*soledad primera, segunda*), odpovídá podobným případům, které vypočítává Pfandl, *Spanische Nationalliteratur*, s. 234 (Gracián dělí svůj *Criticón* na *crisis* místo *capítulos* atd.): neviděl bych však v tomto barokním obyčeji pouze „usilování o hybnost a vzrušení“, ale také snahu převést formální na obsahové: oddíly u Góngory a Graciána nejen obsahují touhy nebo soudy, ale také jsou touhami a soudy – duševními ději, čímž se vracím k Pfandlově formulaci. Historicky vzato jsou tyto tituly srozumitelné ze středověkého rozčleňování jednoho tématu na způsob *Quinze joies de mariage* [Patnáct radostí manželských] (jež je samo napodobením *Patnácti radostí Mariiných*): v těchto případech byla úplnost plánována v závislosti na statickém vykreslení dogmatického faktu. Je příznačné, že Góngorovy světské *Soledades* už nebyly ve své totalitě dokončeny – nyní už totiž nešlo o statické rozvinutí vějíře paprsků, ale o zápasící dynamismus: patnáct radostí Mariiných muselo být vypočítáno v *úplnosti*, básník přírodní samoty však bojuje se svým předmětem a v předem neurčených variacích ho stále znovu obměňuje.

¹⁴ R. Menéndez Pidal, *L'épopée castillane*, s. 118, srovnání *Poema del Cid* a *Lanzas* („marně bychom hledali na Velázquezově obraze jakkoli lehkou odchylku od jeho modelu, ať z touhy ho idealizovat, nebo z hledání zvláštního účinku; najdeme tu pouze kus skutečnosti...“); E. d'Ors, *Trois heures au Musée du Prado* (kapitola *Velázquez*), s. 81: „pouhý realismus“, „objektivita“ (nicméně u některých portrétů se uznává také „lyrismus“). Ale barokní verš, jaký nacházíme v *Poema del Cid* (v. 2801): *los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves* (oproti věčnému verši 1830 z *Písně o Rolandovi*: *halt sunt li pui e tenebrus e grant*), už vykazuje spřízněnost s góngorovskými *montes* – *gigantes de cristal*! S „dokonale arbitrárním vírou, že španělským uměním je realismus“ a s „neméně arbitrárním přesvědčením, že realismus je nejvyšší forma umění“ polemizoval už J. Ortega, *Espíritu de la letra*, 1927, s. 21.

¹⁵ Srov. zcela podobný barokní popis koně u Lopeho, např. v *El castigo sin venganza*, III, 1: srovnání síly manželství krotící muže se zkroceným koněm.

Dámaso Alonso na s. 36 o Góngorovi – anebo, máme-li to v jeho stopách říci sami: *cadena y libertad*.¹⁶

¹⁶ Srov. Vosslerovu recenzi in: *Deutsche Literaturzeitung*, 1931, sl. 16nn., který můj malý článek odlišuje od plánovité, rétoriku a techniku zdůrazňující, exegetické práce Dámasa Alonsa a obšírného pojednání W. Pabsta, plédujícího za vysoké estetické hodnocení Góngorovy „tvorby“, *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades (Revista hispanica, 1930)*. Také Pabst uznal centrální význam *Věnování* a jeho výklad se v leckterém detailu stýká s mým. – Že „pasáž“ ve svém symbolickém významu pro celé umělecké dílo u mne získává novou důležitost, snad bude přijato bez protestů. Zvláště když uvážíme, že z dobře zvolených „pasáží“ člověk může, ba musí uhodnout autora: u mnoha zkoušek je znalost celku z torza implicitním předpokladem. (Srov. návrhy J. Schmidta in: *Neuphilologische Monatsschrift*, 1931, k reformě maturity – i u univerzitních zkoušek sem tam zdomácnělo „poznávání“ básníka z jedné „pasáže“, tak jako je možné poznávání uměleckého díla z jednoho střepu, které zkoušenému předkládá archeolog.) – K tomu ještě metodicky objasňující stať U. Leose *Historie und Stilmonografie, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte*, 1931, s. 472nn.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA¹

† 25. května, o svatodušních svátcích roku 1681

Non solum creator sed etiam moderator...

U různých národů nacházíme reprezentativní dvojici básníků, kteří vystoupili ve společném časovém a kulturním rámci nebo tvořili uvnitř *jednoho* literárního okruhu, a jsou proto vnímáni jako k sobě patřící osobnosti, a jak ve své příslušnosti ke skupině, tak ve své individuální protikladnosti jako *nutná* syntéza a odštěpek národního génia: Schiller a Goethe, Corneille a Racine, Lope de Vega a Calderón, tyto „dvojice“ jsou *spolu* básnickými zástupci Německa, Francie a Španělska v jejich příslušných literaturách, a to jakožto *jednotliví* představitelé jednotlivých německých, francouzských, španělských národních rysů, které teprve doplněny o svůj protějšek dospívají ke kruhové totalitě plné, všennárodní reprezentativnosti. Jen málokteré společenství – Angličané nebo Italové – se rozhodlo pro *jediné dominantní jméno*, jemuž národ může svěřit své nadnárodní zastoupení. Francouzský kritik Albert Thibaudet² doložil protiklad Corneille-Racine jako pro Francii zvláště charakteristickou dvouvrcholovost: francouzskému básnictví je vlastní právě racionálně-polemický rys, tvorba ve sporu s něčím, dialektické tam a zpátky, takže dvojice Corneille-Racine se začleňuje do řady dalších párů: Descartes-Pascal, Votaire-Rousseau, Bossuet-Fénelon, Hugo-Lamartine atd. Racine říká „ne“ Corneillovi jako Rousseau Voltairovi atd. A vskutku je tato vrozená antitetika Corneille-Racine, jež stále znovu – jako dvě kóla alexandrinu – přiřazuje protikladně tvořící básníky za účelem vyrovnání, velmi odlišná od antitetiky Schiller-Goethe a Lope-Calderón. V případě Schiller-Goethe vlastně nemáme co do činění s antitézou dvou stejných sil, ale s rozpuštěním velkého v ještě větším, v elementu, který ho pojímá do sebe, přičemž ten, kdo je pojímán a začleňován do širšího organismu, zjednává pojímajícímu jasno o jeho vlastní povaze (čehož tento ve své božské všeobjímajícím sám o sobě nebyl schopen): Schiller, v Goethově životě pouhá epizoda a v jistém smyslu jedna složka Goethovy podstaty, přesto objasnil Goethovi povahu jeho „naivního“, schillerovské „sentimentalitě“ protikladného básnictví. Pro dvojici Lope-

¹ Přednáška k uctění Calderónovy památky, již jsem proslovil před svými kolínskými posluchači; poznámky jsou doplněny pro knižní vydání.

² *Pour la géographie littéraire*, Nouvelle revue française 32, s. 534nn. – Antiteticko-polemické gesto pokračuje uvnitř tvorby řady velkých Francouzů: u Chrétiena de Troyes, Moliéra, Gida.

Calderón mohou být inspirující poznámky rakouského básníka Grillparzera (v jeho *Studiích o španělském divadle*): „Calderón, Schiller španělské literatury, Lope de Vega, její Goethe“, „Calderón, velkolepý manýrista, Lope, malíř přírody“, „Schiller a Calderón se zdají být filozofickými spisovateli, Goethe a Lope de Vega jimi jsou. Ti první se tak jeví především proto, že vedou filozofické diskuse, ti druhí pouze předkládají výsledky.“

Ze souboru těchto aforismů jasně vysvítá, že Grillparzer viděl v Lopem naivního, nereflektivního básníka a v Calderónovi sentimentálně-idealistického básníka, jenž je této původnosti dalek. Pozoroval, že Lopemu je vlastní mnohem větší básnická substance, originalita, invenčnost, spontaneita, lehkost, mnohostrannost, zatímco Calderónovi je vlastní mnohem rétoričtější, více rozumové a přísněji lineární umění. A přece není na této Grillparzerově úměře (Calderón : Lope = Schiller : Goethe) něco v pořádku, a stačí toto srovnání vyjádřit suše matematickou formou, aby to bylo zřejmé: Calderón historicky přichází po Lopem, kdežto Schiller zazářil jako meteor na Goethově nebi, takže pokud bychom chtěli přeformulovat souběžnost obou Němců v následnost, Goethe by přišel spíše po Schillerovi než naopak. Calderón nejenom časově následuje Lopeho, nýbrž jeho umění je myslitelné pouze jako následek lopeovského umění: u Calderóna se přírodní bohatství přivádí k uměřenosti a uzákoňuje se, možná dokonce tuhne, po otevřenosti světu a bezmezné asimilaci tu vzniká pozdně klasická forma, „romantisme dompté“ [zkrocený romantismus] ve smyslu Andrého Gida. Proti tomu je Goethe moře, do něhož ústí řeka Schiller – bezhraničné a bouřlivé a už ve svém časném bytí téměř podobné věčnosti. Moře Lope, uzavřené hrázemi a propustmi – to je Calderón; řeka, již do sebe přijalo moře Goethe – to je Schiller. Calderónovo umění jako umění pozdní formy připomíná nicméně znovu Racina, který se nám zase jeví lidsky bohatší než Corneille. Dvojice Lope-Calderón je tak svérázně ohraničena proti dvojici Schiller-Goethe i proti dvojici Corneille-Racine: Calderón sdílí s Racinem charakter pozdního klasika, který klade meze nadbytku (ačkoli je Calderón stále ještě baroknější než Racine!), s Schillerem pak sdílí reflektovaně strnulý rys původně nijak bohatě obdařeného naturelu, jenž musí chybějící hojnost nahrazovat kázní.³ Ze Španělů dosáhl jediný Cervantes oné oblažující, přirozeně tkající všestrannosti, onoho tvary produkujícího a přesto sebeomezujícího mistrovství Goethova nebo Shakespearova, jen on byl schopen této integrace tvořivosti a sebekázně. Takto má Španělsko vynikajícího jednotného zástupce v Cervantesovi a dualistickou reprezentaci ve dvojici Lope-Calderón; je zastoupeno dvojnásobně, unitárně i

³ Werner Krauss, *Calderón als religiöser Dichter*, Kunstwart, 1931, s. 490nn., šťastně formuluje: „Lope de Vega zbásnil encyklopedii španělské duše, Calderón jí dal brnění pro věčnost, v němž se musí zachovat po zhroucení její světské moci.“

dualisticky – a je to adekvátní znamenání jeho tvůrčího bohatství a jeho bujně tvarové invence, zatímco dialekticky podvojný rytmus Francie svědčí o intelektuální čilosti tohoto národa, ale také o jeho podřazenosti v oblasti tvarové kreativity.

Svéraz Calderónův jakožto reflektujícího a strnulého typu, který do sebe vstřebává obrovské bohatství, ale zároveň je ukázněný, lze chápat jako vyzařování národního svérázu: vážné *přísnosti*, jež je pro Španěla stejně charakteristická jako lehce těkající invence Lopeho. Tak jako zná španělské klima slunce, spoustu slunce, ale právě v tomto španělsky rozpalujícím slunci se nalézá – a je užívána jako komplementární složka – čern a temnota, šero skal a stromů, šero španělských klášterů a kostelů, stín v mnohé slunečné španělské tváři, šerosvit v malířství Riberově či Zurbaránově, tak musí ve Španělsku, které je mnohem více zemí kontrastů než Itálie, proti výtvorům slunečně otevřené, lehké, téměř italské fantazie vystoupit také cosi pořádkujícího a strnulého, takřka prozaicky rozumného, uzavřeného a formalizujícího, a to teprve přináší bytostný, specificky španělský rys, italské povaze zcela protikladný. Cosi přísně rozumového můžeme objevit už ve starošpanělské *Písni o Cidovi*, která působí prozaicky ve srovnání s *Chanson de Roland*, takže Menéndez Pidal chápe střízlivý realismus jako španělský fenomén (v čemž mu protiřečí Ortega) – můžeme v ní objevit tendenci k juristicky racionálnímu postoji, k rozumnému symbolismu, jenž se táhne jako červená nit veškerou fantastikou epického cyklu o sedmi infantech z Lary a který dominuje v bohaté didaktické literatuře středověku, v didaxi, která se nepříjemně roztahuje také v předrenesanční *Celestině* a infikuje ještě Lopeho *Doroteu*. Duch středověké scholastiky, duch teologických disputací a nabádavých kázání, zůstal živý u všech vzdělanců, a to i poté, co do Španělska začal proudit světu otevřený duch renesance a jeho literární vyzařování v podobě italské novelistiky a lyriky. Tento renesanční duch byl ve Španělsku zkrocen duchem protireformace, která znovu obnovila pravidlo a autoritu, proti radosti smyslů postavila sebezpytování a proti roztěkané invenci rozumovou argumentaci. Španělské *siglo de oro* je jedinečně poznamenáno tímto střetem ducha renesance a protireformace, přičemž proti italské hojnosti, italské radosti smyslů a otevřenosti vůči světu, italským spontánním reakcím působí uzavřenost rozumově založené a před autoritou se sklánějící životní a umělecké formy. Všichni velcí Španělé, Lope, Cervantes, Calderón, dokáží každý po svém tyto protikladné síly vyrovnat. Lope je hned více renesančním umělcem a hned více umělcem protireformace, zcela podle nálady, kterou si příslušné dílo žádá. Cervantes slučuje oba prvky pevným stanoviskem svého humoru, k němuž se dopracoval nad virtuózně zpodobeným světským shonem, a je rozhodně tím méně lyrický, čím je epičtější. Calderón ve svých dílech krotí a vodí na provázku zmatek světa, ukázněuje své lyrické a malířské umění

svou juristicko-scholasticky determinovanou přísnou formou, je největším dramatikem, dramatickým technikem a dramatickým logikem Španělska, a právě tím i nejméně italským ze španělských klasiků. Itálie, jako jediná z velkých evropských zemí, nevytvořila žádné velké drama, pouze marnotratnou barokně výpravnou formu velké opery, a Calderón⁴ krotí ve svých dílech právě opernost, jež se vyžívá v mytologických hrách (srov. např. *El mayor encanto amor*). Možná že to, co je mu nejvlastnější a co jej vyděluje mezi španělskými básníky, je právě racionální přísnost jeho disputování, argumentování, filozofování a dramatické výstavby, zatímco tryskavě hojná, téměř orientální fantazie je v něm kusem španělského a renesančního dědictví. Když německá romantika objevila pro Evropu španělské básnictví a nejprve upřela pohled na sám konec dlouhého vývoje, na Calderóna, musela položit rovnítko mezi Calderóna a fantazii (Tieck: „O Calderon, du hier schon Gottheit-trunken, Herold der Wonne, Cherub nun im Chore“ [Ó Calderóne, ty, jenž jsi už na zemi opilý božstvím, herolde slasti, cherube v andělském chóru]; Friedrich Schlegel:

„Nicht Zauberer bloss von diesen Seligkeiten,
Bezaubert selbst wohnet, zum schönsten Lohne,
Im eignen Garten selig selbst der Meister.
Drum sollen alle Feen auch bereiten
Des Dichterhimmels diamantne Krone
Dir, Calderon, du Sonnenstrahl der Geister“⁵
[Nejen kouzelník těchto blažeností,
nýbrž sám okouzlený, přebývá, těše se z nejkrásnější odměny,
ve své zahradě blaženě sám mistr.
Proto necht' všechny víly připraví
démantovou korunu básnického nebe
pro tebe, Calderóne, sluneční paprsku duchů]).

Teprve Solger obrátil pozornost Tieckovu a ostatních na abstraktní, pevně zformovaný ráz calderónovské mytologie, jež zdaleka nedopřává volnost okřídlené fantazii a jež je ve skutečnosti výkonem kalkuluujícího rozumu, rozumu, který chladně a suše podřizuje jednotlivé případy, jež má drama předvést, všeobecným nebo uznaným článkům víry, bez psychologie, bez zpytování individuálních tajemství lidské duše, a který to, co chybí na prapůvodní

⁴ Vossler ho v recenzi k citované stati o Calderonovi případně nazývá španělským Metastasiem.

fantazii, nahrazuje smyslovým znázorněním abstrakt. Podle něho pochází bohatství a hojnost obrazů u Calderóna z alegoreze, jejímž úkolem je právě dávat smyslovou podobu abstraktním pravdám, a jeho manýrismus pochází z tlaku, jež na něj vyvíjí nutně omezená alegorická fantazie; Calderónovy kusy se podobají mozaikám, v nichž se stejné kameny skládají prostřednictvím umělé techniky, ba mechaniky, do stále nových kombinací. Calderón je alegorik, nikoli mystik.

Co bylo u Lopeho roztěkanou a bouřlivou fantazií, která vykouzlovala na jevišti nejrozmanitější scény, je u Calderóna předvedeno v nepočetných, mocně načrtnutých, ostře konturovaných, srozumitelných obrazech, devízách, emblémech. Zůstává tu stará smyslová nádhera, barva, lesk a oheň lyrismu, k tomu však ale nyní u Calderóna přistupuje přísnost plánu.

Některé Calderónovy hry dělají spíše *fantastický*, *lyricky barevný* dojem, jiné působí spíše jako *rozumově ukázněné*: *La vida es sueño* [Život je sen] nesporně působí spíše fantasticko-lyricky, *El alcalde de Zalamea* [Zalamejský rychtář] spíše vykalkulovaně a rozumově.

Téma života jako snu,⁶ jež bylo zpracováno už ve středověku ve španělských fragmentech *Barlaama a Josafata*,⁷ odvolávajících se na indické předlohy, muselo španělského básníka náležitě přitahovat teprve od časů renesance, která znovu probudila k životu platonskou myšlenku žaláře smyslů, v němž úpí člověk. Dokázal nicméně na tomto základě rozvinout obě složky španělské duše: barevný život a za ním vážnost filozofického pohledu, který v životě vidí nicotu, sen a pěnu, tedy barvu a temnoty zároveň, jak je v sobě obsahuje španělské duševní klima. Právě myšlenka, že veškerý život je jen sen, jen fikce, mohla osvobodit básníkovu fantazii, nechat ji bájit na toto téma – proč krásně a fantasticky nesní, když je všechno sen?⁸ – a Calderón vskutku proslil motiv „život sen“, „život jako sen o snu“ ve všech jeho fantastických možnostech, ale zároveň pociťoval stále silněji potřebu vnést do své hry plán, architekturu, rozumovou dogmatiku. Tři inkarnace tohoto Calderónova snění o životě jako snu jsou: *La dama duende* [Dáma skřítek], *La vida es sueño* a *El gran teatro del mundo* [Velké divadlo světa]. (Mohli bychom jich uvést ještě více, Blanca de los Ríos mluví o „deseti Segismundech“.⁹)

⁵ Tyto i následující údaje přejímám z knihy J.-J. A. Bertranda *Tieck et le théâtre espagnol*.

⁶ Srov. A. Farinelli, *La vita è un sogno*, 1916, a Felix G. Olmedo, *Las fuentes de la „Vida es sueño“*, 1928.

⁷ Srov. G. Moldenhauer, *Die Legende von Barlaam und Josafat auf der iberischen Halbinsel*, 1929.

⁸ Unamuno spatřuje v motivu „života-snu“ přímo symbol španělských dějin.

⁹ „*La vida es sueño*“ y los diez Segismundos de Calderón, Madrid 1926.

V komedii pláště a dýky *Dáma skřítek*, postupující vichrným krokem romancového verše, se stále poukazuje na rekvizitu, která umožňuje podnikavé vdově doně Angele její skřítkovské kousky, na posuvnou skříň mezi dvěma místnostmi, tedy na scénický nápad, který je pokládán tu za primitivní, tu za vtipný; ale ve skutečnosti posuvná skříň, díky níž vklouzává ženský skřítek do pokoje dona Manuela a zase z něho vyklouzává ven, umožňuje otřes skutečného vnímání dona Manuela a jeho sluhy Cosmeho: je ta tajemná bytost *duende* [skřítek], jak věří Cosme, je to *dama*, jak posléze zjišťuje don Manuel, nebo je obojí v jednom, *dama-duende*, ženský ďábel, neboť ďábel se vtělil do Evy?

Angela: Dopřejte, ať povždy dále
hádankou jsem tady vám,
nejsemť, co se býti zdám,
nezdám se být, co jsem ale...¹⁰

Manuel: Jsi-li přeludem či stínem,
ženo, jež mne týráš k smrti?¹¹

Obluzený hrdina sahá občas do prázdna a svírá v náručí trochu vzduchu místo člověka nebo skřítko – v zásadě je to veseloherní převrácení strašidelné scény v *Mágico prodigioso* [Zázračný mág], kde španělský Faust Cyprian, který zaklíná obraz své milované Justiny silami magie, objímá pouhý přízrak, skelet bez života.

Zkušenost, kterou dělá don Manuel s doňou Angelou, je jen veseloherní výřez z lidské zkušenosti vůbec; což život není přelud, šalba stínů, sen? A všimněme si: skleněná skříň není průhledná – a přesto šálí dona Manuela, příliš prostoduše důvěřujícího tomu, co se jeví jeho zrakům, a naopak: sklo je frekventovaný obraz ženské (příliš křehké) ctnosti. Calderón zdůrazňuje, že jeho dáma skřítek „nemá na obranu své cti nic jiného než křehké sklo, jež při prvním nárazu pukne vedví“ – a vida, čest dámy skřítko zůstává přes pouze skleněnou skříň nedotčena – to nejkřehčí může v tomto světě zdání klást odpor a to nejprůhlednější může být pro člověka neprůhledné. To je naučení této ztřeštěné a nevinné Calderónovy veselohry. V jeho nejrozpuštějších a nejbujarejších komediích zůstává stále ještě uchován mravní ideál;

¹⁰ [Překlad Jaroslava Vrchlického, in: *Výbor dramat Calderónových*. I. *Dáma skřítek*, Praha, Grosman a Svoboda 1900, s. 120-121.]

¹¹ [Tamtéž, s. 148.]

Calderón v nich přivádí na scénu rušný život, aby nás počestně pobavil, ale ukazuje nám i trochu tajemství, jež život v sobě skrývá, totiž tajemství jeho iluzornosti, aby nás varoval.

Segismundovo vychování ve věži (v komedii *La vida es sueño*), daleko od světa (neboť král Basilio chce obrátit vniveč jisté nebeské proroctví); jeho náhlé dosednutí na královský trůn; zvůle, již si mocí opilý hrdina na dvoře dopřává (jednoho sluhu vyhodí oknem, chtěl by také „arrojar por la ventana“ [vyhodit z okna] čest milované ženy a svému starému vychovateli hrozí smrtí); jeho omámení a nové uvěznění ve věži (tak jako byl předtím ve spánku dosazen na trůn); všechny tyto zmatené, fantastické události, do nichž je zapletena i Amazonka Rosaura, jež přicválala na svém hipogryfu ze světa Ariostova a jež – hned muž, hned žena, hned hermafrodit – je předmětem princovy lásky a podnětem k jedinému *dobrému* skutku v jeho snovém životě; všechn ten chaos, k němuž vedla králova snaha předejít svému osudu a princova touha naplnit svůj osud – to vše nakonec vrcholí v Segismundově rezignaci na veškerou pozemskou pompu; přijme sice královskou korunu z rukou lidu, ale bude ji nosit, aniž bude užívat její moci:

*„¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción
Y el mayor bien es pequeño,
Que toda la vida es sueño
Y los sueños sueño son.“*

Co je život? Přelud, klam.
Co je život? Hrozně vratký
stín, dech dechu jinovatky.
Vše velké je malé jen.
Dnes už vím: život je sen,
i ty sny jsou z jeho látky.¹²

Calderón vykresluje fantastiku snu, ale také náhlé odduchovnění, *desengaño* po *engaño*, procitnutí ze snu. Vždycky vzbuzovala údiv absence vnitřního vývoje u Segismunda, Calderónovo zřeknutí se psychologické motivace (lidská vůle je tajemně paralelní k vůli

¹² [Překlad Vladimíra Mikeše, in: Pedro Calderón de la Barca, *Život je sen*, Praha, Odeon 1981, s. 105.]

hvězd, jež ji „inclinan“ [nachylují], a nikoli „fuerzan“ [nutí]¹³), zázrak, jímž Segismundo získává vhled do snovosti života a k němuž dochází náhle, novým usmáním a opětovným uvězněním ve věži. Motiv ve věži přikovaného a jen do koží oděného prince je však od počátku pojat jako symbol primitivního člověka, který je spoután svými smysly a musí nejprve získat svou kulturu skrze boží milost (totéž vyprávění o vývoji člověka stojí v Graciánově *Kritikonu*). Do jaké míry za individuálně zformovanou postavou Segismunda číhá alegoreze, ukazuje skutečnost, že Calderón svou komedii *La vida es sueño* později přepracoval ve stejnojmennou hru k svátku Božího těla („auto sacramental“), která přímo otrocky napodobuje děj a dokonce jednotlivé verše komedie. Je to ojedinělý případ sebeopakování, možný jen proto, že za postavami už dřímaly alegorie, takže *auto sacramental* vlastně pro Calderóna neznamena opakování, ale spíše návrat k sobě samému. Segismundo byl předtím *symbolem* člověka – a nyní dochází na *personifikaci* člověka! Postavy se alegoricky vracejí, místo Segismunda „Člověk“, místo Rosaury k dobrým skutkům vedoucí Milost, místo čtveráckého sluhy Vůle (*Albedrío*), místo vážného vychovatele Rozum (*Entendimiento*), místo ovládaného lidu Člověku sloužící Živly. To Milost nyní vyzývá člověka uvězněného v jeskyni, aby svůj žalář opustil; Člověk si v královském paláci dělá z Živlů své služebníky; Stín (hřích) ho svede k tomu, aby okusil jablka, a Rozum, který ho varuje, Člověk shodí z hradní zdi (jako Segismundo sluhu), pochodeň Milosti uhasí Vlna a Člověk je znovu zapuzen do své věže. Na zem sestupuje nebeská Moudrost (*Sabiduría*), převlečená za poutnici, a přijímá podobu Člověka; za trest, že Člověk pojedl plod zakázaného stromu, je ukřižována na dřevě jiného stromu namísto Člověka, a ten je tak v zastoupení vykopen. V mušli přichází Voda, aby smyla lidské hřích, a Země slibuje poskytnout v obilí a révě druhou svátost, díky níž by mohlo být polepšení Člověka trvalé. *Auto sacramental*, předváděné o svátku Božího těla a koncipované jako ospravedlnění, ba doporučení eucharistie, musí svátosti ospravedlnit z povahy člověka, z jeho hříšného pádu a z jeho vykopení. Místo Segismundova jedinečného osudu jsou tu pojednány dějiny lidstva (právě tak, jako je postava Kristova jen jednou kapitolou z dějin Boží dobroty ve vztahu k veškerému stvoření) a jejich děj vede od platonské symboliky jeskyně a vězení a indické báje o procitajícím spáči ke katolickým symbolům svátostí, aby vyústil v bohoslužbu a liturgii; a *ficción*, iluzornost světa, básníka v nejmenším neodstrašuje, ba právě naopak, povzbuzuje ho, aby přitakal fantastice křesťanské dogmatiky: všechno živoucí je sen – *proto* je to také pouhé

¹³ W. Krauss, cit. místo, se nicméně domnívá, že v proměnách calderónovského hrdiny lze rozeznat „duchovní čin“, „sebedržení duše“, „niternost zlomené energie a vitality člověka přivyklého jednat“. Proti tomu mluví neustálé zdůrazňování protikladu *albedrío* [vůle] a *estrellas* [hvězdy].

podobenství *pravdy*. Kalich a hostie nejsou součástí snového světa, *ty* nejsou zdání. Z životního příboje ranější komedie vystupují v *auto sacramental*, přízračně transformována, přísně ohraničená církevní dogmata, a je to podobné, jako když Calderónův současník malíř Valdés Leal dává na svém sevillském obraze nést andělům z masa a kostí písmena devízy I H S, ozářená plameny svíček, a srdce Ježíšovo. Calderón je malíř teologických devíz; umělecké dílo tu poučuje, přestupuje z okruhu umění do okrsku praktického života. Ale jako je výzva, abychom si už na zemi kalichem a hostií zajistili spásu duše, praktickým pravidlem formujícím tento život, učilo už poslední dějství komedie nikoli odvratu od života, v němž jsme rozpoznali sen, ale životu rozumnému, životu, který si je možností, že sníme, vědom:

Segismundo: Zasněme se, duše, znovu,
dokud je čas, a čas letí
v tom krátkém životě, sněme,
ale mějme na paměti,
že nás v tom nejlepším vzbudí...
...Nuže, jsme už připraveni
na to, že moc, byť se zdála
strašně jistá, nic víc není
nežli půjčka splatná tomu,
kdo ji půjčil? Vzhůru tedy!
Odvažme se všeho.¹⁴

Calderón před námi nesní lyricky sen života, ale „maje na paměti“ naši situaci, utváří životní nauku, která v ryze křesťanskému duchu vnímá moc a majetek jako dary Boží. „Mít, jako bychom neměli“ – tento křesťanský paradox vede ke zpodobení „mít“, ale i „nemít“, k představě „života snu“, k představě, že bychom měli žít, „jako by“ to byl sen.

Calderón však jde ještě dále: nazvat život snem, zrušit jeho existenciální hodnotu z perspektivy jediné skutečnosti – Boha, představit Boha jako strůjce klamu, který člověka obklopuje, už to je určitý (křesťanský) paradox. Ještě křiklavěji je ve světle ramp demaskována šalba života v *auto sacramental El gran teatro del mundo*, když Bůh pořádá divadlo na divadle, když se divadlem nazývá život („es representación la vida humana“) a Bůh vystupuje jako divadelní ředitel, který lidem rozdává role („Kráľ“, „Sedlák“, „Boháč“,

¹⁴ [Překlad V. Mikeše, cit. vyd., s. 112.]

„Chudák“, „Dítě“, „Krása“ je kostýmována jako koketní kráska, „Rozum“ jako jeptiška) a pak, když chvíli „hráli“ na jevišti života – za podpory Víry, která jim jako náповěda posílala narážky – je odvolává (jde o přetvoření středověkého tance smrti v barokní fikci divadla na divadle!) a nakonec, poté co se herci života poděkovali, je zve k sobě, jako divadelní ředitel svůj soubor po představení, k poslední večeři. Cítíme tu, jak motiv „života snu“, „života divadla“ co nejvíce – a u vědomí paradoxu – sblíží s posvátné s profánním, aby se právě přiblížením poslední večeře a večeře hereckého ansámblu, Boha a divadelního ředitele sakrální věci v důvěrném svazku s profánními pohroužily tím hlouběji do života. V této náboženské hře, jež předvádí hříšný pád a vykoupení člověka, je příznačné, že se nezříká ani – ve španělském dramatu běžného – míšení tragiky a komiky, realizovaného zapojením profesionálního žertěře, „majordoma smíchu“: sedlák prostě přebírá roli *graciosa* a dělá obvyklé *graciosovské* vtipy (v Hoffmannsthalově přepracování mluví dokonce dialektem). Jako ve středověkém dramatu ani ve španělsko-katolickém dramatu není ještě v 17. století promiskuita vysokého a triviálního pocíťována jako rušivá: Kristus ostatně kázal také, a dokonce především prost'áčkům a bláznům. Uvědomujeme si tu moc katolické církve, jež nejenže proniká do nitra člověka, ale dokáže vtáhnout do kruhu umění celý život v jeho triviálnosti a obyčejnosti, a přesto ukázat také hlubší smysl tohoto představení režírovaného Bohem. Neboť o to jde: *el gran teatro del mundo!* – svět je divadelní představení, k němuž Bůh zve lidi jako diváky nebo herce; všechno je vypraveno Bohem a uspořádáno podle jeho plánu; lidé se mají jen chovat tak, jak si to Bůh přeje, říci prostě ano na herní plán, který vznikl bez jejich účasti, a na přidělení rolí jednotlivým hercům. Chybí tu iniciativa člověka, v jehož hrudi se odehrávají bouře, jak je tomu v protestantské dramatice (Goethe-Schiller) a v divadle karteziánsko-jansenistickém (Corneille-Racine), iniciativa člověka, který se ve své zodpovědnosti za sebe sama může cítit naroveň Bohu. U Calderóna je Bůh divadelník a řídí nezbadatelně podivuhodným způsobem své divadelní loutky: tak dává Segismundovi, statečnému princí, či divotvornému mágovi apod. projít pozoruhodnými proměnami. Bůh je divadelník jako Calderón; jako nám Calderón v *Dámě skřítkovi* umožňuje vhléd do svých praktik, jež pro jevištní postavy vytvářejí neřešitelné propletence a nám divákům poskytují na okamžik převahu nad postavami na scéně, tak nám Bůh dává nahlédnout do mechanismu divadla světa, v němž se ovšem vyznáme právě tak málo jako naši bližní, kteří se zrovna producírují po jevišti a nad nimiž jen v *tomto* okamžiku, jako diváci, a ne jako herci, pocíťujeme převahu. A Bůh se také stará o světskou barevnost scény, jež má svými převleky a proměnami ilustrovat drama o eucharistii. Od strašidelné hry o dámě skřítkovi přes zázračnou *La vida es sueño* až k představení velkého divadla světa, od veselohry přes „Traumspiel“

k liturgické slavnostní hře máme před sebou stupňovitou řadu zpodobení pevně zformovaného světa, který člověku, jenž se do něho narodil, musí připadat podle okolností jako čertovina nebo dar Boží, v každém případě ale jako mechanismus, který stojí mimo jeho vůli, a jako šalba s hlubším smyslem. Před osudovou nadvládou božství člověku zbývá – jako v antickém jevištním básnictví – pouze hrůza před *tremendum* neúprosných *numina*.

Ukázal jsem, kolik je ve zpracování motivu „života snu“ *naučně-dogmatického*, objektivně dotvořeného a nelyrického, a to právě v tak *lyricko-fantasticky* působících kusech. Všechny ty lyrické vložky v těchto dramatech, sonety, kanzony, glosy, hyperbolická přirovnání, rétorické, ba hudební efekty, je namístě vnímat jako divadelní rekvizity, které se k vlastním Calderónovým posláním mají tak, jako se má podle Calderóna svět a život k Bohu: totiž jako barvitost a ruch, jako divadelní aranžmá, jež má ve skutečnosti poskytovat naučení – naučení o nicotnosti všeho toho barvitě rušného zmatku – , jako „mozaika“ s vyměnitelnými kamínky, jejíž plán je nicméně provždy dán. Divadelník Calderón je obrazem svého Boha: je třeba volit stále stejná přirovnání, veršové formy, *coups de théâtre*, neboť pod vnější mnohobarevností světa se skrývá jednotejnost jeho smyslu. Tím více hýří Calderón drahokamy, květinami a hvězdami, čím více je přesvědčen o jejich nicotnosti. Mandloň, „která se příliš brzy ozdobí květy, je spatří při prvním závanu větru vadnout“ (*La vida es sueño*) – veškerá pozemská krása jde onou cestou, kterou jí určil Bůh. Jižní básník neprchá tak často před nicotností života do hloubek lidského nitra jako spíše do orientálně nádherného světa, jež nám ukazuje proto, aby nás o něj připravil. Calderónovský kus je představení vymodelované podle určitých receptů a podle určitého programu; pokud možno vtahuje do hry všechny umělecké druhy a vytváří jakýsi *Gesamtkunstwerk* „avant la lettre“ – tak jako je *el gran teatro del mundo* představení vymodelované podle Božího vykupitelského plánu, jeden obrovitý *Gesamtkunstwerk*. A umělá, téměř nepoddajná symetrie calderónovského kusu je velmi schématická odlika architektury světa: především ukazuje zrcadlení veškerého prožívání na dvou rovinách, neboť pán a sluha prožívají totéž, a přece odlišným způsobem (například Segismundo a jeho sluha v téže věži touží po různých věcech¹⁵), dokonce i v citovém životě ukazuje hierarchicky a stavovsky rozčleněný svět bez možnosti komunikace

¹⁵ Segismundo trpí „hrůzným údělem“ (*fiera condición*), morální nedostatečností lidství vůbec, a překonává jej nazíráním snového života, sluha trpí strachem v „začarované věži“, hladem, havětí, mlčenlivostí, jež mu byla uložena – a přece dochází tento nízký materialista (nebo vyšší moc, jež v něm promlouvá) k formulaci, která zdůrazňuje v životě smrt, a tedy k formulaci souhlasné s míněním Segismundovým: *Que un hombre con tanta hambre (!) / Viniera a morir viviendo* [že člověk s takovým hladem / za života umírá]. A také on sní krvavě hrůzné sny, které mu plní hlavu „tisíci tlachy“. Přímou parodií se stává v *Zázračném mágovi* druhé uzavírání smlouvy s ďáblem: Cyprián se upisuje na papír dýkou, kterou se řízl do paže, sluha po něm na špinavý kapesník prstem, poté co si vyrazil krev z nosu. Jedna a táž zákonitost světa se jeví v nejrůznějších variantách.

mezi rozdílnými plány. A kontemplaci staticky před námi stojícího gesamtkunstwerku světa zcela odpovídá, že u Calderóna jsou neustále při popisu *jednoho* individuálního fenoménu, například jedné krásné ženy, jednoho hrdého oře, jedné nádherné krajiny, vyvolávány *všechny* elementy, všechna zvířata, hvězdy a květiny, aby byl soubor stvoření úplný; že v *autos sacramentales* samy elementy zpívají operním způsobem sborové věty, aby chválily stvořitele své vzájemnosti i svého zápolení; že člověk je zasazen do kosmu; že Segismundo měří své schopnosti a svou svobodu s ptáky, rybami a potoky; že jednotlivé věci světa se barokně iluzionisticky rozplývají jedna v druhé, transparentně do sebe přecházejí, z koně se stává například šíp nebo oheň, z ptáka květina nebo drahokam; že jsou v katolicko-statické harmonii bytí všechny věci vztaženy ke všem věcem (srov. u Claudela, *Saténový střevíček*: „que j'aime ce million de choses qui existent ensemble!“ [jak miluji ten milion věcí, jež existují naráz!]).

Dogmatický ráz Calderónova dramatického umění, jež člověku neoponechává žádnou možnost ovlivnit svůj osud a nutí divadelní publikum k trpnému přihlížení jak Božím predestinacím, tak divadelním představením, je zjevně tím nejméně moderním momentem jeho kusů, jež zpracovávají motiv „života snu“, ale také takových, jako je například *Úcta ke kříži*, kde zcela vnějškové znamení kříže smazává veškeré viny a chrání jeho nositele, nebo *Zázračný mág*, kde Cyprián na začátku hry čte definici Boha a na konci se ji naučí uznávat za pravdivou a na způsob katechismu ji na scéně opakuje. V tomto ohledu se zdá, že *Zalamejský rychtář* je modernímu diváku blíže: to, že selský civilní soudce Pedro Crespo z malého extremadurského městečka dá popravit v rychlém procesu, jaký je pro nás myslitelný jen u válečných soudů, tváří v tvář nepříteli, nadutého kapitána, který uloupil čest jeho dceři a je zástupcem soldatesky, která neuznává ve státě žádné meze, a pak ho, zardoušeného *garrotou*, ukáže králi, jemuž jakožto nejvyššímu ochránci státního pořádku nezbyvá nic jiného než sankcionovat *res judicata* a mstitele své soukromé cti Pedra Crespa potvrdit jako doživotního rychtáře v Zalameji – to se zdá být tak mohutným útokem individua na oblast nadosobních řádů, takovým popřením Bohem stanovené hierarchie, že my, v nichž renesance, osvícenství a revoluce z roku 1789 vypěstovala cit pro emancipaci lidského jedince, máme dojem, že v donu Pedrovi rozpoznáváme uprostřed absolutisticky španělského 17. století předbojovníka nejvyššího osobního sebevědomí a osobní cti. Když Pedro Crespo na královu formální námitku, že důstojník může být odsouzen pouze královským soudem, odpovídá:

Celá vaše justice je
jedno tělo, nic víc dál:

Když má, pane, tolik rukou,
co na tom, že zabila
tahle ruka toho, koho
měla zabít tamhleta?
Nač dbát chyb v tak malé věci,
když je správná veliká?¹⁶

a král mu dává za pravdu: *Bien está la muerte dada* [Byl usmrčen právem], zdá se nám, že je to vítězství přirozeného práva, přirozeného právního citění nad byrokratickým řádem, a také se trochu přidáváme k jáсотu nad proklamací demokratické rovnosti všech stavů a nad vítězstvím občana nad vojákem. Těší nás, když dokonce ani v souboji replik mezi Pedrem Crespem, zástupcem civilní moci, a polním velitelem donem Lopem de Figueroa, zástupcem moci vojenské, sedlák nezůstává vojákovi nic dlužen, a pedantsky přesně mu vrací jeho bombastické kletby: tady jako by se drama skutečně odehrávalo mezi pozemskými silami ve státě, mezi vojskem a sedláctvem, přirozeným právem a státním právem. Však také jeden demokraticky cítící německý kritik, B. Diebold, nabídl „tuto první heroizaci občanského jména“ jako příspěvek demokratického Calderóna k uctění dnešní španělské republiky: „Pouze ve spravedlivém rychtáři zalamejském bude mladá španělská republika, jež vyhnala krále a vzala útokem kláštery, ještě vůbec moci slavit svého největšího dramatika.“¹⁷

Rádi bychom přijali zalamejského alcalda za odraz historických poměrů, za divadelní zrcadlo hrdého selství, jak žilo za Calderónových časů: ale víme, že Calderónovo dílo navazuje na literární komediální typus, např. na Lopeho *El villano en su rincón* [Venkovan ve svém koutě] a především na Lopeho „alcaldovské“ drama a že tyto selské postavy jsou čirá literatura, neboť právě za španělských Habsburků žádný svobodný selský stav neexistoval, jak

¹⁶ [Překlad Jaroslava Pokorného, in: Pedro Calderón de la Barca, *Zalamejský rychtář*, Praha, Orbis 1959, s. 99.]

¹⁷ *Calderons Sterblichkeit*, Frankfurter Zeitung, 23. 5. 1931. Z demokratických ideových pozic, jež zjevně nezohlednily *Zalamejského rychtáře*, prorokoval kdysi Rückert, že Calderón zastará:

Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muss ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit ihn niederschmettern,
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen.
[Ale toho, kdo ho chce uctívat
ještě dneska, musím vyplísnit.
Z jeviště, kde chce stát,
ho smete čas,
který s knížecími pacholky a flandáky
nebude mít už nic společného.]

prokázal Ludwig Pfandl.¹⁸ Dále je třeba si povšimnout, že Pedro Crespo může být alegorizován přesně ve stejné míře jako Segismundo: jako mstitel své cti může být chápán jako „čest“ vůbec, jako je Segismundo „člověkem po hříšném pádu“; je inkarnací cti, jež pochází od Boha, a tedy Bohem dané instituce; hra nás vede v grandiozní zkratce, jíž je znovu nápomocna španělská religiozita, od lidí přímo k Bohu:

*Al Rey la hacienda y la vida
Se ha de dar; pero el honor
Es patrimonio del alma
Y el alma solo es de Dios.*

Život a svůj statek jsem
vždycky povinen dát králi,
ale čest je statek duše
a jen Bohu duše patří!¹⁹

Podle španělského kodexu cti 17. století vyžaduje uražená čest pomstu: jako v *El Médico de su honra* [Lékař své cti] don Gutierre „léčí“ svou pohanu tím, že dá jednomu ranhojiči ukončit život své neprávem podezírané choti (vlastně zločinným) puštěním žilou, přesně tak „léčí“ i don Pedro čest své dcery, poté co zneuctitel jiné léčení odmítl: všimněme si, že Pedro Crespo, ačkoli ho kapitán přivázal ke stromu, před ním pokleká, a dříve než podnikne svou pomstu, prosí ho, aby se s jeho zneuctěnou dcerou oženil. „Čest je mé řemeslo“ – tato slova *Lékaře své cti* by mohl vyslovit i rychtář Pedro Crespo; v jiné tragédii je mstitel nazván „malířem své hanby“ (*El pintor de su deshonra*). Také don Gutierre otevírá formální soudní proces, v němž je jak žalobcem, tak soudcem. Juristický charakter těchto tragédií nám nesmí zakrývat fantastičnost takového samosoudcovství. Procesuální převlek je ve všech kusech 17. století, které se točí kolem cti, zcela běžný:²⁰ jde totiž právě o procesuálně maskovanou pomstu,²¹ při níž smí mstitel hrát roli soudce ve vlastní věci, neboť pošpinění cti je zásah do duše člověku bezprostředně svěřené Bohem, zásah do stvořenosti člověka. Každá lidská duše

¹⁸ *Spanische Kultur und Sitte*, s. 55.

¹⁹ Překlad J. Pokorného, cit. vyd., s. 36.

²⁰ Srov. studii A. Castra *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, *Revista de filología española*, 1916.

²¹ Jezuitsky je tato skutečnost na španělské scéně vyložena v jiném smyslu, srov. např. *Castigo sin venganza* [Trest bez pomsty] Lopeho de Vega.

náleží bezprostředně Bohu, a proto smí instance vložené mezi ní a Boha přeskočit. Že je Pedro Crespo právě toho dne a toho okamžiku, kdy hodlá provést svou soukromou pomstu, svou obcí zvolen rychtářem, a získá tak možnost uskutečnit svou pomstu z rychtářské moci, je osudová náhoda: žádný moderní právník nepřijme bez protestů výrok soudce ve vlastní věci – přes formální vyšetřování, při němž dokonce musí být rychtářův vlastní syn vzat do ochranné vazby. Ale nezbytnost vykonat pomstu zabitím zneuctitele je sama fatální „institucí“ španělského kodexu cti; ostatně dramatické dění rozhodují církevní ustanovení. Pedro Crespo netrpí žádnými výčitkami svědomí, po činu nepociťuje žádnou lítost; jde vyznačenou cestou, funguje téměř jako stroj, jako rozumně zkonstruovaný stroj na pomstu; je to spravedlivý mstitel, ale není to člověk, v němž by touha po pomstě bojovala s jinými sklony (v *Lékaři své cti* ještě zápasí s touhou po pomstě alespoň láska). Vykonává nadosobní ustanovení jako nástroj osudových sil. Vossler narýsoval spojnici mezi španělským pojmem cti a pojmem Boha a národa: „Člověk jako pán tvorstva a země ve službě cti Boží, tak vypadá teokratický... životní cíl, k němuž kráčí člověk, voják, hidalgo, grand, král a s ním národ. Jako si lidé představovali, že pozemský stát a světská moc jsou zastřešeny a posvěceny církví a mocí Boží, tak byla posvěcena i společenská čest ctí nebeskou... Pojem cti představuje střední rovinu, na níž se setkávají věčné a časné společenské hodnoty... Z věčného ducha získává naše časná moc a naše čest své trvání.“²² Španělský pojem cti je závislý na *opinión*, společenském mínění, není individuální jako germánský pojem cti, zaznívající v hesle „Buď věrný sám sobě“.

Ještě v jednom bodě působí zalamejský rychtář na první pohled moderně: ve svém realismu. Vidíme nejrozmanitější příslušníky armády od prostého vojáka a markytánky přes seržanta, kapitána až ke generálovi, vidíme celou rodinu Pedra Crespa, kichotovského hidalga, který má právě tak málo respektu před selskou ženou jako kapitán, mluví se tu o praktických věcech, o ubytovávání, žoldu, zavazadlech, o chromé noze generála, o volbě rychtáře obecní radou; využití jednotlivých realistických prvků zachází dokonce tak daleko, že když se jde Pedro Crespo nadýchat na ulici chladného večerního vzduchu, aby přehlušil zármutek nad odchodem syna, který se stal vojákem, jeho dcera ve snaze říci něco, co by uvolnilo napětí, mluví o obecních záležitostech, a sice o nadcházející volbě rychtáře. Obdivuhodná je Calderónova dramatická ekonomie: tato volba, na niž jsme takto mimochodem připraveni, umožní rozuzlení hry, neboť zvolen je právě Pedro Crespo. Ve srovnání s neexistujícím Polskem komedie *Život je sen* a početnými neexistujícími zeměmi,

²² Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1930, s. 54.

v nichž se Calderónovy kusy odehrávají, nacházíme zalíbení v této tvrdě strukturované, starošpanělsky sukovité skutečnosti a spjatosti s půdou; ve srovnání s lyrismem a hudebností, ba operností zejména náboženských kusů se nám líbí prozaicky skoupý zvuk verše, který jako by odpovídal paličatosti Pedra Crespa a dona Lopeho de Figueroa:

Don Lope: *Testarudo es el villano,*

Tan bien jura como yo.

Crespo: *Caprichudo es el Don Lope,*

No haremos migas los dos.

Don Lope: Ten sedlák je paličák:

zrovna jak já umí zaklít.

Crespo: Don Lope je umíněnc –

my dva nejdeme dohromady.²³

Tento zarputile kousavý realismus připomíná atmosféru staré *Písně o Cidovi* a romancí, zde přichází ke slovu tvrdé, nelyrické a nepoddajné Španělsko. Ve skutečnosti je *Zalamejský rychtář* Calderónovou nejfantastičtější tragédií,²⁴ neboť odívá trestněprávními pseudokorektními formami fantastický čin, rouhavé braní práva do vlastních rukou, a realisticky vykresluje krajní fantastiku, jako by to byla skutečná spravedlnost, a nikoli *ficción*. Vossler říká: „Pro Španěla nejsou realismus a fantastika protiklady, jež se navzájem vylučují, nýbrž dvě související strany jedné a téže věci.“²⁵

Ukázal jsem *tuhé, rozumově juristické* momenty, jež působí v Calderónových *fantastických* kusech, a *fantastické* momenty, které působí v kusech *realistických*, protikladné působení obou sil, jímž je bohatství španělské renesance ukázněno v protireformačním smyslu. A tímto ukázněním je nakažen i čtenář. Už Goethe poukázal na to, že Shakespeare se podobá zralému, čerstvě utrženému hroznu, na němž si každý může pochutnat, jak je mu libo, může si z něho udělat mošt nebo víno; u Calderóna však není nic ponecháno na svobodném uvážení posluchače, ten dostává hotovou, vydestilovanou pálenku s přídatkem cukru a musí

²³ [Překlad J. Pokorného, cit. vyd., s. 37.]

²⁴ Ačkoli se událost, kterou Lope a Calderón uvádějí na scénu, údajně skutečně stala, to, co se reálně odehrálo, ještě nemusí být zobrazeno realisticky a pravdivě nemusí být zobrazeno pravděpodobně. Mám dosud v živé paměti ironický smích jednoho skutečného (real)politika, který byl přítomen jednomu představení Calderónovy hry!

²⁵ *Abhandlungen der bayrischen Akademie der Wissenschaften*, 14. července 1926.

buď tento nápoj vypít, nebo ho odmítnout. To znamená, že Calderónovo dílo, dílo vůle a kalkulu, podřízení se autoritě, působí samo o sobě autoritativně a vyvíjí na nás nátlak. Je tu, je klidné a žádá slepou poslušnost. Právem je velkolepě neúprosná státnost tohoto umění, které nezná žádný vývoj charakterů a žádné vnitřní konflikty a které vykristalizovalo ve stereotypních jazykově-metrických formách, pokládáno za *jeden* z výrazů (nikoli výraz vůbec) katolicismu v umění. Katolicismus, který ve svém univerzalizmu a autoritativní normativnosti usiluje o klid a státnost, zde, ve Španělsku 17. století, vytvořil jednu z nejvyšších divadelních forem, jež se blíží antické osudové tragédii s její hieratickou strnulostí; tato divadelní forma tíhne k nehybnosti, k obrazu, k dekoraci, k teatrálnímu a barokně opernímu rázu, k liturgicky-alegorickému pojetí, v němž lze smyslovost oddělit od duchovního obsahu, takže se rozejdou rozum a fantazie, k mechanismu, který stojí proti divákovi, k pohlcení smyslové krásy světa uměleckým dílem. Proto v ní není dán vnitřní impuls pohybu, jež zná protestantské a jansenistické divadelní umění – ale z nejvyšší perspektivy je nakonec jedno, zda je lidský osud ztvárněn jako *cosi*, co se živě rozvíjí z lidského nitra, nebo jako něco, co má lidstvo od Boha a co je už „předžito“, uděleno a uspořádáno. Proto je také *auto sacramental* nejdůslednější formou španělského divadla: vlastní drama, sestoupení Krista k lidem a pozdvižení lidstva k Bohu, toto pro křesťany jediné možné drama, *se už odehrálo*, a je-li předkládáno znovu, tedy jen k poučení diváků, takřka jako krásný obraz. Ale ať už vystupuje člověk jako strůjce svého osudu, mocný a naroveň Bohu, ať už utváří lidský osud všemohoucí Bůh – v obou případech je třeba Boha velebit jako stvořitele člověka, nebo tvůrce sebe sama, jako *causa hominis*, nebo *causa sui*. Obě pojetí osudu a oba dramatické systémy oslavují Boha: *el gran teatro del mundo* nebo *el gran teatro del hombre* – oba jsou tu *in majorem Dei gloriam*.²⁶

²⁶ Ke Calderónovi srov. nyní také Vossler, *Corona*, 1931-32, s. 42nn. – Nevěřím – a můj výklad to měl prokázat – na zvláštní postavení *Zalamejského rychtáře* v celku Calderónova díla, ani na zdramatizování právního sporu z *pozemského* světa, „zjevně podníceném a infikovaném zvědavou radostí, s jakou jeho velký dětinský předchůdce Lope de Vega přistupoval ke skutečnému životu“. Calderónova tvrdost v *Zalamejském rychtáři* nemá, jak se domnívám, nic společného s Lopeho smyslem pro životní improvizaci – a ostatně ve svých hrách, které se točí kolem cti (např. v *El castigo sin venganza*), je Lope stejně tvrdý jako Calderón.

Ještě větší shodu mezi schillerovským a calderónovským divadlem, než jak je pojednána výše, postuluje J. Körner ve své stati *Tragik und Tragödie*, *Preussisches Jahrbuch* 225, s. 49.

UMĚNÍ PŘECHODU U LA FONTAINA

Benedettu Crocemu k 70. narozeninám

Ce La Fontaine qu'on donne à lire aux enfants ne se goûte jamais si bien qu'après la quarantaine... [La Fontaina, kterého dáváme číst dětem, vychutnáme nejlépe až po čtyřicítce...]

Sainte-Beuve

...ce style

Tout oublié qui fut jadis si doux,

Et qu'aujourd'hui l'on croit facile –

[...ten zcela zapomenutý styl,

který byl kdysi tak příjemný,

a který teď pokládáme za příliš snadný –]

Musset

Ulrich Knoche upozorňuje ve svém pěkném článku *Betrachtungen über Horazens Kunst der satirischen Gesprächsführung* (*Philologus*, XC, 1936, s. 373nn.) – vycházejí z horatiovského pokynu:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt

Et quocumque volent animum auditoris agunto

[Nedosti na tom, když báseň je krásná; ať jímavá též jest,

duši pak posluchačů ať unáší, kamkoli libo¹],

že už v satirách tohoto básníka se nachází umělecké užití „skrytého přechodu“. Například (s. 389): v satire 2, 6 mluví Horatius o rozmanitých nesnázích, jež vyplývají z veřejných *officia* v hlavním městě a jimž se lze jen nesnadno vyhnout. Sotva přišel na Esquilinus, útočí se na něho ze všech stran.

¹ [Překlad Otakara Jirániho: Quintus Horatius Flaccus, *Satiry*, Praha, A. Srdce 1929, s. 84.]

Horatiovi jsou naléhavě předkládány tři žádosti a poslední z nich se co do charakteru a funkce od předchozích v ničem neliší. I to, že je formulována jako výzva v přímé řeči, z ní činí ve formálním ohledu paralelu k předchozím žádostem – alespoň tak to vnímáme. Ve skutečnosti se však od nich liší podstatně: sice nikoli jako příklad žádosti, tedy co do formy, charakteru a funkce, ale tím, že je v ní skryta ještě další funkce: obsahuje totiž narážku na Maecenata, a připravuje tak nenápadně čtenáře na navazující vyprávění (v. 40nn.) o Horatiově vztahu k Maecenatovi a o tom, jak tento vztah vznikl, což pak zase vede k jiným tématům.

Zvolme ještě jeden příklad z mnoha, jež uvádí Knoche (s. 476, pozn. 38):

V satíře I, 10, 72nn. uvádí Horatius několik pravidel pro toho, kdo to myslí s básněním vážně: pracuj pečlivě a s pílí, říká, pohrdej obdivem davu, *contentus paucis lectoribus* [spokojen s malým počtem čtenářů] (v. 74). Tato slova patří jako apozice jak v gramatickém, tak ve formálním ohledu k tomu, co bezprostředně předchází, neboť vytvářejí paralelu k tam se vyskytující apozici (*scripturus*); do této souvislosti je bez váhání zařadíme také obsahově, jakožto pozitivní korelát k negativní větě *neque te ut miretur turba labores* [neusiluj o obdiv davu] (v. 73); a za nedůležitější slovo, jež je tu vysloveno, budeme pokládat slovo *pauci*, už kvůli antitéze *turba*. Všechno tedy ukazuje, že onu apozici máme chápat pouze jako část toho, co předchází. Co však následuje? Horatius si klade otázku, jaké čtenáře by si přál pro první knihu svých satir – což je téma, které je nepochybně velmi vzdálené původně zformulovanému tématu: tématu pravidel *recte scribere*. Přechod nicméně umožnila apozice *contentus paucis lectoribus*, a to skrytě, neboť narážka na nové téma padla téměř mimovolně: *lectoribus*. Teprve dodatečně si uvědomujeme druhou a dalekosáhlou funkci tohoto přístavkového určení. Teprve nyní vidíme také ještě něco dalšího...: domnívali jsme se, že v apozici je důraz na slově *paucis*; dodatečně však zjišťujeme, že v kompozičním ohledu mělo větší význam slovo *lectoribus*; znovu tak máme co dělat s dvojím přeakcentováním.

A Knoche uzavírá konstatací, že antika si na Horatiovi cenila právě tohoto umění plynulého přechodu, jenž byl označován jako *suavitas* a platil za charakteristický rys *genus medium*, středního stylu (v dialogu, sporu, satíře). Svěraz tohoto stylu je podle Cicerona definován „plynulostí“ této psychagogiky (*is... uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit nihil afferens praeter facilitatem et aequabilitatem* [...plyne takřka nepřetržitě, nepřinášejíc v řeči nic mimo snadnost a rovnoměrnost]).

Aplikujme Knocheho poznatky na La Fontainovy bajky, jež nesporně upomínají svou besední technikou a satirickou intencí na Horatiovy *Sermones*! Už to, že La Fontaine na jednom místě používá výrazu „faire passer“ [propašovat] – mluví ostatně o morálním naučení zaobaleném do vyprávění (VI/1) –, ukazuje k *suavitas*. Případ jako vstup I/14 *Simonide préservé par les dieux* ještě horatiovský není:

On ne peut trop louer trois sortes de personnes:

Les Dieux, sa maîtresse, et son roi.

Malherbe le disoit; j'y souscris, quant à moi:

Ce sont maximes toujours bonnes.

La louange chatouille et gagne les esprits:

Les faveurs d'une belle en sont souvent le prix.

Voyons comme les Dieux l'ont quelquefois payée.

[Třem druhům osob, věz, nelze dost chvály vzdáti:

toť bozi, milenka a nakonec tvůj král.

Už Malherbe říkal to; též bych to podepsal:

jsou maximy, jež věčně platí.

Poklona lichotí a ducha získává:

nejedna kráska pak je méně svéhlavá.

Hleďme, jak bohové odměňovali chválu.]

Máme tu nesporně žertovně sestavenou triádu, podanou s konverzačním zabarvením (Saint-Marc Girardin tu hovořil o „causerie“ a „digression charmante“ [půvabná odbočka]), a její třetí člen, bozi, bude pak v následující bajce hrát jistou roli – ale trojici vidíme pospolu už v prvním řádku, takže když dojde na bohy, nekoná se žádné překvapení (nehledě na to, že závěr bajky, uvedený slovy: *Je reviens à mon texte* [vracím se ke svému vyprávění], poskytuje sice *trojí* naučení, to se však nevztahuje přímo ke vstupní triádě – jakkoli výzva, abychom chválili *les Dieux et leurs pareils* [bohy a ty, kdo jsou jim naroveň], vtipně zahrnuje mezi bohy i krále a milenku). Následující případ má už k Horatiovi blíže: bajka 1 otevírá pátou knihu jakousi *ars poetica* lafontainovského ražení, a ta pak přechází ve vlastní vyprávění *Le bûcheron et Mercure*. Bajka má být zjevně uskutečněním následujícího teoretického uměleckého programu:

1. *soin trop curieux, de vains ornements l'effort ambitieux* [malicherná pečlivost, ctižádostivá snaha o plané ozdoby] mají být vyloučeny, netřeba však rezignovat na *certaines traits délicats* [jisté jemnosti], to znamená, přeloženo do moderních pojmů: žádnou barokní preciozitu, ale nebránit se jisté rafinovanosti stylu, již klasicismus z roku 1660, který preciozitou prošel, dokáže ocenit;²

² Vzhledem k místům jako III/1, verš 7: *Je t'en veux dire un trait assez bien inventé* [řeknu ti něco, co je dobře vymyšleno], jenž se vztahuje k vyprávění *Le meunier, son fils et l'âne*, by mohl mít La Fontaine na mysli také látkovou invenci, srov. VI/1:

Une morale nue apporte de l'ennui:

Le conte fait passer le précepte avec lui.

2. *plaire* [líbit se] a *instruire* [poučovat] (= *ridendo dicere verum* [s úsměvem říkat pravdu]), tedy žádnou „herkulovskou“ sílu, ale duchaplnou satiru, což znamená zřít se patosu jako výrazového prostředku, ale nezřít se moralizujícími záměry;

3. vzájemně se doplňující působení protikladů (*vice – vertu* [neřest – ctnost], *sottise – bon sens* [hloupost – zdravý rozum] má vzbuzovat dojem výřezů z univerzální, všechny živé bytosti zahrnující světové básně.³

Takto uvedená bajka pak demonstruje a) v protikladu k Rabelaisovu pojetí koncentraci a zjemnění; b) absenci patosu, rovněž na rozdíl od Rabelaise;⁴ c) protiklad mezi zdrženlivostí a žádostivostí: poctivý dřevorubec se spokojuje s dřevěnou sekerou, zatímco ostatní se s křikem domáhají na bozích zlatých seker – a analogicky je bajka, která pojednává o skromnosti a poctivosti, podržena ve skromné a poctivé formě a slouží jako ilustrace uměleckého programu, jež lze rovněž shrnout slovy *ne point mentir, être content du sien* [nelhat, spokojit se s tím, co máme].

Nyní je jasné, že La Fontaine nemůže uskutečnit přechod od teoretické části k praktické realizaci – k vlastnímu příkladnému výtvaru – primitivně lineárním vyslovením své myšlenky: „Toto je můj program – a nyní uvedu příklad“; to by bylo samolibé, tendenční a nebudilo by to potěšení. Musí tudíž zakrýt skutečnou souvislost souvislostí fiktivní a zcela jinak utvořenou: místo po dráze program-realizace přecházíme z první do druhé části

En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire.

[Samotná morálka je nudná veskrze,

však s dějem zároveň i poučku říct lze.

Bavit a poučit v tom převleku zlé není.

Citováno v překladu Gustava Francla: Jean de La Fontaine, *Bajky*, Praha, SNKLHU 1959, s. 189. Neoznačené překlady citátů pořídil Jiří Pelán.]

³ Bylo už dostatečně zdůrazněno, že La Fontainova básnická koncepce: *Une ample comédie à cent actes divers, / Et dont la scène est l'univers* [rozsáhlá komedie o stu rozdílných jednání, jejíž scénou je celý svět] vytváří a formuluje přechod mezi středověkým mystériem jako *dramatickou* světovou básní a balzacovskou *comédie humaine*, satirou na lidstvo, která si od dramatu pouze vypůjčila název? A že se La Fontaine nicméně nevzdává kosmických vazeb (nebo spíše: zavádí panteistické cítění světa), a na druhé straně připravuje rozložení univerza na kukátkové obrázky, jak to odpovídá románové teorii 17. a 18. století (tomu, co A. Langen, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1934, označuje jako „Rahmenschau“, za niž vděčíme racionalismu)? Guy de Pourtalès ve své stati *Annotations aux marges d'un La Fontaine* (in: *De Hamlet à Swann*, s. 65) upozorňuje pouze na užití termínu „komedie“ u bajkáře, což odporuje antickému řazení bajky do rétoriky nebo filozofie. Klempererovi je proti myslí, když Sainte-Beuve označuje La Fontainu za francouzského Homéra. Sainte-Beuve ale své hledisko vyargumentoval (*Lundis*, VII, s. 25) připomínkou, že ve Francii se vyžaduje malý umělecký formát: „Ve Francii, kde velké básnické koncepce snadno unaví... se od básníků žádá především onen druh obraznosti a plodnosti, který zabere jen pár okamžiků.“

⁴ Taine cítil totéž: o Rabelaisovi říká: „L'imagination déborde et noie l'esprit“ [obraznost zaplavuje ducha, až ho utopí]; o La Fontainovi, že našel „le milieu entre la sécheresse et l'abondance, entre la rareté et l'entassement des détails“ [střed mezi suchostí a nadbytkem, mezi vybraností a nakupením detailů]. Taine se ovšem dává svěst k normativnímu nadhodnocení mladšího básníka, místo aby bezpředsudečně, historicky pochopil odlišnost uměleckého chtění dvou rozdílných století a dvou rozdílných uměleckých temperamentů.

nevědomky a jakoby náhodně. La Fontaine sahá po plynulé *suavitas* „dobrého Horáce“ (*bon Horace*, v. 26). (V bajkách vyznačují vždy protikladné obrazy.)

*...faisant de cet ouvrage
Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'Univers.
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle,
Jupiter comme un autre. Introduisons celui
Qui porte de sa part aux Belles la parole:
Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui
[...tak tvořím ze svých bájí
mohutné divadlo o stovce dějství, změn,
jimž celý svět je dějištěm.
Lidé, bůh, zvířata se na mé scéně schází,
i sám pan Jupiter. Však teď vám představím
toho, jenž nosívá všem kráskám jeho vzkazy.
Dnes vydáme se však po jiné cestě s ním.⁵]*

Tak jako se u Horatia objevila zcela náhodně narážka *Maecenas*, jako jeden z mnoha příkladů nepříjemností, jež působí žádosti, a nato se přešlo k tématu „*Maecenas*“, objevuje se u La Fontaina jako apoziční příklad osob hrajících na jevišti světa Jupiter. Jupiter je demokraticky postaven na stejnou úroveň jako kdokoli jiný, dokonce je vyloven z nerozlišené masy s jistou nedbalou suverenitou (*hommes, dieux, animaux, tout* – není tu žádná hierarchie)⁶ – jde právě o to, dát ho do jedné řady s prvním, kdo se namane. Jupiter je však především pomocná konstrukce, jež je odsunuta, jakmile posloužila; je stylistickým nástupem nebo oslím můstkem k titulnímu hrdinovi Merkurovi, jenž je definován antikizující perifrází jako Jupiterův poslíček lásky u pozemských krás. Tato definice ovšem zjevně vypadává z rámce

⁵ [Přeložil Gustav Franci, cit. vyd. s. 156.]

⁶ La Fontaine tyto výčty miluje, neboť se hodí do jeho obrazu chaotického, náladového a nesmyslného světského shonu, srov. VII/15:

*(věštyně) à qui toute la ville,
Femmes, filles, valets, gros Messieurs, tout enfin,
Alloit, comme autrefois, demander son destin
[...k níž celé město,
od žen a velmožů po prosté lokaje,
jak kdysi chodilo ptát se, co čeká je].*

bajky, v níž je Merkur jen posel bohů a vykonavatel Jupiterovy vůle; básník tedy musí sám přiznat, že uvedl-li Merkura jako poslíčka lásky, nebylo to zcela případné; činí tak, ale odvolává se přitom na svou tvůrčí svobodu a bere tak naši výtce vítr z plachet (*Introduisons celui qui... Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui*). Ale tato nedbalost ve skutečnosti žádnou nedbalostí není. Právě když si La Fontaine zdánlivě vyčítá, že sešel z cesty, že se spokojil s *à-peu-près* (*Ce n'est pas de cela...*), jde správným směrem a mluví *à propos*! Vtáhnout do hry Jupitera nebylo vůbec zbytečné: vládce bohů sice nyní zůstane v pozadí, ale nadále vrhá na Merkura svůj stín – takový světapán jako Jupiter není nikdy pouhý statista. Když dřevorubec, který ztratil sekeru, zvolá: *Jupiter, rends-la-moi* [Jupiter, vrať mi ji], Jupiter se ještě neukáže, ale

Sa plainte fut de l'Olympe entendue (pasivum!).

Mercure vient. (Jupiterův rozkaz nezazní.)

[Až k Olympu ta prosba dorazila.

Přilétl Merkur.⁷]

Zviditelní se však po křiku chtivých dřevorubců:

Le roi des Dieux ne sait auquel entendre.

Son fils Mercure aux criards vient encor

[Až k bohu dolehly těch hlasů zmatky,

takže zas Merkur na zem přichvátá⁸]

Osobní vztah Merkura k Jupiterovi (*fils* [syn]), slůvko *encore* [zas], jež znamená, že tu dochází k neustálému zadávání úkolů a jejich plnění, to vše nás informuje o nepřímém působení otce bohů prostřednictvím svého posla, až nakonec v závěrečném naučení: *Que sert cela? Jupiter n'est pas dupe* [k čemu to? Jupiter se nedá oklamat] vystupuje Jupiter jako vlastní protihráč pošetilých lidí.⁹ Tak se nyní ukazuje, že Jupiter, jež La Fontaine ve své

⁷ [Přeložil Gustav Franci, cit. vyd., s. 156.]

⁸ [Přeložil Gustav Franci, cit. vyd., s. 157.]

⁹ U Rabelaise Jupiter neví, kam dřív skočit, a zasahuje jen proto, aby měl klid (kniha IV, prolog): *Quel diable, demande Jupiter, est là bas qui hurle si horriquement? Vertus de Styx, n'avons nous pas cy devant esté, presentement ne sommes nous assez ici à la decision empeschés de tant d'affaires controvers et d'importance? [...] Vrayement, dist Jupiter, nous en sommes bien. Nous à ceste heure n'avons autre faciende que rendre coignées perdues? [...] Ça, ça, que cette coignée soit rendue. Qu'il n'en soit plus parlé. Resolvons le différent*

ample comédie snižuje, má v naší básni velmi zásadní roli a že přechod k bajce *Dřevorubec a Merkur* – která by se vlastně měla jmenovat *Dřevorubec a Jupiter* – nevede od Jupitera k Merkurovi, ale od Jupitera k Jupiterovi. To Merkur, který byl „uveden“ svévolně, je z hlediska konečného působení pomocnou konstrukcí, a nikoli Jupiter. Avšak veškerá tato básníková pouťouchlá hra na schovávanou, tato licoměrná *suavitas*, která eskamotérskými triky zaměňuje přední a zadní plán, až náš duch cítí maličko závrať, ve skutečnosti slouží pouze k zastření tvrdého přechodu mezi didaktickou a výpravnou částí básně.

Jindy není tato přechodová technika tak obratná. Jako v následujícím případě, kdy se přechází od stanovení času a místa drobného dramatu, jež předvádí bajka, k pojmenování jednoho z hlavních aktérů (IV/22):

*Les alouettes font leur nid
Dans les blés, quand ils sont en herbe,
C'est à dire environ le temps
Que tout aime et que tout pullulle dans le monde,
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.
Une pourtant de ces dernières...
[Skřivan své hnízdo zakládá
když mladé obilí vyžene do osení,
a tedy ve chvíli,
kdy celé stvoření touží a láskou hoří:
nestvůrné ryby v hloubi moří,
panteři v pralesích, skřivánci v obilí.
Leč jedna dcera skřivánčího rodu...],*

du clergé et de la taulpeterie de Landerousse. Où en estions-nous? [„Kterýpak čert,“ otázal se Jupiter, „to tam dole tak hrozně vyje? Při řece Stygu, což jsme neměli dříve a nemáme teď dost obtíží v rozhodování tolika sporných a důležitých věcí?... Věřu,“ řekl Jupiter, „my jsme na tom dobře. My nemáme v téhle chvíli nic jiného na práci než vracet ztracené sekery?... Nu tak, budiž mu jeho sekera vrácena! Ať se už o ní dále nemluví! Rozhodněme spor mezi kněžstvem a krtinou landerousseskou. Kdepak jsme to zůstali?“ Překlad Jihočeské Thelémy: François Rabelais, *Gargatua a Pantagruel. Kniha čtvrtá a pátá*, Praha, SNKLHU 1962, s. 20-24.] Rabelais pozoruje lidské věci z perspektivy bohů, v jejich malosti a podružnosti (exkursy v řečech bohů to dokládají). Jeho bohové jsou zároveň renesanční hrdinové i karikatury. Jupiter pověřuje Merkura, aby dal Couillatrisovi (!) volit mezi třemi různými sekerami. Vše, co se děje, je takto řízeno z rozmarného světa bohů. U kosmicky myslícího Rabelaise spočívá napětí v otázce: co učiní člověk? U La Fontaina, který stojí na zemi, otázka zní jinak: Co učiní božstvo?

neboť volba *jedné* „skřivánčí dcery“ ze všech zvířat se uskutečňuje za cenu tautologie: „Les alouettes font leur nid... environ le temps, que les alouettes aux champs aiment et pullulent.“ I zde však můžeme pozorovat stabilitu La Fontainova receptu: uvést podle antického vzoru výčet, v němž nenápadně figuruje i zvláštní téma jeho básně. Srov. ještě IX/1, kde básník vypočítává typy, o nichž pojednávají jeho bajky: *fous, trompeurs, scélérats, tyrans, ingrats, mainte impudente pécore, force sots, force flatteurs* [blázni, podvodníci, lotři, tyrani, nevděčníci, mnohý nestydatý křupan, mnoho hlupáků, spousta pochlebníků], a dodává:

Je pourrais y joindre encore

Des légions de menteurs

[mohl bych přidat k nim

i myriády lhářů].

S *menteurs* zazněla narážka na lež, jež je předmětem následující bajky *Le depositaire infidèle*. I zde je tedy prolog k jedné knize bajek spjat s první bajkou této knihy. K prologu přirozeně patří zdůraznění fiktivnosti veškerého básnictví, a také toto téma je dáno do souvislosti s motivem lhaní: La Fontaine oponuje tvrzení žalmisty, že *tout homme ment* (omnis homo mendax) [každý člověk lže]. Nižší vrstvy obyvatelstva ve své špatné materiální situaci mají proč lhát, ale vyšší společenské vrstvy vždycky nelžou:

Et même qui mentiroit

Comme Ésope et comme Homère,

Un vrai meneur ne seroit:

Le doux charme de maint songe

Par leur bel art inventé,

Sous les habits du mensonge

Nous offre la vérité...

Comme eux ne ment pas qui veut.

Mais mentir comme sut faire

Un certain depositaire...

Est d'un méchant et d'un sot.

[Kdyby jak Ezop někdo lhal

či jako Homér starý,

sotva kdo lhářem by ho zval.

Častokrát píseň hravá
básnických přeludů a snů
pod rouškou lži nám dává
ochutnat pravdu nejednu...
Málokdo z lidí takhle lhal.
Leč tak si ve lžích vésti
jak opatrovník bez cti...
je stejně hloupé jako zlé.^{10]}

Chamfort s asociováním lži a básnické fikce nesouhlasil: „Už Bacon se ptá, jak spolu souvisí lži básníků a lži kupců?“ A. Régnier k tomu ve vydání *Grands écrivains* (II, s. 354) poznamenává: „chyba je především v přechodu: *Et même...*, který dostatečně neodděluje lež od fikce“; a právě rozdílnost těchto pojmů, tak jak ji La Fontaine stanovuje, „umožňuje bajkáři dobře provést svou bajku“. Ale tento „básnický závoj utkaný pravdou“ není žádná svévolná přísada ani umělecká chyba: La Fontaine v souladu se svým relativistickým pohledem poukazuje na to, co je vzdáleným věcem společné. Verš 39 *Comme eux ne ment pas qui veut* dostatečně zdůrazňuje nebetyčný rozdíl mezi básnictvím a banální lží, a připomíná verš *Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui* z výše zmíněného prologu k páté knize. La Fontainovi leží na srdci, aby prokázal svůj odstup od látky, svou tvůrčí svobodu: možná že by i nyní mohl mluvit o básníku (popřípadě o Jupiterových milostných dobrodružstvích) – ale zrovna teď to neudělá.

Také v bajce XI/7 *Le paysan du Danube* je protagonista uveden jako jeden z mnoha. Na důkaz věty „zdání klame“ je připomenut Sokrates, Ezop – a také podunajský sedlák.

V *Discours à Madame de la Sablière* (IX) nalézáme nejprve touž po chvále toužící trojici, o níž se už hovořilo v I/14:

Elle (cette humeur qui souffre les louange) est commune
aux Dieux, aux monarques, aux belles.
Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
Le nectar que l'on sert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'est la louange, Iris. Vous ne la goûtez point;

¹⁰ [Přeložil Gustav Francel, cit. vyd., s. 314.]

D'autres propos chez vous récompensent ce point:

[*Bohům i monarchům i kráskám* společná je (povaha nakloněná lichotkám).

Ten nápoj slavený nárůdkem básníků,
nektar, jež *hromu pán* rád vidí na svém stole
a jímž se zpíjejí i *mocní tady dole*,
toť chvála, *Irido*. Vás ale netěší
a jiné hovory jsou pro vás přednější:]

Skupina *Dieux-monarques-belles* (v I/14 je to trojice *Dieux-maitresse-roi*, z níž je pak vytažen první člen *Dieux*) dovoluje navázat na její poslední člen, *belles*, a z něho je pomocí protikladu vytvořen přechod ke konverzačním tématům, jež má v oblibě Iris (= Madame de la Sablière). Jak se zdá, La Fontaine tu velmi rafinovaně užívá vícečlenného výčtu, aby do básně propašoval pravdu, již si netroufá vyslovit izolovaně:

Propos, agréables commerces
Où le hasard fournit cent matières diverses,
Jusque là qu'en votre entretien
Laissons le monde et sa croyance.
La bagatelle à part: le monde n'en croit rien.
La bagatelle, la science,
Les chimères, le rien, tout est bon: je soutiens
Qu'il faut de tout aux entretiens
[*bonmoty*, milá posezení,
při kterých náhoda stokráté téma změní,
až vypudíme ze dveří
vše, čemu věří svět náš starý.
Krom hezkých *nicůtek*: ach, těm svět nevěří.
Chiméry, věda, láryfáry,
vše je nám dobré dost: dle mého názoru
všechno se hodí v hovoru].

K tomu podotýká Régnier (*Grands écrivains*, II, s. 460): „Všimněme si, že ve snaze co nejlépe ztlumit ideu učené ženy se básník, pokud jde o vážnou část rozhovorů, omezil na

termín *science*, a ten jako by se ztrácel mezi *bagatelle*, *chimères*, *rien*, načež následují kolektivní termíny *tout*, *de tout*.“ Báseň pokračuje takto:

Ce fondement posé, ne trouvez pas mauvais

Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits

De certaine philosophie

Subtile, engageante et hardie

[A je-li tomu tak, smím snad dát do vínku,
aniž bych vzbudil hněv, svým bajkám trošinku
filozofie zdravě dravé,
ušlechtilé a nabádavé].

I La Fontaine tedy bude mísit *de tout aux entretiens* (= *sermons*, *discours*), a proto také se v bajkách objeví filozofie. Ale slůvkem *certaine* je znovu připraveno *subtile*, *engageante* atd.: dostáváme průběžnou řadu, v níž jedno s druhým do sebe zapadá:

dieux

louange aux monarques

belles

vous ne la goûtez point: plutôt bagatelle, science, chimère

j'entremêle des traits de certaine philosophie

subtile, engageante et hardie

Ce fondement posé je znovu, jako v případě výše zmíněného *introduisons* žertovným poukazem na dosaženou *suavitas*: básník tu svým způsobem denuncuje sám sebe. La Fontaine jde tak daleko, že nás v okamžiku, kdy se stáváme oběťmi jeho triku, ještě upozorňuje na to, co chce provést: *introduisons* (Merkura), *ce fondement posé* – tam, kam byl právě uveden někdo další (Jupiter, filozofie), může už vstoupit do hry cokoli. Připomíná to španělské *entremeses*, kde je na scénu za nataženým závěsem propašován sok – až na to, že v okamžiku záměny nemůžeme říci, zda je Jupiter zástěnou před Merkurem nebo Merkur zástěnou před

Jupiterem. Z psychagogického proudu se stala svérázně kejklířská hra na schovávanou, která se hraje se čtenářem: ten je nejen veden, ale je také voděn za nos.

S podobnými triky se setkáváme v první bajce třetí knihy: La Fontaine nejdříve (v. 1-6) hovoří o tom, mohou-li i pozdě přichozí básníci (*nos auteurs*) v oblasti žánrů vynalezených antikou – k nimž patří i bajka – učinit ještě nějaký objev. Potud by to byl literárněhistorický úvod ve stylu *querelle des anciens et des modernes*. La Fontaine soudí, že *vynález* žánrů patří starým, ale uznává *možnosti objevů* v těchto oblastech i pro moderní (slovo *feinte* ve verši 5 označuje prostě „imaginativní literaturu“, srov. VI/1, v. 5). Pokračuje pak takto:

*Je T' (adresátu věnování, panu de Maucroy) en veux dire un trait assez bien inventé:
Autrefois à Racan Malherbe l'a conté.
Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,
Disciples d'Apollon, nos maîtres pour tout dire...*
[Chtěl bych vám vyprávět dobře smyšlený vtíp,
jímž kdysi Racana chtěl Malherbe poučit.
Tihle dva dědici umění Horácova
a žáci Apolla, největší mistři slova...¹¹].

Zní to tak, jako by nyní měly být zdůrazněny zásluhy těchto novějších básníků, schopných soutěžit se starými, a jako by se nám mělo dostat ukázek jejich poezie. Ale ne – pokračuje to úplně jinak:

*Se rencontrant un jour tout seuls et sans témoins
(Comme ils se confioient leurs pensers et leurs soins),
Racan commence ainsi...*
[v samotě, bez svědků, tihle dva spolu šli
a o nápadech svých a stescích mluvili.
„Rcete mi, prosím vás,“ počíná Racan ptát se...¹²].

Racan žádá Malherba jako zkušenějšího a staršího, aby mu poradil, jak by se měl v životě zařídit, a Malherbe nato vypráví známou bajku *Meunier, son fils et l'âne*. Vůbec ji však neprezentuje jako vlastní nálezek, ale jako něco, co „kdesi četl“ (v. 27; v. 29 přináší ještě

¹¹ [Přeložil Gustav Francel, cit. vyd., s. 85.]

dodatek: *si j'ai bonne mémoire* [pokud si dobře pamatuji]). *Trait assez bien inventé* tedy není zásluhou těchto francouzských synů Apollonových a potomků starých mistrů, nýbrž patří nějakému anonymovi; Racan a Malherbe nepodávají žádné příklady moderního básnictví, jež se vyrovná poezii antických tvůrců, ale jeden z nich sahá po staré bajce a druhý se nachází v situaci, kdy má zapotřebí jejího naučení. Veškerý básnický výkon, „dožínky“ na všech polích jsou tedy výlučně a pouze zásluhou skromného umělce a „převypravěče“ La Fontaina: jednoho z *derniers venus*, a v tomto případě toho nejpozději příchozího. Místo aby řekl: „já vám teď budu v nové formě vykládat jednu starou a dobře známou bajku“, uvádí na scénu k našemu překvapení Malherba a Racana jakožto hrdiny rámcového vyprávění, jež do sebe uzavírá – a plasticky tak zvýrazňuje – bajku o mlynáři, jeho synu a oslu.

Někdy jde La Fontainovi o to, aby nám namluvil, že nás dovedl nejjednodušší a nejhladší cestou na místo – o němž jsme vůbec netušili, že k němu máme dojít: a když se v tom bodě ocitneme, s překvapením pozorujeme, jakou okliku jsme nevědomky vykonali. Nejhezčím příkladem je jistě I/11: bajka *L'homme et son image*, věnovaná La Rochefoucauldovi. Nový Narcis, planoucí láskou k sobě, se rozhodne, že se bude vyhýbat zrcadlům, která mu vracejí znetvořený obraz vlastní osoby. Jako druhý Alceste odchází do pustiny, ale i tam nachází pravdomluvné zrcadlo v podobě průzračného rybníku; sice by se mu také mohl vyhnout, jeho krása ho však přitahuje.

On voit bien où je veux venir:

Je parle à tous: et cette erreur extrême

Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.

Notre âme, c'est cet homme amoureux de lui-même;

Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,

Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes,

Et quant au canal, c'est celui

Que chacun sait, le livre des „Maximes“.

[Je patrné, kam směřuji:

ke všem se obracím, jak jistě mnozí tuší:

ten blud je chorobou, již všichni pěstují.

V tom novém Narcisi lze vidět naši duši;

všechna ta zrcadla jsou cizí bláznovství.

¹² [Přeložil Gustav Francel, tamtéž.]

Každé to zrcadlo nám věrný obraz podá;
rybníčkem jsou, jak každý ví,
„Maximy“ pana Rochefoucaulda.]

Slova, jež jsem podtrhl, mají čtenáře zmást: La Fontaine si pohrává s alegorickými vysvětleními své bajky a zdánlivě chce jen zřetelně vyjádřit významy, jež jsou beztak každému čtenáři jasné. Vypadá to, jako by pouze ve směru klasicistické praxe ukazoval jednotlivý případ v jeho principiálně nezbytném zobecnění: *Je parle à tous... chacun... notre âme*. Že se přitom abstraktní proměňuje v ještě abstraktnější (například zamilovanost do sebe sama je alegorezí lidské duše), na nás dělá dojem mimořádně složité hry s pojmy, za níž se skrývají nevyslovené morální sentence (zrcadla jsou *les sottises d'autrui*, ty jsou ale zase *de nos défauts les peintres légitimes*, to znamená: teprve na chybách bližních si uvědomujeme své vlastní – pojmová hra na druhou!). Po Narcisech a po zrcadlech musí obdržet přenesený význam také rybníček, této systémové nezbytnosti nelze uniknout. Nyní však přichází *coup de théâtre*: nářžka – opakuji: nářžka prezentovaná jako samozřejmost – na cosi velmi konkrétního, na zcela určitou knihu jednoho současného moralisty. Jsouce takto bryskně vypuzeni ze světa pojmů, vzpamatováváme se úvahou, kterou nám básník přenechal – recept „il faut laisser / Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser“ [i v těch nejkrásnějších námětech musím nechat čtenáři něco, o čem by přemýšlel] La Fontaine podle vlastního vyjádření našel právě u La Rochefoucaulda – : maximy se podobají rybníčku svou krásou, která zaujme i toho, koho odpuzuje ošklivost odzrcadleného obrazu. A náhle si uvědomujeme, že jsme vyšli z alegoreze a nepozorovaně jsme doputovali k duchaplné oslavné epištole či zastřené literární kritice. Při pohledu nazpět měříme dráhu, kterou jsme urazili, a cítíme zmatek – především ze všech těch zrcadel, do nichž jsme nahlédli. Slovo *miroir* [zrcadlo] se vyskytuje v první části bajky šestkrát a ve druhé části dvakrát. Zrcadla neočarovávají jen fyzický pohled, který se od nich nemůže odpoutat jinam, vyvolávají pocit závratí i v duchovním zraku: Narcis se zrcadlí, naše lidská duše odzrcadluje Narcisovy chyby, La Rochefoucauld odzrcadluje tuto duši – je to děsivý, jiskřící, odvozený a zároveň významům otevřený obrazový a zrcadlový svět. K pokrytecké *suavitas* přechodu se ostatně přimyká výbušnost závěrečného verše (jež rovněž napodobuje závěry *Maxim*); překvapivý obrat je nicméně logicky dokonale obhájen a následná úvaha se s touto logickou zrcadlovou plochou

nesráží. Za překrvením oka, jež spatřilo ješitnost odraženou v tisíci zrcadlech,¹³ následuje průzračný klid jednoznačné krásy. La Rochefoucauldovo umění, krotící pravdu krásou, dalo

¹³ Toto zpracování narcisovského motivu připomíná způsob, jímž ho použil Nietzsche; pasáž cituje Pfandl ve svém pojednání o „pojmu Narcise“ (*Imago*, 21, s. 286):

*Einsam mit dir,
zweismal im eignen Wissen,
zwischen hundert Spiegeln
vor dir selber falsch.
Selbstkenner!
[Sám s tebou,
dvojitě ve vlastním vědění,
mezi sty zrcadly,
před tebou sám klamný.
Sebe znalý!]*

La Fontaine tušil spřízněnost narcismu s reflexí, se seberefektující kritikou člověka vůbec. – Žádný div, že se zrcadla objevují i v jazyce a stylu módní preciozity:

*Les conseillers muets dont se servent nos dames...
Miroirs aux poches des galants,
Miroirs aux ceintures des femmes
[Němí rádcové, k nimž se obracejí ženy...
Zrcadla v kapsách kavalírů,
zrcadla u pasů žen],*

zatímco dílo moralisty je srovnáno s přírodním fenoménem (přesněji: s lidským dílem, které nepostrádá přírodní krásu: s rybníkem). Zdání a pravda jsou uvedeny do kontrastu skrze módní lesk a přírodní jas.

Před lety jsem zadal jednomu nepříliš nadanému kandidátu učitelství téma „Zrcadlo u La Fontaina“ – na práci rezignoval, protože kromě naší bajky by prý v La Fontainovi „nic nenašel“. Při zadávání tohoto tématu mi bylo jasné, že motiv, který je prožíván téměř obsesivně, se nemůže u La Fontaina vyskytovat pouze *jednou*. A tak tomu také je: jenom nesmíme motiv zrcadla chápat příliš úzce a čistě materiálně, nýbrž musíme vtáhnout do hry četná další zrcadlení – morální naučení zrcadlíci se ve vyprávění a naopak, vzájemnost zdvojených bajek, bajky, v nichž jedno vyprávění je ozvěnou druhého, jako je tomu v *Le coq e la perle* (echo je akustický zrcadlový obraz, proto také bývají v pověstech Echo a Narcis často spojováni), atd. La Fontaine vášnivě rád *reflektuje* (v obojím smyslu toho slova); sám to říká ve výše zmíněném „art poétique“:

*J'oppose quelquefois, par une double image,
Le vice à la vertu, la sottise au bon sens,
Les Agneaux aux Loups ravissants,
La Mouche à la Fourmi...
[Často jak protiklad v mém díle místo mají
s neřestí vznešenost a hloupost s rozumem,
zlý vlk s nevinným jehnětem
a moucha s mravencem...
Přeložil Gustav Francel, cit. vyd., s. 153.]*

Antitetické obrazy se osvětlují navzájem a už u La Fontaina – před Victorem Hugem – je antitéza (neboli polarita) ryze francouzským reprezentantem plnosti světa.

V naší básni je zajímavé, že zrcadlu, které pro barokní umění znamenalo prostředek morálního poučení, návratu *in se ipsum*, odvratu od světa, je tu jakožto *krásnému* zrcadlu přiznána svébytná hodnota: v pravém lafontainovském duchu je moralizace podepřena esteticky. *Avis au lecteur – moralisateur!* La Fontaine nepoužíval estetické hodnoty ve službách morálky, ale morálku ve službách estetiky. Lze se domnívat, že to, co chválil u La Rochefoucaulda – krásu tohoto zrcadla mravů – , cítí jako ideál, i pokud jde o jeho vlastní bajkářské dílo. Že La Fontainovo výslovné ujišťování o opaku (VI/1: *Une morale nue apporte de l'ennui. / Le conte fait passer le précepte avec lui: / En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire, / Et conter pour conter me semble peu d'affaire* [Samotná morálka je nudná veskrze, / však s dějem zároveň i poučku říct lze. / Bavít a poučit v tom

zrod La Fontainovu dílku, jež tuto dynamiku nejen definuje, ale také znovu tvoří – tedy zrcadlí. *Suavitas*, proudnost lafontainovské psychagogiky, nás vede ze zmatku k poklidnému plynutí (*canal si beau*).

Takové jemné vedení může působit až snově: v VII/10, v příběhu mlékařky Petrušky, zní naučení takto:

*Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?
Picrochol, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant; il n'est rien de plus doux:
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes;
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;
Je m'écarte, je vais détrôner le sophi...
[Kdo nepopouští uzdu fantazii?
A kdo si vzdušné zámky nestaví?
Pyrrhus i Pikrochol, každý se klamem zpíjí,
ti moudří i ti padlí na hlavy.
Každý sní vestoje. Ach jak je lákavý
blahý blud, ve kterém jsou duše uvězněny!
Svět je vám u nohou a jste to zrovna vy,
kdo sahá po poctách a komu patří ženy.
Když jsem sám, bývám vždy statečný nadmíru,
troufám si odnít trůn perskému emíru...]*

Demokratický výčet všech snů připomíná vstupní partii bajky o dřevorubci a Merkurovi (*la Laitière* se ocitá mezi králi stejně nečekaně); tento výčet je pak připomínán četnými obraty:

převleku zlé není. / To myslím, lepší je než pouhé vyprávění. – Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 189])
netřeba brát vážně, zopakovala už kritika vícekrát; srov. *Grands écrivains*, II, s. 2 (k VI/1). – Jak mohla M. Cordemannová ve své nanejvýš školácky pojaté mnichovské disertaci *Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines*, 1917, s. 39, tvrdit o prvním souboru (prvních 6 knih), že tu „naučení zůstává zřetelně odděleno jako samostatná část, paralelní k vyprávění. Reflexivní prvky posléze

quel... ne, tous, autant... que, chacun – k tomu pak asociativně přistupuje *nous* [my] a vzápětí se zvolna propadáme do snění: vše patří *nám*, tedy také *mně*. Exemplifikované *je* [já] vystřídává *nous* [my]. Najednou je ale protagonistou skutečné Já, básníkovo Já, a tento protagonista je dokonce předmětem osobní apoteózy (ačkoli tento druh snů o Tartaru nejspíš příliš neladí s La Fontainovou skromností – možná tu přece jen pořád hovoří exemplifikované Já, básník nás nicméně hodlá ponechat v nejistotě):

On m'élit roi, mon peuple m'aime;
Le diadèmes vont sur ma tête pleuvant –
[jsem volen za krále, lid ke mně láskou plane,
démanty prší na mé skráně],

načež následuje prudké probuzení z této nálady „*vida es sueño*“:

Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean, comme devant
[A stačí maličkost, já rázem procitám,
jsem janek jako dřív a pocty jsou ty tam].

Chápeme, že mírný přechod ve stylu *dulcia sunt* (*il n'est rien de plus doux*) mezi bděním a sněním byl nezbytný proto, aby procitnutí zapůsobilo o to drsněji, a že druhá, pandánová část bajky obsahuje velkorysé snění (království!) jako protiklad k první části, kde se líčilo řádné, logické, omezené počítání (majetek!) venkovanky: proto je také v první části vývoj signalizován známou změnou času (*Quand je l'eus* [když jsem ho měla, v. 17] a v druhé části se rozplývají i osoby. Část od *quel esprit...* představuje rafinovaně nenápadný přechod mezi první a druhou fantazií, jež obě končí debaklem. Poslední verš *Gros-Jean comme devant* vytváří vazbu k „venkovské“ části, jež se uzavírá zopakováním slova *pot-au-lait* [krajáč mléka] (které se objevilo jako „realita“ tohoto vyprávění už v prvním verši bajky).¹⁴ La

krystalizují kolem naučení“? Takové přehmaty jsou poplatny atomizujícímu pojetí bajek; škodlivost tohoto přístupu v dalším ještě náležitě zdůrazním.

¹⁴ Chamfort napsal: „Cette fable est charmante jusqu'à l'endroit *Adieu veau, vache* etc.... Quelques gens de goût ont blâmé, avec raison, ce me semble, *la femme En grand danger d'être battue, Le récit qui en fut fait en farce*; tout cela est froid; mais La Fontaine, après cette petite chute, se relève bien vite“ [Tato bajka je půvabná až ke *Bud' sbohem, telátko, kravičko...* Některé lidé s dobrým vkusem kárali, a podle mne právem, verše *bojí se, jak to doma schytá* a *Ten příběh vypráví i fraška bláznivá*; to vše je chladné; ale po tomto drobném poklesu se La Fontaine velmi rychle zvedá]. Nebezpečí bití je realita, která následuje po snu; zmínka o frašce je nezbytná ze

Fontaine chce říci: každý člověk, včetně mne, je trochu venkovan, to jest snílek a bláhový počtář. Snění a kalkul se prostupují – La Fontaine si všímá „přechodů“ mezi vzdálenými fenomény.

Pokud jsme v případě bajky I/14 pozorovali v *suavitas* přechodu vědomé zastření efektu překvapení, v jiném případě mírný přechod maskuje umělecký záměr. Ve zdvojené bajce (VII/4 a 5) *Le héron – la fille*, jež znovu pracuje s pandánovým schématem, je naučení, které je společné oběma částem, umístěno doprostřed (pokud je ve vydání v *Grands écirvains* pátá bajka otištěna samostatně, nepochybně to neodpovídá básníkovým záměrům; ten zamýšlel, jak ještě uvidíme, nenápadný přechod):

*Ne soyons pas si difficiles:
Les plus accomodants, ce sont les plus habiles;
On hasarde de perdre en voulant trop gagner.
Gardez-vous de rien dédaigner,
Surtout quand vous avez à peu près votre compte.
Bien des gens y sont pris. Ce n'est pas aux hérons
Que je parle; écoutez, humains, un autre conte:
Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons*
[K čemupak vysoké mít touhy?
Těm nejchytřejším vždy kompromis stačí pouhý.
Jen ztrátu riskuje, kdo všechno chtěl by brát.
Střežte se něčím pohrdat,
zejména když jste už získali, co jste chtěli.
Nejeden z vás to ví. Já nechci k volavkám
tu mluvit. Slyšte děj příběhu, který celý
z prostředí vašeho si nyní vybírám¹⁵].

Verše 27-31 vykazují pestré množství osobních zájmen (*soyons, ce sont, on hasarde, gardez-vous, vous avez*); zjevně jsou to variace gnomických pronomina. Jistě však není náhoda, že první osoba množného čísla dává dohromady čtenáře a básníka, takže první z nich se cítí být vtažen do právě dokončeného vyprávění. Obecné, neosobně chápané pravdy pak

stylistických důvodů, aby bylo možné o kus dále zopakovat *pot au lait* jako titul, a také se tím předjímají další literární inkarnace téhož lidského typu: Pikrochol, Pyrrhus.

¹⁵ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 229.]

vytvářejí přechod ke stejně neosobnímu *vous* (*gardez-vous*), jež – rafinovaně dvojznačné – se ve verši 32 převrací ve *vous* kazatelské, distancované, patetické, tedy rozhodně ve *vous* zcela jiného druhu: *écoutez, humains... Vous verrez... Zvláště perfidní je větička: Bien des gens y sont pris*, jež v návaznosti na předcházející *gardez-vous* varuje před „se laisser prendre“ (mnozí se totiž dávají nachytat!): zdá se, že důraz spočívá na *pris*, ale díky propašovanému slůvku *gens* se otevírá cesta k *humains*. *Ce n'est pas aux hérons que je parle* je samo o sobě nadbytečné prohlášení: nikdo si nemyslí, že by La Fontaine chtěl volavkám, osloveným *vous*, kázat o rybách; je to jen rozverná drzost slovního umělce, který nás dostal tam, kde nás chce mít, a raduje se, jak nás převezl: „nemluví k volavkám, lidičky, však vy dobře víte, že *de vobis fabula narratur!*“ K čemu je ale tahle hra rozverné *suavitas*? K čemu je mírný přechod? *Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons* dává spadnout masce a ohlašuje autorský záměr: básník nenapsal dvojitou bajku *Le héron – la fille* jen proto, aby vedle sebe postavil dva paralelní případy. Ve skutečnosti chtěl psát o nápadnících, kteří mají co dělat s difícilními preciozkami, a těmto preciozkám předeslal jako zrcadlový obraz směšně vybíravou volavku s jejím komicky dlouhým zobákem, která se štítí veškeré snadno dostupné kořisti (je příznačné, že La Fontaine dosadil do starého bajkového schématu právě volavku, u níž si Buffon všiml nápadné pasivity při lovení ryb!). Takto *fille* vrhá ironické světlo na polidštěnou volavku, a naopak skrze osud volavky je už předem odsouzeno hloupé počínání preciozní dívky. Obsah verše 34, který nám dává nahlédnout, že prvotní byla invence dívky a pak teprve následoval *héron*, musí být ovšem před čtenářem poněkud zakryt, neboť jinak by poučný a nabádavý aspekt vystoupil příliš do popředí: dýka *de te fabula* musí být obnažována postupně. Bajka o dívce tudíž není prostým opakováním bajky o volavce, nýbrž umožňuje jemnější propracování psychologie preciozky, která má stejné instinkty jako každý druhý, ale která chce vypadat jemnější než druzí, a jíž její pýcha skrze neúprosný běh času přinese pád. Právě na tuto hloupou osobu je aplikován obraz domyšlivého volavčího zobáku, jenž stále čekal na něco lepšího a čeká dodnes.¹⁶ Zvířecí karikatura a lidský předobraz splývají

¹⁶ Například zatímco pták s dlouhým krkem, dlouhým zobákem a dlouhýma nohama putuje v *lokálním* rámci *je ne sais où* [neznámo kam], nesmyslně a bezcílne, preciozka putuje po *časové* dráze, aniž může *au temps échapper* [uniknout času] (časová následnost je podrobně vyznačena v celých deseti verších, v. 26-36, přičemž se výslovně zdůrazňuje postupný tělesný úpadek), tak jako předtím četné odmítnuté nabídky korespondovaly s dvěma odmítnutími volavky. Dívka se prohřešuje proti pravidlu svého života, podmíněnému časností (primitivní třístupňovost jako v baladě o lvu *Jungfräulein Annika* by u preciozek nebyla na místě). *Je ne sais où* v prvním verši, zdánlivě plod vypravěčova rozmaru (srov. například začátek *Dona Quijota: En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme* [v jednom místě manchského kraje, na jehož jméno si nehodlám vzpomenout]), se pro čtenáře, který na sebe nechal působit celou bajku, stává symbolem bezcíllosti – tento preciozní a vyzábělý *chevalier errant* v sobě vůbec má cosi quijotovského. Cordemannová se tudíž mýlí, když tvrdí, že bajka o volavce neukazuje žádného protihráče, pouze „jednostrannou hru“. Protihráčem preciozky i volavky je *čas*. Rozdělení obou bajek je metodická chyba.

v nedělitelnou jednotu. A právě tento proces je zakryt obratným přechodem. Obě bajky, které jsou ve skutečnosti reduplikací jednotného náhledu, propojují ještě opakující se motivy (jako paralelně utvářené řeči, paralelní závěry: *tout heureux et tout aise* [celý šťastný a spokojený], popřípadě *tout aise et tout heureuse* [celá spokojená a šťastná] – *de rencontrer un limaçon* [že narazil na jednoho slimáka], popřípadě *de rencontrer un malotru* [že narazila na jednoho neotesance] apod.). Zatímco jinde bajka spojuje zvířecí vyprávění s naučením, jež je určeno lidem, zde se naučení proměnilo znovu ve vlastní případ a podobenství se proměnilo v původní výchozí vizi. Zrcadlový princip, inherentní všem bajkám, je tu vyjádřen explicitně. La Fontainova technika přechodu takto ladí s výstavbou každé jednotlivé bajky jako v sobě pevně založeného *organismu* s početnými, jen pozvolna se vyjevujícími proměnlivými vztahy – jak to odpovídá antickému požadavku, aby jednotlivosti byly v uměleckém díle propojeny „jako části jednoho těla“ (Knoche, s. 373).

Toto organické provázání částí a technika přechodu ovládá bajku do nejmenších jednotlivostí. Verše 2-6:

Il côtoyait une rivière.

L'onde étoit transparente ainsi qu'aux plus beaux jours:

Ma commère la Carpe y faisoit mille tours

Avec le brochet son compère –

[a sledovala říčku tichou.

Ve vodě průzračné den slunečný se skvěl.

Nás přítel kapr tam vesele dováděl

společně se svou kmotrou štikou –^{17]}

¹⁷ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 228.]

jsou často uváděny jako doklad La Fontainova krajinářství;¹⁸ ale stejně důležité jako tento úkosem vržený pohled na radostně dovádějící přírodu je strohé a úzké intelektuální provázání těchto veršů, La Fontainova psychagogická technika: *rivière* [řeka] je *onde transparente* [průzračná vlna], a proto v ní (*y*) můžeme pozorovat hrající si ryby. Akusticky i náladově krásný verš 4 je zároveň jedním z rafinovaných přechodových veršů. Nevytváříme v La Fontainově básni žádný zlom, ba právě naopak, když si všimneme, jak při zakrývání spár intelektuální bystrost geniálně spolupracuje s lyrickým laděním! Stejně tak má *ma commère la Carpe*, konfrontovaná s *brochet son compère*, posloužit v psychologickém ohledu k vedení

¹⁸ Podobně v *Le Chêne et le roseau*:

*Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des royaumes du vent –
[Váš domov bohužel na vlhkém břehu je,
v těch přisných državách, kde vichr panuje –]*

působí toto rozšíření horizontu na nekonečné prostory nanejvýš náladově, ale u La Fontaina není nic jen lyricky expanzivní, všechno je naopak konstruktivně prokalkulované a psychologicky důležité. Faguet se mýlí (s. 319), když soudí, že v ústech tak „silného muže“ (*homme robuste*), jako je dub, jsou tato lyrická slova nepatřičná: dub mimuje zoufalství nad nechráněností, jak je podle něho cítí uje rostlina, která je tak neuvěřitelně vzdálena myšlenkovému obzoru *dubu*. Toto rétorické zoufalství, které si vypůjčuje akcenty od té nejprocitěnější lyriky, je právě proto komické, protože rákos roste v poetickém prostředí, jež dub může vnímat pouze jako „nespravedlivost přírody“. Lyrický výraz ve v. 16 je přechodem k *La nature envers vous me semble bien injuste* [Macešská příroda je vaší sudbou vinna]. – La Fontaine je mistrem ironicko-lyrických krajinomaleb, srov. VII, 16: *Elle (la belette) porta chez lui (le lapin) ses pénates, un jour / Qu'il étoit allé faire à l'Aurore sa cour / Parmi le thym et la rosée* [...prostě si jednou k ránu (lasička), / když králík odešel pozdravit Jitřenku / do zroseného tymiánu, / přenesla penáty do jeho přístěnku]. Verše mají svěžest ranní rosy, jsou ale zároveň přechodem k verši následujícímu: *Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours...* [Ušák se proskočil, smlsl si na pupencích...], ironicky komentujícímu králíkův klamný pocit bezpečí, zatímco lasička obsazuje jeho noru. Rudler, *L'explication française*, s. 75, zdůraznil pouze metrickou návaznost na to, co předcházelo: „Pozorujeme, že tento líbezný verš nemá takřikajíc individualitu: je pouze melodickým resumé předcházejících veršů, a potvrzuje a uzavírá tímto způsobem jejich systém“ (repríza rýmů *matin a aisée, rusée*). – Jiný případ, kde nalézáme eminentně poetický verš, jež La Fontaine nepochybně mínil sarkasticky, je II/13:

*Qui les sait (les volontés souveraines), que lui seul (Dieu)? Comment lire en son sein?
Auroit-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles?
A quelle utilité?
[Kdo ji (svrchovanou vůli) zná kromě něj (boha)? Jak v jeho hrudi číst?
Pročpak by otiskl do bledých hvězdných tváří,
co navždy ukrývá noc věků ve svém šláři?
K jakému účelu?]*

Věci tím mají být dovedeny ad absurdum, ještě dnes však tento verš působí svou neohraničeností, korespondující s romantickou a poromantickou poezií. Zároveň si můžeme všimnout, jak na božskou „hrud“ navazuje „šlář“ a jak asociace noc-hrud-šlář kontrastuje s řadou „hvězdná zář-tvář-odhalení“.

Je pozoruhodné, jak se u La Fontaina poezie usazuje právě na přechodových nebo zlomových místech a zkrásluje konstrukční prvky. H. Heiss (*Deutsche Vierteljahrsschrift* 10, s. 654) si udělal evidenci přírodního citění u La Fontaina: zahrady jsou podle něho (VIII/10) „krásné“, *mais je voudrais parmi / quelque doux et discret ami* [co bych však za to dal, / stát přítel chápavý a něžný opodál] – ale i tato negativní poznámka na adresu přírody je pouze „přechodem“ mezi bajkou o medvědí službě a tématem osamění uprostřed přírody, jež medvěda a člověka svedlo dohromady!

čtenáře: nejprve je zvířecí svět uveden do citového kontaktu s námi lidmi (s básníkem), a teprve pak zvířata komunikují sama mezi sebou. Obdobně jsou utvářeny verše 1-8 druhé části:

Certaine fille...

Prétendait trouver un mari...

Point froid et point jaloux: notez ces deux points-ci.

Cette fille vouloit aussi

Qu'il eût du bien, de la naissance,

Enfin tout. Mais qui peut tout avoir!

Le Destin se montra soigneux de la pourvoir –

[toužila za manžela mít

muže...

jenž chladný nebyl by, však žárlivý též ne

a chování měl vybrané,

prastarý erb, majetek k tomu

i ducha, prostě vše. Leč kdo to může mít?

Osud chtěl dívku tu manželem opatřit –¹⁹].

Nejprve zdůrazněné body mají za cíl poučit čtenáře; s *enfin tout* [prostě vše] však máme co dělat s polopřímou řečí, jejímž původcem je dívka. Stejně tak slyšíme preciozku v následující polopřímé řeči (hned po přímé řeči, která je utvořena přesně podle promluvy volavky):

L'un (nápadník) n'avait en l'esprit nulle délicatesse;

L'autre avait le nez de cette façon-là:

C'étoit ceci, c'étoit cela;

C'étoit tout...

[Jeden měl špatný nos, ten málo vlasů,

duch muže dalšího zas jemnost postrádal –

a tak vám to šlo pořád dál...²⁰],

přičemž slyšíme čistě zvukově bezpředmětné ženské švadroneň (*c'étoit ceci, c'étoit cela... et patati et patata*). – Ale v objektivním vyprávění se znovu vynořuje básník. *C'était tout* je už

¹⁹ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 232.]

spíše autorská řeč, jak dosvědčuje následující všeobecné a gnomické *car les précieuses / Font dessus tout les dédaigneuses* [poněvadž každá preciezka / pohrdá tím, čemu svět tleská]. První *c'étoit* je místem obratu od objektivní řeči k řeči polopřímé, druhé *c'étoit* vyznačuje přechod opačným směrem.²¹ – Domnívám se, že H. Gmelin (*Zum problem des Humors in der*

²⁰ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

²¹ Je na místě poznamenat, že polopřímá řeč tu ještě zpravidla nehraje onu specifickou roli, jakou má u Flauberta a Zoly, kde je téměř kusem promluvy, pouze bez uvozovek, nýbrž prostřednictvím mírného přechodu se vynořuje z řeči objektivní a zase se do ní vrací: La Fontaine v těchto případech dává lidskému hlasu zaznít a odeznít jen *en passant*: „zastřená“ řeč v *c'étoit ceci, c'étoit cela* je ještě dvojnásobná (objektivní? subjektivní?). – Nepochybně musíme při objasňování takových způsobů promluvy vyjít od případů tohoto druhu, srov. *Verf. G. R. M.*, 16, s. 327. Viz například u syntaktiků proslulou pasáž z *La mort et le bûcheron* (I, 16):

*Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée –
[Složil své břemeno, proklel své neštěstí.
Cožpak mu osud přál nějaké potěšení?
Vždyť druhý takový ubožák v světě není.
Je pořád o hladu, věčně se trmácí;
žena a děti houf, robota, vojáci,
daně a věřitelé
jsou částmi obrazu té jeho bídy celé –],*

kde polopřímá řeč, jež by měla zjevně končit s *corvée*, vyúsťuje v objektivní vyprávěcí modus. V Tainových stopách se obvykle v těchto případech zdůrazňuje básníkova schopnost soucítit se svými postavami – je třeba si však všimnout také diskretnosti přechodů mezi autorskou řečí a řečí postav: projevuje se tu zcela jiná stylová vůle, než je tomu u novějších autorů, kteří se do svých postav *hrouží*. Pokud La Fontaine vstupuje do svých postav, vždycky se zase vrací k sobě samému jako vyprávěči. Srovnajme s citovanou bajkou pasáž v VII/1:

*Un Loup, quelque peu clerc, prouva par sa harangue
Qu'il falloit dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venoit tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
[Vlk, trochu jurista, dokázal v obžalobě,
že tenhle podlý tvor je příčinou všech běd,
proto necht' prašivec je vybrán za oběť.
Všichni jsou zajedno: ať propadne svou hlavou].*

Slyšíme vlka, falešného juristu, jak ve své obžalovací řeči nadává ubohému oslu, slyšíme jeho zlostné prskání; avšak *d'où venait tout leur mal* vrhá na jeho řeč odlesk objektivity a se *sa peccadille* [jeho hříšek] se básník vrací k objektivní promluvě – vlkův hlas už dozněl (zcela mylně o tom soudí Cordemannová, s. 79nn., která tu postrádá přímou řeč). – Nemůžeme ovšem popřít, že v druhém souboru bajek se rozvíjí také moderní dramatická technika; k tomu srov. příklady, jež uvádí Marguerite Lipsová, *Le style indirect libre*.

U VII/9, *Le coche et la mouche*, Vossler, s. 154, dobře vystihl „muší“, egocentrický aspekt v polopřímé řeči, a to zvláště v pseudoobjektivních tvrzeních:

*Le moine disoit son bréviaire:
Il prenoit bien son temps! Une femme chantoit:
C'étoit bien de chansons qu'alors il s'agissoit
[Mnich se tu modlí z breviáře,
těže tak z volných chvil. Žena si zpívá zas.*

françaischen Literatur, Neuere Sprachen, 1931) má na mysli právě naši bajku, když píše o „osobním sklonu přírodního člověka La Fontaina, člověka, který rád přemýšlel o svých bajkách u zurčícího potoka, aby je pak znovu pohroužil do života přírody“. Vidí ostatně i ve *Volavce* „dobrý příklad humoristického zvířecího portrétu navzdory moralizujícímu přívěšku“: „oko zálibně spočívá (v prvních 11 verších) na volavce, která si pyšně vykračuje po břehu prosluněného potoka – básník jako by se bezchybně přenášel do její psýchy“. Nikoli, naučení není *žádný* přívěšek, je zjevné od prvního verše; volavka si pyšně nevykračuje, nýbrž je karikaturou. La Fontaine na tomto zvířeti nevidí nic majestátního, vidí je komicky, kárá je hned v 7. verši a pak v 9. a 11. atd. V „zurčícím“ potoce – lépe ovšem „průzračném“ – by mohla volavka leccos ulovit, ale neučiní to – a tak je potok jen zrcadlovým obrazem její hlouposti. Nevím, zda La Fontaine vymýšlel své bajky u zurčícího potoka nebo za psacím stolem – je to také zcela falešná alternativa. I za psacím stolem může být člověk snílek a u potůčku suchý počtář. Věta: „Stupeň humoristického ztvárnění může sloužit téměř jako měřítko naivity bajek“ je plně reminiscencí na onu naivitu a dětskou přirozenost, která je v Německu jednou provždy atributem tohoto francouzského bajkáře. La Fontaine je však rafinovaný básník, který uměle vytváří dojem jisté (nikoli prvotní, ale odvozené) naivní přirozenosti. Pro to ovšem tito kritikové, převádějící umělecký výkon okamžitě na přírodního génia, nemají pochopení.

Přechodová technika může posloužit i k zalepení lokální trhliny, popřípadě pukliny procházející celou bajkou. Tak je tomu například v *Les membres et l'estomac* (III/2). Vossler soudí v dodatku I (*La Fontaine und das Königtum*) ke své knize *La Fontaine und sein Fabelwerk*, že za prvé La Fontaine rozšířil pojem království „na neosobní princip“ (příčemž je osobní král zamlčen nebo je mu eskamontéřsky dáno zmizet) a za druhé je rozpustil v „sociální solidaritě“ – místo aby básník oslavil francouzský absolutismus, stojí „jednou nohou

Jako by písnička teď mohla spasit nás!
(Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 236.)],

ale bohužel se nezmiňuje o vyvrcholení, o návrhu, který činí přehorlivá moucha pracujícím koním a jenž je podán v přímé řeči – v jediné přímé řeči, již v bajce objektivně slyšíme:

Respirons maintenant! Dit la Mouche aussitôt: ...
Ça, Messieurs les Chevaux, payez-moi de ma peine.
[„Nu, oddechněme si,“ moucha všem přikáže...
„Teď, páni komoni, zaplaťte moji dřinu.“
(Překlad Gustava Francla, tamtéž., s. 237.)].

Vše, co předcházelo, bylo jen *psychickou* aktivitou, odehrávající se v nitru mouchy, a teprve nyní *promlouvá* – ale ani v tomto případě nemluví k partnerům, kteří by to vzali na vědomí. Přímá řeč je zjevně kulminačním bodem zarytého egocentrismu a chybného odhadu skutečnosti, jí vystupuje myšlenka do objektivního světa.

v socialismu“. „Tak to dopadá, když se nepolitická hlava dá na politikaření. Něco mu jen tak ujede, a aniž to zpozoruje, upadne s nevinností přírodního dítěte do velezrádných a státu nebezpečných nauk.“ Tato „nevinnost přírodního dítěte“ La Fontaina je jednou z už zmíněných časově podmíněných charakteristik – kniha o La Fontainovi (vzešlá z přednášek na mnichovské lidové univerzitě) vznikla pod vlivem nálad světové války a poválečného období a Vossler v ní sáhl po jednom „z nemnohých Francouzů“, k němuž i ten „nejněmečtější Germán“ může najít cestu, aniž by mu v tom bránila „politická či podobná tendence“. V důsledku toho byl La Fontaine svévolně přetvořen v dobráka na německý způsob, k čemuž ještě přispěly staroněmecké dřevořezby norimberského miniaturisty Virgila Solise, které v sobě zajisté mají, jak praví Vossler na s. 75, „cosi povzbuzujícího, milého a příjemného“ – ale které se nacházely jen v Neveletovi, La Fontainově předloze, a nikdy nedoprovázely jeho vlastní soubor bajek, a také se k němu pramálo hodí.²² La Fontaine není žádné nevinné přírodní dítě a ze všeho nejméně je to člověk, kterému občas něco uklouzne. Přirozeně, že postavil na místo antické ideje státu absolutní království své země a své doby *vědomě*; bylo to jeho svaté právo a my v tom také nepocit'ujeme nic omezujícího. (Vždyť i klasicistické divadlo nás naučilo vidět v králi symbol – tak jako vidíme za řecko-římskými bohy Boha křesťanství.) Přesto byl La Fontainovi historický hiát mezi římskou republikou a francouzskou monarchií samozřejmě jasný. Oba principy se nicméně setkávají v *jednom*

²² Vossler, s. 136: „Vždy znovu musíme u mnoha jeho oduševnělých zvířecích scén myslet na německé a nizozemské malíře, nejen na norimberského Virgilia Solise, jež měl možná denně před očima, ale také na Dürera. Když čteme malou scénku s rodinkou satyrů, přichází nám na mysl dokonce Böcklin:

*Au fond d'un antre sauvage
Un Satyre et ses enfants
Alloient manger leur potage
Et prendre l'écuelle aux dents.
On les eût vus sur la mousse,
Lui, sa femme et maint petit:
Ils n'avoient tapis ni housse,
Mais tous fort bon appétit! (V/7)*
[V hloubi lesa, v stinné sluji
satyr s houfem nezbedů
polévku si rozdělují,
chystají se k obědu.
S ženou sedí v měkkém mechu,
kolem děti jako rtuť.
Po koberci ani slechu,
zato nechybí jim chuť!].“

Naprosto nechápu, jak může Vossler, který v Mnichově viděl řadu Böcklinových obrazů, srovnávat La Fontainovu rabelaisovskou družnou radost ze života s novoromantickou strašidelností chlípných přírodních bytostí a žertovné poměšť'anštění živelných sil s elementárními fantaziemi bez špetky humoru jednoho měšť'ana z 19. století. Vossler ovšem v La Fontainovi vidí (s. 135) „germánského a romantického ducha“ (nikoli ducha

bodě: v myšlence státního organismu, jenž chrání společnost. Vskutku nechápu, co by to mělo být za vlastizrádný podnik, srovnává-li se nějaký stát, tedy i stát absolutistický, s tělesným organismem: myslím, že ve Francii Ludvíka XIV. nikoho ani nenapadlo, aby měl La Fontainovi za zlé, že představuje království jako neosobní princip. To je přece přirozené, a dokonce i nehistorický výrok *L'État c'est moi* [Stát jsem já] v sobě zahrnuje i opačnou myšlenku, že alespoň jedna část království je stát. Dále: buď Vossler nebezpečností La Fontainova údajného socialismu míní ono stanovisko, jaké zastával vůči německým socialistům Vilém II. – což by bylo nepřipustné rozšíření u nás jednoznačně definovaného slova socialismus – , nebo má na mysli, že stát plní sociální funkce, a to nikdy nikdo nepopíral, takže ani v tomto případě básníkovi neuklouzlo nic, co by stát ohrožovalo.

Ve skutečnosti La Fontaine překonal onu relativitu, jež by mohla vyplývat z uznání rozdílných státních forem, svou přechodovou technikou: překvapivým tahem vyslovuje neuctivě odvážné srovnání hned na začátku básně:

*Je devois par la royauté
Avoir commencé maint ouvrage:
À la voir d'un certain côté,
Messer Gaster en est l'image...*
[Já veličenstvo královské
jsem dát měl v čelo díla svého.
Když se tak na to díváte,
pan Gaster obrazem je jeho...²³].

První řádky, napodobující *Ab Jove initium*, jsou všeobecným ujištěním o loajalitě; pak přichází srovnání, humorně ztlumené ve v. 4. Messer Gaster není tak zřetelný, jako by byl prozaický *estomac* [žaludek], a vše se tak noří do atmosféry rabelaisovského humoru. Nato dochází k zrcadlení: tak jako *volavku* zastínila *dívka*, zde jsou tělesné údy překryty občany státu, údy státního tělesa (*Chacun d'eux résolut de vivre en gentilhomme, / Sans rien faire... Bientôt les pauvres gens tombèrent en langueur... les mutins* [Každý z nich rozhod se žít jako šlechtic pravý, / nečinně, v zahálce... S lítostí poznali, že nelze takto žít... tak buřiči²⁴]).

francouzského klasicisty), „individualistického fantasu a fantastického individualistu“, „dobrou duši“, která má mnoho společného s „duševností“ Henricha von Kleist (!).

²³ [Překlad Gustava Francla, cit. d., s. 88.]

²⁴ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

Pokud se srovnání království s lenošivým, pasivním žaludkem mohlo zprvu zdát neuctivé (o králi se ovšem nemluví), závěr této výpravné části nás instruuje jednoznačně:

*Que celui qu'ils croyoient oisif et paresseux,
À l'intérêt commun_contribuoit plus qu'eux*
[viděli, kterak ten, ježž zvali lenochem,
byl spíš než jejich rod k blahu a štěstí všem²⁵].

Nato zvolna stoupá královská moc stále výše: *grandeur royale* je vykreslena širokými tahy v majestátních a velebných verších (24-31), v crescendo, jež vrcholí veršem 31: *Distribue en cent lieux ses grâces souveraines* [svou milost rozdílí po celém panství širém²⁶] – padají božské atributy: všudypřítomnost, dobrotivost, všemocnost – a nakonec následuje v krátkém verši 32 i jedinnost: *Entretient seule tout l'État* [jen sama udržuje stát²⁷] – ve verši, jež vyhláší Ev και μovou absolutní monarchie. Tento verš klade rovnítko mezi království a stát. Slovo *État* nicméně dovoluje uvést i republikánský příklad: toto slovo je hák, na nějž lze zavěsit leccos. V geniální *suavitas* klade básník promptně za narážku, jež je uvedena do hry zcela samozřejmě slůvkem *seule* jako koruna předcházející oslavy království, krátký verš²⁸

²⁵ [Překlad Gustava Francla, cit. d., s. 89.]

²⁶ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

²⁷ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

²⁸ Tuto jazykovou abreviaturu pro déle trvající děje nacházíme u La Fontaina častěji: I/16: II (dřevorubec) *appelle la Mort. Elle vient sans tarder...* [Kéž už si přijde Smrt! Jak o to požádá, / Smrt stojí vedle něj...] – na to, jak tato Smrt přitančí jako v loutkovém divadle, už bylo poukázáno; V/1:

*Sa plainte (dřevorubce) fu de l'Olympe entendue.
Mercure vient.*

VII/1:

*Sa peccadille (osla) fut jugée un cas pendable.
Manger l'herbe autrui! Quel crime abominable.
Rien que la mort n'étoit capable
D'expier son forfait: on le lui fit bien voir*
[Všichni jsou zajedno: ať propadne svou hlavou.
Jak hnusný přestupek, nacpat se cizí trávou!
Jedině smrt je cenou pravou,
má-li být odpykán. Ať osel zaplatí!],

kde je vykonání hrdelního trestu a justiční vraždy na ubohém oslu podáno tou nejnedbalejší formou: tato drobnůstka se ironicky jeví jako logický důsledek předcházejícího pokryteckého rozhořčení. I v takovýchto abreviačních kunstgrifech je patrný tvůrce, jenž s vyprávěním zachází nanejvýš samostatně, a příležitostně také ironik, pobaveně pozorující, jak to ve světě chodí. – Rovněž historický infinitiv, jehož užití u La Fontaina (například *grenouilles de sauter dans les ondes* [žaby hup do vody]) nyní popsal A. Lombard ve výtečné knize *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, je jednak abreviací a jednak výrazem autorova postoje: cítíme, že tu je a pořádá události, jak uzná za vhodné.

Menenius le sut bien dire [Menenius to řekl správně²⁹]; neboť Menenius byl beze vší pochyby obhájcem *státní* ideje. Naši pozornost upoutalo *seule* a ani jsme nezaznamenali, že přes ně přešel kontraband římského státního myšlení. A nevšimli jsme si ani pokrytectví, které se skrývá v *le*: syntakticky vzato, Menenius měl říci, že *la grandeur royale* všechny živí a *distribue en cent lieux ses grâces souveraines* (v. 31) – ve skutečnosti však řekl jenom to, co u La Fontaina stojí na samém konci a co přesně odpovídá Liviově zprávě: *Comparando hinc, quam intestina corporis seditio similis esset irae plebis in patres, flexisse mentes hominum* [srovnáváje, jak se spiknutí útroh v těle podobá hněvu lidu proti otcům, pohnul myslí lidí]. O tom však v tomto okamžiku nic nevíme, a až k tomu o 10 veršů dále dojdeme, na titěrné a zavádějící *le* si už ani nevzpomeneme. A nyní, v návaznosti na Menenia a stát, lze také mluvit o „seditio plebis“, o sporu mezi *commune* a *sénat*, tedy o vzpouře proti státní moci, aniž padne ominózní slovo republika (nebo jeho tehdejší synonyma). V případě království byla zpodobena jen mírumilovná péče o veřejné blaho a ideální rovnováha; a důvody lidové nespokojenosti s vyššími třídami v Římě Menenia Agrippy mohou být představeny stejně široce, jako předtím vyživovací péče starostlivého království, neboť revoluce se v jistém smyslu odehrává mimo mírové državy království. Nakonec rámcové verše

Ménénius le sut bien dire

a

Quand Ménénius leur fit voir

Qu'ils étoient aux membres semblables

Et par cet apologue, insigne entre les fables,

Les ramena dans leur devoir (= *flexisse mentes hominum*, Livius)

[tu on jim počal vyprávět

o údech, jimž se podobají,

a tímto příběhem, vtěleným v krásnou báji,

je povinností vrátil zpět³⁰],

uzavírají Ludvíkův stát před nepokoji. Můžeme si všimnout, že ideální obraz království, majestátně klidný a nádherně vybalancovaný, se takto dostává do středu bajky, zarámován

²⁹ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

dvěma vzpourami, vzpourou údů a vzpourou římského plebsu: trůní v centru bajky jako žaludek uprostřed lidského těla (*coeur* ve verši 19 má dvojí význam: „žaludek“ i „srdce“) a jako senát uprostřed Říma (zatímco plebs *hors des murs étoit déjà posté* [vyšel už z hradeb]). Dvojí uklidnění bojovných duchů a jejich návrat do kruhu sociální klade centrální královské moci po bok dvě skupiny, které jí vytvářejí pandán (historickou událost a podobenství) a v nichž je vzpoura zkrocena. Tedy: klasická symetrie a uklidnění. Úvodní *ab rege initium* září jako vstupní tabule před tímto pomníkem království, vybudovaným z materiálu, který byl dovezen zdaleka, ale který na pohled při transportu nikterak neutrpěl, neboť moudrý umělec pečlivě zakryl všechny praskliny. Není tu ani stopa po velezradě přírodního dítěte, nýbrž umělecká rafinovanost tvůrce, který si je rizika látkového přenosu dobře vědom. Autor bajky *Les animaux malades de la peste*, otevřeně ukazující pokrytectví osobního krále, krále Nobla (což si klidně mohl dovolit, neboť žádný král, který se pokládá za dobrého vládce, na sebe nebude vztahovat činy někoho, kdo vládne špatně), určitě „neujel“, když se rozhodl mluvit o království. Vossler, který polemizoval s Tainovou politizací a aktualizací básnické bajky, tu sám podlehl politické obsesi.

Můžeme zde připomenout i řeči, jež La Fontaine vkládá do úst svým pokryteckým postavám: řeči, které se nepozorovaně odklánějí od vytčeného objektivního principu, a odhalují tak skutečné mínění aktérů. Nejsou ničím jiným než obratnými přechody. Zajímavá je „kruhová“ řeč, která se vrací k objektivním zásadám a staví do středu to, co bylo zamlčeno. Například I/22:

Le Chêne un jour dit au Roseau:

“Vous avez bien sujet d’accuser la nature...”

.....

(závěr řeči) *La nature envers vous me semble bien injuste*

[Dub pravil třtině: „Po mém soudu

vy máte vsutku proč žalovat na přírodu...

... ..

Macešská příroda je vaší sudbou vinna].

Nebo VII/1:

³⁰ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

*Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux*
... ..
(závěr řeči) ...*mais je pense*
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi:
Car on doit souhaiter, selon toute justice,
Que le plus coupable périsse
[Necht' ten, kdo zhřešil měrou nejvyšší,
vznešenou obětí hněv nebes utiší
... ..
...myslím však, že je nutné,
aby se každý z vás jako já zpovídal.
Kdo zhřešil nejvíce, zjistíme podle práva
a pak ať padne jeho hlava].

V prvním případě vede „srovnávací myšlení“, jak říká Vossler, k sebevyvyšování a k ochrannému postoji, což pak vyústí v jakési hrané, falešné zoufalství nad nepříznivými životními podmínkami třtiny (*sur les humides bords des royaumes du vent*), takže repetitivní závěr řeči působí jako smutné potřesení hlavou a setrvání na výchozích pozicích: *La nature envers vous me semble bien injuste* (v próze bychom dnes podruhé předsadili před začátek věty *décidément*). V druhém případě pracuje lev rovněž se srovnáváním (kdo je nejvíce vinen?) a postupuje od obecného k zvláštnímu (k sobě samému); otázku, zda se on provinil nejvíce, ponechává otevřeno. Myšlenku obětování jednotlivce v zájmu veřejného blaha obhájí požadavkem, aby byl určen ten, kdo si nejvíce zaslouží být obětován, sebe sama nevyjímaje. Opakování tohoto požadavku tedy působí jako parodie prvního výroku, kterému se ještě dalo věřit. Lze se ptát, zda La Fontaine nepoužívá příležitostně také techniky překvapení, a to spíše než přechodové techniky. Osobně mám dojem, že překvapení jsou zpravidla u La Fontaina tak dobře připravena, že nevyvolávají žádný šok. Když v VII/4 po slovech volavky *J'ouvrirois pour si peu le bec! Aux Dieux ne plaise!* [Nedej bůh v nebesích, / abych kdy zobák svůj / pro tohle otvírala!³¹] vyprávění pokračuje slovy *Il l'ouvrit pour bien moins...* [A otevřela jej pro mnohem menší věc³²], pak je přece tento vývoj, popírající volavčina slova, svázán opakujícím se slovesem s *hybris*, již v sobě neslo to, co předcházelo.

³¹ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 228.]

Hlas předčitatele, stoupající při vzývání bohů do výše, klesá teprve po *bien moins*, natolik je toto zklamání spjato s onou *hybris*. Srovnajme s tím ještě zobrazení úsilí žáby (I/3), která se chce vyrovnat krávi:

*Regardez bien, ma soeur,
Est-ce assez? Dites-moi, n'y suis-je point encore?
– Nenni. – M'y voici donc? Point du tout. – Voilà?
– Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva*
[... „Hled'te, sestro má,
stačí to? Už jsem dost? Řekněte, moje milá!“ –
„Kdepak!“ – „Tak tedy teď?“ – „Vůbec ne!“ – „A co tak?“ –
„Ani zdaleka ne.“ Chuděra pošetilá
se nadmula, až praskla pak³³].

Puknutí žáby je sice ironické (*si bien*), je však tak konsekventně spjato s etapami postupného nafukování, že nás nepřekvapuje. I tam, kde se demaskuje zdání, je toto *desengaño* pozvolna připravováno, a když k němu dochází, už je očekáváme: v VII/18, v bajce *Un animal dans la lune*, jako by se pravda a iluze srážely v rámci dvou po sobě následujících veršů:

*Le monstre dans la lune à son tour lui (králi) parut.
C'étoit une souris cachée entre les verres*
[I spatří také on měsíční stvoření.
Byla to jenom myš, jež vlezla mezi čočky],

předcházející rozprava o spolupráci smyslů a rozumu při smyslovém vnímání nás nicméně dávno připravila na to, že chyba může být v pozorovacím přístroji.

Další otázka zní, zda La Fontaine *během svého básnického vývoje* svou přechodovou techniku změnil, zda ji opustil nebo zjemnil, zkrátka zda v tomto ohledu došlo k „obratu“ mezi prvním (1668) a druhým (1678 a dále) souborem bajek. Mám dojem, že v posledních bajkách je tato přechodová technika ještě uvědomělejší a že je uskutečňována v ještě obtížnějších podmínkách. Jsou známy například La Mottovy a Chamfortovy kritické výhrady

³² [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

k IX/2, bajce *Les deux pigeons* (*Grands écrivains* II, s. 359): „...těžko říci, jaká myšlenka v této bajce dominuje, zda nebezpečí cesty, nebo neklid kalící přátelství, nebo radost z návratu po době odloučení“, s čímž velmi ostře polemizuje A. Régnier: „La Mottoovo pravidlo jednoty, tak jak je stanoveno, se nám zdá být směšně úzké. Cožpak vše dokonale nemíří k onomu širokému a zcela legitimně úhrnnému cíli, ukázat, nakolik je pro skutečné přátele ve všech směrech dobré být stále spolu?“ – ale na druhé straně právě tento vydavatel upozorňuje, že se ve vyprávění (v. 6, 16, 24) mluví o *frère* [bratr], v epilogu se nicméně přechází k lásce (*Amants, heureux amants*... [Milenci, šťastní milenci...]). Faguet ve svém *La Fontainovi* (s. 314) dokonce má za to, že „La Fontaine zapomíná, že mluvil o sourozencích, a obrací se k milencům...“ My však víme, že La Fontaine „nezapomíná“ na nic, že naopak pracuje velmi uvědoměle, a musíme si proto dát tu námahu, abychom pochopili jeho přechodovou techniku. Především je už zkraje nápadné, že první verš bajky hovoří zcela obecně o „něžné lásce“ (*Deux pigeons s'aimaient d'un amour tendre* [dva holoubci se něžně milovali]), což můžeme, ale nemusíme, v tradičním duchu vztáhnout na lásku manželskou; „inquiétude de l'amitié“ [neklid kalící přátelství], jak říká La Motte, je pak demonstrována na holubovi, který snáší nejhorší útrapy z pouhého *désir de voir* [touha uvidět] a *humeur inquiète* [neposedná letora]. Když se nešťastný cestovatel, „demi-morte et demi boiteuse“ [napůl mrtvý a napůl zchromlý], vrací,

Voilà nos gens rejoints; et je laisse à juger
De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines
[svou družku spatří zas. Lze snadno uhodnout,
že rány zhojilo objetí plné něhy].

Faguet právem podtrhl *gens* [lidé], které La Fontaine často používá o zvířatech (*Grands écrivains*, II, s. 271; III, s. 81): „Spíše než holubi jsou naši hrdinové lidé“; všímá si u La Fontaina zoologického převleku lidských bytostí. Ale právě tak důležitý je záměrný mírný přechod k následujícímu pajánu na lásku: výraz *nos gens* je na jedné straně familiárním polidštěním zvířecích hrdinů, ale na druhé straně také přípravou na *amants*; k nim směřují i *plaisirs*, jež můžeme vykládat obecně jako radosti, ale také jako rozkoše lásky (jako ostatně *et le reste* [a ostatní] ve verši 18 – „jaká jemnost v tomto náznaku,“ říká Chamfort; povšimněme si dále reminiscencí na vergiliovskou Dido, již La Fontaine vetkal do řeči zůstávající holubice

³³ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 13.]

a jež je narážkou na lásku sexuální). Také apostrofa šťastných milenců, kteří nepotřebují žádnou změnu místa, protože jsou *jeden pro druhého* věčně novými světy, je pouze přechodem k tématu stárnoucího básníka, toužícího po lásce. *J'ai quelquefois aimé...* [já také miloval...] ve verši 70 vypadá nejdříve jako příklad na upřímnou lásku – člověk by vyměnil celý svět za jedinou bytost – , ale tento příklad z minulosti se zvolna proměňuje v přítomnou, osobní a jednostrannou lásku. Verš 77: (pastýřka) *pour qui, sous le fils de Cythère, / Je servis, engagé par mes premiers serments* [již jsem se zaslíbil, jsa Amorovým žákem, / svou první něžnou přísahou] evokuje náladu konkrétního okamžiku:

Hélas! quand reviendront de semblables moments?

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants

Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète?

Ah! Si mon coeur osait encor se renflammer!

Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?

Ai-je passé le temps d'aimer?

[Ach, kdo mi navrátí tu dobu přeblahou?

Což už mne nezmámí svou lstivou nástrahou

a neočaruje mou nepokojnou duši?

Už srdce nikdy víc nesžehnou plameny?

Tím kouzlem nikdy již se sladce nerozbuší?

Dny lásky jsou již sečteny?]

Zdaleka se tu už nemluví o *vzájemné* lásce, jak tomu bylo ve vyprávění o holoubcích, nýbrž pouze o *jedné* bytosti (*jakékoli* z mnoha), jež člověka v životě přiměje k „zastavení“ (*m'arrête*). Vztah k vyprávění o holoubcích je vyznačen oběma rýmovými slovy *inquiète* a *arrête*: La Fontaine cítil vazbu mezi touhou po cestování, kterou spojuje s mládím, a pocitem nestability či nenaplněnosti, v němž spatřuje znak stáří; rozdíly mezi láskou a přátelstvím, touhou po cestách a nenaplněným životem tak přestávají být důležité. Chápeme nyní, proč umístil na sám počátek básně dvojnásobný *amour tendre*: sám cítí, že láska od něho odešla. Z instruktivní bajky o *inquiétude* [nepokoj] se takto ve skutečnosti stala osobní *lyrická* báseň. La Fontaine muselo lákat spojení dvou tak protikladných nálad: je v tom jedinečná něha, ale i smutek, když z pohledu na znovunalezenou idylu dvou holoubků tryská překvapivě, ale přesvědčivě melancholické vědomí vlastního stárnutí, nemožnosti milovat, nezadržitelného míjení všeho v životě a když vyrovnaně a rozvážně vedené vyprávění končí v ohromném

naslouchání a v existenciální úzkosti! Vynořuje se tu už Voltairova melancholická moudrost a také jeho potlačovaný smutek, a možná i lítost, že v mládí byly příležitosti k lásce promarněny. Bez své přechodové techniky, která pracuje s ideovým motivem *inquiétude*, a nikoli s motivem vzájemné lásky, by si La Fontaine tento osobní výlev nedovolil.³⁴ Vyprávění o holoubcích je vůbec maskováním bolesti ze stárnutí. Takové maskování bylo pro básníka 17. století povinné, kdykoli mluvil sám o sobě: nemohl už jako Ronsard volně vyzpívat *Carpe diem et carpe rosam* [užijvej dne a utrhni růži].

Přechodová technika se zjemnila, když (jak Cordemannová správně konstatuje u druhé sbírky bajek) La Fontaine přešel od zobrazení děje ke zobrazení myšlení. V VII/18, bajce *Un animal dans la lune*, jsou postupně traktovány dvě značně vzdálené myšlenky: a) podíl smyslů a rozumu na smyslovém vnímání, b) touha po míru, zaručujícím rozkvět věd a umění (jistě právě toto téma leželo La Fontainovi nejvíce na srdci). Je tedy zapotřebí zprostředkování mezi oběma částmi, a vůbec je třeba vyrovnat napětí mezi oběma tématy, nalézajícími se v *jediné* básni. Přechod zahrnuje verše 42-55:

Naguère l'Angleterre y (ve světě) vit chose pareille (slona, kterého je třeba znovu vylovit z vícečlenného výčtu).

La lunette placée, un animal nouveau

Parut dans cet astre si beau;

Et chacun de crier merveille.

Il étoit arrivé là-haut un changement

Qui présageoit sans doute un grand évènement.

Savoit-on si la guerre entre tant de puissances

N'en étoit point l'effet? Le Monarque accourut:

Il favorise en roi ces hautes connoissances. (50)

Le monstre dans la lune à son tour lui parut.

C'étoit une souris cachée entre les verres:

Dans la lunette étoit la source de ces guerres.

On en rit. Peuple heureux! Quand pourront les François

Se donner, comme vous, entiers à ces emplois?

³⁴ Hodí se citovat na tomto místě slova A. Gida, který si vzal La Fontainovy bajky na svou cestu do Konga (*Voyage au Congo, Nouvelle revue française*, 1927, s. 564):

„Nevím, o jaké vlastnosti by se dalo říci, že tu chybí. Kdo se umí dobře dívat, může tu najít od všeho trochu; chce to ale pozorné oko, tak je ta stopa... často lehoučká. Je to zázrak kultury. Je moudrý jako Montaigne; a citlivý jako Mozart.“

[Anglie zažila takové překvapení.
Pod čočkou v tváři měsíce
byl spatřen nový tvor, zřetelný velice,
že každý byl jak u vidění.
Možná že nahoře se vážný převrat stal
a těžko domyslet, co z toho bude dál.
Snad z toho povstanou i války nenadálé?
Monarcha přispěchal; o vzácné vědění
vždy totiž řádně dbal, jak důstojno je krále.
I spatří také on měsíční stvoření.
Byla to jenom myš, jež vlezla mezi čočky:
příčinou běd byl tvor, jež mají rády kočky.
Ó šťastný národe! Kdy bude, tak jak vám,
Francouzům přáno žít těm vážným zábavám?]

Ve verších 48-49 je (klamné) spatření slona na měsíci podnětem k úvahám o jeho možném vlivu na pozemské (válečné) záležitosti: tak je poprvé zmíněn motiv války. To, že k povinnostem hlavy státu patří zabraňovat válkám, je důvodem, proč na scénu vstupuje anglický monarcha: ten má jakožto Angličan astronomické zájmy – roku 1662 byl poprvé použit v Royal Society mikroskop; srov. M. T. Nicholson, *The Microscope and English Imagination* (Northampton, Massachussets, 1935); král přispěchá (*accourt*) – nepřijíždí ve státním kočáře, natolik ho tato odborná událost vzrušuje –, a zde také zaznívá motiv mírového obcování s Múzami. Ale ani jeden z obou motivů – zabraňování válkám a služba Múzám – není ještě dostatečně rozvinut, aby mohl převzít funkci přechodu ke druhé části. Nejprve musí být přezkoumáním teleskopu objasněn optický klam: *Dans la lunette étoit la source de ces guerres*. Za falešný obraz může technická chyba v pozorovacím přístroji: jelikož byl tento obraz pokládán za podivuhodný měsíční fenomén a byla v něm hledána příčina válek, může La Fontaine paradoxně říci, že dalekohled „tyto války“ (přesněji: mylný názor o příčině těchto válek) způsobil. Zároveň nám dává vyrozumět, že i ostatní války mohou vznikat z optických klamů nebo omylů. Verš *Dans la lunette étoit la source de ces guerres* je nejpevnějším svorníkem mezi oběma částmi. Jak pěkná a významná myšlenka: války jsou možná optické klamy! Jaký to starostlivý pacifismus, vzešlý z relativizujícího nahlédnutí jevů a odkrytí Ariadniny niti v labyrintu světa! Z La Fontainovy přechodové techniky se nyní, když k sobě

přikovává myšlenky, stává výraz jeho relativizujícího světonázoru – věru se mýlí ti, kdo La Fontaina pokládají za nefilozofickou hlavu! Omyl je nyní objasněn:

On en rit. Peuple heureux! Quand pourront les François...

Smích – štěstí – Angličané jsou šťastní, že se mohou oddávat astronomickým studiím; proč by se jim nemohli věnovat také Francouzi? Tato myšlenka, umně přivolaná a rozšířená o motiv přítele Múz krále Karla Anglického, rezonuje v závěrečných refrénových verších:

*O peuple trop heureux! Quand la paix viendra-t-elle
Nous rendre, comme vous, tout entiers aux beaux arts?*
[Přešťastný národe! Kdy mír dá také nám
oddat se jako vy těm sladkým uměním?]

Aby La Fontaine smazal dojem, že chce panegyrikem na anglického krále udělit lekci svému vlastnímu králi, Ludvíku XIV., vymyslel rafinovaný přechod: vyjadřuje myšlenku, že vítězství (*la victoire, amante de Louis* [vítězství, Ludvíkova milenka]) stojí vždy na francouzské straně:

*Ses lauriers (Ludvíka XIV.) nous rendront célèbres dans l'histoire.
Même les Filles de Mémoire
Ne nous ont point quittés: nous goûtons des plaisirs:
La paix fait nos souhaits et non point nos soupirs.
Charles en sait jouir...*
[Vpíšou nás do dějin vavříny jeho skrání.
Nezavrhlly nás ani
dcerušky Paměti: máme dost potěchy:
po míru toužíme, ale ne se vzdechly.
Karel ho užívá...]

Dějiny budují na tradici a *paměti* – a tak může La Fontaine opsat Múzy jako děti Mnemosyny (Paměti), byť má na mysli *všechny* Múzy (Múzy věd a především La Fontainovi tak drahé Múzy umění, srov. *ces emplois*, vztahující se k astronomii, v. 58, a *beaux-arts*, v. 72). Verš 62 konstatuje mimořádnou věc: inter arma *non* silent Musae; verš 63 mluví jen o touze po míru,

a ne o válečném utrpení (ačkoli ve skutečnosti se muselo více mluvit o tom druhém). Větičkou *Charles en sait jouir*, kde *en* zcela jednoduše odkazuje na ideu míru, je Karel evokován jako mírový *prostředník* – tedy nikoli jako Ludvíkův protihráč. Teprve při hlubším zamyšlení si uvědomujeme, že pokud je mírotvůrce Augustus, stavěný nad dobyvatele Caesara, kladen za vzor *anglickému* králi, válečník Ludvík XIV. se může umístit pouze na úrovni Caesarově. Jak v propojení dvou vzájemně vzdálených témat, tak v diplomaticko-dvorské opozici válečného francouzského krále a cizího mírového vladaře překonala básníková zralá *suavitas* myšlenkové a politické trhliny. Z filozofického traktátu se nakonec stala óda, prosící o mír.

Bajce *Paysan de Danube* (XI/8) vytýká Chamfort „banální“ naučení, vyslovené na samém začátku: *Il ne faut point juger les gens sur l'apparence* [Nesudíme člověka dle vzhledu nebo šatu³⁵]; barbarovy přímé způsoby by měly vyústit v jiné naučení, než je to, které – jak sám La Fontaine připomíná – zaznělo z úst *souriceau* [myška] v bajce VI/5. Už A. Régnier poznamenal, že toto všední naučení je tu jen proto, aby umně zmírnilo vysoký patos tohoto čísla. Avšak je třeba upozornit také na přechodovou techniku, použitou v úvodní části:

Jadis l'erreur du souriceau

Me servit à prouver le discours que j'avance:

J'ai, pour le fonder à présent,

Le bon Socrate, Esope, et certain paysan (5)

Des rives du Danube...

[Už jednou pomohla mi myš

dokázat to, co dnes vám v bajce předkládám tu.

Tentokrát k důkazu mi dán

s Ezopem Sokrates a jistý vesničan

od řeky Dunaje...³⁶].

Ve verši 5 nacházíme dobře známé, demokraticky rovnostářské propašování bezvýznamného hlavního hrdiny mezi proslulé osobnosti (srov. Petrušku mezi ctižádostivými králi). La Fontaine to ve verši 8 ještě podtrhuje:

On connaît les premiers; quant à l'autre, voici

³⁵ [Překlad Gustava Francla, cit. vyd., s. 389.]

Le personnage en raccourci

[Známe ty první dva. Co třetího se tkne,
hle, jeho rysy podstatné³⁷].

„Bajka“ je znovu zasazena do *ample comédie* jako malý kamínek mozaiky. „Naučení“ vstupní části je v zásadě ironizováno: že se za ošklivým zevnějškem mohou skrývat dobré vlastnosti, to si koneckonců myslí po vyslechnutí venkovana od Dunaje i římsí senátoři; berou však jeho řeč pouze jako řeč a nejsou ochotni k faktickým změnám. La Fontainova ironie spočívá v poukazu na neslučitelnost čestného, mravného smýšlení a formální rutiny, která esteticky znehodnocuje etické věci. Ve skutečnosti se svět rétoriky nakonec zhroutí – tak vykládám závěrečné verše, jimž věnují komentátoři podivuhodně málo pozornosti – a s nimi padnou i zdánlivé pravdy, jako ta v úvodu. Bajka nám dává ujít dlouhou cestu od světské netečnosti ke (skrytému) ortelu dějin.

I v poslední knize bajek sblížuje *suavitas* vzdálené motivy. *L'Amour et la Folie* (XII/14) obsahuje prolog, v němž La Fontaine jako obvykle vyhlašuje svůj odstup od látky a svou neutralitu v debatě o lásce. Ani vlastní vyprávění, v němž boží v procesu mezi Láskou a Bláznovstvím odsuzují Bláznovství, aby napříště sloužilo Lásce, osleplé z jeho viny, jako průvodce, nepřináší žádný rozumný verdikt: odsouzení Bláznovství je pouze formální a ve skutečnosti činí Amorovu slepotu neodvolatelnou, znamená tedy faktické vítězství Bláznovství nad Láskou. Žádný spravedlivý ortel nepadne, stejně jako v prologu, kde také vše zůstává nerozhodnuto:

*Tout est mystère dans l'amour,
Ses flèches, son carquois, son flambeau, son enfance:
Ce n'est pas l'ouvrage d'un jour
Que d'en épuiser cette science:
Je ne prétends donc point tout expliquer ici:
Mon but est seulement de dire, à ma manière,
Comment l'aveugle que voici
(C'est un dieu), comment, dis-je, il perdit la lumière,
Quelle suite eut ce mal, qui peut-être est un bien;
J'en fait juge un amant, et ne décide rien*

³⁶ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

[Na Lásce vše je záhadné,
dětství i pochodeň, toulec i její šípy:
každého snadno ovládne,
a co je vlastně zač, se nikdo nedovtípí.
Ani já nevím to; chcete-li přát mi sluch,
budu vám vyprávět, jak mi má Múza radí,
jak tento slepec (je to bůh),
byl o zrak připraven za času svého mládí,
co pošlo z toho zla. Či dobra? Kdo to ví?
Já mlčím; milenec ať za mne odpoví.]

Klíčové slovo této bajky je *mystère* [záhada]; o nezbadatelnosti lásky se tu hovoří na způsob středověkých *ars amandi* (*science, expliquer*). Tato *materiální* neúplnost vědy o lásce vede k proklamaci *paradoxní* povahy lásky: je to bůh, ale slepý, je to zlo, ale také štěstí. Básník přenechává soud milenci, to znamená právě tomu, kdo je zmítán těmito protiklady a kdo tedy může soudit zrovna tak málo jako všichni bohové, Jupiter, Nemesis či vládci podsvětí. Láska zůstává i nadále „slepým bohem“.

Všechny mé vývody o La Fontainově rafinované přechodové technice potvrzují vizi umně kalkulujícího La Fontaina, kterou vyjádřil Valéry už v roce 1924 ve *Variété* I, ve své lafontainovské stati (na okraj *Adonise*) – která však nejspíš dosud nepronikla do literární vědy z toho prostého důvodu, že mezi literární vědou a kritikou básníků byly zdviženy tlusté (oborové) zdi.³⁸ „Dejme si pozor: nedbalost je u něho promyšlená, změkčilost je předstíraná, lehkost je zde vrchol umění. A pokud jde o naivitu, nemá s věcí pranic společného: tak vznešené umění a čistota vylučují v mých očích jakoukoli lenost a prostoduchost.... Skutečnou podmínkou skutečného básníka je to, co vidí nejzřetelněji ve stavu snění. Pozoruji zde jen cílevědomé zkoumání, uhlazování myšlenek, duši, která souhlasí s neobvyklými překážkami, a trvalou triumfující obět.“ (S. 56.) „Ani bajkář se zdaleka nepodobá obrazu tohoto roztržitého člověka, který jsme si kdysi tak lehkomyšlně vytvořili. Phaedrus je neobyčejně elegantní, La Fontaine je ve svých *Bajkách* nesmírně důmyslný. Nestačí jen sedět pod stromem a poslouchat, jak se řehtá straka nebo jak se zasmušile směje havran, abychom

³⁷ [Překlad Gustava Francla, tamtéž.]

³⁸ Srov. Pourtalès, s. 72. Je zcela srozumitelné, že straník *poésie pure* musí mít zvlášť vyvinutý orgán pro La Fontaina, který i prozaické věci pozvedl ke *zpěvu* a uměl „zbasnit“ dokonce filozofické diskuse.

je obdařili schopností tak umně hovořit: je tomu tak proto, že je podivuhodná propast mezi tím, jak k nám promlouvají ptáci, listí, ideje, a tím, jak je necháváme mluvit my: je to nepředstavitelná vzdálenost.“ (S. 57-58.)³⁹

Jak se ukázalo, přechodová technika je u La Fontaina antické dědictví, ať už se jí vědomě naučil u starých, nebo ji měl v krvi a v peru. Je také poněkud odlišná od techniky horácovské, neboť La Fontaine často ruší svou *suavitas* škodolibým ukazováním a dokazováním svého svůdcovského umění, tedy exhibicí virtuozity. Je to *conteur-causeur*, jenž nám rozverně dává najevo svou moc,⁴⁰ a to právě v okamžiku, kdy nás zlehýnka svedl. A tato technika je v poslední instanci výrazem světonázoru, který všude pozoruje přechody, konvergence a korespondence.

Že pro satirickou uměleckou tvorbu francouzských klasicistů nebyla přechodová technika ničím bezvýznamným, lze vyčíst ze známého výroku Boileauova (dopis Racinovi ze 7. října 1692 o X. satíře: *C'est un ouvrage qui me tue par la multitude des transitions, qui sont, à mon sens, le plus difficile chef-d'oeuvre de la poésie* [to dílko mě deptá četností přechodů, které jsou podle mého názoru nejobtížnějším básnickým výkonem]) a z toho, jak mu byla předhazována těžkopádnost jeho přechodů (Lanson, *Boileau*, s. 66: „Přechody nikdy netrápily řečníka, ani toho, kdo píše s vášní. Dělalí potíže jenom těm, kdo berou pero do ruky kvůli detailu a vytvářejí své dílo z pečlivě poskládaných kousků. Tak jsou udělány *Epištoly* a *Satiry*: švy jsou tu opravdu příliš početné a jsou příliš vidět“). V úvodu ke svému vydání *Satir* (Paris, Les Belles Lettres 1934) uvádí Charles H. Boudhors příklady na to, co nazývá Boileauovou „symfonickou“ tematikou: „Pátá úvaha spočívá od začátku na základní harmonii: Zoilos; Perrault. Ta je okamžitě uvedena do pohybu. ‚Motiv‘ Zoilos se odvíjí dlouhými oklikami, napojuje se na Perraulta (ovšem Clauda! ještě nikoli Charlese), osvobozuje se; jemné modulace (*savant, lettré, pédant*) přijímají a narážkou evokují druhý ‚motiv‘; ten posléze vystupuje do popředí, rozlévá se a prosazuje se ve ‚finále‘, v němž je Perrault (Charles) rozdrčen.“ V kompozici lze tedy pozorovat jistou analogii k La Fontainovým slovním přechodům: Zoilos – (Claude) Perrault – (Charles) Perrault (jenž je ostatně v originále poněkud zastřen označeními „M. P...“, „M. P. le médecin“ nebo

³⁹ [Citováno v překladu Jaroslava Fryčera: Paul Valéry, *Literární rozmanitosti*, Praha, Odeon 1990, s. 83-84.]

⁴⁰ Už Faguet upozornil na společensky konverzační tón La Fontainových osobních vstupů – jako *si l'on veut* [chcete-li], *je laisse à penser* [může se vám zdát], *à ce qui dit l'histoire* [jak praví historie] – , jenž je příznačný pro povídku, *conte*. „Je v tom něco ze salonní hry mezi kavalírem a dámou,“ říká Cordemannová, jež tyto poznámky nachází pouze ve druhé manýře La Fontainových bajek (srov. ale *on voit où j'en veux venir* [je zřejmé, kam tím mířím] v bajce o La Rochefoucauldovi). Vidím v tom také básníkův způsob, jak získat nadhled nad svým předmětem, jistě *détachement*, odstup a potlačení látkovosti: odtud také obraty jako *je ne sais où, j'ai*

„monsieur son frère le médecin“, „M. P...“).⁴¹ A Boudhors cituje dokonce jednu pasáž z Boschotovy kritiky hudby Vincenta d'Indy, s níž pak srovnává Boileaua. Boschot opakovaně o hudebníkovi vynáší takovéto soudy: „d'Indy je hudební konstruktér, kombinátor, rozdrobí téma A, překryje jím téma B, zopakuje A v jiném rytmu, vrátí B, použije úvod A a epizodicky ho rozvine; - taková hudba se obrací spíše k inteligenci posluchačů než k jejich senzibilitě; je krásná, ale chladná a příliš nedojímá; někdy je dokonce drsná a hrubá: chybí jí něha a líbeznost, *dulcia sunt* dobrého Horáce, „je ne sais quoi“, fantazie, rozlet, půvab, překvapení.“ Hudební kritik Boschot tedy znal horatiovskou přechodovou techniku a Boudhors zjevně cítí Boileauovu tematiku jako její protiklad. Právem: kombinování není plynulost, u Boileaua jsou ostré zlomy, a samotné „longs détours“, sloužící výhradně *ideovým* motivům, nepřipouštějí žádné mírné *jazykové* proměny. Nenacházíme u něho žádné zakrývání švů. (Bratr Charlese Perraulta Claude je vtažen do hry, protože pořídil překlad Vitruvia, čímž

lu quelquepart [nevím, kde, někde jsem četl], jež staví látku jako cosi nedůležitého do protikladu k jejímu *formování*. Když Lessing mluvil o „lustige Schwatzhaftigkeit“ [veselá žvavost], řádně se sekl.

⁴¹ Když takovýchto dvojnásobných jmen využívá La Fontaine, je ovšem mnohem duchaplnější: v *Le Chat, la Belette et le petit Lapin* se *Dame Belette* [Paní Lasička] a *Jeanot Lapin* [Honza Ušák] takto prou o příbytek, který lasička králíkovi ukradla:

Dame Belette: „*Et quand ce seroit un royaume,
Je voudrois bien savoir, dit-elle, quelle loi
En a pour toujours fait l'octroi
A Jean, fils ou neveu de Pierre ou de Guillaume,
Plutôt qu'à Paul, plutôt qu'à moi.*“

Jeanot Lapin: „*Ce sont, dit-il, leur lois* (tj. zákony zvyku) *qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis.*“

[Paní Lasička: „A být to království! Přísámbůh, marně hádám,
jakýže zákon bláhový
je navždy přiřkl Honzovi,
protože jeho děd byl Petr nebo Adam,
spíše než Pavlovi či mně.“

Honza Ušák: „Mohu se odvolat,“ děl králík upřímně,
„k právu, jež dává zvyk a pro nějž držba zdejší
vždy z otce na syna nám byla upsána,
z Šimona na Petra, pak na mne, na Jana.“]

Rudler, s. 83, zdůrazňuje pouze „vesnická jména“ a „zdanlivě proverbiální jazyk“. Ale případněji by bylo upozornění, že tato jména nejsou jen vesnická, ale že to jsou také v juristické řeči běžná fiktivní označení osob, jichž se týká právní řízení (srov. italské *Tizio, Gaio, Sempronio* atd., kde my říkáme A, B, C). *Primárně* tedy jde o juristickou debatu o právním základu vlastnictví, přičemž jsou evokovány jazykové zvyklosti právníků: Paní Lasička se nejdříve tváří, jako by mínila nějakého X, a nikoli před ní stojícího Honzu Ušáka – na druhé straně v důsledku celkového smyslu věty a zvláště pohrdlivého *fils ou neveu* [syn nebo vnuk] vnímáme jako náhodně zvolená i jména Jean a Paul (srov. italské *tizio* „někdo, nějaký chlap“). Mezi těmito náhodně označenými osobami se pak zcela náhle a nepokrytě na konci verše vynoří také *moi* [já]; právnická forma byla jen zástěrkou egoismu a rafinovanou přechodovou technikou, umožňenou hrou s oběma významy slova Jean. Ten, kdo zpochybňuje vlastnictví, si takové jazykové dvojnásobnosti může dovolit, ten, kdo je hájí, však užívá slova v jejich jednoznačném významu: *Pierre – Simon – moi Jean* (poslední případ je jednoznačnou notářskou formulí) označují zcela konkrétní rodokmen, právní vědomí mistra a pána Králíka se prostoduše opírá o rodovou posloupnost.

poškodil Charlesovu věc.) Boileauovy satiry ve skutečnosti ukazují jednotlivé *cuadros*, jak říkal Chénier, seřazené za sebou a jazykově v závěru zřetelně ohraničené. A proto nenacházím – na rozdíl od Boudhorce – v *Satire* IV žádné symfonické variace, spíše se tu jedná o jednotlivé hudební kousky v rozdílných tóninách, seřazené bez oněch přechodů, které svému žáku vstřípí každý učitel hudby. Téma „i nejhoupější člověk věří, že je moudrý“ je pojednáno jako sukcese speciálních příkladů: *Un pédant* [pedant]... *D'autre part (!) un Galant* [na druhé straně milovník]... *Un libertin d'ailleurs* [krom toho libertín]..., načez se opouští zobrazování a pozornost se přenáší na samotného resumujícího básníka (bez La Fontainovy konverzační lehkosti):

Et pour rimer ici ma pensée en deux mots:

... ..

En ce monde il n'est point de parfaite sagesse.

Tous les hommes sont fous...

[Dám tedy do veršů stručně *svou myšlenku*:

... ..

žel, není ve světě moudrosti dokonalé.

Všichni jsou blázni...]

Jde tedy o resumé a rozlišení. Nato se postupuje k tvrzení, že všichni blázni jsou k sobě shovívaví, a proto jsou také šťastní. A znovu se specifikuje: *Un Avare... cet autre fou* [lakomec... ten další blázen], marnotratník... hráč, *mais laissons le... il est d'autre erreurs* [ale nechme ho být, jsou ještě jiné bludy]: Chapelain, samolibý básník, Bigot, blouznivec, a nakonec následuje výklad tohoto tématu: *que le plus fou est souvent le plus satisfait* [že největší blázen je často nejspokojenější]. Vedlejší biografická vazba na abbého Le Vayera, jemuž je satira věnována, zůstává v textu satiry nevyjádřena. Není tu ani stopy po symfonii, jenom pečlivá zásuvková technika.

Stejně je tomu v případě *Satiry* VIII. Boudhors se domnívá, že dvojverší narážející na ultimatum Ludvíka XIV. španělskému králi:

Un aigle, sur un champ prétendant droit d'aubaine,

Ne fait point appeler un aigle à la huitaine

[Orel, jenž k zápasu o odúmrtí se strojí,

nevolá do týdne druhého orla k boji],

je výsledkem mírného přechodu: „Můžeme sledovat cestu, po níž sem Boileau doputoval: klamná vykročení a okliky, „přechody“ a vstřícné kroky. Vlci, medvědi, typři, supové jsou divadelními „rekvizitami“, jež zaplňují scénu, a to až do okamžiku, kdy mizí, aby uvolnili místo očekávanému „prvnímu herci“: lvu nebo orlu.“ Mně se však tyto zvířecí příklady znovu zdají být pouhými speciálními ilustracemi obecné věty:

*L'Homme seul, en sa fureur extrême
Met un brutal honneur à s'égorger soi-même*
[Jen člověk, jehož hrud' zběsilá vášeň střebe,
si za čest pokládá zardousit sama sebe].

Lev a orel navíc nejsou žádní protagonisté, i na ně navazují další příklady: liška nebojuje s liškou, srna nebojuje s jelenem.

A také satira na ženy (X), již platil výše citovaný Boileauův bolestný povzdech, je komponována pouze jako řada obrázků, jak to ostatně říká on sám:

*Nouveau prédicateur aujourd'hui, je l'avoue,
Écolier, ou plutôt singe de Bourdaloue,*
Je me plais à remplir mes sermons de portraits.
*En voilà déjà trois peints d'assez heureux traits,
La Femme sans honneur, la Coquette et l'Avare.*
Il faut y joindre encore la revêche Bizarre...
[Co nový kazatel a ženských mravů znatel,
a Bourdalouův žák, spíš ale padělatel,
plním svá kázání řadami portrétů.
Tři dosti zdařilé prozatím máme tu:
Koketu, Lakotnou a Ženu volných mravů.
K nim přidám Hádavou, která je vždycky v právu...]

Aditivní postup! A také zde nacházíme antitetickou opozici dvou extrémů, přičemž jejich společným jmenovatelem je něco tak abstraktního jako přemíra (proti patetické fúrii stojí *douce Ménade* [sladká Menáda], simulující nemoci, tak jako výše proti sobě stál lakomec a

marnotratník); ani zde není žádný pozvolný přechod, nýbrž jasné vyznačení a zdůraznění vlastních záměrů:

*Mais quoy? Je chasse ici le cothurne tragique,
Reprenons au plus tôt le brodequin comique*
[Z tragických kothurnů že nyní plýtvám slovy?
Rychle si obujme střevíce komikovy.]

O kus dál je „přehlídka“ stylizována do formy *trionfi*:

*Mais à quels vains discours est-ce que je m'amuse?
Il faut sur des sujets plus grands, plus curieux
Attacher de ce pas ton esprit et tes yeux.*
Qui s'offrira d'abord? Bon, *c'est cette Sçavante...*
Mais qui vient sur ses pas? *C'est une Précieuse...*
Sçais-tu bien cependant...
L'orgueil que quelquefois nous cache une Bigotte...?
Il te faut de ce pas en tracer quelques traits...
[Jak, planým hovorem se tady zabavuji?
Tvůj zrak je zvědavý, tvůj duch chce vědět víc,
většími náměty jim musím vyjít vstříc.
Kdo je ted' na řadě? Baže, Učená žena...
Kdopak to za ní jde? Ach ano, Preciozka...
Jestlipak ale znáš...
pýchu, jež začasť Modlilku zahaluje...?
Musím hned načrtnout ty různé podoby...]

Boileau ve skutečnosti pokračuje – jako Quevedo ve svých *Sueños* – ve středověké satíře na povahové vlastnosti, jež vyrostla z architektiky hříchů a trestů dantovské zásvětní literatury. Obvyklý chlad této satiry, podřizující typy *genus proximum*, leží právě v této klasifikaci, kterou už neoživuje žádná metafyzická naléhavost. Přechody jsou tu lokálně sériové, jsou předem dány přesazením podobného do lokálně spřízněného. Kde jsou tedy ony „přechody“, které Boileaua podle jeho vlastního svědectví stály tolik námahy? Nepochybně

ve variacích řazení, jež uskutečňuje čistě logicky, eliminací *differentia specifica*: od žárlivé se dostává k simulantce zařazením detailu:

*Souvent de ta maison gardant les avenues,
Les cheveux hérissent, t'attendre au coin des rues
[často ji uvidíš okolí domu stříci
a s vlasem zježeným tě čekat na ulici],*

detailu, který umožňuje přirovnání *non pas d'Isis* (oběť) *la tranquille Euménide*, / *mais la vraie Alecto peinte dans l'Énéide* [ne Isis, klidná Eumenida, leč pravá Alekto, již líčí *Aeneida*], a to zas přivolává protiklad *douce Ménade* [něžná Menáda], obraz ženy, která při každé příležitosti padá do mdlob. Tedy: žárlivá = „nikoli klidná, nýbrž zuřivá *Fúrie*“; „něžná *Menáda*“ = simulantka, přechod, který připomíná výše zmíněnou řadu Zoilos – Claude Perrault – Charles Perrault: jde tu o logickou operaci, ne o psychagogii.⁴² Příležitostně – jako v triumfálních alejích nebo na hřbitovech – doprovází hlavní sochu ještě menší hermovka: básník musí tuto juxtapozici proměnit v sukcesi a přiřadit takto například k falešné světici duchovního vůdce. Boileau nás ovšem spíše zaskočí, než aby nás zvolna přivedl k vedlejší postavě:

*C'est ce (překonání vášně) qu'en vain le Ciel voudroit exiger d'elle.
Et peut-il, dira-t-elle, en effet l'exiger?
Elle a son Directeur, c'est à lui d'en juger.
Il faut, sans différer, sçavoir ce qu'il en pense.
Bon! Vers nous à propos je le vois qui s'avance.
Qu'il paroist bien nourri! Quel vermillon! Quel teint!
[To věru nadarmo by na ní chtělo nebe.
A může, řekne vám, to vskutku nebe chtít?
Má svého vůdce, ten věc může posoudit.
Pospěšme zeptat se, co o tom vůdce míní.
Jak na zavalanou přichází právě nyní.
Je dobře živený! Ten ruměnc! Ta plet'!]*

⁴² Už Chamfort si povšiml, že v bajce *L'huître et les plaideurs* (IX/9) uvádí La Fontaine na místě, kde Boileau (*Épître* II) předkládá alegorii spravedlnosti pojídající ústřici, skutečného, živého soudce Perrina Dandina. Logicko-alegorický chlad proti umělecké inkarnaci!

To znamená: Boileau ironicky inscenuje dotazování orákula a *directeur de conscience* je tak laskav, že přichází na narážku, aniž je tento *esprit d'à-propos* nějak zdůvodněn. Když pak čteme následující nadmíru životný portrét jednoho Tartuffa, pozorujeme, jak jsou vskutku u Boileaua všechny *cuadros* znehybněny, zatímco u La Fontaina jsou rozpuštěny a strženy celkovým pohybem. Boileauovou silou je, jak už bylo často řečeno (srov. Bremond, *Prière et poésie*, s. 18), jeho v zásadě neduchovní vidění, smysl pro jisté „petites choses“ [maličkosti] a jejich přesný jazykový překlad (jako například zřízení francouzské krajkářské školy Ludvíkem XIV. nebo matematický výpočet: *Cinq et quatre font neuf, moins deux, reste sept* [čtyři a pět je devět, bez dvou sedm]). „Nejméně inteligentní z velkých klasiků“ (Bremond), „člověk-příroda“ (Thibaudet, *Nouvelle revue française*, 1936, s. 150) nemá La Fontainův relativizující světobzor, který registruje vztahy a korespondence mezi zcela rozdílnými věcmi. Boileau, robustní satirik, který umí dobře líčit to, co je přemrštěné, navléká své rozmanité obrázky na nit excesu, úchylky od normálu, zatímco La Fontainovým nálezem je právě tato nit a on nás může na této Ariadině niti provádět labyrintem jevů.

La Fontainova proudnost je výrazem jistého světobzoru, jenž – pozoruje lidské hemžení z umělecké věže ironie – vede čtenáře, kam je mu libo – zatímco Boileauův moralismus, argumentující rétoricky, ve své vázanosti na východiska méně filozofický než La Fontainovo vytváření vztahů a přechodů mezi prvním a posledním, kazatelsky⁴³ buší do

⁴³ Zbývá prozkoumat, do jaké míry je přechodová technika obecným vlastnictvím epochy, jak funguje například v kázáních Bossuetových. Jisté je, že ještě dnes musíme počítat s touto tradicí například v akademických prohevech: jak jinak by se dal objasnit umný způsob, jímž při přijímání Clauda Farrèra do Francouzské akademie Pierre Benoît spojil ve své uvítací řeči (srov. *Temps* z 24. 4. 1936) obě témata své promluvy, chválu Farrèrova zesnulého předchůdce Barthoua a chválu Farrèrova, následovně:

„Jistý karikaturista zpodobil Louise Barthoua jako cestáře, městského strážníka, soudce, studenta, generála a vyslance, což znamená, že byl postupně ministrem veřejných prací, vnitra, spravedlnosti, národního školství, války a zahraničních věcí. Za pětáctýřicet let politického života se mu však ani jednou nepoštěstilo být ministrem námořních sil. Je to škoda. Nyní, *když mám mluvit o vás, pane Farrère*, by mi jeho přítomnost v čele našeho loďstva poskytla přechod (*une transition*), který by se mi velice hodil.“

Řečník tu duchaplně realizuje svůj „přechod“ tím, že poukazuje na chybějící článek mezi Barthouem a Farrèrem, tj. na případné Barthouovo šéfování ministerstvu námořních sil – zároveň tak nicméně právě tento článek *vytváří*: vysmívá se v této chvíli rétorickému užívání *přechodů*, zároveň však právě tím tuto praxi respektuje.

Giraudoux myslí (v *Amica America*, 1928) v Americe na Francii a ve snu uskutečňuje neustálý přechod od jedné země k druhé:

„Zdalo se mi, že večírek pokračuje. Zdalo se mi, že král přechodů pronáší svou řeč. Popisoval své rodné město, Worcester, ale bylo znát, že by teď rád mluvil o Paříži: marně se o to tisíckrát pokoušel, pomáhal si prvními slovy, jež mu přišla na jazyk, aby opustil Worcester, a zase rezignoval, zoufalý, vzdáváje se svého titulu; když tu se náhle rozzářil, protože na to přišel, a kráčeje ze svého města do mého města těmi nejširšími třídami, pravil: ‚Worcester je krása; krása je přátelství; přátelství – to je Paříž...‘“

Z „boha přechodů“ se pro francouzského stylistu stala noční můra. – Sainte-Beuve napsal o Horatiově vstupu do francouzského básnického úzu tato hezká slova: „Od časů Malherbovy reformy je Horatiův lyrismus lyrismem na naši míru; je to spořádaný lyrismus, který odpovídá našim mravům, našim vznětům, které nemají

čtenáře a deptá ho kvantitou. Boileau podniká *uměleckou pouť* galerií portrétů, La Fontaine rozpouští *uměleckou proměnou* hotové obrazy. Boileau je básník exempel, La Fontaine je básník metamorfóz. La Fontaine umí, jako onen francouzský sochař z 18. století, který vytvořil mramorovou kašnu v Kasselu, zachytit Dafne *v okamžiku, kdy se proměňuje* ve vavřín.

Knoche na úvod svých úvah připomíná požadavek organičnosti, kladený antickou uměleckou kritikou na umělecké dílo: každý jednotlivý člen musí vyrůstat z celku „jako z jednoho těla“, z čehož plyne obměna bez rozdrobení, směřování k cíli navzdory odbočkám a plynule navazující kompozice. *Desinit in piscem* [končí jako ryba] je u takového organického umění vyloučeno. Podobně platí i pro La Fontainu, který rozšířil lakonický žánr bajky v causerii, že spatřoval v každé své bajce malý organismus, který je poslušen vlastních i obecných zákonů: jedním z takových obecných zákonů je například přechodová technika, kterou jsme se snažili doložit, nebo antinomie mezi lakonismem a digresí. Jiným zákonem je variace: Cordemannová (cit. d., s. 39) například říká: „Nelze obecně zformulovat, jak La Fontaine uvádí do celku bajky morální naučení, neboť v každé bajce postupuje jinak.“

Každá bajka je ale vedle toho ještě v sobě uzavřený celek s individuální stavbou, vlastními proporcemi a vlastními korespondencemi v rámci jedinečného rozvrhu. Z toho vyplývá požadavek, že z bajek nelze – jak se to přihází Roustanovi v jeho interpretacích, byť v detailech velmi zdařilých – vyjímát jednu *část*, nebo, jak jsme toho svědky v řadě děl o La Fontainovi (Michaut, Cordemannová a jiní), vytrhávat jednotlivé pasáže, abychom na nich demonstrovali básníkovo „přírodní cítění“, ⁴⁴ jeho „pozorování zvířat“, ⁴⁵ „filozofii“ nebo

dlouhého trvání, celému našemu cítění.“ Krátkodobé emoce s sebou nesou četné proměny nálad – a nezbytnost *prostředkovat* mezi nejrozmanitějšími impulsy.

⁴⁴ Výše jsem vyvrátil názor Cordemannové na pasáž v I/16 *Sur les humides bords des royaumes du vent*. Zde je ještě jeden případ, který autorka disertace uvádí na stejném místě své práce jako doklad čisté „lyriky“ a „opojení jarní krásou přírody“: IV/22, bajka *L'alouette et ses petits, avec le maître d'un champ*:

*Les alouettes font leur nid
Dans les blés quand ils sont en herbe,
C'est-à-dire environ le temps
Que tout aime et tout pullulle dans le monde,
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs*
[Skřivan své hnízdo zakládá,
když mladé obilí vyžene do osení,
a tedy ve chvíli,
kdy celé stvoření touží a láskou hoří:
nestvůrné ryby v hloubi moří,
panteři v pralesích, skřivánci v obilí].

Připojuji ještě následující verše:

*Une pourtant de ces dernières
Avoit laissé passer la moitié d'un printemps
Sans goûter le plaisir des amours printanières.
A toute force enfin elle se résolut
D'imiter la nature, et d'être mère encore.
Elle bâtit le nid, pond, couve, et fait éclore
A la hâte: le tout alla du mieux qu'il put*
[Leč jedna dcera skřivánčího rodu
zbůhdarma propásla půl jarní idyly,
aniž by poznala půvab těch jarních svodů.
Nakonec přec jen zachtělo se jí
vzít si vzor z přírody a přijmout úděl matky.
Zahnízdí, zasedne na vejcích. Za čas krátký
své mladé vysedí: nemohla rychleji].

Je zjevné, že tyto verše staví do protikladu jednoho opožděného skřivánka a ostatní zvířata, která se podřizují zákonu přírody. První obraz, vytvořený podle Lucretia, musel být podán ve své závazné obecnosti, abychom pocítili jednotlivý případ jako zvláště důležitý a dohnání zpoždění jako žádoucí. Tento přírodní nástup má však ještě jeden význam: protihráčem skřivánčí rodinky je člověk, sedlák, který se nejdříve musí zamyslet sám nad sebou, aby skřivánčí rodinka pocítila, že přišel čas k odchodu. Dokud s žatvou čeká na přátele a příbuzné, není proč spěchat. Do opozice k přírodnímu zákonu (láska na jaře) tak vstupuje zákon lidí (*Ne t'attends qu'à toi même* [Spolehej jen sám na sebe]). Zpoždění ve vztahu k přírodnímu zákonu může skřivánčí matka dohonit díky tomu, že se sedlák nespolehá sám na sebe. Rovněž závěr bajky, odchod mláďat:

*Et les petits, en même temps,
Voletants, se culbutants,
Délogèrent tous sans trompette*
[Mláďata, celá bez dechu,
klopýtavě a ve spěchu,
uklidila se do bezpečí],

není jen malířsky viděná scéna, ale je to scéna, která má svůj funkční význam: má zdůraznit vhodný čas, čas dozrání a naplnění (díky tomu, že sedlák tak dlouho váhal).

V jiných případech je lyrickým tónem podaná přírodní scenérie míněna *ironicky*. Tak je tomu právě v bajce V/8, již rovněž uvádí Cordemannová:

*Un certain Loup, dans la saison
Que les tièdes zéphyr ont l'herbe rajeunie
Et que les animaux quittent tous la maison
Pour s'en aller chercher leur vie:
Un loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l'hiver,
Aperçut un cheval qu'on avoit mis au vert.
Je laisse à penser quelle joie
[Jakýsi vlk v čas březnový,
kdy vlahé větříky šelestí mladou travou
a kdy zvěř opouští své chladné domovy
a vydává se za potravou,
v ten jarní čas, jenž zimu vyhání,
vlk spatřil koně pást se ve stráni.
Zaraduje se: „Jaké štěstí!“]*

Za prvé je krajina jen časovým a místním údajem malého dramatu, za druhé byl tento obraz jarní radosti (s antikizujícími epitetami jako *tièdes zéphyr*, připomínajícími elegiky) vytvořen jen proto, aby byl v průběhu bajky rozbit na padrt: radost vlka, který doufá, že utiší hlad a lstí se zmocní své oběti, bude zlikvidována koňským kopancem (*Qui vous lui met en marmelade / Les mandibules et les dents* [rozmlátil vlku na maděru zuby i s čelistmi]); a v neposlední řadě patří tento začátek s výhledem do kraje velké epice. Taková ironická, *Román o Lišákovi* připomínající epizace drobného dílka, takové začlenění malého do velkého je veskrze lafontainovské: srov. podobné rozvrácení epického vstupního ladění v *Les animaux malades de la peste*; první verše jsou ještě patetičtější epické než ty právě citované:

„morálku“. Citu, pozorování, filozofii a morálce je spíše vykázána zcela určitá funkce v ekonomii celku. Přírodní lyrika, filozofie, morálka jako samoučel se u La Fontaina vůbec nenajde, existují jen ve funkční formě. La Fontaine je pravděpodobně první básník světové literatury – před ním lze citovat nanejvýš pár renesančních sonetů – , který aplikoval tuto ideu organismu či monády na drobný umělecký útvar a který pocítil v *actes divers* živoucí dech celého *teatro del mundo* a vytušil v umělecky malém zákon stvoření. Muselo se sloučit skromné středověké pojetí člověka jako obrazu světa – myšlenka makrokosmu-mikrokosmu – s hrdou renesanční ideou umělce, koncipujícího nové světy, jako kolegy samotného Boha, aby vznikl tento hrdě skromný malý umělecký útvar, v němž se pozemsky zrcadlí univerzum. Jaký má smysl vidět v tomto básníku pouze „rokokově hravého“ umělce, který si hraje pro radost ze hry, jak nám to chce vtlouci do hlavy Klemperer, hovořící o tomto La Fontainově hravém charakteru s úporností kolovrátku (např. v *Lbl. für germanische und romanische Philologie*, 1920, sl. 41nn.) – pakliže pochopíme, že *s jednou věcí* si tento básník nikdy nezahrával: s uměleckou formou a s jejími závazky vůči cítěnému zákonu díla.⁴⁶

Mnohé napadne, že se pokouším – jako už tolikrát ve svých pracích – zachytit celek uměleckého výkonu vycházející z detailu. Může se přitom zdát, že tento *jeden* prvek, na nějž jsem se zaměřil, neúměrně a téměř karikaturně vystupuje do popředí. Někteří kritici pak berou

*Un mal qui répand la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)...
[Zlá rána, šířící děs a pláč po kraji,
nemoc, již bozi trestají
v čas hněvu hříchů dětí země,
mor (neboť běda, byl to on)...].*

⁴⁵ Jen s nevolí čteme například Faguetovu pedantsky školometskou kapitolu *La Fontaine animalier*, kapitolu, v níž je zkompileován s linnéovskou klasifikační vážností katalog La Fontainových zvířecích postav („vlk“, „žába“), jako by tyto postavy byly něco, co existuje i mimo umělecký organismus. La Fontaine tyto postavy přirozeně vytvořil v souladu s přírodními daty nebo s literární tradicí: volavka má dlouhý krk a dlouhý zobák, tak jako ve skutečnosti, psychologickou interpretaci její pasivity při lovu potravy ale samozřejmě vytváří teprve ideová souvislost s „dívkou“. Pouze díky hierarchickému seřazení zvířat v *Les animaux malades de la peste* se z vlka stává státní návladní a *clerc*. – K tomu viz K. Kožešník, *Kunstproblem und Moral in La Fontaines Fabeln*, *Zeitschrift für französische Sprache*, 1932, s. 479nn.

⁴⁶ Dokonce i průměrně nadaná doktorantka, jako je M. Cordemannová, se odvažuje tvrdit (s. 61): „V první řadě je vždy a všude básník. Netěší ho vědecky bádát. Odjakživa pocítoval to, co v občanském životě nazýváme prací, jako břímě.“ Antiteze tedy zní takto: pilný filozof (vědec) – líný básník. Ale proč bychom nemohli připustit také básníka, pro něhož je básnění práce? Valéry nás v tomto směru mnohému naučil. Nemyslím si, že La Fontaina deklasují Vosslerova slova: „Co bylo pro jiné životním problémem, bylo pro něho problémem stylu“, třebaže Klemperer chce z La Fontainova amoralismu vyčíst jakousi průměrnost, tupost a dokonce nevážnost. Jako básník se La Fontaine bere vážně – a to jedině také padá na váhu. A jsou-li rodiči bajky Apollon a Minerva, jak říká Vossler, můžeme v La Fontainovi klidně vidět Valéryho předchůdce, pokud jde o *poésie de l'intelligence* nebo *poésie pure*: v bajkách *Un astrologue tombé dans un puits*, *Un animal dans la lune* atd. stoupá „zpěv“ z životní prózy.

V Gohinově *La Fontaine et ses fables* jsem z hlediska svého tématu nic podstatného nenašel.

příliš vážně konkrétní titul práce a vyvozují z toho, že jsem si z celku díla povšiml *jen* tohoto jevu a nevzal jsem na vědomí prvky, které jsou vůči němu antinomické nebo které s ním konvergují (to se bohužel přihodilo mým statím o Racinovi a o Proustovi). Ve skutečnosti se tímto jevem zabývám přednostně jen proto, že byl podle mého názoru dosud příliš opomíjen a zatlačován do pozadí: známější prvky se také dostávají ke slovu, pouze nejsou tolik rozvíjeny – v naději, že později další badatelé provedou syntézu, která se bude snažit o správné dávkování všech těchto jevů. Jde mi především o to, připravit dalším badatelům *nový materiál pro pozorování*. Vím, že představit nějakou osobnost v její úplnosti je pro mne těžké: všímám si spíše jejích zvláštních znaků, jejích hran a výstupků, a co takto vystupuje před mými zraky, pro mne také – čistě prostorově vyjádřeno – *vyčnívá*. Ale nemyslím si, že toto vidění nerovností a toto rozpracovávání dosud neviděného souvisí výlučně s mým osobním polemickým založením: pro nikoho není snadné popsat kouli, klidnou mořskou hladinu nebo něco podobného. O klubičku se něco dozvíme jen tak, že vytáhneme jednu nit a začneme ji navíjet. *Někde* musíme neuchopitelný celek prostě nahmátnout, a možná je dokonce jedno, *kde* po něm sáhneme, neboť komplementární rysy se nakonec musí před zrakem bedlivého pozorovatele rovněž vynořit. Každá práce vzniká z určitého výchozího nasazení (*rapprochement*, zjištění analogie apod.), a nesmíme je čtenáři zatajit, neboť tak mu dáváme možnost otrást celou konstrukcí, pokud se mu zdá, že tento výchozí bod byl chybně zvolen. Pro mne samotného například La Fontainův obraz, který jsem v sobě nosil dlouhá léta, a hojnost pozorování, k nimž vybízí jeho styl, vykryštalizovaly v oné chvíli, kdy jsem četl krásnou studii Ulricha Knocheho o Horatiovi. Čtenáři bychom pak chtěli předat nejen vděčnost, již v takovém případě pocítujeme, ale navíc i svěží prožitek takového setkání.

* * *

V posmrtně vydané korespondenci Croceho s Vosslerem lze číst výraz údivu, jež ve Vosslerovi vzbudil nejen útok na jeho názory, ale také věnování tak technického článku tak málo technicky orientovanému kritikovi, jako byl Croce. Mně ale šlo o to, abych se distancoval od názoru obou jinak tak uctívaných mistrů. Myslím si, že La Fontaine nemůže být postižen ani Vosslerovými, ani Croceho kategoriemi.

* * *

Na závěr zařazuji korekturu svého výše uvedeného výkladu bajky *Les deux pigeons* (IX/2).
Byla napsána italsky pro italský časopis *Studi francesi*, jež vydával v Turíně Franco Simone.

* * *

Ve své stati *Umění přechodu u La Fontaina* jsem pojednal bajku *Les deux pigeons*, která figuruje ve druhém souboru La Fontainových bajek (1678), jako význačný příklad básníkovy zralého umění a zejména jako příklad přechodové techniky, jíž se naučil z Horatiovy *suavitas*, to jest psychagogické metody, která prostřednictvím plynulých asociací vede čtenáře, „kam je autoru libo“. Domníval jsem se, že jsem v *Deux pigeons* objevil dva „přechody“: jeden od přátelství, o němž se vypráví v bajce o dvou holoubcích, k lásce, o níž La Fontaine lyricky hovoří v epilogu; druhý, obsažený právě v epilogu, od oslavy stálé lásky, která nehodlá „cestovat“ mimo prostředí, kde dlí milovaná, k jeho vlastnímu „neklidnému“ rozpoložení starého člověka, který cítí, že už není schopen opravdu milovat.

Nuže, stále věřím v reálnost druhého přechodu, ale nevěřím už v existenci přechodu prvního: stále se mi zdá pravdivé, že v epilogu bajky (který začíná slovy – v. 65nn. – *Amants, heureux amants...*) se přechází od naučení, které radí dvojici spojené *opětovanou* láskou „necestovat“, k neklidu starého člověka, který se neumí zastavit, protože už není schopen milovat, a tudíž k vášnivému přání milovat *jednostranně*.

Ale nejsem už přesvědčen o tom, že v bajce se mluví o dvou přátelích, kteří jsou zobrazeni jako holubi. Důvod pro tento můj předpoklad, že se nejedná o lásku, ale o přátelství, byl týž, jaký měl Régnier, když se ve vydání v *Grands écrivains* rovněž rozhodl pro přátelství, a jaký měl Faguet, když připouštěl básníkovu roztržitost („La Fontaine *zapomíná* že mluvil o sourozencích a obrací se k milencům...“): totiž slovo slovo *frère*, použité ve třech verších, 6, 16, 24:

(zůstávající holoubek se ptá): *Voulez-vous quitter votre frère...?* [chcete opustit svého bratra?];

(zůstávající holoubek se ptá sama sebe): *Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut...?* [má můj bratr všechno, čeho si žádá?];

(odlétající holoubek říká:): *je reviendrai dans peu conter de point en point mes aventures à mon frère* [zakrátko se vrátím a podrobně vypovím svému bratru svá dobrodružství].

Ve své stati jsem připustil, že tento přechod se zakládá na svého druhu slovní hříčce, točící se kolem slov *amour* [láska] a *plaisir* [rozkoš]: v prvním verši *Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre* mohlo být substantivum *amour* chápáno buď jako láska, nebo jako přátelství (bratrské) a v posledním verši bajky (64) *de combien de plaisirs ils payèrent leurs peines* bylo možné do slova *plaisirs* vložit oba významy, „radosti“ (obecně) i „sexuální rozkoše“. Prostřednictvím *plaisirs* v druhém významu pak básník podle mého výkladu uskutečnil přechod k verši 65 (prvnímu verši epilogu): *Amants, heureux amants, voulez-vous voyager*, vraceje se takto zároveň k *amour* ve významu „láska“, jak zaznělo v prvním verši bajky.

Avšak dnes se mi zdá tento takzvaný přechod na bázi slovní hříčky velmi násilný. Každý kritik je vystaven osidlům toho, čemu se německy říká *Systemzwang*, svůdné síle, která emanuje z jeho interpretačního systému. Myšlenka „přechodu“ mě tentokrát přiměla hodit za hlavu veškerou lidskou zkušenost, která mi přece jen měla říci, že přátelství není láska a že tak rafinovaný psycholog jako La Fontaine by byl poslední, kdo by směšoval tak protikladné city. Přirozeně existují četné přechodné odstíny mezi láskou a přátelstvím (svědčí o tom i výraz *amitié amoureuse* [milostné přátelství]), ale v tomto konkrétním případě se nejedná o smíšené city, nýbrž spíše o dvě krajnosti, které měl podle mé tehdejší teorie básník „sloučit“.

Dnes už nepochybuji, že v bajce jde pouze o lásku, a že tu tudíž není *přechod* od přátelství (bajka) k lásce (epilog), ale že tu máme co dělat s *totožným* předmětem (*amour – amants*). Nejenže je třeba *amour* v prvním verši chápat pouze ve významu – u holubů tradičním – sexuální lásky a *plaisirs* ve verši 64 ve významu „sexuálních rozkoší“, ale také reminiscenci na vergiliovskou Didonu v promluvě zůstávajícího holoubka (v. 7-11) lze objasnit pouze tehdy, připustíme-li, že La Fontaine viděl v mluvčím *ženu*. Verš 17 tento náš dojem ještě posiluje: holubice, která zůstává doma, se ptá: *Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut, / Bon souper, bon gîte, et le reste?* [Má můj bratr vše, čeho si žádá, dobré jídlo, dobré přístřeší a to ostatní?]. Budeme-li souhlasit se Chamfortem, který tuto pasáž komentoval slovy: „jaká jemnost v tomto náznaku!“, měli bychom chápat *et le reste* jako „erotické rozkoše“, a dlužno říci, že tato manželčina obava, že muži bude na cestě pravděpodobně chybět to, co mu ona může dát, vytváří – v transpozici do světa zvířat – dojemný moment.

Jak však objasnit v rámci teorie lásky tři pasáže s *frère*? Především je třeba poznamenat, že toto slovo nacházíme pouze v promluvách holoubků: kde vypravěč mluví vlastním hlasem, říká, jak už víme, *amour et plaisirs* (= *plaisirs d'amour*). A je známo, že také ve staré francouzštině se milenci oslovovali *doux frère, douce soeur*, tedy používali opatrnější slova, téměř tabuistická, slova, jež zůstávala mimo lásku. Oslovení „bratře“ tedy v případě holoubků nevyklučuje sexuální lásku, naopak, *le reste* je do něho přirozeně zahrnut.

Ale pro toto trojnásobné *frère* je tu ještě jiný, hlubší důvod: v těchto pasážích se nehovoří o lásce, která užívá rozkoši, ale o lásce, která má o druhého – „bratrskou“ bytost – starost. A právě o tento aspekt opěťované lásky, v níž jsou oba účastníci téměř zaměnitelní jako bratři, se opírá naučení epilogu:

Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,

Toujours divers, toujours nouveau;

Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste

[Kraje vždy líbezná, nová a tajemná

objevte v sobě vzájemně;

kdo láске poblíž dlí, ať na svět zapomene].

Mon frère, votre frère odpovídají *l'un à l'autre* z naučení, a ani zde se nehovoří o erotickém vztahu. Tato „zaměnitelnost“ uvnitř manželského svazku je také důvodem, proč se neužívá *mon frère* a *ma soeur* jako ve staré francouzštině, ale pouze *frère*.⁴⁷

Bajka tedy postupuje hladce až do samého konce, aniž se musí uchýlovat ke slovním hříčkám nebo umělým přechodům. Skutečný přechod k lyricko-osobní části začíná teprve ve verši 70 (*J'ai quelquefois aimé...*) a možná je právě tato část nejmělečtější částí celé básně. Koneckonců bolestná příhoda, které prožívá holub-„cestovatel“, ilustrují spíše než existenci chotě připraveného o přítomnost jeho družky existenci někoho, jehož život se proměnil v bludné putování. Naučení tohoto příběhu by se mělo nést spíše ve smyslu německého „Wozu in die Ferne schweifen, sieh, das Gute liegt so nah“ [Pročpak bloudit širou dálkou, hle, štěstí je nablízku]. Všimněme si také, že oproti ostatním skladbám, kde naučení organicky vyrůstá z nitra bajky, tak jak se děj rozvíjí, zde je nesmyslný postoj protagonisty od samého počátku *res judicata*: je nazýván *fou* [blázen] už ve verši 3, *imprudent voyageur* [nerozumný cestovatel] ve verši 19, a později ještě *notre malheureux* [náš nešťastník] ve verši 45 a *volatile malheureuse* [nešťastný opeřenec] ve verši 56 – „neštěstí“ jsou trestem za jeho „bláznovství“. Pravý básnický vznět si však La Fontaine schoval pro nečekaný lyrický závěr, v němž cítíme, jak s každým novým veršem básník postupuje ve své myšlence, a my spolu s ním, v témž okamžiku, objevujeme bolestné pravdy, které se před ním odkrývají: ve verších 70-77 předložil básník někdejší (*quelquefois*) podobu sebe sama jako příklad stálé lásky, poslušné naučení, které vyplývá z bajky (*soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau*), a

představil svou tehdejší existenci v barvách věčné milostné Arkádie, trvající mimo čas a vylučující jakoukoli „změnu“ místa pobytu. Ale se slovy *l'aimable et jeune bergère* [líbezná a mladá pastýřka] a *je servis, engagé par mes premiers serments* [jíž jsem se zaslíbil svou první přísahou] vstoupil do kontextu časový aspekt – aspekt převzatý prostřednictvím „mírného“ přechodu z verše 78: *Hélas, quand reviendront de semblables moments?* [Ach, kdo mi navrátí tu dobu přeblahou?]. Tímto klíčovým veršem, který nás dovedl k otázce času, jsme dospěli k situaci stáří, které zná podobný „neklid“, jaký rozechvíval mladého holubího poutníka (veršem 80 *mon âme inquiète* a rýmovým slovem *arrête* je skutečně spojení s předcházející bajkou) a který probouzí stesk po lásce (ne už nutně lásce opěťované, ale lásce přiznaně jednostranné):

*Ah, si mon coeur osait encore se renflammer!
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?*

A následuje závěrečný verš se svou úzkostnou otázkou, která nás zasahuje jako nečekané odhalení, jako pohled do osudové prázdnoty, o níž jsme předtím neměli tušení: pohled do propasti času:

Ai-je passé le temps d'aimer?

Na tomto místě nás „mírné“⁴⁸ přechody nutí uznat logickou, osudovou, nevyhnutelnou přisnost, s níž básníkovy myšlenky *musely* postupovat. Smíme-li si pohrát s latinskými slovy, můžeme říci: z *cogitare* [přemítat] se zde stalo *cogere* [konat nutně].

⁴⁷ Je možné, že k vyloučení *soeur* přispěly i gramatické důvody: substantivum *pigeon* je ve francouzštině maskulinum a *soeur* by takto s sebou mohlo nést diskordantní tón.

⁴⁸ Schéma přechodu vypadá takto:

I. Milenci by si měli být navzájem celým světem a neměli by trpět neklidem.

II. Když jsem já kdysi miloval, pokládal jsem onu *mladou* dívku za celý svět a od *první* milostné přísahy jsem neznal neklid (motiv opěťované lásky byl opuštěn; slova v kurzívě jsou pro přechod klíčová).

III. Ve stáří se takové chvíle nevracejí; jsem neklidný, protože už nemohu milovat.

NĚKOLIK VOLTAIROVSKÝCH INTERPRETACÍ¹

Abych podal obraz Voltairovy tvorby, obrátím se přímo k textům, jako bychom o Voltairovi nic nevěděli a museli jsme získat přímé dojmy výlučně z nich. Nejprve volím příklad z tragického básnictví, pak z lehké lyriky, potom z prací dějepisných a nakonec uvádím jeden dopis, takže proti sobě stojí dva příklady prózy a dva příklady poezie. Hodlám přitom dvakrát použít v literárních dějinách už dlouho zdomácnělé srovnání s prameny, ne snad proto, abych to, kdo je Voltaire, odvozoval z toho, jak je jiný než druzí, ale protože se oko pozorovatele zkoumáním odlišnosti vyškolí pro zkoumání svébytnosti, a především proto, že Voltaire, vědomě tvořící umělec, často skutečně chtěl věci *délat* jinak než jeho předchůdci: polemický princip je ve Voltairově tvorbě velmi silný.

Všimněme si žárlivé scény v tragédii *Zaira* (VI, 6) a srovnáme ji se žárlivou scénou v Shakespearovu *Othellovi* (IV, 2):

Zaïre (IV, 6)

Orosmane, Zaïre.

Zaïre: *Seigneur, vous m'étonnez; quelle raison soudaine,
Quel ordre si pressant près de vous me ramène?*

Orosmane: *Eh bien! madame, il faut que vous m'éclaircissiez;
Cet ordre est important plus que vous ne croyez;
Je me suis consulté... Malheureux l'un par l'autre,
Il faut régler, d'un mot, et mon sort et le vôtre.
Peut-être qu'en effet ce que j'ai fait pour vous,
Mon orgueil oublié, mon sceptre à vos genoux,
Mes bienfaits, mon respect, mes soins, ma confiance,
Ont arraché de vous quelque reconnaissance.
Votre coeur, par un maître attaqué chaque jour,
Vaicu par mes bienfaits, crut l'être par l'amour.
Dans votre âme, avec vous, il est temps que je lise.
Il faut que ses replis s'ouvrent à ma franchise;
Jugez-vous: répondez avec la vérité*

*Que vous devez au moins à ma sincérité.
Si de quelque autre amour l'invincible puissance
L'emporte sur mes soins, ou même les balance,
Il faut me l'avouer, et dans ce même instant,
Ta grâce est dans mon coeur; prononce, elle t'attend;
Sacrifie à ma foi l'insolent qui t'adore:
Songe que je te vois, que je te parle encore,
Que ma foudre à ta voix pourra se détourner,
Que c'est le seul moment où je peux pardonner.*

Zaïre: *Vous, seigneur! vous oser me tenir ce langage!
Vous, cruel! Apprenez que ce coeur qu'on outrage,
Et que par tant d'horreurs le ciel veut éprouver,
S'il ne vous aimait pas, est né pour vous braver.
Je ne crains rien ici que ma funeste flamme;
N'imputez qu'à ce feu qui brûle encor mon âme,
N'imputez qu'à l'amour, que je dois oublier,
La honte où je descends de me justifier.
J'ignore si le ciel, qui m'a toujours trahie,
A destiné pour vous ma malheureuse vie.
Quoi qu'il puisse arriver, je jure par l'honneur,
Qui, non moins que l'amour, est gravé dans mon coeur,
Je jure que Zaïre, à soi-même rendue,
Des rois les plus puissants détesterait la vue;
Que tout autre, après vous, me serait odieux.
Voulez-vous plus savoir, et me connaître mieux?
Voulez-vous que ce coeur, à l'amertume en proie,
Ce coeur désespéré devant vous se déploie?
Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
Tout ce que devant vous il déclare aujourd'hui;
Qu'il soupirait pour vous, avant que vos tendresses
Vinsent justifier mes naissantes faiblesses;
Qu'il prévint vos bienfaits, qu'il brûlait à vos pieds,*

¹ Přednáška pro kolínskou pracovní skupinu neofilologů, proslovená v dubnu 1931, zkrácená pouze o

*Qu'il vous aimait enfin, lorsque vous m'ignoriez;
Qu'il n'eut jamais que vous, n'aura que vous pour maître.
J'en atteste le ciel, que j'offense peut-être;
Et si j'ai mérité son éternel courroux,
Si mon coeur fut coupable, ingrat, c'était pour vous.*

Orosmane: *Quoi! des plus tendres feux sa bouche encor m'assure!
Quel excès de noirceur! Zaïre!... Ah! La parjure!
Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main!*

Zaïre: *Que dites-vous? Quel trouble agite votre sein?*

Orosmane: *Je ne suis point troublé. Vous m'aimez?*

Zaïre: *Votre bouche
Peut-elle me parler avec ce ton farouche
D'un feu si tendrement déclaré chaque jour?
Vous me glacez de crainte en me parlant d'amour.*

Orosmane: *Vous m'aimez?*

Zaïre: *Vous pouvez douter de ma tendresse!
Mais, encore une fois, quelle fureur vous presse?
Quels regards effrayants vous me lancez! hélas!
Vous doutez de mon coeur?*

Orosmane: *Non, je n'en doute pas.
Allez, rentre, madame.*

[Zaira: *Divím se, pane můj... vskutku jsem zmatena.
Naspěch mě voláte. Proč? Co to znamená?*

Orosman: *Musím mít jasno a věci jsou spleť.
Příkaz je vážnější, nežli snad tušíte.
Všecko jsem uvážil. Trpíme – já i vy.
Upravme zkrátka svůj osud. Je mučivý.
Já jsem žil pro vás. Váš souhlas snad našel, že
jste mi nad moji pýchu i nad žezlo,
že vás tu sultán ctí, hýčká a pečuje
o vás. Jste vděčna? Nu, důvod tu k vděku je.*

Je-li kdo zahrnut dobrotou den co den,
může snad věřit, že láskou je přemožen.
Snad jste se mýlila v sobě; teď musím číst
ve vašem nitru. Chci pravdu a chci být jist.
Nuže, jsem přímý. Snad chyba se odčiní,
chcete-li nyní být vlastní svou soudkyní.
Mohou být city, jež nezdolné přerostou
i naši lásku? Chci pravdu – a naprostou.
Miluješ jiného? Přiznej se. Prominu.
Promluv. Mám v srdci dost lásky i pro vinu,
jestliže zavrhneš drzého soupeře...
Vždyť s tebou mluvím, jsem nakloněn důvěře,
ještě jsem zadržel zahřmění poslední...
Mluv! Teď chci odpustit... Naposled... Pohlédni...

Zaira: Vy jste se odvážil řeči tak útočné,
kruté, že oběť se brániti nepočne
proto jen, že vás má ráda. A kdyby ne,
měla by dosti sil k obraně účinné.
Bojím se, bojím se vlastní své lásky jen.
Jenom jí přičtete, bude-li rozvíjen
truchlivý námět, jenž mě tolik snižuje.
Měla bych udusit plamen – a přec tu je.
Stíhá mě osud a všude se zklamávám
v životě... nevím: Měl patřit ten život vám?
Cokoli nastane, přísahám na svou čest,
kterou i s láskou chci do konce v srdci nést,
kdybych zas měla moc nad svými počiny,
že by mi nestáli za pohled jediný
největší vladaři. Čím jsou mi proti vám?
Chcete snad vědět víc. Srdce vám odkrývám.
Hleďte, to srdce, tak tísněné od mládí,
nyní tak bolavé, více vám prozradí.
Cit, kterým žiji, a cit dnes tak raněný
vyrůstal dlouho a dávné má kořeny.

Já se mu bránila... čím dál tím slaběji.
Byl to můj osud a jiný si nepřeji.
Vy jste mě neznal. I ten, kdo nic nedává,
může být milován. Byla to záplava.
Vládnete srdci, jež se dávno nebrání.
Bůh je mým svědkem – ač snad je to rouhání.
Pro vás mě trestá a pro vás mě zatratí.
Není, co pro vás bych nechtěla přestáti.

Orosman: Jenom jí věřit a jenom dát na ústa.

Něžnými slovy tu vina jen narůstá.

Ted' už mám důkazy o vině proklaté.

Zaira: Hrozně jste rozčilen. Nevím, co říkáte.

Orosman: Klidný jsem. Máte mě ráda?

Zaira: Ted' stěží vím,

jste-li to, pane, vy. Přízvukem tíživým

drtíte tu, jež se vyznala upřímně.

Ledový pohled... ach, bojím se... patří mě?

Orosman: Máte mě ráda?

Zaira: Co říci těm pochybám?

Oči vám planou? Což před nimi uhýbám?

Plane v nich, pane můj, zoufalství neklamné.

Je moje láska snad pochybná?

Orosman: Říkám: ne.

Vzdalte se, paní.^{2]}

Othello (IV, 2)

Desdemona: *My lord, what is your will?*

Othello: *Pray, chuck, come hither.*

Desdemona: *What is your pleasure?*

Othello: *Let me see your eyes;*

Look in my face.

Desdemona: *What horrible fancy's this?*

Othello (to Emilia): *Some of your function, mistress;*

Leave procreants alone and shut the door;

Cough or cry "hem", if any body come:

Your mystery, your mystery: nay, dispatch.

(Exit Emilia.)

Desdemona: *Upon my knees, what doth your speech import?*

I understand a fury in your words,

But not the words.

Othello: *Why, what art thou?*

Desdemona: *Your wife, mylord, your true
and loyal wife.*

Othello: *Come, swear it, damn thyself;
Lest, being like one of heaven, the devils themselves
Should fear to seize thee: therefore be double damn'd:
Swear thou art honest.*

Desdemona: *Heaven doth truly know it.*

Othello: *Heaven truly knows, that thou art false as hell.*

Desdemona: *To whom, my lord? With whom? How am I false?*

Othello: *O Desdemona! away! away! away!*

Desdemona: *Alas the heavy day! Why do you weep?
Am I the motive of these tears, my lord?
If haply you my father do suspect
An instrument of this your calling back,
Lay not your blame on me: if you have lost him,
Why, I have lost him too.*

Othello: *Had it pleased heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head,
Steep'd me in poverty to the very lips,
Given to captivity me and my utmost hopes,
I should have found in some place of my soul
A drop of patience: but, alas, to make me*

² Překlad Vlasty Miškovské, in: Voltaire, *Zaira. Verše. Výběr z prací dějepisných. Korespondence*, Praha,

*A fixed figure for the time of scorn
To point his slow unmoving finger at!
Yet could I bear that too; well, very well:
But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live, or bear no life
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! Turn thy complexion there,
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin, –
Ay, there, look grim as hell!*

Desdemona: *I hope my noble lord esteems me honest.*

Othello: *O, ay; as summer flies are in the shambles,
That quicken even with blowing. O thou weed,
Who art so lovely fair and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born!*

Desdemona: *Alas, what ignorant sin have I committed?*

Othello: *Was this fair paper, this most goodly book
Made to write "whore" upon? What committed!
Committed! O thou public commoner!
I should make very forges of my cheeks,
Did I but speak thy deeds. What committed!
Heaven stops the nose at it, and the moon winks,
The bawdy wind that kisses all it meets
Is hush'd within the hollow mine of earth,
And will not hear it. What committed!
Impudent strumpet!*

Desdemona: *By heaven, you do me wrong.*

Othello: *Are not you a strumpet?*

Desdemona: *No, as I am a Christian:
If to preserve this vessel for my lord
From any other foul unlawful touch*

Be not to be a strumpet, I am none.

Othello: *What, not a whore?*

Desdemona: *No, as I shall be saved.*

Othello: *It's possible?*

Desdemona: *O, heaven forgive us!*

Othello: *I cry you mercy, then:*

I took you for that cunning whore of Venice

That married with Othello.

(Raising his voice.)

You, mistress,

That have the office opposite to Saint Peter,

And keep the gate of hell!

(Re-enter Emilia.)

You, you, ay, you!

We have done our course; there's money for your pains:

I pray you, turn the key and keep our counsel.

(Exit.)

[Desdemona: Co přeje si můj pán?

Othello: Pojd', zlato, pojd'!

Desdemona: Copak mi chcete, choti?

Othello: Ukaž oči!

Pohled' mi v tvář!

Desdemona: Co je vám? To je strašné!

Othello (Emilii): Hled'te si živnosti! Dělejte, ženská,

At' už jsme sami! Zavřete ty dveře,

a kdyby někdo šel, tak zakašlete!

Jste přece od řemesla! Hod'te sebou!

(Odejde Emilie.)

Desdemona: Na kolenou tě prosím: co to říkáš?

Rozumím ve tvých slovech zuřivosti,

leč slovům ne.

Othello: Tak mluv: co jsi?

Desdemona: Tvá žena. Tvoje věrná,

upřímná žena.

- Othello: Tak to odpřisáhni
a sama zatrat' se! Ať ďábel sám
se nebojí tě vzít, žes jako anděl.
Zatrat' se dvojmo! Přisahej, žes mi věrná!
- Desdemona: Sám Bůh to ví!
- Othello: Bůh leda ví, žes falešná jak ďábel.
- Desdemona: Ke komu, pane? S kým? V čem je má faleš?
- Othello: Ó, Desdemono! Pryč! Pryč! Nech mě! Pryč!
- Desdemona: Ach, Bože můj! Ty pláčeš, pane! Proč?!
Jsem příčinou těch slzí já, můj pane?
Jestli se domýšlíš, že otec snad
má prsty v tom tvém odvolání, neměj
to ve zlé mně! Jestliže zavrhl tebe,
mne zavrhl stejně.
- Othello: Kdyby Bůh byl ráčil
zkoušet mě hořem, kdyby na mou hlavu
příkoří všeliká i hlízy dštil,
až po zuby mě zandal do chudoby,
porobě beznadějně dal mě v plen –
v některém koutku duše byl bych našel
trpělivosti krůpěj. Ale trčet
jak panák na orloji času hanby,
by prstem rafije nač mířit měl –
i to bych unes, dobře bych to unes.
Leč odtud, kam jsem uložil své srdce.
kde buďto musím žít, buď vůbec nežít,
to je mé temeniště, odkud prýštím
anebo vyschnu – vyhoštěn být odtud!
Anebo z něho žumpu mít, kde žáby
plodí a rodí. Tady změň svou barvu,
trpělivosti, mladá, růžoústá,
a jako peklo hled'!
- Desdemona: Doufám, že mě můj pán má za počestnou.

klíč od pekelné brány!

(Vrátí se Emilie.)

Vy, vy, vy!

Už jsme to odbyli. Tu máte za námahu.

Prosím vás, pust'te mě! A mlčet, paní!^{3]}

V obou případech se milující (Orosman – Othello) domnívá, že má v ruce důkazy o nevěře milované osoby (Zairy – Desdemony), snaží se ujistit o její nevině přímými otázkami, ženině zapřísahání však nevěří. Co je u Voltaira okamžitě nápadné jako charakteristický rys voltairovského divadla a klasického francouzského divadla vůbec, je skutečnost, že tato vášnivá scéna je celá *mluvená*: jde tu o vyjasnění věci a zjištění pravdy: „má Orosman důvod k žárlivosti?“, o rozumné urovnání vztahů mezi oběma osobami – o setkání v rozhovoru, jakkoli jsou si oba partneři vnitřně vzdálení, jakkoli Orosman zůstává neústupný (zvláště v závěru), jakkoli je oba rozvádějí jeho pochybnosti a její strach. Žárlivec v této scéně není sám, nýbrž objasňuje skutkový stav formou otázek a odpovědí, jakýmsi soudním řízením, při němž je obžalovaný a soudce jedna osoba, a to nejprve ve spolupráci s obžalovanou; pak srovnává její chování s důkazy, které má „v ruce“, a dospívá k odmítnutí její svědecké výpovědi. Je to ve vysoké míře *společensky korektní* jednání, v němž není nic zběsilého či neovládnutého. Ne že by Orosman nebyl zmítán vášní (naopak je *troublé!*), ale co se nám *ukazuje*, je vašeň jenom v té míře, v jaké se projevuje racionálním působením na partnera, v jaké je zpracována do podoby řeči: nikoli primární, epidermické vyjádření citů, ale hnutí, jež je už poněkud uhlazeno a zkroceno řečí a rozumem, takřka jakási směs vlastního postoje a objektivity, již by mohl vyložit na stůl někdo třetí, referující o Orosmanových pocitech. Když Lessing mluvil o tom, že Voltaire neovládá řeč lásky, ale její „kancelářský styl“,⁴ zjevně měl na mysli tuto konvenčnost určitého stylu, to znamená klasického stylu francouzské tragédie, který přizpůsobuje jedinečný případ předem danému formálnímu světu – tedy nevytváří pro tento případ formální svět, který je nový a který tu ještě nikdy nebyl, ale začleňuje ho do

³ Překlad Erika A. Saudka, in: Williame Shakespeare, *Komedie I*, Praha, SNKLHU 1958, s. 531-533.

⁴ Srov. vyjádření Mathiase Claudia:

...der eine
Ist was der andre scheint.
Meister Arouet sagt: ich weine,
Und Shakespeare weint.
[...jeden
je, čím se druhý jen zdá být.
Mistr Arouet (Voltaire) říká: já pláču,
A Shakespearovi tečou slzy.]

rámcem nadosobního a mohutného stylu, jehož prvky jsou velmi silně rozumově podmíněny. Tato konvence má racionální charakter, a na tom nic nemění ani (ostatně také převážně racionální) patos. Abych prokázal svou tezi o tomto racionálně-diskurzivně-společenském zpracování vášně, vyznačím nyní souborně všechny výrazy z této sféry obsažené v našem výstupu:

Orosman: madame, il faut que vous *m'éclaircissiez*
 Je me suis *consulté*
 Il faut *régler d'un mot* et mon sort et le vôtre
 Dans votre âme, avec vous, il est temps que je lise
 Il faut que ses replis *s'ouvrent à ma franchise*
 Jugez-vous: répondez avec la vérité
 Il faut me l'avouer

Zaïre: *prononce*
 que je *te parle* encore
 vous osez me *tenir ce langage!*
 Apprenez que
 je *jure* par l'honneur
 Voulez-vous plus savoir, et me connaître mieux?
 Ce coeur désespéré *devant vous se déploie?*
 Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
 Tout ce que devant vous *il déclare* aujourd'hui
 J'en atteste le ciel

Oromane: des plus tendres feux *sa bouche* encore *m'assure!*

Zaïre: *Votre bouche*
 Peut-elle *me parler* avec ce ton farouche
 D'un feu si tendrement *déclaré* chaque jour?

Vysvětlení, pravda, upřímnost, soud, přiznání, objasnění a mluvení vůbec, to jsou témata tohoto dialogu, který je ostatně vystavěn takovým způsobem, že oba mají příležitost a dost času k tomu, aby přesvědčili toho druhého: oběma postavám je dopřána dlouhá – a sice stejně dlouhá – řeč, pak se střetávají protiklady v kratších a vášnivějších replikách (příčemž Zaira jako obhajující se obdrží větší prostor než skepticky výsměšný Orosman). Krach tohoto dorozumívání (příčemž Orosman vystupuje ze společného rozhovoru řečí stranou: *Quoi! des*

plus tendres feux..., skrýváním svých citů: *Je ne suis point troublé*, opakovanou ironickou otázkou: *Vous m'aimez?* a nakonec ironickým ukončením rozhovoru, jež začíná vnímat jako zbytečný: *Non, je n'en doute pas. Allez, rentrez, madame*) je o to bolestnější a trýznivější, že všechny možnosti společensky korektní domluvy byly k dispozici, a selhaly. Scéna je básníkem komponována podle proporcionality, která nemá s postavami nic společného, téměř jako operní výstup (dvě řeči + duet, srov. podobné aranžmá v Corneillově *Cidovi*): první dvě řeči = první polovina výstupu s pohybem partnerů k sobě, duet, při němž se partneři vzájemně vyhýbají, ale stále společensky korektně, přičemž slova A jsou pokaždé přejata B a nově zpracována (*troublé – je ne suis point troublé; vous m'aimez? – vous me glacez de crainte en me parlant d'amour; vous doutez de mon coeur – Non, je n'en doute pas*) – i zde jde znovu o přizpůsobení individuálního duševního života předem daným, objektivizujícím formálním rámcům.⁵ A stále znovu se divákovi dostává ze scény explicitní informace o skutečném duševním rozpoložení postav (např. Orosmanovou řečí stranou, ale také jasným pojmenováním příslušných duševních stavů: *trouble* [zmatek], *crainte* [strach], *doute* [pochybnost], *amour* [láska] apod.), téměř stejně, jako když se herec na klasickém jevišti musí v nejvyšším afektu postavit tak, aby jeho tvář byla nasvícena a divák ji musel vidět. Nejen že postavy mluví i v rozrušení rozumně a srozumitelně, ale dbají navíc o to, aby jim rozuměl také posluchač. Básník rovněž pečlivě pohlídal, aby každá scéna nebyla vybavena větší duševní zátěží, než divák snese: naše scéna obsahuje *jen* „soudní řízení“, o Orosmanově – přes všechnu diplomacii – vášnivě lásce a o jeho přání odpustit milované bytosti a ušetřit ji vypráví vlastně teprve následující výstup.

Obraťme se nyní k shakespearovské scéně. Zde rozrušení nepřichází *po* předložení faktů, a proto ani nenásleduje krátký výkřik po dlouhé řeči, ale naopak: Othello mluví o to déle, oč je vzrušenější: řečí si ulevuje v okamžiku afektu. Řeč také není k porozumění nezbytná tam, kde dává zcela jinou jistotu vitálně tělesné gesto: *Let me see your eyes; look in my face*. Voltairův Orientálec potřebuje racionální řeč, zatímco Shakespearův mouřenín se jen podívá a ví (myslí si, že ví): Othello ani jindy nezná jemnou, intrikánskou řeč diplomacie: věří na elementární dorozumění skrze věrnost, jež má být jasná a čirá jako upřímný pohled. Othello říká, *co má na srdci*, nemluví vlastně k Desdemoně, jeho řeč vychází z jeho mínění o Desdemoně, které nosí v sobě. Jeho život byl otřesen v základech, *where either I must live or*

⁵ Patří k nim i stereotypní stylové prostředky *tragédie classique*, jaké známe z Racina: přechod od *vous* [k] *tu* [ty], apostrofy, anaforicko-rétorické obraty, volba lexika (*ma funeste flamme* [můj neblahý plamen], *quelle fureur vous presse?* [jaká zloba vás hněte?], *quel trouble agite votre sein?* [jaký zmatek drásá vaši hrud?], *un feu si tendrement déclaré* [tak něžně vyzařený plamen] atd.).

bear no life..., už nemluví jako živý člověk, a pokud je řeč úspěšná tehdy, když konkrétně zapůsobí, pak mluví zbytečně. Mluví monologicky a monomanicky, mluví ve vzteku a ničí sebe stejně jako Desdemonu: neinscenuje – tak jako Voltairův hrdina, který je i ve své žárlivosti docela rozumný – žádný proces, z něhož by vyšel s určitým názorem: je to šílenec, který odhaluje v nesmyslném sebebičování pro něj nezpochybnitelnou skutkovou podstatu, na níž obžalovaná nemůže nic změnit. Její slova pronikají k Othellovi jen natolik, nakolik jsou pro něho narážkami dávajícími propukat jeho trýzni (*heaven* [nebe], *honest* [počestná], *committed* [spáchala], *none* [žádná]; všimněme si z dálky přicházejícího *o, ay*): a toto opakování partnerovy řeči není vědomě juristické opakování Voltairovo, ale stále nové rozdrásávání nezhojitelné rány. Othello, zahnaný do samoty své vášně, vůbec neodpovídá na Desdemoniny otázky: *Why do you weep?, Alas, what ignorant sin have I committed?*, odpovídá pouze hlasům, které se ozývají v jeho hlavě a které jsou nanejvýš ozvěnou Desdemoniných slov, mluví spíše k vizionářsky zahlédnutým alegoriím než k choti, která stojí vedle něho, a i jeho „ty“ je „ty“, které přichází z nevýslovných dálek. A náhoda asociací vyvrhuje jeho řeč na nejneočekávanější břehy: jeho myšlenky se točí kolem onoho *committed*, řeč se zapaluje od řeči, cítíme samopohyb a niterné vyvrcholení vášně (*...I should have found... a drop of patience; ...yet could I bear that too; well, very well: – But there... Turn thy complexion there..., Ay there, look grim as hell!*). Příležitostně se řeč v průběhu promluvy dokonce vydává jiným směrem, než byl původní záměr: *but alas, to make me a fixed figure for the time of scorn*, už to se zdá Othellovi nesnesitelné – a teprve za řeči si všimne, že ani tato pohana není ničím ve srovnání s Desdemoniným porušením věrnosti. To vskutku není básníkem předem vyrobeno, to se rodí před našima očima z Othella samého, nepředvídatelně a jedinečně; to je řeč někoho, kdo se odcizil lidem a světu, řeč cizince, který, jak zdůrazňuje Gundolf, „se odtrhl od společnosti“ („tato zvláštní forma odtrženosti je cizinctvím jeho povolání, jeho rasy a jeho původu“, *Shakespeare II*, s. 110). A nadávky, jimiž musí častovat to nejdražší, co na světě má, právě vyjadřují, jak hluboce se odcizil sobě samému a základům vlastního života. Voltaire by se nikdy neodvážil podminovat tak hrubými slovy formální rámeček klasického jeviště jen proto, aby ukázal na scéně zoufalství jednoho člověka. Pro Shakespeara však stojí to, co je v člověku nepodmíněné, výše než formální slušnost. I Othello sice zdánlivě hodlá vést korektní rozhovor, stejně jako Orosman, neboť před počátkem rozmluvy s Desdemonou posílá pryč služebnou a v závěru se k ní znovu obrací a důrazně jí ohlašuje, že schůzka je u konce (*We have done our course*) – ale jeho záměr mu takřikajíc proteče mezi prsty a přítomnost služebné je pro něho jen příležitost, jak vystavit před třetí osobou v šíleném exhibicionismu zmar své lásky a bankrot svého života. Pro Desdemonin

hlas je Othello, spoutaný svou vášní, zcela nedostupný: *I understand a fury in your words, but not the words* – dorozumění mezi partnery prostřednictvím řeči, jako u Voltaira, tu není možné. Desdemona sice slova zuřícího chotě registruje a snaží se z nich vymanit racionální smysl, a vycházejíc z tohoto smyslu, snaží se i rozumně reagovat, její řeč, řeč světlé a andělsky lehké bytosti zůstává nadále řečí zdvořilosti (*my lord*), i ty nejstrašlivější nadávky temného zběsilce vrací (definicí: *If to preserve this vessel*, předpokladem a otázkou: *If haply you my father do suspect*) do světla rozumu, ale i její řeč je řečí odcizení, neboť je jí zcela cizí všechno to děsivé, co musí vyslechnout a co se ovšem od samozřejmé čistoty její bytosti samovolně odráží – jako se na druhé straně odrážejí i její slova od člověka uzavřeného do své vášně, od uzavřenosti zcela jiného typu, než je diplomatická uzavřenost Orosmanova. Velmi příznačný je i rozdíl ve způsobu, jímž pojímá přísahu Othello a jímž ji pojímá Orosman: Orosman v ní chce slyšet *důkaz* pro své procesní řízení, Othello ji předem znehodnocuje (*Come, swear it, damn thyself*): Desdemona nemůže přísahou své postavení ve vztahu k Othellovi vylepšit (*Heaven truly knows that thou art false as hell*). Je to dialog hluchých, který spolu vedou dva životně spjatí partneři, žádná společenská výměna názorů jako u Voltaira. Čím více se Othello hrouží do bezbřehého a hrůzného, tím více zůstává Desdemona uzamčena ve svém pocitu čistoty: její neustále opakovaná ohrazení jsou sice k Othellovi vstřícná a chtějí mu pomoci, ale zároveň jsou uzavřena do vnitřního klidu (*true and loyal – heaven doth truly know it – honest – by heaven – as I shall be saved*). Tím trýznivější jsou ovšem jazykové a duševní krajnosti Othellovy. Je vskutku natolik „bez sebe“, že už svůj případ dokonce ani nevidí jako svůj: *I took you for that cunning whore of Venice, that married with Othello*, že vtahuje do svého osudu opakovaně nebe i peklo, ale také měsíc a vítr a zemi, že mu manželčin obraz zakrývají obrazy zcela cizorodých věcí (bažina s ropuchami, masařky na řeznickém pultu): nejen že je bez sebe, ale je i „bez ní“, vztah já-ty ustupuje vztahu já-ono: Othellovým nepřítelem už není Desdemona, ale celý svět.⁶ Desdemonina nevěra je „návratem chaosu“. Jako je Desdemona v Othellových očích hned anděl, hned d'ábel, sladký plevel, tak i celý svět vrávorá mezi nebem a peklem, mezi svatostí a temnotami (*thou young and rose-lipp'd cherubin – ay, there, look grim as hell!*), a tedy žádný div, jestliže ve světě, který je člověkem pocíťován jako tak blízký, nebe, měsíc, vítr vyjadřují zhnusení z Desdemony. Člověk otřesený ve své víře v druhého před námi padá z nebe do pekel; že mohla Desdemona zradit, odkrývá pohled na prvopočáteční proradnost světa, život se rozkládá ve zdání a bytí – kolosální dynamika žene člověka univerzem; o takovém

⁶ Gundolf, *Shakespeare II*, s. 116: „Othellův nářek se týká ‚být‘, nikoli ‚mít‘.“

roztržení světa na dvě sféry, o takovém barokním odhalení zdání neví Voltaire, i ve vášni a neštěstí společensky zdvořilý, vůbec nic. Othello se už netrápí otázkou, zda je Desdemona počestná, nebo falešná, nýbrž otázkou, zda svět patří svatému Petru, nebo peklu, dobru, nebo zlu. Othellovy urážky jsou jako všechny urážky zobecněním a rozšířením: nadávání přísluší určitá prostrannost, neboť afekt urážejícího potřebuje prostor k tomu, aby se vyžil – nespravedlivě – na úkor uráženého. Takovým rozšířením je už zveřejnění urážek (před služebnou) – ale je jím i prezentace choti jako „veřejné holky“, „benátské kurvy“ a celé – výstup rámuující, hořce trýznivé – zobrazení návštěvy bordelu se všemi detaily (odeslání služebné – fiktivní zaplacení!), jež je realisticko-divadelním provedením a dovršením nadávky „děvka“. Jestliže každé negativní zobecnění, pracující s „vůbec“ a dělající z jednotlivosti závěry obecného řádu, můžeme nazvat nadáváním, jak univerzálně-kosmické je teprve zobecňující hanobení Othellovo! Člověk je u Shakespeara zarámován kosmicky, nikoli formálně-konvenčně-společensky jako v *tragédie classique*. Antitetika této shakespearovské scény, zrcadlení světa, jenž se Othellovi rozpadl na dvě poloviny, pochází z jeho barokně antitetického cítění (krása + faleš, anděl + ďábel) – není to polemická antitetika alexandrinů, vyjadřující společenský protiklad (*Voulez-vous plus savoir, et me connaître mieux; Je ne suis point troublé. Vous m'aimez?*). Proti zmnožení a zesílení vášnivého člověka v kosmickém rámci, jež nám ukazuje Shakespeare, rozvíjející netušené jazykové obrazy, stojí u Francouze rozdělení všeho vitálního racionální mírou a ztlumením, rozdělení, jež v patetickém oboru produkuje ukázněný, rétorický jazyk, aktivně působící na bližního. Shakespeare je kosmovitální tam, kde Voltaire zůstává společensky-formálně-racionální. Také v shakespearovské tragédii, která byla v důsledku přímočarosti svého děje francouzské *tragédie classique* nejbližší – proto si ji Voltaire také vybral k přepracování –, cítíme rozdíl mezi germánskou „hrůzou ze světa“ (jak říká Gundolf) a francouzskou spjatostí se světem. Voltaire předepisuje dramatickému básníku, že musí „savoir faire parler ses acteurs“ [umět dát mluvit svým hercům], ale nemyslí tím, že mají mluvit ze sebe samých, jak to vyžaduje postava: má na mysli jednotný jazyk takzvané „éloquence“, „beaux vers“ [krásných veršů], jazyk, který se vyznačuje celistvostí, jež není odstíněna individualitou jednotlivých postav. Neboť Voltaire má strach před nespoutanou přírodou: „c'est précisément cette nature qu'il faut voiler avec soin“ [právě tuto přírodu je třeba pečlivě zakrýt], „c'est ce voile qui fait le charme des honnêtes gens, il n'y a point pour eux de plaisir sans bienséance. Les Français ont connu cette règle plus tôt que les autres peuples, non parce qu'ils sont *sans génie et sans hardiesse*, mais parce que... ils ont été le peuple le plus sociable et le plus poli de la terre“ [právě tento závoj vytváří půvab řádných lidí, pro něž není rozkoše

bez patřičnosti. Francouzi poznali toto pravidlo dříve než ostatní národy, ne proto, že jim *chybí génius a odvaha*, ale protože... byli tím nejdružnějším a nejzdvořilejším národem na zemi] (Voltaire, *Seconde lettre à M. Falkener*, předeslaná jako předmluva *Zaiře*). A je známo, jak Voltaire rozvíjí aristokraticko-společenské stanovisko vůči pasáži z *Hamleta* „neslyšel jsem zašustit myš“: „Tak může odpovídat voják na stráži, ale ne v divadle, před nejvyššími hodnostáři národa, kteří se vyjadřují ušlechtilé a před kterými je třeba se vyjadřovat právě tak.“

Společensky družného, graciózního a hravého Voltaira můžeme ještě lépe než v tragédii, která mu, nepříteli heroismu, příliš nevyhovovala, ocenit v jeho takzvané lyrické – ve skutečnosti společenské – poezii. Podívejme se na epištolu XXXIII: *Les Vous et les Tu*:

Epître XXXIII. (Les Vous et les Tu.)

Philis, qu'est devenu ce temps
Où, dans un fiacre promenée,
Sans laquais, sans ajustements,
De tes grâces seules ornée,
Contente d'un mauvais soupé
Que tu changeais en ambrosie,
Tu te livrais, dans ta folie,
A l'amant heureux et trompé
Qui t'avait consacré sa vie?
Le ciel ne te donnait alors
Pour tout rang et pour tous trésors,
Que les agréments de ton âge,
Un coeur tendre, un esprit volage,
Un sein d'albâtre, et de beaux yeux.
Avec tant d'attraits précieux,
Hélas! qu n'eût été friponne?
Tu le fus, objet gracieux;
Et (que l'Amour me le pardonne!)
Tu sais que je t'en aimais mieux.

Ah, madame! que votre vie,

D'honneurs aujourd'hui si remplie,
Diffère de ces doux instants!
Ce large suisse à cheveux blans,
Qui ment sans cesse à votre porte ,
Philis, est l'image du Temps:
On dirait qu'il chasse l'escorte
Des tendres Amours et des Ris;
Sous vos magnifique lambris
Ces enfants tremblent de paraître.
Hélas! je les ai vus jadis
Entrer chez toi par la fenêtre,
Et se jouer dans ton taudis.

Non, madame, tous ces tapis
Qu'a tissus la Savannerie,
Ceux que les Persans ont ourdis,
Et toute votre orfèvrerie,
Et ces plats si chers que Germain
A gravés de sa main divine,
Et ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine;
Vos vases japonais et blancs,
Toutes des fragiles merveilles;
Ces deux lustres de diamants
Qui pendent à vos deux oreilles;
Ces riches carcans, ces colliers,
Et cette pompe enchanteresse,
Ne valent pas un des baisers
Que tu donnais dans ta jeunesse.

[Epištola XXXIII. (Vykání a tykání.)

Ó Filis, kde ta doba je,
kdy v drožce cestou z promenády,

bez ozdůbek a lokaje,
za šperky majíc jen své vnady,
vděčná za trochu večere,
již's v ambrózii proměnila,
oddávala ses, rozpustilá,
milenci v sladké důvěře:
byla jsi pro něj božská víla.
Nebe ti tenkrát dopřálo
pokladů málo, pramálo,
jen milý půvab tvého mládí,
něžné srdce, vtip, který svádí,
krásný zrak, ňadra nádherná.
Běda, jak nebýt rozverná
s tolika vděky převzácnými?
Kdo by tě za to peskoval?
Já (nechat' Láska odpustí mi!)
jen o to víc tě miloval.

Ach paní! Jaká je to změna!
Poctami jste dnes obklopena
a věru jinou vidím vás!
Ten tlustý portýr, co si měří
zle každého a lže těm, kteří
jdou k vám, ó, Filis, to je Čas!
On odhání od vašich dveří
něžné Lásky a lehký Smích;
stanout ve vašich pokojích
už se ta dítka neodvází.
A vídal jsem je ve spěchu
lézt k tobě oknem bez nesnází
a hrát si pak v tvém pelechu.

Ne, paní, všechnen přepych velký,
jenž zdobí vaši dvoranu,

koberce pilných Peršanů
a všechny vaše zlaté šperky,
vazby, v nichž jemným desénem
proslavil Němec svoje jméno,
sekretáře, v nichž Martinem
je čínské dílo pokořeno;
všechn skvost, jenž je vídán tu,
vázy, v nichž Japan skryl svou duši,
i ty dva lustry z démantů,
jež lepě visí z vašich uší,
a náhrdelník s rubíny,
všechno to krásné harampádí,
nic nevyváží jediný
polibek, daný ve tvém mládí.^{7]}

Téma stárnutí, téma hodnoty krásy a bezstarostné štědrosti mládí, ve srovnání s nimiž přepych a bohatství stáří nic neznamenaají, je tu zbaveno své hořkosti a své tragiky a protiklad stáří a mládí – prostá radost z jakéhokoli obdarování proti bohatství, jež je také vnitřní uzavřeností – je znázorněna hravým jazykovým protikladem mezi *vy* a *ty*: *tu* je upřímné, srdečné, citlivé, *vous* je společenské, distancované, citově chladné. Z takovéhoho jazykového pozorování, jež odpovídá duchu klasiky, k jazyku veskrze vnímavému, a také duchu preciozity, je získán formální princip, jemuž je podřízena celá báseň. Už tím, že *vous-tu* je tu nadřazeno obsahovému momentu, tématu stáří, je toto téma poněkud znehodnoceno; čtenář si má dát pozor na jistou konverzační zvláštnost, a tak zapomíná na vážnost vlastního problému. Zvláště hravě ale působí střídání *vous* a *tu*, jako by volba toho nebo onoho zájmena vycházela z okamžitého rozmaru – člověka nutně napadne, že také stárnutí by mohlo být jen rozmarem osudu. A rozmarný je i vztah ke kdysi milované ženě, která je oslovována hned z citové blízkosti, hned s odstupem, podle toho, jestli na ni básník myslí jako na „*ty*“ nebo jako na „*vy*“. Dáma postrádá jednotnou existenci a ani básník k ní nemá jednotný vztah,⁸ volně a těkavě se k ní přibližuje a zase se od ní vzdaluje, bez trvalé intenzity nebo naléhavosti. Když

⁷ [Přeložil Jiří Pelán.]

⁸ Byl sice už v mládí hned „*heureux*“ [šťastný], hned „*trompé*“ [klamaný], „lehkomyslná“ bytůstka byla „*friponne*“ [potvůrka] – mládí nebylo nikterak časem upřímnosti nebo věrnosti, který by bylo možno postavit proti prolhanému „*nyní*“. Morálka lásky je relativizována. Užití „*nebo*“ je výrazem tohoto nezávazného postoje.

dokonce uvnitř téže věty nebo téže strofy (2. a 3.) přechází „vy“ v „ty“, vzniká pointovaná promluva, která vytváří v závěru obou strof efekt duchaplného překvapení, rozmarného přecházení ze vzpomínky do přítomnosti, z intimity do distance, z mládí do stáří, jež všechny tyto protiklady relativizuje a jež lze považovat za jistou životní virtuozitu, založenou na relativizaci krajností. Tuto relativizaci nacházíme i v promísení nejrozmanitějších stylových prostředí: jméno *Philis* probouzí znovu k životu prostředí Arkádie, *Amours et Ris* a ambrózie jsou prvky antický eudaimonistického světa – těsně vedle se objevuje francouzský *fiacre*, *suisse* [Švýcar] jako portýr, exotické výrobky z Dálného východu, moderní bibelot a moderní klenot. Antika ovšem není vnímána ve své svébytnosti a exotický import není ničím více než kuriózní ozdobou života, fantasmagorickým rozptýlením, v němž se smazávají hranice konkrétních věcí: švýcar je najednou – jen na okamžik (*on dirait qu'...*) – obrazem času, *souper à la française* se stává ambrózií. Rokokové ozdoby často zaujímají místo lidského nitra: 18. století, jež objevilo *intérieur*, na nitro, *duševní interioritu*, poněkud rezignovalo. Na místo niterného citu nastupuje opanování člověka okolím prostřednictvím jeho já, útulnost: člověk prchá před řešením nejhlubších otázek a mnoho ze sebe vkládá do věcí. Tyto věci jsou však roušky, masky; *ces fragiles merveilles* [ty křehké zázraky] obklopují osobnost všemi druhy přepážek, které brání projevit se důvěrnému ty a znemožňují lidské obcování. Všechny tyto umělecké předměty a všechna tato umělost 18. století nicméně nemohou potlačit touhu po přirozeném, ba právě z umělosti musí povstat rousseauovská touha po bytosti *sans ajustements* [bez ozdob], *s'attraits précieux* [drahocennými vděky], jimiž ji obdařila příroda, ozdobená *de tes grâces seules* [jen tvými půvaby], po naivní bytosti, jejíž mysl není pokažena reflexí. Báseň při vši své hravosti zprostředkovává – na watteauovský způsob – také melancholii století, v němž se vztahy k bližnímu a ke světu propadly do nejistoty a efemérnosti a staly se záležitostí společenské virtuozity. Toto století se cítí *staré* a všem věcem vyká. Žádný div, že Voltaire přesvědčuje tam, kde mluví jako starý muž: ve stáří je melancholický a má převahu nad světem, kterému vyká; hraje si s tímto světem, ale nikoli bez pocitu, že ho de facto vlastní jen ve hře. Valéry ve druhém dílu svých *Variété* připomíná, jak často v dílech 18. století figurují eunuchové: „Kdo mi však vysvětlí všechny ty eunuchy? Nepochybuji, že tu musí být tajemný a hluboký důvod téměř závazné přítomnosti těchto osob, tak krutě odříznutých od tolika věcí a v jistém smyslu od sebe samých.“ Století, které se cítí staré a které pochopilo relativnost všech věcí, které se naučilo věci pozorovat z vnějšku, může vhodně reprezentovat právě eunuch, který žije „odříznut od tolika věcí a od sebe sama“, a také starý muž, který může žít vzdálen životu a sobě samému. Skutečně si může hrát se životem přece jenom stařec: pro dítě hra není hrou, ale velmi vážnou věcí; pro zralého muže je to,

čemu říká hra, boj; teprve starý člověk zná doopravdy hru, která se jen hraje. V této básni se nám Voltaire jeví jako starý rokokový básník, který rozpustil veškerou tragiku v sentimentální melancholii a v zábavném hračkářství: tento bibelotek vytvořil smysl pro malé a příjemné a odvrátil od velké heroicko-tragické linie. Je to vlastně lyrická báseň? Spíše společenské popovídání s dámou, k níž se básník s převahou a s životní jistotou hned přibližuje a hned se jí zase vzdaluje (*Tu le fus, objet gracieux; Ah, madame!; Non, madame*), družné tête-à-tête, v němž jen matně zaznívá v pozadí téma času a téma přírody; ve virtuózní polemice se Voltaire vypořádává s problémem času, když ho vloží do livreje portýra. V tomto soudu nás nesmí mást hra s poetickými ingrediencemi a náladovými prvky (ambrózie, *le sein d'albâtre*); ty jsou použity jako „básnická ozdoba“ a veršovnícké haraburdí, nevyrostly organicky z básnického smyslu. Takováto poezie je v podstatě rýmem a poetickými formulami povýšená próza; dekorativní umění, žádné zážitkové básnictví.

V nenalíčené, skutečné próze k nám přichází také nejlepší Voltaire, Voltaire, jehož dary jsou přesnost, údernost, živost a přirozenost myšlenek a jazyka. Můžeme se o tom přesvědčit na několika stránkách jeho dějepisného díla *Le siècle de Louis XIV* [Století Ludvíka XIV.]: popisuje se v nich vítězství velkého Condého, tehdejšího vévody z Enghien, u Rocroi. Místo je zřetelně přepracováním vylíčení téže bitvy v Bossuetově *Oraison funèbre* [Pohřební řeči] nad Condém. Podobně jako při srovnání Shakespearovy a Voltairovy tragédie poznáme i z tohoto srovnání, co Voltaire vypustil a co inovoval.

Voltaire:

Le fort de la guerre était du côté de la Flandre; les troupes espagnoles sortirent des frontières du Hainaut au nombre de vingt-six mille hommes, sous la conduite d'un vieux général expérimenté, nommé don Francisco de Mello. Ils vinrent ravager les frontières de la Champagne; ils attaquèrent Rocroi, et ils crurent pénétrer bientôt jusqu'aux portes de Paris, comme ils avaient fait huit ans auparavant. La mort de Louis XIII, la faiblesse d'une minorité, relevaient leurs espérances; et quand ils virent qu'on ne leur opposait qu'une armée inférieure en nombre, commandée par un jeune homme de vingt et un ans, leur espérance se changea en sécurité.

Ce jeune homme sans expérience, qu'ils méprisaient, était Louis de Bourbon, alors duc d'Enghien, connu depuis sous le nom de grand Condé. La plupart des grands capitaines sont devenus tels par degrés. Ce prince était né général; l'art de la guerre semblait en lui un instinct naturel: il a'y avait en Europe que lui et le Suédois Torstenson qui eussent eu à vingt ans ce génie qui peut se passer de l'expérience.

Le duc d'Enghien avait reçu, avec la nouvelle de la mort de Louis XIII, l'ordre de ne point hasarder de bataille. Le maréchal de l'Hospital, qui lui avait été donné pour le conseiller et le conduire, secondait par sa circonspection ces ordres timides. Le prince ne crut ni le maréchal ni la cour; il ne confia son dessein qu'à Gassion, maréchal de camp, digne d'être consulté par lui; ils foncèrent le maréchal à trouver la bataille nécessaire.

(19 mai 1643) On remarque que le prince, ayant tout réglé le soir, veille de la bataille, s'endormit si profondément qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre. Il est naturel qu'un jeune homme, épuisé des fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein; il l'est aussi qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir. Le prince gagna la bataille par lui-même, par un coup d'oeil qui voyait à la fois le danger et la ressource, par son activité exempte de trouble, qui le portait à propos à tous les endroits. Ce fut lui qui avec de la cavalerie, attaqua cette infanterie espagnole jusque-là invincible, aussi forte, aussi serrée que la phalange ancienne si estimée, et qui s'ouvrait avec une agilité que la phalange n'avait pas, pour laisser partir la décharge de dix-huit canons qu'elle renfermait au milieu d'elle. Le prince l'entoura et l'attaqua trois fois. A peine victorieux, il arrêta le carnage. Les officiers espagnols se jetaient à ses genoux pour trouver auprès de lui un asile contre la fureur du soldat vainqueur. Le duc d'Enghien eut autant de soin de les épargner, qu'il en avait pris pour les vaincre.

Le vieux comte de Fuentes, qui commandait cette infanterie espagnole, mourut percé de coups. Condé, en l'apprenant, dit „qu'il voudrait être mort comme lui, s'il n'avait pas vaincu“.

Le respect qu'on avait en Europe pour les armées espagnoles se tourna du côté des armées françaises, qui n'avaient point depuis cent ans gagné de bataille si célèbre; car la sanglante journée de Marignan, disputée plutôt que gagnée par François Ier contre les Suisses, avait été l'ouvrage des bandes noires allemandes autant que des troupes françaises. Les journées de Pavie et de Saint-Quentin étaient encore des époques fatales à la réputation de la France. Henri IV avait eu le malheur de ne remporter des avantages mémorables que sur sa propre nation. Sous Louis XIII, le maréchal de Guébriant avait eu de petits succès, mais toujours balancés par des pertes. Les grandes batailles qui ébranlent les états et qui restent à jamais dans la mémoire des hommes, n'avaient été livrées en ce temps que par Gustave-Adolphe.

Cette journée de Rocroi devint l'époque de la gloire française et de celle de Condé. Il sut vaincre et profiter de la victoire. Ses lettres à la cour firent résoudre le siège de

Thionville, que le cardinal de Richelieu n'avait pas osé hasarder; et au retour de ses courriers, tout était déjà préparé pour cette expédition.

[Ve válce měly navrch Flandry; španělské oddíly překročily hranice Henegavska v počtu 26 000 mužů pod velením starého zkušeného generála jménem don Francisco de Mello. Přišli plenit champagneské pohraničí; zaútočili na Rocroi a věřili, že brzy proniknou až k branám Paříže, tak jako už před osmi lety. Smrtí Ludvíka XIII., slabostí nezletilého nástupce jejich naděje vzrůstaly; a když viděli, že proti nim stojí méně početná armáda, jíž velí jedenadvacetiletý mladíček, jejich naděje se proměnily v jistotu.

Tento mladý muž bez zkušeností, jímž tak pohrdali, byl Ludvík Bourbonský, tehdy vévoda z Enghienu, později známý jako velký Condé. Většina velkých velitelů se ke svému věhlasu propracovala postupně. Tento kníže se jako generál narodil; zdálo se, že válečné umění je mu vrozeno: v celé Evropě to byl jen on a Švéd Torstenson, kdo měli už ve dvaceti letech onoho génia, který se může obejít bez zkušenosti.

Vévoda z Enghienu dostal spolu se zprávou o smrti Ludvíka XIII. rozkaz bitvu neuspěchat. Maršál de l'Hospital, který mu byl přidělen, aby mu radil a aby ho vedl, tyto bojácné rozkazy svou opatrností podporoval. Kníže nevěřil ani maršálovi, ani dvoru; svůj plán svěřil jen Gassionovi, brigádnímu generálovi, kterého pokládal za hodna, aby se s ním radil; oba pak přinutili maršála, aby i on pokládal bitvu za nezbytnou.

(19. května 1643) Je známo, že poté co kníže navečer všechno připravil, v noci před bitvou spal tak tvrdě, že ho museli vzbudit, aby vytáhl do boje. Stejná věc se vypráví o Alexandrovi. Je přirozené, že mladý muž, vyčerpaný námahou, kterou si žádá příprava tak velkého dne, upadne do hlubokého spánku; a je stejně přirozené, že génius narozený pro válku a jednající bez nervozity, dopřeje tělu ke spánku dostatečný klid. Kníže vyhrál bitvu sám, pohledem, který viděl zároveň nebezpečí i způsob, jak mu čelit, a svou nerozpačitou činorodostí, která ho přiváděla v pravou chvíli všude, kde ho byla potřeba. On sám zaútočil s jízdou na dosud neporazitelnou španělskou pěchotu, která byla tak silná a sevřená jako tolik oceňovaná starověká falanga a která se otevírala s rychlostí, jaké falanga nebyla schopna, aby dala vystřelit osmnácti dělům, jež skrývala ve svém středu. Kníže ji obklíčil a třikrát ji napadl. Jakmile zvítězil, zarazil krveprolévání. Španělští důstojníci se mu vrhali k nohám, aby u něho našli útočiště před zběsilostí vítězného vojáka. Vévoda z Enghienu věnoval stejnou péči tomu, aby je ušetřil, jako předtím tomu, aby je porazil.

Starý hrabě de Fuentes, který oné španělské pěchotě velel, zemřel s mnoha ranami v těle. Když se to Condé dozvěděl, řekl, „že kdyby nezvítězil, chtěl by zemřít jako on“.

Respekt, který v Evropě vzbuzovala španělská armáda, přešel na armádu francouzskou, která už sto let nevyhrála tak slavnou bitvu; neboť krvavé vítězství u Marignana, spíše vyjednané než vybojované Františkem I. nad Švýcary, bylo ve stejné míře dílem německých černých band jako francouzských oddílů. Bitvy u Pavie a u Saint-Quentinu byly pro pověst Francie osudné. Jindřich IV. měl smůlu, že pamětihodných vítězství dosáhl jen nad svým vlastním národem. Za Ludvíka XIII. dosáhl maršál de Guébriant drobných úspěchů, byly však vždycky vyváženy prohrami. Velké bitvy, které otřásají státy a zůstávají navždy vepsány do paměti lidí, v té době vybojoval jen Gustav Adolf.

Den u Rocroi se stal epochálním datem francouzské slávy a slávy Condého. Uměl zvítězit a vítězství využít. Jeho listy dvoru vyřešily obléhání Thionvillu, na něž si kardinál Richelieu netroufal; když se kurýři vrátili, bylo už pro tuto výpravu všechno připraveno.]

Bossuet:

...Dieu donc lui avait donné cette indomptable valeur pour le salut de la France, durant la minorité d'un roi de quatre ans. Laissez-le croître ce roi chéri du ciel; tout cédera à ses exploits: supérieur aux siens comme aux ennemis, il saura tantôt se servir, tantôt se passer de ses plus fameux capitaines; et, seul sous la main de Dieu, qui sera continuellement à son secours, on le verra l'assuré rempart de ses états. Mais Dieu avait choisi le duc d'Enghien pour le défendre dans son enfance. Aussi, vers les premiers jours de son règne à l'âge de vingt-deux ans, le duc conçut un dessein où les vieillards expérimentés ne purent atteindre; mais la victoire le justifia devant Rocroy.

L'armée ennemie est plus forte, il est vrai; elle est composée de ces vieilles bandes wallonnes, italiennes et espagnoles, qu'on n'avait pu rompre jusqu'alors; mais pour combien fallait-il compter le courage qu'inspiraient à nos troupes le besoin pressant de l'état, les avantages passés, et un jeune prince du sang qui portait la victoire dans ses yeux? Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme; et, sans pouvoir reculer, les deux généraux et les deux armées semblaient avoir voulu se renfermer dans des bois et dans des marais, pour décider leur querelle, comme deux braves en ce champ clos. Alors que ne vit-on pas? Le jeune prince parut un autre homme: touché d'un si digne objet, sa grande âme se déclara tout entière: son courage croissait avec les périls, et ses lumières avec son ardeur. A la nuit qu'il fallut passer en présence des ennemis, comme un vigilant capitaine, il reposa le dernier: mais jamais il ne reposa plus paisiblement. A la veille d'un si grand jour et dès la première bataille, il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel; et on sait que le lendemain, à l'heure marquée, il fallut réveiller d'un profond sommeil cet autre Alexandre. Le voyez-vous

comme il vole, ou à la victoire, ou à la mort? Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier le Français à demi vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts. Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants; trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaines, qu'on voyait porté dans sa chaise, et, malgré ses infirmités, montrer qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime; mais enfin il faut céder. C'est en vain qu'à travers des bois, avec sa cavalerie toute fraîche, Bek précipite sa marche pour tomber sur nos soldats épuisés; le prince l'a prévenu, les bataillons enfoncés demandent quartier: mais la victoire va devenir plus terrible pour le duc d'Enghien que le combat. Pendant qu'avec un air assuré il s'avance pour recevoir la parole de ces braves gens, ceux-ci, toujours en garde, craignent la surprise de quelque nouvelle attaque: leur effroyable décharge met les nôtres en furie; on ne voit plus le carnage; le sang enivre le soldat, jusqu'à ce que le grand prince, qui ne put voir égorger ces lions comme de timides brebis, calma les courages émus, et joignit au plaisir de vaincre celui de pardonner. Quel fut alors l'étonnement de ces vieilles troupes et de leurs braves officiers, lorsqu'ils virent qu'il n'y avait plus de salut pour eux qu'entre les bras du vainqueur! De quels yeux regardèrent-ils le jeune prince, dont la victoire avait relevé la haute contenance, à qui la clémence ajoutait de nouvelles grâces! Qu'il eût encore volontiers sauvé la vie au brave comte de Fontaines! Mais il se trouva par terre, parmi ces milliers de morts dont l'Espagne sent encore la perte. Elle ne savait pas que le prince qui lui fit perdre tant de ses vieux régiments à la journée de Rocroy en devait achever les restes dans les plaines de Lens. Ainsi la première victoire fut le gage de beaucoup d'autres. Le prince fléchit le genou, et dans le champ de bataille il rend au Dieu des armées la gloire qu'il lui envoyait; là, on célébra Rocroy délivré, les menaces d'un redoutable ennemi tournées à sa honte, la régence affermie, la France en repos, et un règne, qui devait être si beau, commencé par un si heureux présage. L'armée commença l'action de grâces; toute la France suivit, on y élevait jusqu'au ciel le coup d'essai du duc d'Enghien: c'en serait assez pour illustrer une autre vie que la sienne, mais pour lui c'est le premier pas de sa course.

[...Bůh ho tedy obdařil tou nezkrotnou srdnatostí – pro spásu Francie za nedospělosti čtyřletého krále. Necht' jen roste ten král, jenž je nebi drahý; vše se podrobí jeho velkým činům: postaven výše než jeho rodní i než jeho nepřátelé, bude si umět posloužit svými nejproslulejšími veliteli a bude se umět také obejít bez nich; a chráněn rukou svého Boha, jenž mu bude vždy nápomocen, bude bezpečným valem svých zemí. Bůh nicméně zvolil vévodu z Enghien, aby ho chránil v době jeho dětství. A tak také za prvních dnů jeho vlády pojal vévoda ve svých dvaadvaceti letech záměr, jenž byl pro zkušené starce nedostupný; a vítězství u Rocroi mu dalo za pravdu.

Nepřátelská armáda je, pravda, silná; skládá se ze starých valonských, italských a španělských oddílů, jež dosud nebyly pokořeny; což však nic neznamenala odvaha, již vnukala našim sborům naléhavá nouze státu, někdejší převaha a mladý kníže urozené krve s vítězstvím ve zracích? Don Francisco de Mellos ho očekává bez zachvění; a protože není kam ustoupit, oba generálové a obě armády jako by se chtěli uzavřít v lesích a mokřinách, aby rozhodli svůj spor jako dva zápasníci ve šraňkách. A co nevidět? Z mladého knížete jako by se stal jiný člověk: oslovena tak důstojným předmětem, jeho duše se projevila v celé kráse: jeho odvaha rostla spolu s nebezpečím a jeho rozhled s jeho zápallem. Té noci, již bylo nutno strávit v blízkosti nepřátel, spočinul na lůžku – bdělý velitel – jako poslední; nikdy však neodpočíval pokojněji. Vpředvečer tak velkého dne a od první bitvy je klidný, natolik se cítí ve své kůži; a je známo, že nazítří, ve stanovenou hodinu, bylo třeba tohoto druhého Alexandra vyburcovat ze spánku. Vidíte ho, jak letí, ať už vstříc vítězství, nebo své smrti? Sotvaže vnesl do jedné řady po druhé žár, který ho pohání, vidíme ho téměř v touž chvíli zatlačit pravé nepřátelské křídlo, podpořit naše, již kolísající, shromáždit napůl poražené Francouze, obrátit na útěk vítězného Španěla, rozsévat všude hrůzu a udivovat svými jiskřícími pohledy ty, kdo unikli jeho ranám. Zbývala tu ještě ona obávaná pýchota španělské armády, jejíž velké sevřené prapory, podobné tolikerým věžím, ovšem věžím, jež uměly zacelit svá prolomená místa, zůstávaly neochvějně stát uprostřed zmatku porážky a vrhaly oheň ze všech stran. Třikrát se pokusil mladý vítěz zdolat ty neohrožené bojovníky; třikrát byl odražen chrabřým hrabětem de Fontaines, jež bylo vidět, jak ho nosí v jeho křeslu a jak přes svou nemohoucnost ukazuje, že duše válečníka je pravou paní těla, které oživuje; nakonec je však nutno ustoupit. Nadarmo pospíchá lesy Bek se svou zcela svěží jízdou, aby vpadl mezi naše vyčerpané vojáky; kníže ho předešel a obklíčené prapory prosí o milost: avšak pro vévodu z Enghien začíná být vítězství strašlivější než boj. Zatímco sebevědomě předstupuje, aby přijal kapitulaci těch chrabřích mužů, ti, stále ve střehu, se obávají, že by je mohl překvapit nový útok: strašlivý výstřel jejich děl rozzuří naše; není vidět nic než krveprolévání;

voják je opojen krví; až nakonec velký kníže, který se nemůže dívat na to, jak jsou lvi rdoušeni jako bázlivé ovce, uklidnil vznícené mysli a připojil k rozkoši z vítězství rozkoš z udílené milosti. Jaké bylo překvapení těch starých oddílů a jejich čackých důstojníků, když spatřili, že pro ně není spásy, leč v náručí vítěze! Jakýma očima hleděli na mladého knížete, jehož hrdé vystupování ještě znásobilo vítězství a jemuž slitovnost přidávala nových půvabů! Jak rád by ještě záchránil život udatného hraběte de Fontaines! Ležel však už na zemi, mezi tisíci mrtvých, jejichž ztrátu cítí Španělsko dodnes. Netušilo, že kníže, který je u Rocroi připravil o tolik starých pluků, rozdrť jejich zbytky v pláních Lensu. První vítězství bylo takto zástavou mnoha dalších. Kníže pokleká na bitevním poli a vrací Bohu ozbrojených zástupů slávu, již mu seslal. Slavilo se, že je Rocroi osvobozeno, hrozby obávaného nepřítele obráceny v jeho hanbu, regentství upevněno, Francie má mír, a království, které mělo být tak krásné, se začalo tak šťastnou předzvěstí. Armáda zahájila díkůvzdání; Francie ji následovala a až do nebe byl vynášen první válečný počín vévody z Enghien: stačil by na to, aby navěky proslavil jiný život než jeho, pro něho je to však první krok na jeho dráze.]

Voltaire především nahrazuje vládu Boží osobní energií velkého génia. U Bossueta závisí Condého vystoupení od Boží vůle: *Dieu vous a révélé que lui seul il fait les conquérants, et que seul il les fait servir à ses desseins* [Bůh vám odhalil, že jen On sám tvoří dobyvatele a sám jim dává sloužit jeho záměrům], říká se níže; Bůh stvořil Kýra, Alexandra a Daniela a k jejich obrazu je nyní vytvořen také Velký Condé (Danielova slova se hodí na „Alexandra nebo Condého“, říká nám Bossuet). *Dieu donc lui avait donné cette indomptable valeur pour le salut de la France*. Tohoto vojevůdce vlastně nepovolává král, nýbrž Bůh prokazuje králi tu milost, že je mu takový vojevůdce takřikajíc přidělen. *Ce roi chéri du ciel* stojí pod ochranou *main de Dieu*. Bůh, skutečný „val králových zemí“, *avait choisi le duc d'Enghien*, aby zaštilil královo dětství; „aussi“, „a tak také“ – všimněme si tohoto důsledkového spojovacího výrazu, který odvozuje Condého čin z Boží vůle – pojme Condé smělý plán, z něhož se stane vítězství u Rocroi. Královu moc Bůh neumenšuje: až doroste, bude si své vojevůdce vybírat sám, ale za dítě musí volit Bůh: je to kompromisní řešení, které má smířit prozřetelnost s lidskou mocí. Condé je každopádně začleněn do hierarchické stupnice, na jejímž dolním konci stojí francouzští poddaní a na jejímž vrcholu se nachází král a vysoko nad ním Bůh. Po vítězství u Rocroi si také Condé připomíná toho, kdo mu je daroval: na bitevním poli se koná děkovná bohoslužba a nejvyšší velitel pokleká před zraky všech (*il rend au Dieu des armées la gloire qu'il lui envoyait*); armáda a celá Francie toto gesto následují: *on y élevait jusqu'au ciel le coup d'essai du duc d'Enghien* – až do nebe,

kteří Francii darovaly tohoto vojevůdce a toto vítězství. Zpráva o bitvě je tedy u Bossueta zarámována vzpomínkou na božskou prozřetelnost; uvnitř líčení se opakuje anticko-heroický motiv „druhého Alexandra“.⁹

U Voltaira je tomu úplně jinak: v souladu se svým neteologickým světonázorem a svým osvícenským pojetím dějin nevidí v Condém nic než lidskou zdatnost, to, co označuje slovem „génie“ (kdybychom dnes chtěli vyjádřit vysokou formální kvalitu člověka podávajícího výkon v jakémkoli oboru, řekli bychom, že je to „formát“¹⁰). Všechno světlo padá u Voltaira na velkého *člověka* (o Bohu se nemluví): nejprve vidíme nepřátele, jsou početní a vedou je odsvědčení vůdci, o vojevůdci protivníka (Condém) se vyjadřují s pohrdáním; ale z tohoto *jeune homme sans expérience, qu'ils méprisaient* – říká nám Voltaire, ironicky opakuje slova nepřátel – se stal Velký Condé; proti tomuto pohrdání stačí vyslovit všechna ta velkolepá jména: *Louis de Bourbon... duc d'Enghien... grand Condé*. Jak se rodí velikost, není pro Voltaira žádným tajemstvím: roste sama od sebe (*La plupart des grands capitaines sont devenus tels par degrés*), génie je něco vrozeného (*génie* souvisí s *gignere*: *Ce prince était né général*) a přirozeného (*un instinct naturel*), a tento „rozený génie“ (což nikterak není třeba zdůvodňovat zásahem prozřetelnosti) se obejde i bez zkušenosti. Génie má nadpřirozené síly: vzpomínka na Alexandra se vynoří i u Voltaira, když podává zprávu o vojevůdci, který se před bitvou řádně vyspal, ale Alexandr je jen *analogický* génie ke Condému, není tomu tak, že by se oba vynořili v důsledku Božího rozhodnutí. Jak silné je u Voltaira puzení dát člověku na jedné straně dojít vlastními silami k nadpřirozenému výkonu a na druhé straně ukázat, že i tento nadpřirozený výkon je něco přirozeného, vidíme z *obou* vysvětlení Condého spánku před bitvou: přílišné vyčerpání a mimořádný duševní klid génie. Génie je pro Voltaira něco přirozeného i tehdy, když podává nadpřirozený výkon. Také Bossuet podal Condého spánek před bitvou jako cosi „přirozeného“ (*il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel*), ale přirozeného v rámci (samozřejmě Bohem) daného charakteru. Jen *on*, Condé, a nikdo jiný, zvítězil, zdůrazňuje Voltaire: *Le prince gagna la bataille par lui-même... Ce fut lui qui...* Jako pravý příslušník onoho „siècle de Louis XIV“ se Condé svými hrdinskými činy začleňuje do *gloire* [slávy] velkého národa: Condého vítězství je také vítězstvím francouzských zbraní. Od Rocroi se

⁹ K tomu srov. Gundolfa, *Cäsar und sein Ruhm*, s. 197: „Bossuet nikdy nepřemostil trhlinu mezi historikem a teologem, mezi radostí z tvorby a dogmatikou. Historikovi světší oblíbenci jsou zakladatelé říší a zejména největší reprezentant takové slávy: Alexandr...“ S. 198: „Zde (v jeho *Světových dějinách*) je síla Bossuetova díla, a ne v jeho kázáních, ve výpadech proti Alexandrovi a Caesarovi, ctížádostivým pustošitelům světa, kteří vykupují svou nicotnou slávu věčnými mukami...“ Gundolf tedy zdůrazňuje u Bossueta paralelnost „biblické víry“ a „římského myšlení“.

datuje věhlas Francie a velkého Francouze Condého: *Cette journée devint l'époque* (= ἐποχή, vrchol, kulminační bod) *de la gloire française et de celle de Condé*. Condé už není umístěn na Bossuetovu hierarchickou stupnici, je zasazen do nacionálně státního celku. Teologicko-teokratickou kupoli bossuetovské dějinné konstrukce vystřídal světsko-francouzský pantheon. Co zůstává, je vyvolenost Francie; u Bossueta Bůh chrání Francii jako vyvolený národ a obdarovává ji slávou, a stejná sláva, v sekularizované formě, se nachází i u Voltaira.

Jiná známka rozdílnosti Bossuetova a Voltaireova líčení: Bossuet podává více dynamiku dějinné události a osobního vítězství, *zpřítomňuje* to, co se událo, ve zpětné perspektivě své pohřební řeči, jež oživuje mrtvé a dává nám znovu pohlédnout na jejich činy, jinak uchovávané pouze věhlasem; už citovaná slova z proroka Daniela (VIII, 5): „veniebat ab Occidente super faciem totius terrae, et non tangebatur terram“ [přicházel od západu na svrček vší země, a nedotýkal se země] se u Bossueta vracejí ve zpřítomňujícím *Le voyez-vous (ce conquérant; avec quelle rapidité il s'élève de l'Occident comme par bonds, et ne touche pas à terre?)* [Vidíte ho (toho dobyvatele; jak rychle přichází od západu, jako by skákal a nedotýkal se země)], jež v Bibli nestojí, a Bossuet pokračuje: *A n'entendre que ces paroles de Daniel, qui croiriez-vous voir, Messieurs, sous cette figure, Alexandre ou le prince de Condé?* [kdybyste slyšeli jen tato Danielova slova, koho byste, pánové, nejspíše *spatřili* v této figurě, Alexandra nebo knížete de Condé?]. A toto *voir*, viděné a viditelné, dominuje celé naší pasáži: *Alors, que ne vit-on pas?* („formule rétorické emfáze, u Bossueta vzácná,“ říká se v Rébelliauově vydání); *Le voyez-vous comme il vole, ou à la victoire ou à la mort?* (to zní jako anticipace bulletinů o Napoleonových vítězstvích); *on le vit presque en même temps; le valeureux comte de Fontaines, qu'on voyait porté dans sa chaise*; jako zpřítomňující působí i historický prézens: *L'armée ennemie est plus forte...; Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme; Mais enfin il faut céder* atd. A sama bitva je vylíčena jako „něco pro oko“: na hrdinovi Condém je především něco *k vidění*, jeho bravurní hrdinství je především fyzicky vnímatelné: *un jeune prince qui portait la victoire dans ses yeux*; hrdina „letí“ k vítězství, nebo smrti; vidíme ho *porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups*; nakonec díkůvzdání na bitevním poli. Tyto jiskřící zraky, tento let k vítězství,¹¹ tento v pravém smyslu slova vítězný běh (Rocroi, *c'est le premeir pas de sa*

¹⁰ Srov. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*.

¹¹ Je proslulá, i konzervativními jazykovými zákonodárci jako Boulanger nebo Thérive akceptovaná inverze: *Restait cette redoutable infanterie...* skutečně výrazem pevnosti a neochvějnosti protivníkovy vojska, jak soudí Boillot, *Psychologie de la construction*, 1930, s. 52? Toto *restait* vyjadřuje spíše položku určité sumy, jedinou položku v sumě hrdinových činů, kterou ještě neuskutečnil, kterou ale, jak tušíme, ještě uskuteční – *restait* je tu tedy spíše přechodným *ritardandem* vítězného běhu.

course), děkovaná bohoslužba – to všechno jsou malířské prvky jako na nějakém velkém barokním obraze bitvy v Rubensově stylu. A nechybí ani válení se v krvi, jako u Rubense, a vražedné choutky (*furie; on ne voit plus que carnage; le sang enivre le soldat... qui ne put voir égorger ces lions comme de timides brebis*). A jako na takovém obraze musí být anonymní bitevní dění soustředěno na vojevůdce, jako se vojevůdce nemá jevit jako ten, kdo to vše naplánoval, promyslel a připravil, ale jako někdo, kdo se sám vrhá do vřavy a svou osobní odvahou strhává své vojáky, tak i u Bossueta vypadá boj armád jako vojevůdcův osobní souboj, homérská ἀριστεία nebo středověký turnaj: *Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme; et sans pouvoir reculer, les deux généraux et les deux armées semblent avoir voulu se renfermer dans des bois et dans des marais, pour décider leur querelle, comme deux braves, en champ clos*. Jistě, duchovní rysy Bossuetovu hrdinovi nechybějí (*Touchée d'un si digne objet, sa grande âme se déclara toute entière – morální hodnota podniku musí být pro tohoto skoro corneillovského hrdinu nezpochybnitelná ještě předtím, než se v něj uváže; son courage croissait avec les périls, et ses lumières avec son ardeur*) a přirozeně nechybějí ani rysy mravní (Condého velkomyslnost vůči poraženým *joignait au plaisir de vaincre celui de pardonner*, poražení pak hledají svou spásu *entre les bras du vainqueur*, k jehož *haute contenance* slitovnost *ajoutait de nouvelles grâces*; Condé chce nepřítele zachránit – přichází nám na mysl slavný Velázquezův obraz *Las lanzas*) – ale vizualizace bojových akcí přinutila Bossueta, aby viditelně přibarvoval, aby vytvářel divadlo (θεάτρον), zapojoval posluchače – z něhož se téměř stává divák – jeho oslovováním (*Le voyez-vous...?*) a vyvolával v něm afekty obdivu, strachu, úžasu, soucitu a sdílené radosti.

Naproti tomu Voltaire nevidí *héros* [hrdinu], jež si zjevně cení méně než *grand homme* [velkého muže] a jež vlastně chápe spíše jako bořítele než budovatele hodnot, a aby se vůbec dokázal nadchnout pro Condého jako tvůrce francouzské *gloire*, musí mnohem silněji zdůraznit *duchovní* kvality osobnosti: zatímco Bossuet mluví o plánu bitvy u Rocroi pouze vágně pochvalnými slovy (*un dessin où les vieillards expérimentés ne purent atteindre*), Voltaire zevrubně referuje o získání souhlasu polního maršála k bitvě, kterou král zakázal; je to Condého duchovní vítězství a je podáno duchaplnou formou: *ils forcèrent (!) le maréchal à trouver la bataille nécessaire*. Vítězství, jež je cele Condého dílem, vybojoval *par un coup d'oeil (!) qui voyait à la fois le danger et la ressource, par son activité (!) exempte de trouble, qui le portait à propos (!) à tous les endroits*. Bossuet ukazuje všudypřítomného válečného hrdinu, zmáhajícího všechny překážky; struktura jeho vět je obrazem hrdinovy horečné aktivity: *Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier*

le Français à demi vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. Voltaire vlastní bitvu přeskakuje, nerozumíme příliš, jak došlo k vítězství, a navíc obratem ruky, bitevní vřava je potlačena. Přemožení španělské pěchoty s Bossuetem dramaticky spoluprožíváme: *Trois fois... trois fois...*, u Voltaira je podáno věčně a cíleně: *Le prince l'entoura et l'attaqua trois fois*, bez Bossuetova zpřítomnění scény. Bossuet srovnává masív této pěchoty s fantastickými věžemi, které zázračným způsobem zacelují svá prolomená místa – u Voltaira je jen věčné srovnání s antickou falangou. Bossuet vidí básnicko-názorný aspekt této vojenské síly, Voltaire jen odpor, který jeho hrdina musí překonat. Condé svého vítězství využije, sděluje nám pragmaticky Voltaire: *Il sut vaincre et profiter de la victoire*; zpráva pro dvůr má za následek příkaz k obléhání Thionvillu. Bossuet místo toho enkomiasticky hovoří o dobytí tohoto města jako *digne prix de la victoire de Rocroi*. Od moralizování Voltaire zcela upustil. Sentimentální scénu pardonu Voltaire zkrátil: *A peine victorieux, il arrêta le carnage...* (o krvavém masakru je řeč teprve tehdy, když je mu učiněna přítrž). Epizoda, v níž chce Condé zachránit hraběte de Fuentes, je nahrazena bezpředsudečným slovem uznání na adresu protivníka.¹² Co však Voltaira zajímá více než Bossueta, je význam a originalita vítězství u Rocroi – je srovnáno s jinými historickými daty – a místo tohoto vítězství v dějinách (v tomto ohledu je Condé srovnáván s Gustavem Adolfem a Torstensonem). U Bossueta jako obzvláštní ochránce Francouzů vystupuje výlučně Bůh. Tím, že se Voltaire osvobodil od teologické nadstavby, získal výhled na jednotu evropské a světové historie. Srovnání Condého s Alexandrem Velikým, Gustavem Adolfem a Torstensonem, španělské pěchoty s antickou falangou jsou spíše odborné postřehy z oboru válečných dějin, zatímco Bossuet představuje novou dobu i antiku, ztělesněné Condém a Alexandrem, jako pokračování dějin zjevení, tedy biblické historie (Daniel!). Je nicméně pozoruhodnou antinomií, že právě u Bossueta, který věří na božské vedení, je velký vojevůdce hrdinštější než u Voltaira, který věří na přirozeného lidského génia: mohli bychom z toho usoudit, že tam, kde řídí dějiny Bůh, člověku toho zůstává na práci méně. U Bossueta se totiž nad lidskou aktivitou a takříkajíc separátně odehrává nebeský akt omilostnění, tak jako je tomu ve středověkém mystériu a ve víceplánových náboženských obrazech. Pod nebeským plánem se tu hemží celé barvitě lidské divadlo, zatímco Voltairův duchovně pojatý velký muž se nemůže projevit divadelními zvraty, divadelními gesty a divadelní nádherou, nýbrž musí jednat duchovněji, tj. s menšími efekty a s menší bravurou.

¹² Jež je možná vymodelováno podle antikizujícího vzoru: „Kdybych nebyl Alexandr, chtěl bych být

V zájmu svého rozumného a cíleného líčení musí Voltaire odstranit všechny sentimentální a divadelní prostředky a snad i triky svého kazatelského předchůdce: nechce dojímat, nechce ani navozovat smutek a už vůbec nechce zpřítomňovat hrdinskou postavu; chce ji posoudit a duchovně zařadit. Odtud všechny ty krátké, jadrné, věčné, klidné věty. Všimněme si následujícího kontrastu: (Bossuet) *là, on célèbre Rocroy délivré, les menaces d'un redoutable ennemi tournées à sa honte, la régence affermie, la France en repos, et un règne, qui devait être si beau, commencé par un si heureux présage* – (Voltaire) *Cette journée de Rocroi devint l'époque de la gloire française et de celle de Condé*. U Bossueta máme ideální obraz vítězné Francie, kde všemu vládne pořádek a mír, u Voltaira krátkou a věcnou konstataci významu vítězství pro Francii a Condého, a hned nato se přechází k prakticko-pragmatickému aspektu: *Il sut vaincre et profiter de la victoire*. Bossuet dobarvuje a rozšiřuje, Voltaire stahuje, škrtá a kondenzuje; u Bossueta nacházíme sérii participiálních konstrukcí (*là, on célèbre Rocroy délivré...*), která je možná převzata z antických historiků a která redukuje určitý časový obraz na příslušné výsledné údaje, u Voltaira máme před sebou jen ostré vytčení časového momentu jako takového: *l'époque, vyvrcholení* – je to tak trochu jako protiklad mezi kruhem a bodem. Nanejvýš ústí Voltairovy věty do pointy, na jakou si před ním potrpěli francouzští moralisté a memorialisté (*ils forcèrent le maréchal à trouver la bataille nécessaire; Le duc d'Enghien eut autant de soin de les épargner, qu'il avait pris pour les vaincre*). Není třeba ustavičně hrát na čtenářovu citlivou strunu, jak je tomu u Bossueta; Voltaire chce svou intelektuální prózou zapůsobit na jeho rozlišovací schopnosti; odtud distinkce jako: *La mort de Louis XIII, la faiblesse d'une minorité, relevaient leurs espérances; et quand ils virent... leur espérance se changea en sécurité; la sanglante journée de Marignan, disputée plutôt que gagnée par François Ier*. Takové užití jazyka už není těžkopádný, strach a dojetí šířící, překvapivý, orchestrální způsob majestátního kazatele, nýbrž lineárně zacílený, suverénní způsob elegantního intelektuála, který používá jazyk jako přesný nástroj a je si zcela jist svým světským publikem. Jedna z mých posluchaček vystihla velice dobře Voltairovu lineárnost, tlumenost a jasnost následující antitezou: „Voltaire je skica a flétna, Bossuet varhany a olejomalba.“ Ještě jeden bod Voltairova jazykového projevu je příznačný: potlačení veškerých spojek řídících logické vztahy (sotva jedna spojka v celém úryvku!). Zatímco Bossuet neustále vodí svého posluchače na šňůrce spojovacích vazeb (*Dieu donc...; Mais Dieu...; Aussi...; mais...; il est vrai...; Mais...*), řadí Voltaire věty logicky k sobě, aniž jejich logické vztahy výslovně vyznačuje: píše pro publiku školené v logice a

může mu bez obav tuto práci přenechat. Je to elegantně naznačující, sugerující, básnický postup, který ponechává volné pole fantazii, zatímco bossuetovská „doslovnost“ stále trochu připomíná teologické potěšení z argumentování. Příklady u Voltaira: *leur espérance se changea en sécurité*. (Odstavec.) *Ce jeune homme sans expérience, qu'ils méprisaient, était Louis de Bourbon...* Condé rozvrátí jistotu Španělů o jejich vítězství: Voltaire nezmírňuje překvapivý šok, který zakusili, žádným „avšak“, ale ještě ho stupňuje ironickým *ce jeune homme*. Nebo: *Le duc d'Enghien avait reçu... l'ordre... Le maréchal de l'Hospital... secondaît par sa circonspection ces ordres timides*. Le prince *ne crut ni le maréchal ni la cour* – Condého samostatné rozhodování nezadržitelně vystupuje z bojácnosti jeho nadřízených (nebo proti ní). *Le prince l'entoura* (španělskou pěchotu) *et l'attaqua trois fois. A peine victorieux, il arrêta le carnage* – už jsme upozorňovali na zhušťování a zkracování historických dějů: zde máme dojem hrdiny, který houževnatě a nervózně postupuje od činu k činu (od válečného činu k aktu lidskosti); a zatímco Bossuet tento imperativ *plus ultra!* ve svém hrdinovi výslovně znázorňuje, Voltairovi stačí, že jej dává víceméně tušit. (Ale můžeme také mít za to, že to Voltaira hnalo pryč od hrůzných obrazů a že měl naspěch, aby přešel k radostnému moralizování.) Do jisté míry je tím vykreslen i enigmaticky neochvějný postup dějin, které se valí, aniž je lidský logický zásah a lidský diskurs může ovlivnit. Možná že tedy Voltaire působí se svým potlačováním intelektuálních vztahů a svou důvěrou v inteligenci publika méně racionálně, než by chtěl, neboť odmítnutí iracionálních sil dějin – jež mu lze ostatně vytýkat – se jazykově (a tudíž ani psychologicky) zcela neprosadilo.

V předcházejících voltairovských interpretacích jsme všude tam, kde šlo o to, přiblížit se tajemství, registrovali hravou virtuozitu: analýza scény z jeho tragédie, již jsme srovnali se Shakespearem, neodhalila žádné povědomí o chaosu lidského nitra, v žertovně melancholické epištole byl vlastní problém stárnutí opleten rokokovými motivy, z dějepisného pojednání bylo téměř vyloučeno božské vedení a iracionálně dějinných sil téměř potlačeno – ve *všech* našich úryvcích převážil společenský a rozumově-rozumný princip. Najdeme člověka Voltaira s jeho tajemstvím v jednom z jeho tak početných dopisů?

A Madame Necker

Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de sont art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Sanit-Jean, à l'Opéra Comique, à la grand'-messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire

quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

[Paní Neckerové

Ferney, 19. června 1770

Když lidé z mého městečka viděli Pigalla rozkládat nástroje jeho umění, říkali: No ne, no ne, on ho bude pitvat; to bude švanda. Však víte, paní, že je to tak: lidi baví každá podívaná; chodí stejně rádi na loutkové představení, k svatojánskému ohni, do Komické opery, na velkou mši, na pohřeb. Má socha vzbudí úsměv na tváři několika filozofů a zakaboní cvičené obočí nějakého vypráskaného pokrytce nebo nestydatého pisálka: marnost nad marnost!

Všechno ale není marnost; má vroucí náklonnost k mým přátelům a především k vám, paní, marnost není.

Tisíc vřelých poručení panu Neckerovi.]

Tento dopis, který Voltaire píše paní Neckerové u příležitosti příchodu sochaře Pigalla, majícího ve Ferney modelovat jeho bystu, na první pohled nedělá dojem, že by nám toho mohl o Voltairovi mnoho prozradit. Voltaire nejprve sděluje makabrně žertovnou anekdotu (venkované si spletli sochařovy nástroje s nástroji prosektora a těší se, že dojde na pitvu starcova těla); na to navazuje všeobecná úvaha o lidské zvědavosti a marnosti lidských věcí; z této marnosti však pisatel vyjímá své city k adresátce. Rozvrh dopisu je velmi jasný: 1. anekdotický podnět k napsání dopisu; 2. z něho vyplývající obecná úvaha; 3. návrat k vlastnímu tématu dopisu a kompliment na závěr. Už pro ústřední místo, ale také pro stylistickou výraznost se 2. část jeví jako vlastní téma dopisu, jež rámuje exordium a závěrečná formule. Teoretický a lidský postoj Voltairův i postoj celého jeho století se tu ukazuje v mimořádně jasném světle: ty nejmenší životní podněty jsou využívány k tomu, aby se na ně naroubovaly všechny otázky týkající se lidstva (jak rychle přechází Voltaire od své anekdoty k tématu obecně lidskému!). Tento zájem o obecné se zračí i v malé, intimně osobní literární formě, jakou je dopis, a osvícenství a rokoko tu splývají v jedinečném útvaru: v rokokově-osvícenském *billet*. Takovéto psaníčko, ukryté adresátkou ve výstříhu, muselo nadále rezonovat v jejím mozku a snad i v jejím srdci: tato schopnost konfrontovat největší problémy lidstva s těmi nejtitěrnějšími a z životních drobnůstek pronikat až k centru života,

nejjobširnější obsahy ukládat do nejmenších forem, širokými perspektivami vnášet světlo do nejmenších příhod, tato spiritualizace všeho náhodného a improvizací přístup ke všemu duchovnímu zůstává jedinečnou vymožeností tohoto francouzského 18. století. Všimněme si ještě, jak má malý celek takového dopisu – abychom užili francouzského malířského výrazu – „du fondu“: všechny tři části do sebe bezchybně zapadají. Z venkovany věty plyne *tout spectacle amuse les hommes* a z *vanité* zdůraznění opravdovosti, neiluzornosti přátelství: osobní a intimní se přelévá do obecně lidského. 2. část není nikterak didakticky vyčleněna z ostatního (jednotlivé části dopisu jsem vlastně rozlišil neprávem, jen proto, abych svůj výklad učinil názornějším), také tato 2. část je určena *paní Neckerové* a obecná pravda, o níž dopis pojednává, je sdílena pisatelem i adresátkou (*madame, vous le savez* – Voltaire *paní Neckerové* neříká nic nového). V tomto poklidném rozmlouvání o tak vzrušujícím tématu jako o hotové a všeobecně známé věci spočívá převaha nad životem, již změříme teprve tehdy, když si uvědomíme děsivost toho, co bylo podnětem dopisu: *makabrozní komiku starého těla*, jejíchž detailů nás neušetřil jiný Voltairův dopis *paní Neckerové* (z 21. května 1770): *...il faudrait que j'eusse un visage; on en devinerait à peine la place. Mes yeux sont enfoncés de trois pouces, mes joues sont du vieux parchemin mal collé sur des os qui ne tiennent à rien. Le peu de dents que j'avais est parti... On n'a jamais sculpté un pauvre homme dans cet état* – [...měl bych mít nějaký obličej; ale sotva by se dalo uhodnout, kam patří. Mé oči jsou tři palce hluboko, mé tváře jsou ze starého pergamenu, odchlipujícího se od kostí, které už nejsou k ničemu. Těch pár zubů, co jsem měl, je už pryč... Ještě nikdo nedělal sochu ubožáka v tomhle stavu...] a Pigalle vymodeloval na antický způsob právě nahého, nicméně na kost vysušeného Voltaira! Chátrání lidského těla, o němž zpívali Villon nebo Baudelaire, by mohl Voltairovi rovnou připamatovat slova *Písma vanitas vanitatum!* a lichou, iluzorní povahu života: on však dává přednost tomu, začít žertovnou řečí venkovana, jež na tomto stavu věci vyzdvihuje cosi „zábavného“ a je také zábavně formulována, a na ni pak navázat úvahou o lidské touze po zábavě a senzaci: neštěstí jednoho je pro bližního veselou podívanou. Z hojnosti jevů, jež dokládají iluzornost světa, vybírá autor *Candida* s trefnou jistotou několik disparátních, navzájem odlišných případů, a činí tak na základě oné simplifikující a exemplifikující fantazie, jež rozpouští život v kaleidoskop nespojitých skutečností, jež se nicméně stále znovu nějak seskupují: *on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra Comique, à la grand'-messe, à un enterrement* (přičemž drzé smíšení sakrálního a profánního a začlenění sakrálního do „divadla“ jistě způsobilo volnomyšlenkáři, jenž se může v dopise, osvobozeném od tlaku cenzury, vyslovit, jak je mu libo, nemalou radost). Voltaira iluzornost života neznepokojuje, je dalek toho, dělat ze svého

„gran teatro del mundo“ poslední soud nebo barokní smrtí tanec, všechno je u něho *spectacle drôle* [směšné divadlo], a nic víc – rokoková hra s kadávrem a hnilobou. Pokud jde o jeho vlastní chátrání, ani náznakem neprozrazuje Voltaire rozrušení nebo smutek: zcela na sebe zapomíná a obrací se jen k lidstvu. Každá podívaná je zdání a marnost; od marnosti, divadelnosti a iluzornosti lidského *tělesného života* a od postoje bližních k jeho vlastní tělesnosti přechází k marnosti lidského *ducha*: Voltairova socha přiměje „několik filozofů“ k smíchu a rozladí pokrytce a novinářské šmoky – neboť filozofové budou spatřovat v tom, že se dal Voltaire portrétovat, *marnivě* sebeděpřevádění (že Voltaire o marnivosti portrétování velmi filozoficky přemýšlel, ukazuje jedno místo z dopisu, který jsem citoval už výše: *Qu'importe, après tout, à la postérité, qu'un bloc de marbre ressemble à un tel homme ou à un autre? Je me tiens très philosophe sur cette affaire* [Co nakonec potomkům záleží na tom, jestli se nějaký blok mramoru podobá tomu nebo onomu člověku? Stavím se k té záležitosti velmi filozoficky]). Nyní teprve vidíme, z jak osobních pohnutek vzešel tento na pohled tak obecný dopis: Voltaire tu sám sobě skládal účty z „vanité“ (v dvojím smyslu, věcném – marnost – a osobním – marnivost) zvěčnění své osoby prostřednictvím sochy. Ví o nicotnosti svého těla a ví o marnivosti svého ducha, chtějícího přežít tělesný úpadek; ale ví také, že nevole takzvaných filozofů (neupřímné vyvyšování nad pokleskem, který jim ve skutečnosti není cizí) a rozhořčení novinových pisálků je projevem pokrytectví, a tedy marnivosti – kamkoli se Voltaire podívá, na sebe nebo na své protivníky, všude marnivost a marnost! Ve skutečnosti je bližním zcela lhostejné, jaké divadlo vidí (Voltairovu sochu nebo Voltairovu pitvu), hlavně když je na co se dívat. To vše skrývá Voltaire v několika řádcích svého psaníčka. Nyní také rozumíme tvrdým nadávkám, které jako by nahlodávaly vyrovnanost a pokojnou převahu listu: *coquin d'hypocrite, polisson de folliculaire* (to poslední je Voltatrův neologismus, ostatně ne zcela jasný, viz Littrého). Voltaire nadává těm, kdo nemají, tak jako on, hluboký vhled do vlastního nitra, kdo obviňují druhé z marnivosti právě v té chvíli, kdy jsou sami marniví, jinými slovy těm, jimž chybí životní převaha. Nadávky jsou nivelizovány rezignovaným klidem staletého biblického citátu, proti němuž není odvolání: *vanitas vanitatum*. Voltaire nás ve svém psaníčku dovedl až na kraj propasti, která odcizuje člověka člověku, ale znovu nás odtud vyvádí rychlostí a elegancí, mondénností a lehkostí svého živého ducha a svého jazyka – řečeno lépe: *billet* před námi svou hravou formou tyto – reálně existující – propasti ukryl, pod mondénní zdvořilostí je můžeme pouze tušit. Jaká je to nadřazenost a převaha ducha: cítit se občas vůči lidem tak ledově cizí, a přesto s nimi družně obcovat – jaký je to husarský kousek, po takové intuici marnivosti sebezobrazení se znovu vypočítat a přitom podkopat formu důvěrného psaní, jaká je to odvaha, napsat vůbec nějaký

dopis, a k tomu tak elegantní, dopis, jehož „povrchnost“ a lehkost je právě jádrem tohoto výkonu: neboť je vytvořením společenské krusty nad propastmi, které zejí mezi lidmi, potlačením všech kormutlivých myšlenek, které se tísní přede dveřmi. Je nakonec stejně veliké vyjádřit kongeniálně problematičnost života problematickou hloubkou básně jako – tak jak to umí Voltaire! – poznanou problematičnost ztlumit a hloubku učinit lehkou: povznesenost i hloubka ducha jsou stejně krásné dary! Nyní se závěrová formule už nejeví jako pouhý kompliment, jakkoli je tento formální prvek finálního „pukrlete“ takto stylizován a je tak *také*, jako kompliment, míněn: tvrzením, že *jedna věc* není zahrnuta do marnosti světa, totiž přátelství, a zvláště přátelství k paní Neckerové, se možná Voltaire utíká do toho, co je pravdivé a povýšené nad zdání, do toho, co se osmnáctému století a Voltairovi zdálo pevnější než láska a lépe souznělo s onou touhou po štěstí, jež je vlastní celému lidstvu. Na druhé straně obřadné zdvořilosti, jež nesměřují *přímo* k druhému já (*ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame...*), znamenají znovu jistý krok zpět, neochotu totálně se vydat přátelství, a jsou takřka útekem před útekem do přátelství. Věta *Mais tout n'est pas vanité* přichází příliš nečekaně, aby nás to nevarovalo, že se tu dělá rázný konec myšlenkovým pochodům, které začínají být trýznivé a smutné – tak trochu jako když někdo v rozhovoru s někým druhým zesmutní, ceremoniálně se rozloučí a je rád, že se tímto rituálem osvobodil dříve, než řekl příliš. Nevíme tak docela, co je v poslední větě mondénností a co je citovou potřebou, a opouštíme tak dopis s pocitem, že se tu věčně osamělý člověk skrývá do společenské družnosti, nestaví proti zdání světa své bytí, ale mizí pod některou maskou své mnohovrstevné osobnosti. Přiznejme, že tento kratičký lístek nás vede do obrovských hloubek osobnosti, že pod společenským příkrovem žhnou vnitřní propasti a možná sopky a že rokoková forma obchází labyrinty nitra. Voltaire se v tomto dopise zároveň dává i uniká, zpodobuje se i maskuje, dopis není jen literárně-myslitelským výkonem, ale výrazem činného života, pomníkem určitému životnímu postoji ve světě, jehož jistoty tvrdě narážejí na zoufalství a odduchovní. Vidíme nezměrné sebe-vědomí a klid: tváří v tvář smrti Voltaire ještě žertuje, nadává a dělá komplimenty; vidí nechutnost svého starého těla a dovede se smát nad hlasem přírody, který promlouvá ústy venkovanů, umí se vysmát sám sobě, své marnivé vzpouře proti smrti – je starý a křehký jako společnost 18. století, ale – tak jako ona – si dovede *hrát*. A jako jeho století i on má odvalu podívat se na sebe do zrcadla, a příliš se neleknout a neshledat se příliš nesnesitelným.

Takto jsme došli k překvapivému závěru, že za mondénní formou Voltairovy poezie a prózy se přece jen skrývá tajemství, že jeho duchovní virtuozita je zastírá, ba rozkládá laškovnou hrou, že však mnoha vrstvami a maskami jeho ducha se nuancovanost osobnosti

jen stupňuje; neboť Voltaire poznal „pot-aux-roses“, hnilobu, číhající za každou lidskou pospolitostí, a překlenul propasti virtuozitou samotářské družnosti. V epištole jako v dopise, tedy ve vrcholných výkonech své poezie a prózy, umí uspat život jako malé dítě, odsunout vážné životní problémy a rozpustit je v grácii a spiritualitu, v grácii ducha.

LEOPARDIHO *ASPASIA*¹

I poté, co jsem si přečetl řadu kritických komentářů (určitě ne všechny) k Leopardiho *Aspasii* a mnohému se z nich přiučil, nezbavil jsem se přesvědčení, že řada – podle mého mínění falešných – kritických interpretací uzavřela cestu k plnému pochopení básnického organismu, jemuž sám básník vnutil pevnou *organizaci*. Domnívám se, že pokud kritik nepostihne nanejvýš koherentní *strukturu* této básně, její hodnota nemůže být smysluplně diskutována.² A vskutku se mi zdá, že *analýza struktury* byla v zásadě pomíjena: tito kritici více či méně subjektivně oceňují hned ten, hned onen verš nebo motiv a zvláště v oněch komentářích, které probírají báseň verš po verši, ztrácejí z dohledu celistvý organismus, neboť to, co se jako objektivní celek rozvíjí před vnitřním zrakem čtenáře, rozdrobují na kousky. Kritikům, kteří se na každém kroku croceovsky ptají „poezie, nebo ne-poezie?“, se pak jeví jako nebásnické mnoho detailů, jež lze v *integrální perspektivě* obhájit; a celá báseň, která si vysloužila tolik útoků ze strany této nesoustavné kritiky, zabývající se některými jejími částmi a vypouštějící jiné, může být rehabilitována, pokud ji nahlédneme jako celek, v němž má každá část své místo a v němž tyto části spojují jemné, ale jasné souvztažnosti. Kritika, která se zakládá na

¹ Věnuji tuto studii příteli Hatzfeldovi na důkaz své vděčnosti za vřelé sympatie, s nimiž přijímal po tolik let mé stylistické studie, ale také jako doklad naší intimní názorové spřízněnosti v této oblasti. Ve *Studia philologica et litteraria*, Bern 1959, mi Hatzfeld věnoval kritickou studii o dnešním směřování stylistiky v Itálii, a já nyní, když jsem dopsal – k přítelově počtu a bez polemického záměru – analýzu jedné Leopardiho básně, zjišťuji, jak přesné jsou některé jeho polemické soudy, opřené o rozsáhlou znalost kritické literatury. Hatzfeld píše: „Mám dojem, že dnešní italská estetikové se snaží zoufale a bez úspěchu distancovat se od Croceho a jeho koncepce literárního díla, které se pro něho nikdy nestalo „well-wrought urn“ [dobře udělanou urnou], oddělitelnou od svého autora: tento postoj vychází z jeho rozlišení mezi poezií a ne-poezií, rozlišení, které svévolně ruší struktury (kurzíva je moje), z jeho romantického pojetí výrazu, které[...] přespříliš odvádí pozornost od výtvaru, soustřeďuje se na tvůrce, a poskytuje tak nejistý základ analýze, a v neposlední řadě z jeho paušálního odmítnutí literárních žánrů. To vše ve jménu jediného, stále nového individuálního výkonu v každé literární a umělecké sféře.“ Hatzfeld předpovídá, že v italské literární kritice pravděpodobně dojde ke změně, „jakmile se rozplyne Croceho vliv a nastoupí pronikavější analýza orientovaná více na literární předmět jako „hotovou věc“ než na tvůrčí proces“. Tato má studie má právě ctizádost demonstrovat objektivní charakter Leopardiho *Aspasie* jakožto „well-wrought urn“. – Podobnou metodu – vycházející od metrické formy a verbálních odkazů na obsah – používá s mistrovskou bravurou také Monteverdi v jedné recentní studii o *Vrabci samotáři* (*Frammenti critici leopardiani*, Roma 1958). Škoda, že podle jeho prohlášení v úvodu nemůžeme očekávat souhrnné dílo o básníkovi, jenž je mu tak drahý. [Český překlad *Aspasie* viz in: *Básně Giacoma Leopardiho*, přel. Jaroslav Vrchlický, Praha, Ed. Grégr 1876, s. 113-117; Giacomo Leopardi, *Poesie lunny*, přel. Kamil Bednář, Praha, SNKLHU 1959, s. 165-169.]

² Podle mého soudu je jedním z důvodů téměř úplné absence strukturálních studií nadbytek extraliterárních (autobiografických) poznámek, jež se kolem Leopardiho kupí: jestliže nám pasáže v *Zibaldone* a v dopisech mohou velmi dobře posloužit při rekonstrukci Leopardiho myšlení a také jeho básnického slovníku, neřeknou nám nic o konkrétním básnickém organismu, který chceme studovat. Právě v případě básníka, u něhož je rozsah prozaických (autokritických nebo autobiografických) projevů nesrovnatelný s útlým rozsahem jeho veršů, rušíme jím skutečnou mohutnou básnickou syntézu či koncentraci, pokud ji rozpouštíme v prozaických paralelách.

kritikově fragmentární perceptivitě, je odsouzena ke kolosálnímu krachu. Bezpočet subjektivních soudů o jednotlivých detailech zmizí, pokud se kritik nebude ptát: „Je tento detail básnický, nebo nebásnický?“, ale zeptá se: „Je nebo není tento detail integrální částí celku?“ Croce, který zařadil svoji stať o Leopardim do slavného svazku *Poezie a ne-poezie*, nás nabádá, abychom v leopardiovské poezii rozlišovali, „co je slabé, co je silné, co je plné a co je mezerovitě“, a varuje, že „básnické momenty plně utvářejí Leopardiho básně *jen zřídka nebo vůbec ne* (sic!) a *téměř vždy, ne-li pokaždé* (sic!) přecházejí v didaxi a rétoriku či v onen suchý, epigrafický styl“ (jež Croce shledává v *A se stesso*³) – nevšiml si však, že to, co se mu v lyrickém Leopardim zdá dobré, jsou jenom motivy („večery v zahradě otcovského domu, hvězdné nebe, kvákání žab a světluška nad živým plotem“ – tedy obsahové detaily, v nichž se básník „rozpomíná na své někdejší spojení se světem“, obsahové detaily, jimž Croce dává přednost před „registrací pocitů... které nepřestupují kruh individua“) nebo krásné verše (jako: „quando beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi“ [když krása zářila v tvých rozesmátých, uhýbavých očích]) – ale nikdy ne struktury.

Je však nadmíru zvláštní, že velký kritik ušetřil odsouzení právě *Aspasii* (zřejmě proto, že jeho robustně zdravý naturel schvaloval relativní intelektuální klid závěru), a dokonce se dotkl jejích strukturních aspektů, když ji označil za „nikoli didaktickou, ale dramatickou“, a to vzhledem k tomu, že se básník „z posledního milostného ztroskotání uchyluje na pevný břeh rozumu a znovu nabírá síly tím, že sám sobě objasňuje, co se mu přihodilo, a to filozoficky; starý svod se ještě chví v jeho duši, ale věří, že už ho překonal a ovládl díky klidu myšlenky“. Croceho dobrý vkus tu má zjevně navrch nad jeho teoriemi, ale ještě nedokázal udělat poslední krok (a v souhrnné studii o Leopardim ho možná ani udělat nemohl): načrtnout v „rozumovém dramatu“, jež zahlédl v *Aspasii*, jednotlivá dějství či vytknout básnické korespondence, jež vytvářejí strukturu básně. A dlužno říci, že postcroceovští komentátoři si výše citovaný postřeh svého učitele nikterak nevzali k srdci, ale naopak rozšířili na *Aspasii* částečný odsudek, jež Croce vyřkl nad veškerou leopardiovskou lyrikou, a komentovali báseň croceovštěji než Croce (jak říká Shakespeare: „přeherodesovali Herodesa“).⁴

³ Croce si nepoložil otázku, zde „epigrafický“ styl této básně neodpovídá jejímu obsahu: *A se stesso* je totiž skutečně „epitaf“ (*Or poserai per sempre, stanco mio cor. Peri l'inganno... Posa per sempre... Or t'acqueta* [Nyní si odpočineš navždy, mé unavené srdce. Zmizel klam... Odpočivej navždy... Utiš se]), nápis na živém hrobě, jímž se básník – jak cítí – stal.

⁴ Viz komentář G. De Robertise, který ještě v roce 1954 píše proti jednomu kritikovi, který v *Aspasii* zdůraznil „verismus“ kresby prostředím: „Ponechejme dotyčným jeho gusto a ponechejme mu také ony části této básně, jež tento vkus uspokojily, včetně senzualismu některých detailů, pro něž není uspokojivým vysvětlením satira, nebo jež satira nezdůvodňuje dostatečně, a také včetně některých úvah, chladných a bombastických, na téma intelektuální lásky: *chceme-li zde, v tomto rozhořčeném a drsném rozloučení, za každou cenu najít poezii, hledáme ji v těch nemnohých, letmých výrazech milostného dojetí a v oné prvotní vzpomínce, jež se naráz*

Předložím nyní svou vlastní, strukturní analýzu básně. Polemiku,⁵ vedenou *sine ira et studio* a jen proto, že se mi zdála nezbytná z hlediska žádoucí metodologické jasnosti, odsunu do poznámek.⁶ Budu analyzovat pasáže, jak následují po sobě, nebo se budu vracet k pasážím, jež předcházejí, jelikož pouze srovnáním homologií mezi rozdílnými místy lze dojít k pochopení celku. Literární umělecké dílo žije v přítomnosti, na niž působí neustálé rekapitulace a anticipace.⁷

Aspasia je báseň o čtyřech strofách a má tedy čtyři části⁸ (budiž mi dovoleno otevřít diskusi touto *lapalissádou*). Fakt, že počet veršů v jednotlivých strofách není zcela identický (32, 28, 28, 24), svědčí o jasné strukturní intenci: dvě centrální části o stejném počtu veršů (28) jsou zamýšleny jako *pandány* a „rámeček“ obsahuje na jedné straně delší úvodní část o 32 verších (jež exponuje základní problém) a na druhé straně kratší část o 24 verších (jež, jak se zdá, spěchá ke kompaktnějšímu závěru). S tímto posledním detailem koresponduje skutečnost, že pouze v poslední strofě chybí apostrofa kdysi milované ženy, jež zdobila tři strofy předcházející: *Aspasia*, v. 2; *donna* [ženo], v. 33; *Aspasia*, v. 63, zůstává nicméně *tu*

vynořuje v paměti a vyplouvá, přivolána ženskou tvář, z květinové vůně. *Na rozdíl od ostatních částí, těžkopádných a přetížených*, tyto mají lehkost a vzruch...“ Mnou podtržené věty ukazují, jak negativní soud o celé básni („chceme-li zde za každou cenu najít poezii“) vyplývá z rozčlenění básně na části přijaté a části zavržené: ve skutečnosti jsou přijaty pouze první verše básně, ty, v nichž ústřední problém dosud nevyvstal. Je zvláštní, že kritik, který je – a dlouhá léta byl – nesmiřitelným nepřítelem „umění čist“ a „literárního deskriptivismu“ à la De Robertis, Luigi Russo, se s ním, jak se zdá, v případě *Aspasia* shoduje, neboť (v *La critica letteraria contemporanea*, II, s. 127) hodnotí Gentileho soud o této poezii – podle mne naprosto správný („báseň, v níž vrcholí básnickovo umění“) – jako typický pro filozofa, pro něhož je „záliba ve *smyslovém* (v poezii) vždy cosi vyšlého z módy“: rozumím-li dobře, také Russo se domnívá, že *Aspasia* nemá dost *smyslových* kvalit, aby si zasloužila místo, kam ji Gentile vyzdvihl. Pro mne je při *deskripci* struktura básně zásadní věc, a tato *deskripce* (jež nemusí být nutně ve vztahu k historické kritice nižší formou) nespočívá jenom v tom, že vyznačíme „hru slov a syntaxe“ (s. 115). V nerýmovaných básních má struktura (jež není pouze metrikou či sekvencí obrazů) přirozeně tu největší důležitost.

⁵ É. Gilson (*Lettere italiane*, X, s. 413) píše: „Estetická zkušenost je sama o sobě nekonečně rozmanitá, ale obsahuje pouze individuální momenty... Můžeme mít své důvody, pro něž pokládáme některé estetické zkušenosti za nadřazené jiným, samy o sobě nebo vzhledem k jejich předmětu, ale nemáme žádný prostředek k objektivaci této jistoty; můžeme ji pouze tvrdit. Je nicméně pravda, že prosté nezdůvodněné tvrzení těchto jistot jim umožňuje poznávat se – od předmětu k předmětu –, srovnávat se, posilovat se nebo vzájemně doplňovat. *Proto také je estetický život opak života samotáře* (podtrhl autor).“ Veškerá literární kritika tedy musí praktikovat *συμφιλολογεῖν*.

⁶ Mohl jsem konzultovat: B. Croce, *Poesia e non poesia* (kap. X, poprvé publikováno in: *La Critica*, 1922), Bari 1935; K. Vossler, *Leopardi*, München 1923; G. De Robertis, Giacomo Leopardi, *Canti*, Firenze 1925, reedice 1954; M. Fubini, Giacomo Leopardi, *Canti*, Torino 1930; Reto R. Bezzola, *Spirito e forma nei canti di Giacomo Leopardi*, Bologna 1930; P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Firenze 1937; A. Straccali, *I canti di Giacomo Leopardi*, 3. vyd., opravené a doplněné O. Antognonim, Firenze 1939; W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947; S. Solmi, Giacomo Leopardi, *Opere*, úvod k 1. dílu, 1956; F. Flora, *Poetica e poesia di Giacomo Leopardi*, část II, Milano 1958; E. Peruzzi, *Aspasia*, *Vox romanica*, 17, 1958, s. 62nn. (tato stať mě inspirovala k této studii); srov. rovněž předcházející stať *Saggio di lettura leopardiana*, tamtéž, 15, 1956, s. 94nn. Neměl jsem v rukou komentáře G. A. Leviho, Momigliana a Russa.

⁷ Praktické pravidlo, možná pedantsky školské, pro hodinu *explication de textes*, v níž se pracuje s dlouhou básní: profesorův výklad nebude dobrý a spolupráce posluchačů nebude dokonalá, pokud nebude slyšet šustění stránek, signalizující mentální pohyb tam a zpátky, k němuž dochází během analýzy.

⁸ Pouze Antognoni podává obsah po částech, podle čtyř strof, nevyvozuje z toho však strukturní důsledky.

[ty], jež figurovalo i v předešlých strofách; pokračuje se tedy, byť v proměněné podobě, v rozhovoru s Aspasií.

Vrátíme-li se k obsahu: první strofa pojednává o zrození lásky, tedy o zjevení oné *superba vision* [nádherné vidění], jež byla *raggio divino al pensier mio* [božský paprsek v mé mysli].

Druhá strofa: zmatek (*confuso* [zmatený], v. 43), a to nejen básníkův, zmatek, jemuž podléhá muž obecně, když se nalézá mezi *l'amorosa idea figlia della sua mente* [idea lásky, dcera jeho mysli] a krásou konkrétně milované ženy (nikoli náhodou se tu apostrofuje „žena“, a toto slovo se v této strofě opakuje třikrát).

Třetí strofa: *quell'Aspasia* [ta Aspasiie], jež pro básníka představovala *amorosa idea* [idea lásky] (v této strofě je nazývána *diva* [božská]), je mrtva; „žije“ pouze ona Aspasiie, jíž dosud adresuje své „ty“ a jež zůstává nejkrásnější z žen (*Tu vivi, / bella non solo ancor, ma bella tanto, / ...che tutte l'altre avanzi* [Ty žiješ, nejen ještě krásná, ale tak krásná, že překonáváš všechny ostatní]).

Čtvrtá strofa: poté co se přetrhla vazba mezi oběma Aspasiemi (*Cadde l'incanto, e spezzato con esso, a terra sparso / il giogo* [Pominulo kouzlo a s ním, rozlomeno, na zem kleslo jho]), básník znovu nabyl *senno con libertà* [rozum se svobodou], plné vědomí deziluze a klidnější vizi univerza.

Na tomto místě je třeba učinit distinkci, jež je pro naši báseň důležitá a jež je možná pro Leopardiho vůbec typická: intelektuální prvky milostné (či deziluzivní) situace jsou ve všech strofách v zásadě stejné: mění se pouze *Stimmung*, básníkovy citění: nepůjde tedy o vývoj intelektuálních momentů, ale o proměny citu (a tato evoluce utváří lyrismus básně): básník, jehož duše má ještě blízko k děsu (*l'alma a sgomentarsi ancor vicina*, v. 7), může v závěru říci (v. 103): *m'allegro* [raduji se], (v. 105) *contento, abbraccio senno con libertà* [spokojen, beru si nazpět rozum se svobodou], (v. 112) *e sorrido* [a usmívám se]. Tato proměna musí být dílem analýzy provedené samotným básníkem, plodem meditace – již tu čteme – nad tím, co jsme chvílemi nazývali jeho milostnou situací: se stále rostoucí vnitřní, intelektuální pronikavostí narůstá (relativně) i jeho vyrovnanost. My kritici tedy máme za úkol analyzovat tuto básníkovu autoanalýzu.

Navraťme se nyní k desanctisovské koncepci, podle níž je Leopardi básníkem dokonalé autoanalýzy, jež dokáže přetvořit principiálně prozaické téma, jakým je rozklad citu reflexí, v poezii – a rozlučme se s croceovským a vosslerovským hlediskem, podle něhož se skutečná poezie nemůže zrodit z rozporu mezi rozumem a srdcem (srov. úvod k Vosslerově knize). Je

komické, že Vossler podle svých slov hodlá zlikvidovat „romantická rezidua“, jež jsou údajně u De Sanctise, zatímco nám se jeví právě jeho znovuoživení sentimentálního (náboženského atd.) Leopardiho jako romantické a De Sanctisův názor naopak jako realistický (je-li „realistické“, jak se zdá, protikladem „romantického“). Většina italských kritiků se přirozeně inspiroje výroky samotného Leopardiho o lyrice jako prvotní a nejušlechtlejší formě poezie a jeho autodefinicí, odvolávající se na dantovskou formuli: *I' mi son un che quando Natura parla...* [Jsem ten, kdo když hovoří Příroda (zaznamenává)]. Na základě těchto premis například Mario Fubini vidí v Leopardim pouze „hlas srdce“ nebo „hlas Přírody“: „jeho umělecké vědomí a jeho náboženství citu ho nutí zahlazovat v jeho verších ony stopy reflexe, jež narušují čistotu citu“ (s. XXXIV úvodu). Nicméně při Fubiniho vědecké poctivosti ani jemu nemohlo uniknout, že *Aspasia* „představuje v Leopardiho díle výjimku“ (s. XX) a že poslední Leopardi „je problém, který dosud nebyl dostatečně studován“ (poznámka na s. XXVI). Mně se naopak zdá, že intelektualismus ležící v základech našeho básníka, jeho *Gedankenlyrik*, byl kritiky, kteří ho srovnávají s Petrarkou, vždy podceňován, a sám jsem došel (patrně protože jsem četl *Aspasia* tak, jako se čte neznámá báseň, aniž mi drtila hřbet italská interpretační tradice) k rozdílným závěrům: *poetika*, již mi předal můj *background*, neztotožňuje poezii s lyrikou a lyriku s výrazem *čistého* citu.⁹

Všichni, kdo odmítají uznat legitimitu intelektuálních témat v lyrice (v cyklu, do něhož patří *Aspasia*, „převažuje reflexe“, říká Momigliano ve svých *Dějínách*), nejenom špatně rozumějí Leopardimu této básně, ale vzpěčují se silnému modernímu tíhnutí¹⁰ (jež by nám mohlo pomoci Leopardimu porozumět) k takové poezii, jež lyricky překládá nikoli náměty, které jsou lyrické samy o sobě (láska, příroda atd.), ale náměty, které jsou vůči zpěvu

⁹ Škoda, že i Solmi, který, zdá se mi, cítil lépe než druzí kritici, jak leopardiovská poezie osciluje mezi „rozpuštěním myšlenky v citu a hudbě“ a „opačným, dostředivým pohybem, ... jenž je impulsem k tomu, aby se rozpínala... a vtahovala do sebe prvky onoho světa, které se jí původně jevily cizí, jako například pokusy o intelektuální poznání člověka a přírody, úvahy o společnosti a dějinách, mytické a legendární horizonty, satirické a polemické výpady“ – zkrátka, jednodušeji řečeno, mezi intelektuálními prvky zcela přetvořenými v city a prvky, jež si uchovávají intelektuální rezidua, – že tedy Solmi, když má posoudit *Aspasia*, naposledy zmíněné prvky zřejmě odsuzuje: „Zdá se, že střední zónu (mezi myšlením rozpuštěným v citu a intelektuální inspirací) vyznačuje *Aspasia*, kde má nový důraz tendenci fixovat prvotní vizi – jež už není, jako tomu bylo v *idylách*, pouze evokována a jakoby unášena citovým proudem – ve skvostných, barvitých detailech a v jisté ‚zaokrouhlenosti‘ a kde se následující reflexe, držaná v úlevné a nízké tónině smíření a deziluze, místy bezprostředně dotýká vybraně sarkastických kadencí *Palinodie na markýze Gina Capponiho*.“ Jistěže se v *Aspasia* nacházejí sarkastické a satirické prvky a že realistický popis ženy má paralely v současné Leopardiho satirické poezii, kritik si však nepoložil otázku po důvodech tohoto nového zdůraznění detailů *právě v této básni*, a nezeptal se ani, jak souvisí v *této básni* následná reflexe (proč „v úlevné a nízké tónině“?) s prvotní vizí (všimněme si nicméně, že na rozdíl od Peruzziho, Solmi v deskripci *Aspasia* připouští jistou „zaokrouhlenost“).

¹⁰ Na přirozenou námitku, že koincidence s dnešními lyrickými postoji ještě negarantuje hodnotu básně z 19. století, lze odpovědět s německým kritikem Wernerem Rossem (viz jeho článek *Zur Frage der Wertung von Gedichten, Wirkendes Wort*, 1959, s. 24), že koneckonců máme jako poslední příchozí právo – jež můžeme

nepřátelské, tak jak je tomu u námětů intelektuálních: Valéryho programem je *faire chanter les idées* [rozezpívat myšlenky]. Leopardi tento program svým způsobem uskutečnil už v 19. století: tím, že pojednával milostné náměty, tj. náměty o sobě lyrické, s odporem vůči levným sentimentálním efektům, a tedy také v jejich intelektuálních aspektech, přičemž převracel tento intelektualismus v lyrismus. To, že je jeho milostná poezie poezií deziluze, můžeme rovněž dát do souvislosti s jejím intelektualistickým charakterem: neboť pokud už cit nepřevažuje, myšlenky se prosazují silněji – avšak *vyzpívat* deziluzi je nesnadnější než *vyzpívat* citové opojení. A právě v tomto zpěvu deziluze je Leopardi největším mistrem.

K mému velkému překvapení se kritici obvykle nezmiňují o tom, že náš básník v titulu jedné své milostné básně – *Il pensiero dominante*¹¹ – nepoužívá výrazu „sentimento“ [cit], ale „pensiero“ [myšlenka]. A „pensiero“ je klíčové slovo také v *Aspasia*:

Torna dinanzi al mio pensier talora

bezelstně, ne však nekriticky uplatňovat – považovat svůj *Zeitgeschmack* za nadřazený vkusu jiných epoch, a to z toho důvodu, že jsme si více než ony vědomi, nakolik je náš soud historicky podmíněný, a tedy relativní.

¹¹ Už Leopardiho raná lyrika dramatizuje svár myšlenky a srdce, jak dobře postřehl na *Nekonečnu* (*L'infinito*) Ulrich Leo, *Zwei Einsamkeiten, Archivum romanicum*, XVI, 1932, s. 521-539: „básníková myšlenka jako by dominovala větší části této básně (*io nel pensier mi fingo* [v myšlenkách si představuji], *vo comparando* [srovnávám], *mi sovviem* [vzpomínám si], pouze v jediné chvíli *il cuore... si spaura* [srdce se leká] – ale nakonec *s'annega il pensier mio* [tone mé myšlení] v nekonečnu.“ S tímto energickým oddělováním myšlenky a srdce srovnáme váhavý postup Carducciho v básni, již Binni nejspíš přechválil (*Rassegna della letteratura italiana*, 61, 1957, s. 452: „vynikající báseň, v níž dosahují svrchovaného účinku nejryzejší kvality ‚porozumění‘ a touhy“); sonet, původně nazvaný *Rêverie* a pak *Visione* (už tato změna je výmluvná) začíná popisem světelné a zasněné krajiny, načež básník dává průchod své nerozhodnosti mezi „anima pensosa“ [zamyšlená duše], „cuore“ [srdce] – a „occhio“ [oko] (o němž básník nehovoří):

*apriva l'anima pensosa l'ale
bianche de' sogni verso un'idea.
E al cuor nel fiso mite fulgore
di quella placida fata morgana
riaffacciavasi la prima età
senza memorie, senza dolore,
pur come un'isola verde, lontana
contro una pallida serenità
[zamyšlená duše rozevírala bílá
křídla snů k myšlence.
A do srdce v klidné, mírné záři
té pokojné fatamorgány
vešel mladý čas,
bez vzpomínek, bez bolesti,
čistý jak zelený ostrov, vzdálený
v bledém jasu].*

„Myšlenka“ je cosi příliš intelektuálního na „vizi“ nebo „snění“; „anima pensosa“ je příliš vágní výraz; jak mohou „do srdce“ vejít viděné věci, byť zabarvené citem? Tato báseň – krásná, pokud jde o vizuální imaginaci – nemá takřikajíc jasně definovaný podmět (zatímco predikát skvěle vyjadřují imperfekta). Celý sonet je koncipován v „zasněném“ imperfektu – což je svrchovaně významný strukturální prvek, Binnim bohužel nereflektovaný.

il tuo semblante, Aspasia... (v. 1-2)

[v *myšlenkách* se mi někdy vrací
tvoje tvář, Aspasiie...]

...*Apparve*

novo ciel, nova terra, e quasi un raggio

divino al pensier mio (v. 26-28)

[... Vystalo

nové nebe, nová země a téměř božský
paprsek před *mou myšlenkou*]

*raggio divino al mio pensiero apparve*¹²

[božský paprsek se zjevil *mé mysli*]

...*quel che tu stessa*

inspirasti alcun tempo al mio pensiero (v. 61-62)

[...cos sama

před časem vnukla *mým myšlenkám*]

„Rozum se svobodou“, jež básník v závěru získává nazpět, znamenají nepochybně, jak správně viděl Croce, intelektuální osvobození. Touha po intelektuálním světle neumlká napříč celou básní: od „raggio divino“ „nádherného vidění“, jež bylo omylem, až k smířenější vizi přírody v závěru, jež je sice „nocí“ pro cit, ale při níž se obhlíží panorama, na něž vrhá světlo „nebe“.¹³ V každé strofě se mluví o básníkově *inganno* [klam] nebo *errore* [blud] nebo *confusione* [zmatek], a to *finch'a quel giorno* [do toho dne] (*quando il sole tornò* [než se vrátilo slunce], v. 31) nebo *finch'ella visse* [dokud žila] (podoba božské Aspasiie, v. 85):

alla donna che il rapito amante

vagheggiare ed amar confuso estima (v. 42-43)

¹² Verš spojuje 1. a 2. strofu.

¹³ Zdá se mi, že už v závěru první strofy výraz „nesl jsem milostnou ránu *finch'a quel giorno / Si fu due volte ricondotto il sole*“ [do onoho dne, kdy se podruhé vrátilo slunce] není pouhou zálibnou klasicizující perifrází namísto „dva roky“ (De Robertis: „...vsuvka, jež právě tím, jak chce být co nejpřesnější a nejpřípadnější, často kazí krásu zpěvu, neboť jej stahuje k prozaičnosti“), ale předzvěstí tak žádoucího intelektuálního světla, jehož se básníkovi dostává právě po dvouletém zbloudění.

[ženě, již uchvácený milenec
ve zmatku hodlá zbožňovat a milovat]

...*E male*

*al vivo sfolgorar di quegli sguardi
spera l'uomo ingannato...* (v. 53-55)

[Neprávem
doufá v živý třpyt těch pohledů
oklamáný muž]

*Alfin l'errore e gli scambiati oggetti
conoscendo s'adira...* (v. 46-47)

[nakonec pozná blud a zaměněné věci
a vzplane hněvem]

*Ingannato non già, ma dal piacere
di quella dolce somiglianza un lungo
servaggio ed aspro tollerar condotto* (v. 86-87)

[ne už klamán, ale potěšením
ze sladkého preludu přiveden k souhlasu
s dlouhým a hrubým otroctvím]

...*dopo*

un lungo vaneggiar... (v. 105-106)

[po dlouhém blouznění]

...*se d'affetti*

orba la vita, e di gentili errori (v. 106-107)

[je-li život prostý
citů a ušlechtilých bludů]

Jak v básni narůstá intelektuální jas, ubývá v ní citu: nakonec básník mužně a heroicky přijímá citovou noc, jen když se může těšit klidem své mysli. Báseň je básníkovým

dramatickým monologem¹⁴ a emoce (od obav z nového zbloudění k osvobození) se v ní rozvíjejí na pozadí stále téhož intelektuálního problému, problému dvojí povahy Aspasiae čili krásy. Báseň je protkána přesnými záznamy jednotlivých okamžiků této evoluce, retrospektivně připomínané minulosti i anticipované budoucnosti (napočítal jsem celkem 20 narážek na čas, jež nebudu uvádět). Pokud v ní Fubini postrádá „citovou plnost toho, kdo se zcela poddává jedinému citu“ – což se mu zřejmě jeví jako postulát každé lyrické básně – , patrně přehlédl, že veškerá citová „plnost“, již je Leopardi schopen, je rezervována citu adresovanému podvojnosti Aspasiae či přímo dvěma Aspasiím, neboli rozumově-citovému konfliktu, jež s sebou nese žádost ženy či žádost krásy.

Už první strofa předkládá základní svár: prudkou sexuální agresi (Amorův šíp vyslaný Aspasií), jejímž cílem je *non punto inerme* [nikterak bezbranný] duch (latinizující *litotes* označuje básníkovu kritického ducha, který ho varoval před veškerou láskou; koresponduje s dalším latinismem *indomito... cor* [nepoddajné srdce], v. 92 ve strofě IV), duch, který nicméně přesto musí agresi strpět a být zraněn, tak jako Petrárkův či Vergiliův jelen, to jest jako *zvíře*, které je loveckou kořistí (*fianco* [bok] a *ululando* [vyje] ukazují – jak dobře viděl Peruzzi – ducha poníženého na animálnost, a *ululare* [výt], latinismus, nobilituje ideu řevu). Básníkovu intelektuální sílu se ve strofě I ještě explicitně neprojevuje (jen v diskrétním výrazu *non inerme*), je však nezbytné – jako u této básně vždycky – porovnat homologie v dalších strofách: ve strofě II, v. 46 čteme: *Alfin l'errore e gli scambiati oggetti / conoscendo* [nakonec pozná blud a zaměněné věci] e ve strofě III nám básník říká bez okolků, že byl *già dal principio* (tj. počínaje scénou první strofy) *conoscente e chiaro / dell'esser tuo, dell'arti e della frode* [už od počátku jasně znalý tvé bytosti, tvých klamů a tvé věrolomnosti].

Jak se slučuje s tímto intelektualismem, jež jsem vytkl už ve strofě I, proslulý popis „nádherného vidění“, kde je Aspasia vykreslena v „budoárové“ scéně, jak říká Vossler, jako kombinace, dodal bych já, Davidovy Madame Récamier na lehátku a Lotty, již Werther vidí mazlit se s dětmi (plus smyslný prvek, o němž promluvíme později)? Jak známo, všichni

¹⁴ Ve vokativu „Aspasiae“ cítím jiný účinek, protikladný tomu, jež mu připisuje Fubini (úvod, s. XX). Fubini tento vokativ srovnává s apostrofami jako *E tu lenta ginestra* [a ty, poddajná kručinka]: „Od první veršů básně tu zní jméno nezapomenuté ženy, umístěné nikoli na začátek, jako v ostatních básních, ale na konec úvodní věty... nikoli jako evokace, ale jako výzva: básník se dramaticky staví proti své antagonistce a jeho slova nemají, tak jako je tomu v jiných básních, citovou plnost toho, kdo se poddává jedinému citu, ale znějí jako slova toho, kdo mluví a vřelejší řeč si zapovídá.“ Nemyslím si, že už v těchto prvních verších máme co dělat s „výzvou“ – ta se objeví až na začátku čtvrté strofy: *Ora ti vanta, che il puoi. Narra che...* [Nyní se pochlub, teď už můžeš. Vypravuj, že...], tedy právě tehdy, kdy už básník jméno „Aspasia“ nevysslovuje. Naopak, *přítomnost* Aspasiae, krásy, která byla a je a zůstane Aspasií, je východiskem celé básně – a pro básníka je tato přítomnost tak přirozená, že vtahuje Aspasií do své promluvy. Fubini se po mém soudu dal ovlivnit svou koncepcí, nepopíratelně správnou, dramatických kvalit této „básně“; právě proto hledá „antagonistku“. Ale proč by měl vokativ, jenž nepředchází větě, vyjadřovat „výzvu“?

kritici jsou zajedno v tom, že se zde málo „popisný“ Leopardi nechává strhnout k víceméně realistické deskripci, jež je v jeho lyrickém díle unikátní. Ale pokud jde o estetické hodnocení této scény, kritici jsou nejednotní: realističtí kritikové (Malagodi) ji chválí, idealističtí kritikové (De Robertis) ji haní, a všichni se zdají být trochu na rozpacích, jako tolik profesorů literatury, když mají mluvit o sexualitě. Zdá se mi ovšem, že nikdo z nich nepostřehl, že básník musí evokovat všechny ty smyslové podrobnosti scény, která v něm probudila lásku (pokoj, kožešiny, vůně, šat, tělo, šije, výstřih, ňadra, „žhavé, zvučné“ polibky dětem), nikoli protože je benevolentní vůči erotickému detailu, ale protože je to *dvojnásobně* viděná (či zviditelněná) scéna a odpovídá jí dvojakost evokovaných citů: božská krása je tu sdružena s morální nedostatečností – tento *celek*, takto zaregistrovaný v konkrétním okamžiku, se mu vtiskl do paměti. Bez tohoto *pohledu*, bez této vizuální (eidetické) zkušenosti dvou protikladných, ale nerozlučných prvků (estetická podívaná – imorální podívaná) by báseň postrádala přesný základ: jak říká její název, je to právě báseň o *Aspasii*, to jest o dvou Aspasiích – Αφροδίτη πάυδεμος a Αφροδίτη ούραυία – sloučených do jedné osoby, o „Aspasii, jež je dualita a ambigvita“.¹⁵ A zdá se mi, že právě na tuto Aspasi jako *protikladnou bytost* naráží básník, když říká – používaje výraz, jenž se může jevit jako pleonastický – , že vůně nevyhnutelně evokují osobu *qual eri il giorno che...* [jíž jsi byla v den, kdy...]: což znamená, že Aspasia byla toho dne krásou i věrolomností. Při zkoumání tohoto ikastického popisu bychom mohli mít za to, že tu Leopardi prostě reprodukuje scénu, kterou viděl, ale ponecháme-li stranou skutečnost zmíněnou Straccalim, že existuje jedna podobná báseň Andrého Chéniera (s verši vloženými do úst dítěte: *C'est devant ses amants, auprès d'elle confus, / que la fière beauté me caressait le plus* [právě před svými milenci, upadajícími před ní do zmatku, / se se mnou ta hrdá kráska nejvíce mazlila]), která mohla Leopardimu posloužit jako vzor, musíme mít přece na paměti, že charakteristický dualismus vtiskl této scéně právě on. Každý detail je ve skutečnosti poplatný dvěma aspektům: proti *angelica forma* [andělská postava] stojí *arcana voluttà*¹⁶ [tajemná rozkoš], je tu tělo, jež *si offre* [se nabízí] „mystériu“; polibky, jež by měly být mateřské, jsou promyšlenou exhibicí,

¹⁵ Myslím, že Binni dobře rozpoznal, že takzvaný realismus první scény není „hybným motivem zpodobení Aspasiae, ale i on je podmíněn širší potřebou“ a že jeho pravým důvodem je „potřeba překonat onu tak nedávnou minulost tím, že je představena jako přítomnost a že je znovu oživena ve své nejzjevnější a nejsmyslovější struktuře... aby se poté, co ji básník uzná za sice fascinující, ale omezenou a inferiorní, od ní mohl osvobodit...“ Ale pokud to dokážu postřehnout, zdá se mi, že Binni neříká, že *podívaná* na Aspasi, která ujařmila básníka, v *sobě* obsahuje dva konfliktní prvky a tento rozpor vytváří ústřední problém celé básně. Flora sice mluví o „ambigvité“, ale jen v souvislosti s druhou strofou, v níž se Aspasia rozpadá na dvě části, a nepoužívá tento termín v souvislosti s první strofou, kde je už její dvojí povaha vyložena.

¹⁶ O výrazu *voluttà* říká De Robertis: „Řečeno s poněkud afektovanou unylostí. To už není Leopardi.“ Ale kde je Leopardi, jestliže mu upíráme to, co napsal?

erotickým vábením; ani vystavená „sněhobílá“¹⁷ šíje není motivována gestem, s nímž se žena sklání k dětem; a přitiskne-li si děti k hrudi, pak proto, aby upoutala básníkův žádostivý pohled ke svému *seno ascoso*¹⁸ [zahalená ňadra]. Tato „viděná“ scéna tak poskytuje *strukturní* princip celé básně – je to integrální část celku, a vskutku maximálně integrovaná. Jistý kritik má výhrady k veršům 9-10, k „příliš klasicizující“ exklamací:¹⁹

Quanto adorata, o numi, e quale un giorno

Mia delizia ed erinni!...

[Jak zbožňovaná, o bozi, a jaká kdysi
má *slast i trýzeň!*...];

nepoznal ovšem, že v tomto dvoučlenném paradoxním výrazu se resumuje základní *dualistický* konflikt: *un giorno* se naskytl básníkovu pohledu tento *komplex* slasti a trýzně. Aspasia, zcela oddaná své profesi hetéry, profesionálka erotické přitažlivosti, *dotta allettatrice* [znalá pokušitelka] (evidentní latinismus: *doctus* má význam „vychytralý, lstivý, rafinovaný“; srov. Plauta a Terentia: *doctus ad malitiam, ad maleficendum*), využívá roztržitosti básníka, jež oslepil pohled na ni, a „vší silou“ ho zraňuje; „božský paprsek“ je vysílán nízkou bytostí. I ona, stejně jako básník, je popisována intelektuálními termíny (*dotta*): inteligence jí nechybí, ale její motivace (*cagioni*, v. 24) jsou nečisté; proto jim nevinnost dětí také nerozumí.²⁰ Všimněme si *così*²¹ [tak] ve verši 28: vyznačuje *simultaneitu*

¹⁷ De Robertis o *niveo* [sněhobílý]: „Cítíme příliš chlad toho, kdo se dívá, a adjektivum v důsledku toho není nezbytné.“ Jenže ten, kdo se dívá, je zároveň vášnivý obdivovatel i kritická mysl. Právě pro tento básníkův vnitřní dualismus je parnasistně chladný výraz zvolen dobře.

¹⁸ De Robertis: „Smyslný detail, který špatně připravuje nadšené, jásavě cudné výrazy, jež následují.“ Ale smysl této *amorosa visione* je právě v tom, jak se v básníkovu slučuje ta nejčistší estetická emoce a pozorování motivů ženské nečistoty. Není žádný důvod, proč tímto *celkem* pohrdat.

¹⁹ Binni, který hovoří o „pokračování onoho elegantního tónu, jenž v prvních verších dokázal stvořit zvláštní dimenzi, tak neoklasickou...“ Tyto verše zajisté evokují klasicizující antiku, ale nechápu, jak v rámci specifického básnického klimatu mohou být prostředky, jimiž je toto klima evokováno, příliš evokativní: jestliže Aspasia bude v druhé strofě zrcadlit Olymp, jak nevzývat pohanské bohy? Pro mne je ostatně důležité upozornit na dvojici *delizia – erinni* [rozkoš – Erynie], která souvisí s hlubinným dualismem básně. Jak ještě řekneme, *delizia e erinni* ve verši 10 odpovídají v závěru básně výrazu *e conforto e vendetta* [a útěcha a pomsta] ve verši 110. Nelze soudit o jednom výrazu, aniž vezmeme v potaz i druhý.

²⁰ Dobře nechápu, proč Peruzzi na tomto místě konstatuje „přenos adjektiva *curve* [doslova křivé, zde ve smyslu našpulené] na ústa dětí“, tedy „téměř incestní vyzývavost“ (jak řekl Binni). Peruzzi se k tomu obsáhleji a důvtipněji vyslovuje v prvním článku: „Jasným příkladem nedostatečnosti přísně doslovné interpretace je *Aspasia*, v. 22, kde *curve labbra* jsou pouze rty *de' tuoi bambini* [tvých dětí], avšak popis lstivé pokušitelky je tak realistický a smyslový, že děti jsou pro čtenáře, neméně než pro ni samu, pouhou zámlinkou, a toto adjektivum, místo aby evokovalo růžové dětské rtíky, jaké by namaloval Gainsborough nebo Reynolds, svévolně evokuje smyslná ústa Aspiasiina...; to znamená, nevztahuje se přes jasné gramatické vztahy k ústům dětí, našpuleným k nevinnému polibku, ale k ústům Aspiasiiným...“ Avšak běda kritikovi, který se dá přemoci smyslnou svévolí, kterou si pouze *představuje!* Ve skutečnosti nejen gramatika, ale i básníkem naznačený kontrast mezi nevinností dětí a kalkulem ženy (v. 24: *lor di tue cagioni ignari* [ony neznalé tvých důvodů])

estetické exaltace, jež básníkovi slibuje *ново ciel, nova terra, e quasi un raggio / Divino*, a sexuální posedlosti (De Robertis: „jako by bylo řečeno: těmito prostředky, těmito triky“). Aspasia zde uzurpuje funkce, jež jsou jinak připisovány samotnému bohu Amorovi, včetně jeho úskočné povahy; ale „tak“ možná znamená také: „v tomto stavu“ zaslepení a uchvácení mohla Aspasia „vší silou“ vystřelit svůj „šíp“ a uštedřit ránu (tak jako uštedřovala „žhavé“ polibky svým dětem).²²

vyžaduje *curve* jako adjektivum, které se vztahuje výlučně ke rtům dětí, našpuleným v nevinném očekávání mateřského polibku; v protikladu k tomu jsou jim uštedřeny „žhavé zvučné polibky“, a to vychytralou ženou, která souběžně „uštedřuje“ milostné rány, a pózuje přitom jako matka. Pro básníka by bylo jednoduché přemístit do této scény *vivo sfolgorare di quegli sguardi* (v. 54), Aspasiina svrchovaná koketérie nicméně nespočívala v tom, že by vysílala v této chvíli takovéto pohledy, ale v tom, že stavěla na odív plnění svých mateřských povinností (a právě tato absence provokativních pohledů odlišuje naši Aspasii od Manetovy Olympie, s níž by ji Peruzzi rád identifikoval). Nevěřím ani s De Robertisem, že je *curve* „běžné apelativum“ (jestli dobře rozumím: *epitheton constans* staré epiky); právě naopak, podle mne je toto adjektivum svrchovaně expresivní. De Robertis kromě toho poznamenává, že „by to bylo hezké, kdyby v tom bylo dojetí, ale tak tomu není“. Kdyby v tom bylo dojetí, byla by to jiná báseň. Málo platné, někteří kritici se chovají jako určití návštěvníci muzeí moderního umění: přečtou si titul obrazu, například *Jaro*, zavřou oči a představují si, jak by oni to jaro namalovali, a když pak oči znovu otevřou, jsou obrazem, který vidí, velmi zklamáni.

²¹ Tohle *così*, vyznačující novou událost, jež byla umožněna přípravným dějem delšího trvání, má možná analogii v *Infinito*:

...mi sovviene l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio
[...a na mysl mi přichází věčnost,
a zašlé doby, a ta dnešní
a živá, a její hluk. Tak mezi tou dvojí
nezměrností tone má myšlenka].

²² Řada kritiků upozornila na jisté podobnosti mezi *Aspasii* a druhou „náhrobní“ básní [Na náhrobní podobiznu krásné dámy, vytesanou do kamene jejího hrobu] (hudební účinky ženské krásy, božský paprsek této krásy atd.) – myslím však, že se nikdo z nich nezminil o podobnosti struktury obou básní: i v básni „náhrobní“ máme čtyři strofy (19 – 18 – 10 – 7 veršů, jež vytvářejí pyramidu s vrcholem v závěrečné otázce), v nichž se pojednávají rozmanité intelektuální aspekty otázky pomijivosti lidské krásy: 1. Kontrast mezi živou krásou a mrtvým skeletem: kontrast, který se zrcadlí v podobizně vytesané do náhrobku; 2. *Ammirabil concetto* [podivuhodná idea] „andělského vzezření“ se rozplývá se smrtí *essere bello* [krásné bytosti]; 3. Hudební harmonie krásy je zrušena *in un momento* [naráz]; 4. Jak je možné, že člověk, tělesně tak chatrný, má tak vznešené myšlenky? Kritici, kteří z poezie vyhánějí rozum, musí přirozeně této básni – a zvláště jejímu závěru – upřít lyrismus. Fubini: „Celá báseň... směřuje k této krajní otázce, vyjádřeně ve čtvrté strofě. *Přestává tak být básní lyrickou* a stává se svědectvím Leopardiho nepřekonatelných pochybností.“ Binni se domnívá, že Leopardi v této básni dosáhl „znamenitosti a technické bravury, již mnozí kritikové, nepřístupní ‚debatování‘, ‚rozvažování‘, zkratka racionálně odvoditelnému schématu, už v tomto Leopardim, jež považují za *úpadkového, sterilního a neispirovaného*, odmítají hledat“, vyčítá mu však, že „přemrštěný zájem o rytmickou výstavbu poznamenává trýznivý, nicméně ztlumený závěr, příliš prošípaný *or come, se*, a tedy důraznými a precizními distinkcemi“. Je to úžasné, jak jsou tyto kritici chytřejší než básník! Nevšimli si, že obsah i formu této básně utváří dualismus materialismus-platonismus (jež zběžně zmínil i Binni) a že báseň musela předcházet – možná ne historicky, ale geneticky a psychologicky – *Aspasii*, neboť souvisí s preromantickou motivikou poezie hrobů a s barokním motivem *desengaño*. Také druhá „náhrobní“ báseň vychází z „pohledu“, konvenčnějšího, než je první scéna *Aspasie*, ale právě tak zásadně *dualistického*, což je patrné už z jejího dlouhého názvu: *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, v němž je třeba zdůraznit antitetičnost adjektiv „bella“ [krásná] a „sepolcrale“ [náhrobní] (jež exponují otázku: může krása zemřít?). Tento *viděný* dualismus je pak rozvíjen v celé básni: Tal fosti: *or qui sotterra / polve e scheletro sei... / il simulacro della scorsa beltà* [Taková bylas: teď zde pod zemí / jsi kostra a prach... / obraz někdejší krásy], až do konce, kde se kruh uzavírá:

Většina kritiků majících tolik výhrad ke scéně, v níž je nám představena dvojznačná Aspasia, pokládá nicméně za poetické úvodní verše, evokující méně vzrušeným a méně vzrušujícím způsobem „unikavý“ zjev svůdkyně, a mají pravdu. Jako důležitý se mi však jeví i strukturní prvek obsažený v prvních dvou verších:

Torna dinanzi al mio pensier talora

Il tuo sembante, Aspasia.

[V duchu si občas připomínám
tvou podobu, Aspasiie].

Vidíme zde básníka, který hovoří s Aspasií (a tyká jí), jak byl zvyklý, a dokonce se zdá, že hovoří s Aspasií, kterou si představuje jako přítomnou (říká *Aspasia*, a ne *o Aspasia*, v čemž by byl větší odstup; srovnejme například *o numi* ve verši 9, kde částice evokuje veškerou vzdálenost dělící člověka od Olympu; srov. poznámku 14) a z níž vidí především *il sembante*. Srovnáme-li s tím závěr básně, vidíme básníka, který poté, co *cadde l'incanto* [pominulo očarování], už k Aspasií nehovoří a nedívá se na ni, ale filozoficky klidný, pozoruje panorama, moře, zemi a nebe. Kontrast je zřejmý: v tom, jak se na počátku básně vrací před básníkův pohled milovaná tvář, je dosud nepřekonaná obsese: *alma a sgomentarsi ancor vicina* [duše, která se ještě léká]. Vidí dosud Aspasií buď v letmých *lampi* [záblescích], v jiných (ženských) tvářích, v záblescích proto, že jiné ženy, ne tak krásné, nemohou připoutat jeho pohled nadlouho – nebo *per deserti campi* [v pustých polích]:

Al dì sereno, alle tacenti stelle,

Di soave armonia quasi ridesta (v. 5-6)

[za jasného dne, pod mlčícími hvězdami,
téměř probuzeno k životu něžnou harmonií].

or come... se polve ed ombra sei, tant'alto senti...? [jak je možné... jsi-li prach a stín, že tak vysoce smýšlíš...?]. Východiskem básnickových úvah je podobizna mrtvé krásy, jež vyjevuje „podivuhodnou ideu“, zrušenou smrtí – jako jím je v *Aspasií* vzpomínka na božskou krásu, již demontuje jeho „chabá“ mysl: také Aspasia je mrtvá (*una larva*) a o hudební harmonii, která z ní emanuje, lze také říci: *Ma se un discorde accento / fere l'orecchio, in nulla / torna quel paradiso in un momento* [Pokud však disharmonický tón zraní sluch, v jediném okamžiku se ten ráj obrací v niiveč]. Scéna, která je viděna v „náhrobní“ básni, je přirozeně mnohem primitivnější než scéna v *Aspasií*: v náhrobní básni se vypočítávají jednotlivé tělesné části mrtvé krásy spolu se specifickými účinky, jež způsobují (*quel dolce sguardo che tremar fe'* [ten sladký pohled, který rozechvíval] atd.) – evokuje se tu tedy jistá makabrozní senzualita: dualismus tu spočívá, stejně jako v mnoha básních barokní doby, v opozici krása – smrt. V *Aspasií* je dualismus vložen do osobnosti samotné protagonistky: tělesná krása – morální nedostatečnost (jež je smrt). A básník se zde také dokázal vyvarovat pedantského výčtu jednotlivých údů: začlenil je do scény, v níž jsou všechny aktivní, a on tudíž může pozorovat „nádherné vidění“ jako celek.

Myslím, že žádný z kritiků, které jsem četl, nepostřehl, že se tu jedná o pythagorejskou hudební harmonii, touž, na niž básník naráží také ve strofách II a III: tato harmonie, podle starých příliš jemná na to, aby ji lidský sluch zachytil, je zvláště patrná v absolutním klidu, v klidu hvězd (jež *per definitionem* „mlčí“) a „jasného dne“, tj. poledne (když Pan spí). Všimněme si, že „nádherné vidění“ vyvstává, „probuzeno k životu“, z této něžné harmonie, podmíněno mlčením všehomíra a participujíc na *musica mundana* [světová hudba]. Tak jako sluchový a zrakový smysl evokují Aspasiinu tvář, čich oživuje – v duchovní hierarchii, která připomíná Baudelaira – *angelica forma* [andělskou postavu]: *všechny* vůně, jak vůně venkova, tak města, evokují básníkovi vůně jarních květů, z nichž se kdysi vynořilo milované tělo jako svrchovaný květ a svrchované jaro.²³ Ať Peruzzi jakkoli popírá hmatový prvek, toto tělo muselo být taktilně-vizuální zkušeností. Zdá se mi naopak, že básník tuto zkušenost zrekonstruoval podle senzualistické pyramidy, v níž spolupracují *všechny* smysly; tělo je evokováno jako poslední a nejvyšší prvek; sama věta ve svém poklidném vlnění (od v. 13: *qual eri quel giorno*, do verše 20: *arcana voluttà*)²⁴ vykresluje, jak se na pozadí tvořeném

²³ Není mi jasné, jak mohl Peruzzi z obrazu Aspasiie absolutně *vyloučit* jakýkoli třetí rozměr („a flat shape and silhouette“ [pouhý obrys a silueta]). Stavba věty, jež vrcholí v *a me si offerse l'angelica tua forma* [nabídla se mi tvá andělská postava], nenasvědčuje vágnímu a chabému významu slova „forma“ jakožto „aspetto“ [vzezření] – významu, jenž je u Leopardiho doložen na jiných místech – a ve spojení se slovesem „si offerse“ (jež neimplikuje pouze význam „nabídnout se pohledu“, ale také erotické „offrirsí“) by tento význam ani nevyhovoval. Na druhé straně, kolik spisovatelů zpodobujících spatřená těla výslovně zdůrazňuje třetí rozměr? Takto je Lotte, poprvé spatřená protagonistou, popsána v Goethově *Wertherovi*: „ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Grösse, die ein simples, weisses Kleid mit blassroten Schleifen an Arm und Brust anhatte“ [dívka pěkné prostřední postavy; měla na sobě prosté bílé šaty s bledě červenými stuhami na loktech a na prsou; překlad E. A. Saudka, in: Johann Wolfgang Goethe, *Utrpení mladého Werthera. Spříznění volbou*, Praha, SNKLU 1965, s. 20]; Wether o tomto pohledu říká: „meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen“ [všechna má duše spočívala na její postavě, na jejím hlase, na jejím chování; překlad E. A. Saudka, tamtéž, s. 21]. Kdo by mohl tvrdit, že z německého slova *Gestalt* je třeba vyloučit plastickou kvalitu? Peruzziho srovnání Leopardiho Aspasiie a Manetovy Olympie se mi zdá arbitrární: jsou to plody rozdílných *témat*, provedených v rozdílných a nesouměřitelných uměleckých druzích: malíř se *musí* předem rozhodnout, zda zpodobí tělo více nebo méně plasticky, básník může ponechat tuto alternativu nerozhodnutou. A cožpak je nevšimavý k plastickým hodnotám ten, kdo v druhé „náhrobní“ básni napsal:

*quel labbro, ond'alto
par, come d'urna piena
traboccare il piacer
[ty rty, z nichž, jak se zdá,
jako z plné cisterny
prýští vysoká slast]*

(jak upozorňuje Flora, „kombinace slov je převzata od Pariniho... *labbro onde il piacer trabocca*“, já však dodávám, že Leopardi do ní zasadil *plastický* obraz cisterny)?

²⁴ Mohl bych citovat také jednu větu z Prousta (třebaže pro něho mají vůně a chuť stejnou evokativní sílu): „Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, ... plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à porter sans fléchir, sur leurs gouttelettes presque impalpables, l'édifice immense du souvenir“ [Ale když už ze staré minulosti nepřežívá nic, ... vůně a chuť, jež jsou věrnější, ještě dlouho – jako duše – nesou bez zakolísání na svých téměř nehmatných krupějích celou obrovitou budovu vzpomínky].

prostředím (oněmi *vezzosi appartamenti* [půvabné pokoje], v nichž je hetěře dobře, v nichž se cítí být dobře – anglicky bych řekl *snugly* [útulně] – *accolta* [přijata]) vynořuje *angelica forma*,²⁵ která „se nabízí“ básníkovi jako triumfující krása – načež se věta hroučí do měkké poddajnosti – *inchina il fianco sopra nitide pelli* [chýlí bok na bělostné kožešiny] –, přičemž se prostřednictvím afektivního „nitido“ (jak si povšiml Peruzzi) zářivé tělo odráží od temně fialové barvy Aspasiina šatu a rozplývá se v oparu malátnosti a tajemství (*circonfusa d'arcana voluttà* [obklopena tajemnou slastí]). Skrze syntaktické prvky vytváří celá tato věta plastický obraz a předjímá onomatopoické věty Proustovy. (Poznámám na tomto místě, že každá strofa *Aspasie* zahrnuje jednu dlouhou větu, jež obsáhle rozvíjí centrální motiv strofy: Aspasiina krása se tak objevuje v sekvenci veršů 10-26, ve druhé strofě zabírá verše 37-43 idea lásky, ve třetí strofě je ve verších 80-88 pojednána *dolce somiglianza* [sladká podoba] a ve čtvrté strofě, ve verších 92-101, milostná služba; tyto dlouhé a rozsáhlé periody – věty-řeky – jsou pak v každé strofě vyvažovány větami v epigrafickém stylu, o nichž pohovoříme později.) Že básníková erotická zkušenost nevyklučuje hmatový element, jak soudí Peruzzi, dokládají *corporali amplessi* ([tělesná objetí], v. 45) a *più molli e più tenui membra* ([měkčí a jemnější údy], v. 58) ženy (ve srovnání s mužem). Je sice pravda, že v naší první scéně není popsán tělesný dotyk, nýbrž jenom pohled; nicméně tento pohled je pohledem na triumfující ženské tělo, je to jarní vize („nové“ květy), a básník si tedy může představovat *nový život* – řečeno jeho slovy: *novo ciel, nova terra...* [nové nebe, nová země] (s latinizujícím *o* místo *uo*, tak jako u Danta).

Dlouhá věta z druhé strofy (v. 10-26) je – jako citovaná Proustova věta – ikastickým znázorněním oné *budovy vzpomínky*, vztyčené na nepostřehnutelných základech vůně.

²⁵ K „forma angelica“ Peruzzi ve své první stati podotýká: „V této atmosféře, ztěžklé touhou, může být ženina „andělská“ postava pouze klamným půvabem, a platonské adjektivum se tak rozpouští v senzualitě obrazu; do popředí vystupuje „forma“, jenž zde signalizuje bujnost tvarů“ (všimněme si, že zde dosud kritik neměl nešťastný nápad upřít obrazu *Aspasie* jeho plastičnost, naopak zdůrazňuje kontrast mezi „plasticky robustním jménem“ *Aspasie*, založeným na těžkých samohláskách, a jmény Leopardiho imaginárních bytostí na *i* (*Silvia*, *Nerina*, *Elvira*). Já se nicméně domnívám, že básník zamýšlel „forma angelica“ jako vědomý protiklad k „arcana voluttà“: tyto dva výrazy, z nichž ani jeden se „nerozpouští“ v druhém, totiž odhalují podvojný charakter či polaritu jednak *Aspasie* (mohli bychom říci: eterická – hetéra), jednak básníková citu (smyslného – platonického).

Kritika ne vždy přijímala příznivě druhou strofu s její takzvaně *didaktickou* diskusí,²⁶ s jejími distinkcemi a se závěrečným vyhlášením intelektuální nadřazenosti muže nad ženou. Avšak v případě básně, která transponuje pojmy do veršů, spočívá krása v tom, že je idejím udělen básnický pohyb – a to Leopardi, ať se kritikové nezlobí, zvládl skvěle. Vycházejí z idejí dotčených už v první strofě, idejí „božského paprsku“ a „hudební harmonie“ emanujících z milované ženy, sleduje básník – objektivněji a kritičtěji, odtažitěji (viz apostrof *donna* [ženo]), a možná i chladněji, ale proč by měl být z lyriky vyloučen chladný tón? – různá stadia zmatku a rozčarování zamilovaného muže, jak následují v čase:

1. krása ženy, zpočátku vnímaná jako *musicale accordo* [hudební souzvuk], harmonie pythagorejských sfér, nejprve vzbuzuje dojem, že odkrývá *alto mistero* [vysostné tajemství];

2. *Quindi* [pak] – nový pohyb – zamilovaný, zmatený, uchvácený muž vkládá do jedné konkrétní ženy platonickou ideu ženy, žena se stává dcerou jeho vlastní myšlenky – zmatení je signalizováno dvoučlenným výrazem *vagheggiare ed amar* [zbožňovat a milovat] ve verši 43, který následuje po *vagheggia* (v. 37), a také v prohlášení (v. 41), že žena je „*tutta – al volto, ai costumi, alla favella* – pari“ [celá – tváří, způsoby, řečí – naroveň] idejí lásky;

3. *alfin* [nakonec], poté co muž poznal svůj *errore* [blud] a *gli scambiati oggetti* [zaměněné věci] (tj. uvědomil si, že předmětem jeho lásky nebyla empirická žena, *tato* žena, ale *ona* žena, výtvar jeho mysli), *s'adira* [plane hněvem] vůči empirické ženě, a často neprávem – což je další omyl.

Zdůrazňuji hlavně chronologickou posloupnost v tomto takříkajíc standardním průběhu nešťastné lásky (*quindi, alfin*, což je rámováno příslovci *sovente* (v. 36 [nezřídka]) a *spesso* (v. 47 [často])), za nimiž následuje *di rado* [zřídka], charakterizující ženského ducha) – neboť i Leopardiho láska měla právě tento průběh, což znamená, že v této strofě nemůžeme vidět pouze didaktickou rozpravu o ženě *en général*, ale musíme v ní vidět i milostný příběh básníkův, viděný z odstupů a souzený se smyslem pro objektivitu, zvažujícím pro a proti.

Binni zdůraznil v této strofě plným právem energičnost distinkcí:

²⁶ Flora: „Zde poezie opouští své výšiny... O básnickových citech se nediskutuje; ale když vyjadřuje ve verších teorie a nedosahuje přitom poezie, nezbyvá než přijmout nebo odmítnout teorie jako takové.“ De Robertis: „...rozvíjí ideu platonické lásky. Leopardiovsky krásný motiv prvních veršů se tak ztrácí mezi chladnou satirou a těmito teoriemi.“ Leopardi tak zrazuje sama sebe, neboť by se měl podříditi croceovskému verdiktu: teorie = ne-poezie. Ovšem i Dante teoretizuje – a často provozuje chladnou satiru! Peruzzi (o verších 33-34): „nevýrazný přechod od pravé poezie k obratné rétorice, jen zřídka oživené nějakou tou jiskřičkou vášně“, „chladný πάρεργον poezie, tj. úvodního obrazu, neboť Leopardi psal verše, a ne morální dílko“. Tento předsudek vysvětluje, proč Peruzzi vykládá pouze *úvodní obraz*, a navíc oceňuje pouze jeho *realismus* a zcela rezignuje na vysvětlení (rozvinutí, domyšlení) idejí, jež jsou podloží této scény. Jako další *urážka básnického majestátu* se mi jeví

Io te non amai, ma quella diva (v. 78)
[Nemiloval jsem *tebe*, ale *onu* božskou]

quella adorai gran tempo... (v. 80)
[*onu* jsem dlouze miloval...].

Viděl v tom projev „nové leopardiovské poetiky“, typické pro jeho poslední roky,²⁷ poetiky, která má „rozhodný a mohutný ráz básnického crescenda, v němž se střídají vzněty, kontrasty, zamítání... a hlas poezie se zdvihá právě tam, kde je stvrzování hodnot a popírání ne-hodnot nejprudší“. Vskutku bych řekl, že báseň dosahuje nejvyšší kvality tam, kde jsou *intelektuální* tvrzení a negace přetaveny v poezii; a myslím, že vykládám strofu v Binniho smyslu, když upozorňuji na všechny odkazy na výsostnost a šíří, odkazy, jež nám prostředkují fyzické procítění básnickovy exaltace:

raggio divino (che viene dall'alto) [božský paprsek (přicházející z výše)] (v. 34)

alto mistero d'ignorati Elisi [výsostné tajemství neznámých *Elysejských polí*] (v. 37)

gran parte d'Olimpo [velká část *Olympu*] (v. 40)

A quella eccelsa imago sorge [K tomu výsostnému obrazu *vystupuje*] (v. 48)

Peruzziho interpretace básně *A Silvia*, z jejichž 63 veršů analyzuje jen prvních devět; v jedné analýze jednoho Carducciho sonetu, *Vox romanica*, XVI, 1957, s. 246n., pojednává pouze o 12 ½ verších.

²⁷ Je však třeba poznamenat, že už první Leopardiho lyrická báseň znala tyto ostré distinkce vyjádřené protikladnými ukazovacími zájmeny. Ulrich Leo ukázal, jak básník v *Infinito* naléhavě vyznačuje „Hierheit beziehungsweise Dorthheit“ [tady proti tam]:

quest'ermo colle – e questa siepe [*tento* pustý vrch – a *toto* křoví] (v. 1-2)

spazi di là di quella [prostory za *onim* (křovím, nyní vnímaným jako vzdálenějším)] (v. 5)

(il vento soffia) tra queste piante [(vítr fičí) mezi *témito* křovisky] – *quello infinito silenzio a questa voce (del vento) vo comparando* [*ono* nekonečné ticho srovnávám s *tímto* hlasem (větru)] (v. 9-10)

Così tra questa Immensità (del tempo) s'annega il pensier mio
E il naufragar m'è dolce in questo mare
[Tak tone má myšlenka v *této* Nezměrnosti
a ztroskotat v *tomto* moři mi je sladké] (v. 13-15)]

Tedy i zde jsou *tento* a *onen* termíny vyznačující polaritu: konečné a nekonečné. Básník intelektuálně *srovnává*.

Proti těmto výrazům stojí skličující charakteristiky ženy, jež jí vykazují omezený okruh – nechávám stranou četné negace: *di rado* (v. 49 [zřídka]), *non* (v. 52 [ne]), *ne... non* (v. 53 [ani... ani]), *male* (v. 53 [špatně]), jež zužují náš horizont.

*...Non cape in quelle
anguste fronti ugual concetto
[...nemá místo
v těch úzkých čelech podobná myšlenka]* (v. 52-53)

Da natura è minor [od přírody je *menší*] (v. 58)

Men capace e men forte [*méně* schopná a *méně* zdatná] (v. 60)

Hodnoty a ne-hodnoty, mezi nimiž se zmítá uchvácený a oklamáný milenec, tu získávají tělesný rozměr, přímo se nám vnucují – prošly totiž básnickou transformací či alchymií. Podobně je na vzdálenost mezi mužem a ženou ukázáno rozpínáním a stahováním věty:

*...e mal richiede
sensi profondi, sconosciuti, e molto
più che virili, in chi dell'uomo al tutto
da natura è minor...*
[...mylně žádá
hluboké, neznámé smysly, a mnohem lepší
než mužské od té, v níž je ve srovnání s mužem
vše od přírody menší] (v. 55-58),

kde slova *sensi profondi, sconosciuti, e molto più che virili* evokují nezměrný prostor, v němž muž překračuje sebe sama, a oproti tomu slova *da natura è minor* (se zkráceným *minore*) akusticky vykreslují omezenou přirozenost ženy.²⁸

²⁸ Žádný kritik se nevyjadřuje ke zdánlivému rozporu mezi v. 55: *l'uomo ingannato* [oklamáný muž] a v. 85: *ingannato non già...* [nikoli oklamán, ale...]. Řekneme, že se básník měl rozhodnout, zda jeho láska byla nebo nebyla smyslovým klamem? Myslím, že ve druhé strofě, kde je obecně popsána fenomenologie lásky muže k ženě, chtěl Leopardi poukázat na náchylnost muže dát se oklamat (a kárá muže, který k tomu nechává dojít: *male... spera l'uomo ingannato* [darmo... doufá oklamáný muž]), ale on sám, Leopardi, nebyl obětí takového

Pokud se Leopardi rozhodl vykreslit ženu ostře pesimisticky (jako by každá žena byla potenciální Aspasia), nelze to ovšem klást za vinu *básníkovi* (Leopardimu moralistovi snad ano, ale básníkovi ne); a jestliže kritici unisono protestují, zdá se mi, že kromě toho, že odhalují jisté obecně mužské nečisté svědomí („protestují příliš“, jako by chtěli v sobě samých umlčet stále živou intelektuální pýchu ve vztahu k *beau sexe*), dopouštějí se té nejhrubší kritické chyby: soudí totiž z básnické stolice básnickovy ideologie, názory, filozofie. Je-li básník přítel či nepřítel ženského pohlaví, nemá při jeho hodnocení tu nejmenší váhu (někteří básníci, například Marivaux, byli opačného mínění než Leopardi: „l’esprit n’appartient qu’à la femme“ [duchem vládne jen žena]), stejně jako je pro náš estetický soud bezvýznamné, zda řecké (nebo moderní) básně oslavují pederastii, a stejně jako nás nemusí zajímat, že *Božská komedie* zná jinou kosmologii, než je ta naše. Jedinou důležitou otázkou je, zda Leopardiho ideologie byla převedena v poezii – a to jsem myslím prokázal. Mohli bychom ostatně ještě doložit, že mizogynský postoj souvisí s antikizujícím klimatem básně. Scherillo v této souvislosti poukázal na jednu pasáž z Ovidia (Héro píšící Leandrovi):

Fortius ingenium suspicor esse viris

Ut corpus, teneris ita mens infirma puellis

[Větší mívá, jak tuším, sílu i odvahu muž,

u něžných dívek jsou tělo i duch jen slabé a křehké²⁹].

Myslím, že je to záměrná narážka, mající vyvolat atmosféru antické mužnosti (a antické jsou četné prvky této neoklasicistické básně: jméno Aspasia, bohové, Amorův luk, Elysejská pole, Olymp, harmonie sfér, *larva* [přelud], *Diva* [Božská]): Carducci, který zdůraznil „vysokou a mužnou intonaci“ *Aspasie*, v ní nejspíše cítil římskou virilitu.

Řekli jsme, že ve strofě III musíme spatřovat *pandán* ke strofě II: jestliže se básník ve druhé strofě obrátil k „ženě“ v Aspasii, aby jí ukázal podřadnost ženy *en général*, ve třetí strofě se vrací k „Aspasii“ konkrétní osobě a znovu volí konverzační tón první strofy (s vokativem *Aspasia*). Domnívám se rovněž, že poté co vyčerpал invektivu vůči ženám, básník se stává smířlivějším vůči oné Aspasii, jež sice od přírody (v. 58) není na výši „ušlechtilého“ muže, ale přesto je nadále, *volens nolens*, vykonavatelkou nebeských harmonií. Myslím, že už ve „spojovacích“ verších (navazujících na druhou strofu: *E ciò che inspira... donna non*

klamu: jeho vnitřní drama spočívalo v tom, že si byl stejně silně vědom ženiny krásy i její morální nedostatečnosti.

²⁹ [Přeložil Ferdinand Stiebitz. *Římská lyrika*, Praha, SNKLHU 1957, s. 284.]

pensa né comprender potria [o tom, co vnukává... žena sama nemá tušení, a ani by to nedokázala pochopit]):

*Né tu finor giammai quel che tu stessa
Inspirasti alcun tempo al mio pensiero,
Potesti, Aspasia, immaginar...*
[Nikdy sis nemohla, Aspasiie,
představit, cos kdysi sama
vnukala mé myšlence...] (v. 61-63)

svědčí pozice vokativu ve větě o důvěrnějším porozumění: tento vokativ následuje za „nemohla jsi“, jako by si nyní i básník bolestně, empaticky uvědomoval onu nemožnost, jež je dílem Přírody. Pokud jde o ideu krásy, jež je rovna pythagorejské harmonii,³⁰ ideu, která také propojuje obě strofy (výraz *musici concanti* je v latině tradičním výrazem pro tento pojem), platí, že jestliže nyní básník prohlašuje božskou Aspasií za mrtvou, prohlašuje nicméně také, že dosud žije Aspasiina pozemská krása, nijak neumenšená, nesrovnatelná, ba stále drahá – pouze takto si můžeme vyložit rozhovor, v němž tu Leopardi pokračuje:

*...Tu vivi
bella non solo ancor, ma bella tanto,
al parer mio, che tutte l'altre avanzi*
[...Ty žiješ,
nejen stále krásná, ale podle mého soudu
tak krásná, že předčíš všechny ostatní] (v. 74-76).

Kritikové dostatečně neocenili básníkovu ušlechtilou spravedlivost, fakt, že se nepoddává žádné nízké nevoli a že nepopírá skutečnost jenom proto, že už se jí necítí ve stejné míře

³⁰ Myslím, že ve verších 34-36 a 67-70 nelze mluvit, jak to činí Fubini, o „přirovnáních“, jež jsou údajně stejného typu jako ta, jaká nacházíme v *Pensiero dominante*, např. ve verších 18-20: *Siccome torre / in solitario campo / Tu (il pensiero dominante) stai solo, gigante, in mezzo a lei (la mia mente)* [Jako věž v pustém poli, stojíš Ty (vládnoucí myšlenko), osamělá, obrovitá, v mé mysli]. Toto přirovnání je ornamentální, vysvětlující a básnické; citované pasáže z *Aspasiie* traktují naopak objektivní podobnost či analogii, jež existuje mezi hudební harmonií a krásou: podle antických teorií byla krása vsutku hudební harmonií. Přirovnání je zde, mohli bychom říci, obsahové.

přitahován (ve smyslu argumentace: „vždyť ani nebyla hezká“). Aspasia je dosud nádherná,³¹ byť to už není krása božského paprsku, ale krása „larvální“, přeludná, bludná a bludičková: ad ora ad ora *tornar costuma e disparir* [čas od času se vracívá a mizí]: skutečnost, jež byla popsána ve strofě I (*torna dinanzi al mio pensier talora / Il tuo sembante*), se tedy nyní vrací ve – hřbitovním – světle intelektuálního dramatu, jež od první ke třetí strofě prodělalo jistý vývoj.³² A nyní také chápeme, že už tehdy, v 1. verši básně, byla jedna z Aspasií mrtva. Jiná souvislost se nachází mezi strofami II a III: verše 77nn.:

Perch'io te amai, ma quella Diva
che già vita, or sepolcro, ha nel mio core
[Neboť jsem tě miloval, ale ona Bohyně,
jež měla kdysi v mém srdci život, v něm nyní má hrob]

³¹ Zdá se, že pro kritiky je nanejvýš nesnadné setrvat v rámci polarity, již básník strukturně potvrdil napříč básní: nejdřív v něm byl platonismus a smysluplnost, pak, když „bohyně“ zemřela, přežívá nedotčena *cara larva* [drahý přelud] krásy. Kritikové si jednou stěžují na to, že v závěru už není v básníkovi žádná láska, a hovoří o vyprahlosti celé básně (Bigongiari), podruhé soudí, že v první části se básníkův platonismus *rozpouští* v senzualitě. Vypadá to, že si dokážou snáze představit *aut-aut* než *et-et*: ale výraz jako „gentili errori“ (ušlechtilé bludy) v závěru básně nám ukazuje intelektuální vyprahlost a něžnou nostalgii jako současně přítomné v duši básníka (týž předsudek vůči polaritě stejně silných faktorů lze najít i ve Fubiniho interpretaci básně *La quiete dopo la tempesta*: „nehledejme inspiraci v negativním závěru, ale v participaci Leopardiho srdce na krátkém životním okamžiku...“, na naději, sladké a drahé, byť klamně a záhy popřené pravdou“. Já bych se domníval, že inspiraci této básně nelze hledat ani výlučně v Leopardiho participaci na naději, ani jen v deziluzi, ale v obojím dohromady: po šťastném sdílení následuje rozčarování). K verši 77 *Pur quell'ardor che da te nacque è spento* [Avšak žár, jenž se zrodil z tebe, už pohasl] poznamenává De Robertis: „Na chvíli se zapomene, ale vzápětí se hned opraví. Řekli bychom, že to nejlepší se nachází v tomto zpěvu v jistých výrazech, které nečekaně a téměř proti básnickové vůli tryskají z jeho srdce a z jeho lásky...“ Tato slova prozrazují kritikovu romantickou inspiraci: rozhodně by dal přednost tomu, aby Leopardi opěval věčnou lásku, a ne rozčarování, a pokud už musí zpívat o deziluzi, měl by alespoň bezděčně znovu upadat do sladkého bludu... Ale básník, jenž je méně *romantický* než jeho glosátoři, zaznamenává svůj duševní stav přesně a pronikavě, a my nemáme žádné právo – zvláště u tak intelektuálního básníka – předpokládat, že se „zapomíná a opravuje“ a že mu unikají odhalující přiznání, nad nimiž nemá kontrolu. Leopardi nepopírá sladkou „podobnost“ Aspasiie s platonskou Bohyní (její krása je sama o sobě stále nadlidská), popírá pouze „totožnost“ jedné s druhou: „Ty žiješ“ (totiž krása), ale Bohyně je mrtva. Flora poznamenává ke třetí strofě: „Zde poezie ne vždy překračuje polemiku“ – což znamená, že kritik by si přál, aby básník napsal *jinou báseň*, ne tak polemickou a milostnější. Rozumněji o tom psal Vossler: „Ukázat a dokázat sobě i té, již kdysi miloval, že jednota byla pouhopouhým omylem a jistou bezděčnou iluzí [...], poskytuje umělci skutečnou intelektuální radost. Není tu žádná výčitka, žádná hořkost, spíše přesnost myšlenky, analýza a jasné rozdělení rolí v této přirozené komedii omylů, a tudíž také svrchná výrazová čistota.“ Vossler ovšem nesledoval tuto „přesnost myšlenky“ do detailů.

³² Je třeba ocenit toto *talora* [někdy], jímž báseň začíná a jež dochází vysvětlení teprve ve třetí strofě: ad ora ad ora / *Tornar costuma e disparir* [čas od času má ve zvyku se vracet a znovu mizet]; přetržitost tohoto vidění, vyplývající z přeludného charakteru milované ženy, je základní situací, z níž se odvíjí celá báseň. Toto *talora* proto nelze dávat do souvislosti s lamartinovským *souvent* (*sur la montagne... tristement je m'assieds* [smuten usedám na kopec]), jež zbavuje lyrickou situaci, jak dobře postřehl Leo, její *Einmaligkeit* [jedinečnost]; *talora* proti tomu vyznačuje charakteristický moment dynamického duševního rozpoložení: mezi počátečním *sgomentata* [vylekaná] a závěrečnou ataraxií.

jsou ohlasem stejné distinkce ve strofě II (v. 44): *or questa egli non già, ma quella... inchina e ama* [nuže *tuto* už ne, ale *onu...* uctívá a miluje], nyní se k tomu však přidala hřbitovní nota. Je třeba si všimnout, s jakou naléhavostí se básník vrací k plynutí času a vytváří téměř teleskopickou vizi dvou období (zeugma evokuje bolestně se svírající srdce: *che già vita* – rozuměj „měla“ – *or sepolcro ha...*). A jako by básník chtěl zpřítomnit bolest, s níž se vzdaluje od krásné iluze, od *bella somiglianza*, volí iluzionistické výrazy (v. 84: *pur nei tuoi contemplando i suoi begli occhi* [pozoruje přesto ve *tvých její* krásné oči] – přivlastňovací zájmena tu vykreslují přelud a zmatek), a to právě v okamžiku naprosté deziluze, vyjádřené co nejúsečněji ve v. 83: *Dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi* [tvé bytosti, tvých pletich a tvých zrad]. Poznamenejme, že krutý se tu ovšem může jevit pouze výraz, fakta sama se vynořila už v úvodní scéně první strofy; teprve nyní nicméně dokážeme podrobit tato fakta téže interpretaci, jež byla už tehdy básníkovi jasná (v. 82: *già dal principio conoscente e chiaro*).

Tato intelektuální znalost někdejších fakt a jejich aktuálního významu přivedla básníka k užití *všech* gramatických časů: a tento postup je ve strofě III novým prvkem:

Né tu finor giammai...
Potesti, Aspasia, immaginar. Non sai
Che smisurato amor, ...
Movesti in me; né verrà tempo alcuno
Che tu l'intenda
[*Nemohlas nikdy dosud...*
si představit, Apasie. Nevíš,
žes ve mně probudila
lásku bez hranic; a nikdy *nenadejde čas*,
kdy bys to pochopila] (v. 61-65).

Ve druhé části se v naší básni poprvé objevuje futurum. Nechápanost ženy *ve všech časech*, minulosti, přítomnosti, budoucnosti, činí roztržku nevyhnutelnou a konečnou – a tato roztržka se také vyjevuje jako časová trojice:

Or quel Aspasia è morta
Che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
Della mia vita un dì

[Nyní ona *Aspasia zemřela*,
kterou jsem tolik *miloval*. Leží mrtva *navždy*,
kdysi předmět mé lásky] (v. 70-72).

Časovým kontrastům (*un dì*, minulost – *or*, přítomnost – *per sempre*, budoucnost; *amai*, minulost – *è morta*, přítomnost – *giace per sempre*, budoucnost), jež se houfují kolem energicky definované přítomnosti, se dostane rovněž časového řešení – půjde však o *přetržitý čas* – v „*ad ora ad or*“; *Aspasia*, už mrtvá a pohřbená (*giace*), se bude zjevovat jen „čas od času“ jako *cara larva* [drahý přelud]. Je zřejmé, jak úporně básník zdůrazňuje odlišnost časů a jejich specifickou kontinuitu: jak jsme už řekli, *ad ora ad or* reprodukuje *talora* prvního verše; a příslovce *or – per sempre* opakují časové údaje *quindi* a *al fin* ze strofy II a poukazují na smrt oné *eccelsa imago*, z níž se nyní stala *larva*.³³ V tomto básnickově *příběhu duše*, jež je také obrazem pomíjivosti člověka a jeho snů, je jakási kormutlivá preciznost.

Učinil jsem dříve narážku na *epigrafický* styl, neprávem odmítnutý Crocem. V naší básni jej reprezentují ony výše citované verše, jež nelze číst, aniž se nám sevře srdce, verše, jež jsou skutečným epitafem nad platonickou láskou k *Aspasi*:

Or quell'Aspasia è morta
Che tanto amai... (v. 70-71).

Jejich pandánem jsou verše 101-103:

...Cadde l'incanto,
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo

[Pominulo očarování
a s ním kleslo na zem
i zlomené jho].

Obě pasáže citoval pro jejich působivost Binni a mně se zdá, že značná část jejich účinku pramení z enjambementů, z přerušení normálního toku veršů, v němž zpravidla syntax a

³³ Výraz *larva* je třeba překládat nikoli jako „sen, přízrak“ (Solmi), ale v antickém smyslu, jako „přízrak, tělo umrlého“: *larva* je něco mezi „živým“ a „mrtvým“.

metrum koincidují. Ohlédneme-li se, zjistíme, že srovnatelně výrazné verše s enjambementem (avšak neredukovatelné na *náhrobní* dojem) se nacházejí také v první strofě:

...*Apparve*
novo ciel, nova terra e quasi un raggio
divino al pensier mio (v. 26-28)

a ve strofě druhé (maximálně stažená věta, harmonizující s *disharmonií*, jež je v ní vyjádřena):

...*Non cape in quelle*
anguste fronti ugual concetto (v. 52-53).

Ve všech těchto pasážích vyjadřuje epigrafický styl konečný, neodvolatelný soud.

Strofa IV popisuje básníkovy pocity po smrti jedné z obou Aspasiiných přirozeností, po smrti „Bohyně“ (objevuje se tu nicméně ještě tykání, neobvyklé při apostrofě „Aspasie“). Básník a Aspasia se navzájem odcizili a pohybují se spíše ve společnosti: k *vantarsi* [chlubení], *narrare* [vyprávění], jež básník ženě dopřává, může docházet jen v přítomnosti třetí osoby. Ale motiv *narrare* není zvolen jen proto, aby evokoval hloupé reakce omezené (*angusto*) bytosti, nýbrž protože básník chce potrestat sebe sama: to, co může Aspasia vyprávět, je ve skutečnosti objektivní pravda; vskutku se jí podařilo podrobit si *indomito cor* [nepoddajné srdce]; a když se na okamžik zjevila jako *superba vision*, způsobila *lungo servaggio e aspro* [dlouhé a kruté otroctví] (vykreslené tímto antickým hyperbatem). Teprve od ní se dovídáme podrobnosti o tomto otroctví, protože sám básník už nechápe svou někdejší posedlost a musí se kvůli ní červenat. Jakýsi ironický mimetismus inspiruje větu-řeku (střed strofy), jež opakuje ve variovaných detailech vždy identickou situaci „vedere me (umiliato) dinanzi a te“ [vidět sebe (pokořeného) před tebou]; tyto variace pak ústí do „me di me privo“ [mne sebe zbaveného] (skutečný nadir pokoření) a do čtyř infinitivů, jež všechny vyjadřují zahanbující činnosti. Trest, k němuž se básník odsoudil v procesu vedeném vlastním intelektem, spočívá v tom, že dává Aspasií vyprávět o tom, jak viděla jeho gesta, gesta, k nimž se už nemůže znát – což je znamení, že vašeň vyhasla. Z Aspasiie, zdroje tolikerých omylů, se tak ironicky stává pravdivý svědek. Tato Aspasia, která nechápe *ciò che inspira ai generosi amanti / la sua stessa beltà* [co vzbouzí v ušlechtilých milencích její vlastní krása] (v. 50), byla schopna – což je řečeno s jistou špičkou – *vidět* vnější projevy otroctví, do něhož

básníka uvrhla. A tak jí básník dává slovo, a poté co bylo zrušeno kouzlo, dělá z ní autonomní postavu. Doposud byla jen zjevem *viděným* okem pozorovatele; a získává-li nyní vlastní řeč, pak jen proto, aby ztrestala básníka, který nemůže než potvrdit z hloubi svého pokoření její *narrare*. A dvakrát – což je detail, kterého si komentátoři nepovšimli – přerušuje ženino vyprávění jakousi řečí *stranou*, jako by nemohl jinak a musel potvrdit slova svědka vlastní hanby:

Narra che prima,

E spero ultima certo, il ciglio mio

Supplichevol vedesti...

[Vypravuj, že jako první,

a zajisté doufám, že poslední, jsi viděla

prosbu v mých očích] (v. 92-94)

...vedesti

me timido, tremante (ardo in ridirlo

di sdegno e rossor), *me di me privo*

[...vidělas,

jak jsem bázlivý, jak se chvěji (*a když to říkám,*

hořím rozhořčením a hanbou), jak jsem sama sebe zbaven].

Básník, který se staví do role náповědy chtějícího uslyšet z druhých úst popis svého pokoření (*supplichevol, tremante, spiar sommessamente* [pokorně sledovat], *impallidir* [blednout], *mutar forma e color* [měnit výraz i barvu]), na druhé straně zároveň nevynechává příležitost dát Aspasii soudit sebe samu (*ai tuoi superbi fastidi* [při tvých pyšných rozmarech]); tím se poněkud napravuje důstojnost muže-otroka, jenž v následujících verších dramaticky zlomí své jho. Básník zkrátka popisuje své zotročení ve chvíli, kdy se osvobodil – v syntaktickém pohybu oné dlouhé latinizující a důstojné periody (akuzativ *cum infinito*, výrazy přejaté z latiny: *superbi fasti, mutar forma e color*) cítíme nicméně jakousi ozvěnu bolesti, sílící s každým novým pokořujícím detailem. Z celé pasáže pak dýchá neporovnatelná psychologická a umělecká jemnost.

Verše 101-103:

Cadde l'incanto

E spezzato con esso, a terra sparso

Il giogo....,

výrazné, *epigrafické* (jako verše ve třetí strofě: *Or quell'Aspasia è morta / che tanto amai*), rytmicky rozfrázované, kontrastující s větou-řekou, která jim předchází, signalizují finální fatalitu, již nyní podléhá ta velká vášeň: jsou to střepy rozházené po zemi.³⁴ A od tohoto okamžiku už jméno Aspasia nepadne, zato z básníka vyprýští jakási divoká, nečekaně prudká radost, radost nad znovuzískáním „rozumu a svobody“, *senno e libertà*: tato dvě slova znějí suše jako cvaknutí pružiny: *onde m'allegro* [a raduji se z toho]. Hanba ustoupila intelektuálnímu triumfu, jenž si dovoluje určité gesto, ne zcela prosté ješitnosti (netřeba však přeceňovat ani špičku, ani ješitnost). Poslední scéna nám ukazuje básníka, jak leží v trávě, *qui* [zde], pohodlně natažen (*neghittoso* [netečný]), nehybný, pozoruje přírodní panorama a usmívá se. Jestliže jsme na konci dlouhé básně poučení o básníkově fyzické situaci, o níž jsme předtím nic nevěděli, a to v prostředí, které nám nebylo známo, může to působit překvapivě. Je pravda, že ve spontánně tryskajícím monologu nám mluvčí nemusí objasňovat, v jaké pozici se nachází. Nicméně Lamartine stylizoval svou „meditaci“ *L'isolement*³⁵ takovým způsobem, že čtenáře hned na počátku informoval jak o těchto vnějších podrobnostech, tak o duševním rozpoložení protagonisty:

Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,

Au coucher du soleil, tristement je m'assieds

[Často smutně usedám na kopci, ve stínu starého dubu,
při západu slunce].

U Leopardiho je krajina podřízena pohybu emocí: krajina vstupuje do poetického kruhu ve chvíli, kdy už básník neupírá zrak na obraz Aspasiin, ale rozčarován se rozhlíží kolem sebe a nalézá, dosud váhaje, jiné věci hodné pohledu – a je schopen změřit nepoměr mezi *fato*

³⁴ Antognoni vidí „v namáhavém postupu těchto veršů (102-103) básníkovu úsilí vnutit srdci to, k čemu radí rozum“. Cítím v nich spíše praskot jha, které se láme. Všimněme si, že předchozí věta *Cadde l'incanto* vykresluje (inverzí a rytmem) vehemenci náhlé síly – a v. 102-103 nám ukazují účinky této síly (jež bere iluze): *disjecta membra* lásky.

³⁵ Porovná-li ve stopách U. Lea Leopardiho básně s básněmi Lamartinovými – jinými, než zvolil on – , musím konstatovat, že také *Aspasia se toto coelo* liší od *Isolement*: Lamartine nevidí ve světě bez milované bytosti nic, co by ho mohlo utěšit (*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* [Chybí vám jediná bytost a svět je

mortal [smrtná sudba] a univerzem. Zaznamenejme korespondenci mezi posledními verši a verši předcházejících strof. *Il mar, la terra e il ciel miro* [hledím na moře, zemi a nebe] koresponduje s veršem 26: *Apparve / novo ciel, nova terra e quasi un raggio / divino*. Tehdy bylo všechno jen zdání, nyní je to skutečnost; na druhé straně básníková pohodlná pozice, pozice filozofa kontemplujícího přírodu,³⁶ nepochybně kontrastuje s koketní pozicí Aspasiinou, když je *accolta* ve svých *appartamenti* a klesá do *nitide pelli* – začátek a konec básně korespondují symetrií *ležících* postav, přičemž jedna představuje šalbu a druhá rozčarování (a právě tato symetrie, v níž se na závěr vyjevuje triumf muže nad ženou, je důvodem, proč nám básník nesdělil svou pozici už na počátku básně). Tato symetrie pozicí je integrální součástí básnické struktury.

Co však znamená básníkův *sorriso* [úsměv] v závěrečných verších? Na výkladu tohoto posledního slova závisí celý smysl básně. Někteří kritici myslí na „úsměv vyjadřující zoufalství“ (Straccali) nebo „pohrdání“ (Flora), přičemž první se odvolává na pasáže z Leopardiho dopisů nebo *Myšlenek* a druhý na pasáže v básnicích před Leopardim (v Testim, Montim), kde lze najít dvojici *m'assido e (sor)rido* [sedám si a usmívám se].³⁷ Ale oba se zpronevřují kritické zásadě nevycházet za hranice básnického organismu, pokud to není absolutně nutné. Zdá se mi jasné, že úsměv v naší básni musí být úsměvem relativního klidu, filozofického klidu, neboť jinak bychom nevysvětlili výrazy *m'allegro* (v. 103 [raduji se]), *contento* (v. 105 [spokojený]) a *conforto* (v. 110 [útěcha]) – skutečnost, že Leopardi vyjádřil v jiných svých textech „zoufalý úsměv“, nám nedovoluje projektovat týž postoj do naší básně, ve všem organické a autonomní, do básně, jež nám v závěru odhaluje, že v básníkovi přetrvává rozpor, neboť se svou obvyklou poctivostí nezamlčuje ani nebagatelizuje žádné

vyliďněn]), a uchyluje se do zászvěti, kde nalezne svůj *bien idéal* [ideální statek] – Leopardi naopak opouští sny o zászvěti, na němž by milovaná bytost participovala, a vrací se na zem, kde se dokáže „usmívát“.

³⁶ Připomíná to Sokrata z *Faidra*, který hledá příjemné místo za městem, aby tam – sedě nebo leže – filozfoval. Jiné Leopardiho postavy, méně filozofické, například Brutus Mladší, pouze sedí. Vossler – jak se mu přihází velmi často – přestřeluje, když formuluje větu, která není ani gramaticky v pořádku: „Der Poet, am Meeresstrande ruhend, über Welt und Leben nachlässig, lächelnd, in der Haltung eines schadenfrohen Aufklärers, grenzt an gallische Pose“ [Básník, odpočívaje na mořském břehu, netečný ke světu i k životu, usmívaje se v gestu škodolibého osvícence, bere na sebe téměř galskou pózu]. Nenacházím v Leopardiho básni žádnou *Schadenfreude*, žádné osvícenství, žádnou francouzskou pózu. Vossler se nechal příliš snadno zavést francouzskými asociacemi na „eleganza, mondanità“ (tendence, jež shledává ve stylu *Aspasie*) – stejně tak mohl pomyslet na Goetha, ležícího na pozadí římské *campagni*, jak ho namaloval Tischbein.

³⁷ Mazzoni mluví o „trpkém úsměvu, který stíhá svrchovaným pohrdáním zemi, moře, nebe“. Flora píše: „Ale obávám se, že ono *miro e sorrído*, literární výraz, jenž mu zněl v uších, nakonec skrze fonetickou naléhavost zavedl básníka někam, kam sám nechťel zajít. Mezi privátní epizodou mužova života, byť tragickou, a snadno ukázat z této příčiny své pohrdání univerzem je příliš velký nepoměr. Kdo se může – pohrdavě – usmívát tváří v tvář moři, zemi, nebi, lidskému životu? Ani Bůh ne.“ Ale podle mne se věci mají tak, že básník cítí při pohledu na „univerzum“ *conforto* (a také *vendetta*, zadostiučinění), nepohrdá univerzem, ale lidskou sudbou (to jest pomíjivostí člověka), přesněji lidskou ješitností (svou vlastní), ješitností, jež bere příliš vážně a příliš tragicky lidské příhody.

z obou protikladných hnutí své duše: filozofický klid, který pramení z toho, že poměřil malost a pomíjivost své zkušenosti (*fato mortal*) s velikostí a nepomíjivostí univerza, se u něho pojí s pocitem omrzelosti (*tedio*, *taedium vitae*) a citové prázdnoty, jež je srovnatelná s *notte senza stella a mezzo il verno* [bezhvězdná noc uprostřed zimy] (jak zoufalý a drásavý verš!). Jeden moment, filozofický klid tváří v tvář pravdě, je stejně pravdivý jako druhý, nostalgie po *gentili errori*.³⁸ Leopardi nezakrývá ani jeden z obou aspektů – stvrzuje onen svár mezi intelektem a srdcem, jenž byl tématem celé básně. A těší mě, že se v tomto bodě shodují s Crocem, který tento svár dobře vytušil („uchyluje se na pevný břeh rozumu“, „starý svod se ještě chví v jeho duši“). Teprve jeho následovníci se domnívali, že pakliže básník řekl v *A se stesso*:

Ormai disprezza

te, la natura, il brutto

poter che, ascoso, a comun danno impera,

e l'infinita vanità del tutto

[Nyní *pohrdni* (srdce)

tebou, *přírodou*, tou surovou

silou, jež skrytě vládne společné bídě,

a nekonečnou marností všeho],

musel vložit tón „pohrdání“ i do univerza *Aspasie*.

Zbývá ještě probrat přesný smysl oné *vendetta* [pomsta, zadostiučinění], jež je spolu s *conforto* [útěcha] pro básníka *bastante* [dostatečná] (a zopakujme, že tato dvě substantiva odpovídají dvojici *delizia e erinni* [slast a trýzeň] z verše 10; slovo *erinni* sice značí trýzeň, ale evokuje také Erynii, bohyni pomsty). Sám básník nám říká, že jde o pomstu na *fato*

³⁸ Ve skutečnosti řada básní končí tónem mírného či napůl zkonejšného smutku: srov. s verši z naší básně *a me bastante / e conforto e vendetta è che...* [pro mne je *dostatečnou* útěchou a zadostiučiněním, že...] schéma, jež je realizováno v *La vita solitaria*: (měsíc znovu spatří básníka, jak osaměle bloudí lesy) ...*o seder sovra l'erba, assai contento / se core e lena a sospirar m'avanza* [nebo jak sedím na pažitu, *docela spokojen*, dostačuje-li srdce a dech k tomu, abych vzdychal]; *La quiete dopo la tempesta*: *assai felice / se respirar ti lice / d'alcun dolor: beata / se te d'ogni dolor morte risana* [poměrně šťastné (lidské pokolení), je-li ti dopřána úleva od bolesti: blažené, když tě veškeré bolesti zbaví smrt] – zde je relativní řešení konfrontováno s řešením krajním. Gentile (viz L. Russo, *La critica letteraria* II, s. 128) právem viděl v posledních verších *Aspasie* duchovní postoj Leopardiho-„bojovného pesimisty“, a zformuloval také platný princip, jehož musí dbát literární kritik, chce-li definovat podstatu *jednotlivé* Leopardiho básně (II, s. 110): „Každá Leopardiho nová báseň, každá jeho nová próza je ve skutečnosti novou duchovní situací; to znamená novým pohledem na onu bolest, která ovládá básníkovu duši: nový koncept, nová filozofie, již lze představit jako stále totožnou pouze za předpokladu, že pomineme podstatné rozdíly...“

mortal, tedy na oné sudbě, jež dala zemřít jedné ze dvou Aspasií, a připomněla mu tak lidskou smrtelnost. Touto ušlechtilou a vznešenou pomstou je úsměv, neboť básník nehodlá osudu spílat, nýbrž rozvážně a svobodně jej – alespoň v této básni – přijímá. Mnozí kritici, svedení senzacechtivostí, soudí, že jde o pomstu na Aspasiu. Vzpomínka na protřpenou deziluzi, na „léčku, již mu nastražila žena... ho dosud páčila, a on se v *Aspasiu* pomstil“;³⁹ údajně v něm byla možná nevědomá touha po odvetě, po „*gesellschaftliche Rache*“ [společenská pomsta], touha vystavit na společenský pranýř ženu, která je víceméně definitivně ztotožňována s „*bella Fanny*“, což botanika Targioni-Tozzettiho – šlo by tedy o poťouchlost, o *cattiva azione* (jak upřesňuje Vossler, dáváje tomuto výrazu ten *nejitalstější* význam).⁴⁰ Ponechejme stranou, že tato identifikace – fáma, která začala kolovat po básníkově smrti – příliš nepřesvědčuje (viz heslo *Leopardi* v *Enciclopedia italiana*) a že „společenská pomsta“ by měla smysl jen tehdy, kdyby veřejnost mohla vědět, že „*Aspasia* je *Fanny*“.⁴¹ Text nám výslovně říká, že básníkův úsměv je *bastante e conforto e vendetta* vůči *fato mortal* – ne vůči *Aspasiu*, která už byla zproštěna viny (rozčarovaný muž *spesso incolpa la donna* a torto [často obviňuje ženu *neprávem*], v. 47-48). Básník vede proces výhradně sám se sebou: se svou imaginací, jež byla příliš *generosa*. A titul *Aspasia* není urážkou vrženou do tváře ženy, již koneckonců nelze přesně určit; stanovuje pouze téma básně: *error gentile, dolce somiglianza*, které způsobují, že se člověk zamiluje do nějaké *Aspasia*. A protože je to věčné téma, dává ženě antické jméno. Je podivné, že kritici jako Vossler, tak citliví na *čest* ženy, kterou pouze zahlédli v básníkových verších, si dokážou představit (nebo dovolují, abychom si představili) u tak jemného, distingovaného, aristokratického básníka, jako je Leopardi – který rozhodně nebyl žádný Heine – do té míry vulgární a barbarský skutek, skutek rovnající se veřejné denunciaci, na způsob titulku: „*Paní Ta a Ta je kurtizána*“.

Soudím, že vskutku záhadná působivost této básně spočívá v kontrastu mezi antikizující stylizací věčného intelektuálně-citového konfliktu a bezprostředním dojmem, jež nám poskytuje četba: jako by se básníkovy myšlenkové a citové fáze uskutečňovaly před našimi zraky, v čase, v okamžiku, kdy čteme. Můžeme vnímat „čas duše“, jak výstižně říká o

³⁹ G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano 1938, s. 549.

⁴⁰ Vossler: „Er hat da Bedürfnis, um seinerseits zu verletzen und blosszustellen: ein *unbewusster*, uneingestandener, darum desto elementarerer Drang, eine innere, *ungewollte* und unentrinnbare Rache, eine Abrechnung... Man sieht, um wieviel wichtiger diesem Künstler die Rundung seines Stils als das Wohlbefinden seines Gemütes und – leider – die Ehre seiner Geliebten war.“ [Za svou osobu cítí potřebu zraňovat a stavět na pranýř: *nevědomé*, nepřiznané, ale o to živelnější puzení k niterné, *nechtěné* a nevyhnutelné pomstě, zúčtování... Je z toho patrné, oč důležitější byla pro tohoto umělce dokonalost jeho stylu než pohoda mysli a – bohužel – i čest jeho milenky.]

celé leopardiovské lyrice Fubini (s. XXIII). Méně už souhlasím se slovným kritikem, když nazývá tuto báseň „hlasem srdce“ (je také hlasem rozumu), tíhnoucím k maximální prostotě (s. XXII). Naposledy zmíněný dojem je pochopitelný u italského kritika, který se k Leopardimu přibližuje od Petrarkey; neplatil by například pro Němce,⁴² který by vyšel z Eichendorffa nebo Mörika, a nato se obrátil k *Aspasii* s jejím mytologickým aparátem, s jejími syntaktickými a sémantickými latinismy, s její vážností a koncizností – s oním učeným *breviloquiem* na Tacitův způsob – a s jejím převažujícím intelektualismem.⁴³ Její prostota může být jen a jen relativní, možná je to – jako u Racina nebo Andrého Chéniera – „prostota v přepychu“. Je nicméně pravda, že přes veškerou tuto starověkou pompu a intelektualitu nám Leopardi v *Aspasii* dokáže zprostředkovat svou nenapodobitelnou magii⁴⁴ okamžitý záchvěv, jenž doprovází následné kruhy jeho myšlení. Slyšíme promluvu, hlas,

⁴¹ Hrubý biografismus, pro nějž je empirický život básníkův a jeho poezie jedno a totéž, drasticky (a komicky) vystupuje v komentářích, jaké psal Straccali, kde se ke slovům *vezzosi appartamenti* (v. 14) poznamenává: „elegantní pokoje – Targioniová bydlela ve Florencii ve via Ghibellina“.

⁴² Připomeňme, že švýcarský kritik E. Staiger ve svém svazku *Grundbegriffe der Poetik* upírá Petrarce poezii místo v oboru *lyriky* (chápané v německém duchu).

⁴³ Neitalský čtenář, který by uměl stejně dobře latinsky i italsky a četl by *Aspasii* poprvé, by mohl snadno nabýt dojmu, že jde o latinskou báseň. Jediné opravdu moderní slovo jsou tu *appartamenti*, ale plurál, který připomíná Racina, poskytuje slovu to, co jsem kdysi nazval „poëtische Entgrenzung“ [poetické ohraničení].

⁴⁴ Ano, použil jsem tu jeden z těch termínů, které, jak upozorňuje Peruzzi, „umísťují jazykové fakty do sféry nevýslovného a nepoznatelného“. Ale jestliže sám Peruzzi definuje Leopardiho básnické slovo jako „znak posvěcený tradicí, v němž se tradiční význam rozpouští a oživuje novým smyslem, jež mu předal Leopardi“, zdá se mi, že výraz „nový smysl“ neříká o *individuum ineffabile* [nevýslovná jedinečnost] o nic víc než termíny jako „zázračná alchymie“, „nový tón“ atd.; například nechápu, v čem je *nový* smysl (to jest před Leopardim nevymaněný) slova *sereno* [jasný], jehož užití u Leopardiho Peruzzi zdokumentoval celou sbírkou. Jak se zdá, vidí básnickovy inovace hlavně v lexiku, a ne tak v jeho eurytmii (nebo v syntaktickém rytmu), která se mně naopak zdá navýsost důležitá: právě to je prvek, kterému se Leopardi nemohl naučit z tradice a který nám prostředkuje pocit něčeho bezprostředně prožívaného. Je třeba si povšimnout, že svým *novým tónem* Leopardi dokáže při pojednávání tradičních námětů (a jeho náměty jsou vskutku univerzálnější, než uznávají kritici jako Bezzola: například v naší básni, v níž švýcarský kritik vidí pouze „osobní poezii, nedosahující k obecným hodnotám“, je traktována jednota smyslnosti a platonismu v lásce) vyvolat dojem události, jež probíhají *hic et nunc*. Tuto převahu syntaxe nad slovníkem, jíž je podmíněna Leopardiho básnická působivost, konstatoval Solmi, když napsal o pasáží, jako je tato:

*Viva mirarti omai
Nulla speme m'avanza;
S'allor non fosse, allor che ignudo e solo
Per novo calle a peregrina stanza
Verrà lo spirto mio
[Není naděje,
že bych tě spatřil živou;
až snad tenkrát, až nahý a sám
novou cestou do neznámého příbytku
vejde můj duch].*

„*Speme, calle, peregrina stanza, spirto* ztrácejí svou patinu školského archaismu ve svrchovaně přirozené síle dikce, jež jako by pauzami a nástupy opakovala samotné ligatury a flexe motivu, reprodukuje... dech, který ho provázel.“ A také Solmi se musí uchýlit k jedné z těch iracionálních metafor, před nimiž varuje Peruzzi: „Takzvaná Leopardiho hudebnost... jakási míjející hudební kresba, jejíž rytmus... jako by stravoval... obrazy a odrazy a byl fluidním elementem, který je evokuje.“

který se chvílemi (ve větách-řekách) rozlévá jako bolest a chvílemi (v epigrafických pasážích) se zavíjí jako rezignace. A právě tento tón prožívání, tento čas duše, v němž se vyprávějí věčné konflikty, vehnal některé kritiky na dráhu biografie...

Oproti *fragmentaristickým* kritikám *Aspasie* má můj komentář – nevím, jak úspěšně – esteticky (strukturně) obhájit *celou* báseň, již přiznává naprostou dokonalost. Je snad takováto „critique des beautés“⁴⁵ [kritika krásy] příliš naivní? Bude hozena do jednoho pytle s „formálním estetismem“, s „přežívajícím a zženštilým estetismem, s dětinstvím nevýslovného... které zůstává dosud mimo skutečný výklad poezie“, proti němuž právem brojí Russo? Když má kritik co dělat s básní vysokých kvalit – a kdybych v ní tyto kvality od počátku necítil, nebyl bych ji studoval; kritika v etymologickém smyslu, to jest rozlišení, musí předcházet *vysvětlení* – , musí nedůvěřovat spíše sobě než básníkovi. Místo aby tvrdil, že „zde není básník na výši své inspirace“ a že jinde „řekl více, než zamýšlel“, měl by přijmout jako pracovní hypotézu maximu, že „básník má vždycky pravdu“. Bédier jednou poznamenal, že když i velmi nezkušený vypravěč tlumočí příběh, který sám prožil, ví o něm vždycky mnohem víc než jeho posluchač; ten může být sebeinteligentnější, ale soudí vždycky z vnějšku. Cožpak je možné, že by reflexivní básník jako Leopardi neznal vlastní záměry a neuměl by jim podříditi své vlastní lyrické výtvořky?

Postskriptum I

Poté co jsem dopsal tento článek, dostala se mi do ruky kniha Karla Maurera *Giacomo Leopardis „Canti“ und die Auflösung der lyrischen Genera*.⁴⁶ Jak je patrné z titulu, jde o anti-croceovské vysvětlení *Canti* z hlediska žánrů, k nimž přísluší (nebo nepřísluší), a důvod, proč básník napsal tu nebo onu báseň, je téměř výlučně hledán v oblasti techniky: například báseň *Alla mia donna* byla složena v roce 1823 proto, aby devět kancon jiného žánru, které už byly připraveny k tisku, doplnila báseň milostná. *Aspasia*, spolu se současnou *Palinodia al marchese Gino Capponi*, by se takto neobjasňovala básníkovými citovými zkušenostmi, ale „hledáním nových forem“ pro jeho lyriku, tedy jako plod snahy rozšířit ji o satirické a

⁴⁵ V Německu, kde se za posledních třicet let velmi pokročilo v oné *explication de textes*, jak ji praktikují já (a říká se jí tam s odkazem na *Gestaltphilosophie* „ganzheitliche Betrachtung“ [celostní interpretace]), se dnes právem zdvihají hlasy protestující proti tendenci, uplatňované hlavně na školách, používat „ganzheitliche Betrachtung“ jako *apologetiku* všech básní, jež školská tradice zahrnuje do básnického „národního thesauru“, aniž jsou podrobeny *kritickému* přezkoumání. Ví bůh, nakolik zvláště německá lyrika potřebuje neustálé přehodnocování a nakolik německý národní génus tíhne k sebeidealizaci. V Itálii žádné nebezpečí toho druhu „celostní interpretaci“ nehrozí a zdá se mi, že jí dosud nebyla věnována velká pozornost.

⁴⁶ *Analecta romanica*, Beiheft 5 zu den Romanischen Forschungen, Frankfurt 1957.

didaktické náměty. V případě těchto dvou básní prý více než jinde v Leopardiho poezii podnět vychází z antiky: pasáž ze *Zibaldone*:

Satirický žánr je částečně lyrický – jako archilochejská poezie – , částečně komický. Didaktický žánr, pokud je skutečnou poezií, je lyrický nebo epický: pokud je prostě naukový, má z poezie jen jazyk, takřkajíc způsoby a gesta atd. (15. Prosinec 1826)

s narážkami na Archilocha, Horatia a Lucretia údajně umožňuje určit nové prvky i v básních z roku 1833: „mužně pevný a vášnivě rozhořčený postoj“ v *Aspasii* je nápodobou těchto starých básníků. Rozlišení *l' amorosa idea* a empirické ženy, s níž se tato *idea* neslučuje, je prý převzata z Lucretiova pojetí *simulacra* (*De rerum natura*, IV); další známkou antického vlivu je srovnání Aspasiie s hudebníkem, který nerozumí hudbě, již provozuje, srovnání převzaté z Platonova *Iona*; a závěrečný básníkův úsměv, jenž má údajně paralelu ve „škodolibém“ úsměvu *Bruta Mladšího*, je rovněž antického původu (srov. poslední verš Horatiův v *Epod.* XV: „ast ego vicissim risero“ [pak se zase já budu smát]) jakožto rozhodné a mužné odmítnutí lásky, jejímž objektem je nehodná žena. Tato nová „didaktická poezie“, zabarvující zvláště ústřední část *Aspasie*, se prý uskutečňuje „nikoli bez námahy – a nikoli bez opakování“ a nový tón (*non punto inerme* [nikterak bezbranný], v. 29; *ululando portai* [se sténáním jsem nesl], v. 31) se objevuje bez přechodu hned vedle konvenčních petrarkovských formulí (*nel fianco... lo stral* [v boku šíp], *finch' a quel giorno / si fu due volte ricondotto il sole* [až do toho dne, kdy se podruhé vrátilo slunce], v. 32). Ale mně se zdá, že tento nelidský neopozitivismus – plod poválečné deziluze – , jenž vidí v poezii pouze techniku a v jednotlivých básních jen uskutečňování žánrových požadavků, nevysvětluje vůbec nic: pokud z Leopardiho přání napsat lyrické básně, které by obsahovaly satirický a didaktický moment, mohly vzejít dvě básně co do tematiky i tónu natolik rozdílné, jako je *Aspasia* a *Palinodia*, pak to znamená, že předpokládaný technický a formální zájem v těchto básních nepodmínil nic podstatného.

Jelikož Maurer neanalyzuje naši báseň jako autonomní organismus, nalézá rozpory, „námahu“ a „opakování“ tam, kde my jsme mohli zahlédnout strukturní korespondence, a to v rámci, který byl jasně definován už na počátku básně (*ambivalentní* popis Aspasiie, který může být charakterizován jako lyrický i satirický: *l' angelica forma – la dotta allettatrice*).

Antické reminiscence, jež Maurer, jak se domnívá, v básni objevil, se mi nejeví jako průkazné:

1. rozlišení *idea amorosa* a empirické ženy je platonské a nemá nic společného s Lucretiovými *simulacra* [obrazy], neboť Lucretius popisuje zrod lásky *materialisticky*: jako bezprostřední působení *simulacra*, droboučkových tělísek, jež emanují z těl a z atmosféry a vytvářejí počitky a ideje týkající se sexuálních orgánů:

Conveniunt simulacra foris e corpore quoquo

Nuntia praeclari voltus pulchrique coloris,

Qui ciet invitans loca turgida semine multo

[tu zvenčí ze všech těl k němu obrázky letí,

poslové sličné tváře a spanilé pleti,

ty semeny zduřelou schránku tak budí a dráždí⁴⁷] (IV, v. 1086-1088).

Simulacra jsou zajisté zdrojem omylů: jako ve snech:

Sic in amore Venus simulacris ludit amantis

[tak milence šálí i v lásce skrz vidiny Venus⁴⁸] (IV, v. 1093),

avšak Lucretius dovozuje pouze, že působením *simulacra* se může i ošklivá žena zdát krásná, netvrdí však, jako Leopardi, že krásná žena může být (morálně) ošklivá; nemluví ani o božské kráse, pouze o kráse lidské (*praeclarus voltus, pulcher color*); a také nemluví o přítomnosti božské ideje v tělesném objetí, ale o nemožnosti plně se v tomto objetí spojit (v. 1110).

2. V Platonově *Ionovi* je podán obraz rapsoda či básníka, který si ve svém nadšení či extázi už není vědom sebe sama, a když promouvá, podává pouze důkaz, že v něm jedná božská síla. Nuže, pokud jde o Aspasiu, je třeba *tuto* myšlenku absolutně vyloučit: Aspasia není v žádném stavu extáze, ani ji neřídí Bůh.

3. V *Ep. 15* se Horatius vzdává lásky k ženě, když se přesvědčil, že mu je nevěrná, a nakonec předpovídá, že se vysměje svému soku, až i on bude opuštěn kvůli jinému milenci. Tato víceméně brutální situace, brutálně rozřešená, nijak nesouvisí se situací, již popisuje Leopardi – „smích“ *Schadenfreude* nemá nic společného s „hořkým úsměvem“ Leopardiho. A nevidím ani žádnou podobnost mezi postojem Bruta Mladšího, který, rozhodnut k sebevraždě,

⁴⁷ [Verše z Lucretia jsou citovány v překladu Julie Novákové: Titus Lucretius Carus, *O přírodě*, Praha, Svoboda 1971, s. 155.]

⁴⁸ [Tamtéž, s. 157.]

maligno alle nere ombre sorride [výsměšně se usmívá na černé stíny], a nikterak výsměšným postojem básníka, který se v závěru *Aspasie* smíruje se zemí a přírodou.

Platonický postoj básníkův, jak je vyjádřen v *Aspasii*, se v zásadě nezměnil od chvíle, kdy napsal *Alla sua donna* (1823): „jeho žena“ se nachází, jak sám říká, jinde, je to *donna che non si trova* [žena, jež není k nalezení], *dell'eterne idee l'una* [jedna z věčných idejí], *l'altra specie* [jiný druh], *l'imgo* [obraz], s nímž se spokojuje: *dell'imgo / poi che del ver m'è tolto assai m'appago* [sdostatek se spokojuji s obrazem, protože pravá podoba mi byla upřena] (v. 43-44); bylo *giovanile errore* [blud mládí] domnívat se, že v pozemské bytosti by mohla přebývat platonská idea (*ed io seggo e mi lagno / del giovanile error* [a já sedím a oplakávám blud mládí], v. 36). A *Aspasie* není nic jiného než právě takový *errore* (v. 46), jež básník oplakává *giacendo* [leže] (v. 111), totiž záměna *l'eccelsa imago* (v. 48) a *l'amorosa idea* (v. 39) s pozemskou krásou. Mohlo by nás napadnout, že zkušenost *Aspasie* by měla chronologicky předcházet zkušenosti *Alla sua donna*; napsání *Aspasie* však lze pravděpodobně vysvětlit pokrokem básnickovy schopnosti plastického popisu: pro tohoto filozofického básníka bylo nejspíš snazší popsat ideál než konkrétní a problematickou krásu. Úzký vztah mezi oběma básněmi je ostatně vyznačen některými slovními motivy, jež nacházíme zde i tam: vylučovací věta „buď...anebo“ v *Aspasii* (2-7) odpovídá veršům 1-6 *Alla sua donna* (a druhý člen je v obou případech tvořen slovem *campi*: *Aspasie*: *o per deserti campi, al dì sereno...* [anebo v pustých polích za jasného dne...]; *Alla sua donna*: *O ne' campi ove splenda / più vago il giorno, e di natura il riso* [anebo v polích, kde září krásněji den a smích přírody]; tříčlenná skupina (petrarkovského původu) v *Alla sua donna* (v. 20-21): *e s'anco pari alcuna / ti fosse al volto, agli atti, alla favella* [a byť se ti některá vyrovnala tváří, skutky, řečí] se vrací v *Aspasii* (v. 41-42): *Tutta al volto, ai costumi, alla favella / pari alla donna* [tváří, mravy, řečí cele se rovnající ženě], a to ve stejné souvislosti, při srovnání ideální a pozemské krásy.

Postskriptum II

Je téměř neuvěřitelné, že by „nejúplnější a nejunělečtější výraz settecenteskí duše, malý šedévr gracie a duchaplné galantnosti“, jak Luigi Russo označuje *Metastasiovu* kanconetu *A Nice, La libertà* (1733), mohl ovlivnit Leopardiho *Aspasii*: a přesto se mi to jeví vzhledem k textovým podobnostem jako nepopíratelný fakt:

Non cangio più color

*quando il mio nome ascolto;
quando ti miro in volto
più non mi batte il cor...*

*Odi, s'io son sincero:
ancor mi sembri bella,
ma non mi sembri quella
che paragon non ha.
E (non t'offenda il vero)
nel tuo leggiadro aspetto
or vedo alcun difetto
che mi pareva beltà.*

*Quando lo stral spezzai,
(confesso il mio rossore)
spezzar m'intesi il core,
mi parve di morir.
Ma, per uscir di guai,
per non vedersi oppresso,
per riacquistar se stesso,
tutto si può soffrir.*

[Už neblednu,
když slyším své jméno;
a když ti hledím do tváře,
srdce už mi nebuší...

Slyš a přesvědč se, jsem-li upřímný:
*Dosud se mi zdáš krásná,
ale nezdáš se mi už tou,
která je nesrovnatelná.
A (necht' tě pravda neuráží)
ve tvém půvabném zjevu
teď vidím leckterý nedostatek,*

který se mi dříve jevil jako krása.

Když jsem zlomil šíp
(přiznávám svou hanbu),
myslel jsem, že mi to zlomí srdce,
zdálo se mi, že umírám.
Ale má-li člověk vyzdravět z trýzně,
nevidět se už na mučidlech,
má-li získat zpět sebe sama,
všechno se dá vytrpět.]

Základní situace milostné deziluze je totožná, ale Metastasiova *libertà* [svoboda] je pouze vysvobozením z útrap, ta Leopardiho je *senno e libertà* [rozum a svoboda]: proti lehkonohé madrigalové zpěvnosti, která je téměř prózou a odpovídá už dosaženému a docela bravurnímu překonání trýzně, nám Leopardi nabízí antickou, důstojnou monumentalitu, v níž věčné komponenty lásky – srdce a intelekt – hrají drama svého konfliktu natolik živě, že čtenář má pocit, že je prožívá v téže chvíli, kdy báseň čte.

NĚKOLIK ASPEKTŮ ROMÁNOVÉ TECHNIKY MICHELA BUTORA

V překládané studii si kladu za cíl prozkoumat některé rysy techniky použité v Butorových románech, které se mi zdají podmíněné jeho románovou koncepcí nebo spíše realitou, jež jeho romány reprodukuje; mluvím o „jeho“ koncepci, protože nepochybuji, že takovou koncepci má – její principy jsou zformulovány v románech samotných. Těžiště mé práce spočívá v logice, podle níž jisté románové aspekty vyplývají z těchto principů. Při výkladu systému zobrazení ve třech Butorových dílech se v zásadě zdržím historických hledisek, geneze postupů (již by ostatně nebylo příliš obtížné objasnit: Proust, Gide, Kafka, Joyce, Faulkner atd.), a stejně tak i jejich srovnání s díly jiných dnešních francouzských romanopisců, a to i romanopisců jeho školy (Robbe-Grillet, Sarrautová). Hlavním cílem mé interpretace bude objasnění tohoto systému (ta a ta koncepce produkuje tu a tu techniku).

Zaměřím se nejprve na *Rozvrh hodin* (*Emploi du temps*, Editions de Minuit, 1957), neboť autorova technika se mi tu zdá ustálenější než v *Milánské uličce* (*Passage de Milan*), která mu předchází (1954), a rozvinutá jiným způsobem než v *Proměně* (*La Modification*, román současný s *Rozvrhem hodin*, 1957). Je zřejmé, že technika hraje v díle moderního romanopisce obrovskou roli a že „čistě“ vyprávěné události by mohly zabrat velmi omezený počet stran, zatímco z autorem zvoleného způsobu vyprávění plyne nezbytnost jistých „rozvinutí“, bez nichž by se čtenář, jemuž „jde o obsah“, milerád obešel a které ho mohou svými retardujícími či zpomalujícími postupy dokonce dráždit.

Jaký je vlastně „obsah“ *Rozvrhu hodin*? Zdá se skrovný. Mladý Francouz jménem Jacques Revel, je na roční stáži v obchodním domě v anglickém městě Blestonu. Od prvního okamžiku se cítí v tomto městě hluboce nespokojen a postupně v něm narůstá nenávist, která je důsledkem milostných zklamání (jedna a potom druhá ze sester, které Jacques postupně miloval, se zasnoubí s někým jiným) a automobilové „nehody“, jejíž obětí je George Burton, autor detektivek a především románu *Vražda v Blestonu*. K nehodě došlo poté, co Jacques odhalil několika lidem z Blestonu Burtonovu totožnost, dosud skrývanou pod pseudonymy. Jacques má důvody se domnívat, že Burtona chtěl zavraždit jeho kolega z kanceláře James Jenkins, typ místního poctivce, ale krajní šovinista, a sám musí přiznat svou vinu, neboť nejen Jamesovi prozradil romanopiscovu totožnost, ale zároveň přispěl svou nenávistí k Blestonu k oné nenávisti, jež jako by byla údělem tohoto města. Vrcholem ironie je, že právě podezřelý James se zasnoubí s Ann, jednou ze dvou dívek, které Jacques miloval. Popsaný děj je

omezen na jeden rok a jednotlivé kapitoly (I: Příjezd, II: Znamení, III: „Nehoda“, IV: Dvě sestry, V: Rozloučení) skandují rozvoj dramatu, jež respektuje klasické „jednoty“ místa a času.

Je zjevné, že toto drama by bylo nezajímavé, kdyby nám způsob, jímž jsou události vyprávěny, autorova technika, neumožnily podílet se důvěrněji na citech protagonisty a atmosféře antagonisty, totiž města Blestonu. A právě prvky času a místa, jakkoli prosté (jeden rok v Blestonu), jsou vhodně využity k narativním komplikacím, jež mají učinit postupné Jacquesovy obavy ohledně města, jeho nepřítele, reálnými a hmatatelnými.

Všimněme si nejprve „časového“ faktoru. Celý román je osobním vyprávěním, Jacquesovým monologem, v němž hrdina v každém okamžiku analyzuje své reakce. Ale „čas“ moderního romanopisce už není oním časem, který se prostě rozdvouje v aktuální čas, v němž vypravěč píše své vyprávění, a v čas, v němž se v minulosti odehrává popsany děj, neboť vypravěč dnes nestojí před dějem jako před stupňovitým rozvržením následných obrazů, jež má jen opsat v chronologickém pořadí, ale sama narativní látka je v pohybu a evoluuje v jeho mysli: na některé momenty děje se rozpomíná později než na jiné (tak první rozhovor s Georgem Burtonem bude reprodukován teprve ke konci knihy, na s. 288, po mnoha narážkách na tuto tak důležitou rozmluvu) a protagonista si je vysvětlí teprve v důsledku nových úvah o minulosti. Nepůjde tu tedy o lineární vyprávění a multivalence faktů bude v každém okamžiku patrná: hlavní událost, „nehoda“ nebo zločin, se nikdy plně neobjasní. Autor tak bude postupovat cestou následných retuší a korektur, takže sama narace bude opakovaně znovu promyšlena, přehodnocována a reinterpretována. Butor upozorňuje na relativnost této narativní látky, na její rozložení v „interpretační momenty“, juxtaponanými daty v záhlaví stránky: nejen „červen-listopad“, tj.: listopad = vyprávěný čas, červen = čas vyprávění, ale např. na s. 298: „září, srpen, červenec, březen, září“, což znamená, že se v září dozvídáme, co se událo v srpnu, v červenci, v březnu atd. – nebo na s. 299 (poslední stránka knihy): „září, září, únor“ – látka ze září a února je vyprávěna v září; přičemž ony dvě stránky 298-299 jsou součástí téže podkapitoly V/5 (dvě stránky), což znamená, že v průběhu září si vypravěč zpřítomňuje tu srpen, červenec, březen (a září), tu (září a) únor, podle rozmarů paměti. Není tu tedy *jediný* (či zdvojený) čas, ale čas o mnoha úrovních, protože časové vzdálenosti se každou chvílí mění, protože minulost, která neustále ční nad přítomností, není jediná minulost, ale mnohonásobná minulost (někdy také minulost „nevisí“ nad přítomností, ale ztotožňuje se s ní: „září... září“). Prožíváme tedy s autorem, který je skutečným protagonistou knihy, nikoli román událostí, ale román jeho románu, jeho „hledání“ (s. 37) minulosti, její rekonstrukci, vždy fragmentární a iluzorní, a dokonce prožíváme jednotlivé

etapy této rekonstrukce, protože autor se často uchyluje ke svým poznámkám, které mu slouží jako opěrné body, a protože minuciózně speluje podle dat kalendáře vzájemně velmi rozdílné okamžiky této rekonstrukce. Tak v pondělí 19. května (s. 37) nám autor říká, že prvních sedm dní v Blestonu si po sedm měsíců vybavoval v paměti „jasné a nedotčené“, ale že všechny ty početné týdny prvních sedmi měsíců (říjen-květen) se scvrkly téměř v jediné období, „ohromné, hutné, kompaktní“. Naopak např. zpráva o událostech z předchozího dne na s. 61 je úměrná svěžesti paměti, která má zůstat taková i v budoucnosti: „Je třeba zaznamenat všechny detaily, které mohou uchovat přítomnost této epizody ze včerejšího večera, až budu tento text znovu číst.“ V pondělí 9. června píše: „Předevčirem, 7. června, jsem si přepisoval své vzpomínky na jednu neděli před sedmi měsíci a znovu jsem se celý pohroužil do mizerného povětří oněch prvních listopadových dní“, a slibuje si uvarovat se napříště takových „zásahů“, neboť tuší, že takovéto pravidelné „kutání“ by ho mohlo vydat „pochmurnému okouzlení“, které v něm město vyvolává. V pondělí 30. června má pocit (s. 130), že vyprávění událostí vzdálených v čase je neblahé; tolik věcí tíživě doléhá na jeho přítomnost, „tolik věcí,“ říká, „že riskuji zkomolení a zapomnění, když budu příliš otálet s jejich zapsáním“. Proto také (s. 133, 1. červenec) už nebude v rámci té „osvětlující a archeologické práce“ plést do listopadového vyprávění aktuální události; jeho „neposlušná paměť“ by mu vydala jen ubohé a nejisté stopy, kdyby hned nazítří nezapsal určitou scénu; 1. července se snaží „vylovit a zaznamenat velké vyplouvající útržky“ rozhovoru, který proběhl posledního květnového dne. V pondělí 4. července (s. 141) ještě nedokázal zkrátit vzdálenost sedmi měsíců mezi vyprávěním a vyprávěnými věcmi. Když se Rose zasnoubila s někým jiným, autor nám sděluje svou hořkost, která mu bere odvahu (s. 189) pokračovat „v té nebezpečné práci kutání a kolíkování“ (jež mu má pomoci nalézt v červenci prosinec). A přesto je psaní jediným prostředkem, jak „se nedat uhranout Blestonem“ (s. 199). Když chce autor (s. 218) jednoho srpnového čtvrtka zapsat, co se odehrálo během minulé soboty a neděle, octne se pod časovým tlakem; chce si však jít lehnout, teprve až dojde k větě „a šel jsem spát“ (minulou neděli): oba „časy“ se nikdy nemohou protnout! Dorážejí na něho vlny paměti (s. 196): „Musím zatlouci ještě tenhle kolík, a protože si najednou tak přesně vzpomínám, musím tu vzpomínku zaznamenat hned teď na těchto stránkách, dřív než zmizí a potopí se pod náporom dalších vln událostí a vzpomínek.“ A čtenář je zapojen do práce na záchraně toho, co by mohlo navždy zmizet v moři neznámého.

Autor se často k textu vrací a doplňuje *post festum* detaily, jež by měly být zařazeny pod správné datum, tak např. na s. 262 (čtvrtek 4. září): „V textu datovaném čtvrtkem 3. července, který jsem si včera znovu přečetl, jsem objevil zásadní mezeru.“ V pondělí 22. září

si znovu čte stránky z druhého srpnového týdne, ačkoli ví, že všechno, co je věnováno pobytu v Blestonu, bude „nevyhnutelně nedostatečné, nevyhnutelně mezerovité“ (s. 291). Vidíme autora, jak svůj deník rediguje a potýká se s pořadím stránek, jež píše, a dokonce se vrací ke sloům zaznamenaným pod starším datem, takže je polapen v časovém labyrintu:

S. 186 (pondělí 28. července): Mám před očima první stránku, kterou jsem napsal, s datem čtvrtek 1. května..., už jsou to tři měsíce, ta stránka ležela úplně vespod hromádky, která se pozvolna od té doby navršila a za pár chvil naroste o tuhle další stránku, kterou teď pokrývám slovy; a čtu tu větu, kterou jsem naškrábal, když jsem začínal: „Světla se znásobila...“

Stuha slov, která se vine tou hromádkou a spojuje mě přímo s tím 1. květnem, kdy jsem ji začal tkát, ta stuha vět je Ariadninou nití, protože jsem v labyrintu... v labyrintu svých dní v Blestonu, nesrovnatelně spletitějším než palác na Krétě, protože se zvětšuje, jak jím probíhám, protože mění podobu, jak ho propátrávám.

Ani akt psaní tedy už není svázán s jediným okamžikem, ale je to architektura sestávající z rozdílných historických vrstev, jak je reprezentuje hromádka nakupených papírů, která se nachází před spisovatelem. Kniha končí odjezdem z Blestonu, v úterý 30. září, a zřejmě je to jediný vhodný okamžik, kdy lze arbitrárně zarazit touhu dozvědět se, co se odehrálo 29. února (což je datum zvolené zcela libovolně, jen pro pozlobení čtenáře). Znamená to, že nikdy nebudeme schopni zrekonstruovat v čase osnovu příběhu. *Rozvrh hodin* je ve skutečnosti pravý opak detektivky – nedospívá k rozřešení problému –, třebaže technika románu nese její stopy, jak to naznačil sám autor, když se vyjádřil o detektivce slovy, která se hodí i na náš román: „tato duševní práce obrácená do minulosti probíhá v čase, během něhož se hromadí další události“, a také: „v detektivním románě vyprávění propátrává krok za krokem události předcházející oné, kterou začíná“ (např. v našem románě „znamení“ předcházejí „nehodě“).

Je třeba přiznat, že tato autorova neschopnost rekonstruovat minulost je pro čtenáře zklamáním: prošel 300 stránek v naději, že uvidí, jak se tato minulost skládá, a musel si znovu přečíst řadu pasáží ve snaze uchopit nit zápletky. Před naší dobou nebyl žádný román nucen k tolika rekapitulacím, zastavením a novým vykročením. A aktivita, jež byla čtenáři vnucena, mu ukázala, že každý pokus o rekonstrukci minulosti je marný: každá snaha upřesnit data ústí do vrstvení rozdílných dat, která se překrývají; čas přesahuje člověka, který jej začal hledat. Proustovské řešení – čas, který se stává knihou a uměním – pro Butora nemá význam, Butor přepisuje zoufalství z času, který nebyl nikdy znovu nalezen. Román je anihilací románu.

Perspektiva nenalezeného času zrodila jisté stylové rysy, které jsou našemu románu vlastní. Především jsou tu ony věty, dlouhé věty, které zahrnují rozdílné „časy“ (data) a vytvářejí jakousi roztřesenou, nerozhodnou linii, nořící detaily do moře bezčasí:

S. 216 (středa 13. srpna): Toho dne, v sobotu 19. dubna, když jsme já a Lucien v prvním patře Oriental Bamboo vypili... náš poslední šálek zeleného čaje... pozorování shovívavým hadím okem žlutého číšníka... s linií rtů, která byla patrně úsměvem, jako při listopadové večeři s Jamesem, kdy jsme mluvili o *Vraždě v Blestonu*, jako při červnové večeři s Lucienem, kdy jsme mluvili o J. C. Hamiltonovi a sestřích Baileyových, jako při obědě v zimě, jehož přesné datum ještě najdu..., jako minulou neděli při obědě s Rosou... [tj. 9. srpna], toho dne, v sobotu 19. dubna..., ten člověk, George Burton, který unikl hrobníkovi z lopaty [„nehoda“ se odehrála v červenci] a který ještě není úplně v pořádku, člověk, o kterém jsme tenkrát ještě nevěděli, že je J. C. Hamilton, George Burton, živý a zdravý... vešel do sálu...

Celá věta, enormně nafouklá na Proustův způsob (již jsem zkrátil a zredukoval na hlavní kostru), má zdůraznit osudové datum „sobota 19. dubna“; avšak enumerace početných dat, při nichž se objevil úsměv žlutého číšníka (detail, který nejspíš nemá nic společného s detektivkářem Georgem Burtonem, alias J. C. Hamiltonem), do ní vnáší časovou relativitu, která zpochybňuje přesný údaj 19. dubna. A pokud se Burton k tomuto datu objeví „živý a zdravý“, některé pozdější události, „nehoda“ a dosud neúplné uzdravení, o němž hovoří poznámka vížící se k jinému datu, v nás podkopávají tento obraz zdraví, který jako by byl vzat spíše z kaleidoskopu než ze stabilní skutečnosti. Čas jako by „požíral“ časy uvnitř jediné věty. A dojem tohoto vratkého času produkuje právě větná syntax, stylistický prvek, který sám implikuje čas.

Pak jsou tu věty, v nichž může čtenář díky předcházejícím informacím rozpoznat takřkajíc dvě různé časové vrstvy:

S. 217: Toho dne [19. dubna] začal George Burton režírovat své představení, aby nás zaujal, Luciena a mě, šťastně vyváznuvšího Lucienovi a mě, Luciena zasnoubeného, milovaného, milujícího a mě...

„Informovaný“ čtenář ví, že „Lucien, šťastný snoubenec Rosy“, jemuž autor závidí, existuje teprve od doby, která nastala dlouho po scéně z 19. dubna: teprve 13. srpna se oba obrazy,

člověk Lucien a Lucien šťastný snoubenec, překryjí – třebaže ve větě tuto superpozici, již musí čtenář objevit, nic neindikuje. Věta umožnila toto sblížení dvou okamžiků. Uvnitř jediné věty přesnost časových údajů ústí do zmatku:

S. 228: Díval jsem se na cihly zdí, ... tu sobotu dopoledne, sobotu 12. dubna, protože toho dne jsem zavedl poprvé Luciena na oběd do Oriental Bamboo naproti Staré katedrále, týden před 19. dubnem, kdy nás tam potkal George Burton a pozval nás na příští sobotu k sobě, tedy čtrnáct dní před tou poslední dubnovou nedělí, kdy nás tak ohromil tím spektakulárním aranžmá, těmi dvěma exempláři *Vraždy v Blestonu*, a šestnáct dní před onou nedělní nocí, kdy jsem spálil plán města... jež jsem znovu našel popozítří, v úterý, na tomto stole, úplně nový, hlásající, že jsem zničil jiný plán, ten, který jsem šel ve středu koupit Ann... ty listy papíru, na něž jsem začal psát tento text o 1. květnu, dvacet dní před tímto 1. květnem, v sobotu odpoledne 12. dubna...

Jen nemnozí čtenáři si srovnáním předchozích popisů ověří správnost všech těchto tak minuciozně zkatalogizovaných dat,¹ jež evokují spíše dojem vágní symbolické následnosti událostí (událostí, jež se, jak se zdá, všechny vztahují k pojmu „spálit“ nebo „chtít spálit“). A všimněme si, že události, o nichž se referuje, se mísí s referáty o událostech (oběd s Lucienem se odehrál dvacet dní před počátkem záznamu „tohoto textu“), takže i zde se zašmodrchávají časové údaje, jež chce autor rozlišit. Autor, vášnivě pronásledující čas, v nás, právě pokud jde o čas, dokáže vzbudit jen labyrintický dojem. I Jacques mluví o labyrintu, když vypráví o svém prvním setkání s Georgem Burtonem:

Jaká vegetace se to rozbujele kolem toho rozhovoru z prostředku zimy... jaká vegetace událostí a myšlenek, zapomnění, úvah, pokusů, obrovské *lešení* rašících haluzí, které se rozvětvují, setkávají, stíní se navzájem, kříží se, spojují, obrovské *lešení* živých trámů, jež všechny stránky tohoto týdne propátrávají, rozpoznávajíce na středních úrovních celou řadu spojnic nebo stupňů, o něž se tento večer opírala má paměť ve snaze dojít až k oné *dávné prsti*...

Sama věta symbolizuje marnou snahu dotknout se minulé skutečnosti.

¹ Je třeba také říci, že autor – nepochybně záměrně – takovouto verifikaci čtenáři ztížil: časové údaje, které uvádí, se nenacházejí snadno, protože události byly popisovány vždy k pozdějšímu datu, a pouze to je uvedeno v podkapitolách, z nichž sestává román. Náramná hra na schovávanou!

Ostatně nejen slova zapsaná autorem implikují posloupnost událostí, která se mate, ale také představení, jež vidí v Blestonu, jako například onen hloupý a krvavý film ve stylu *Quo vadis?*, *The Red Nights od Roma* (s. 227), evokující změt' epoch: „arkády Kolosea... mezi jejich někdejší zářivě novou nádherou, jejich nádherou prvního dne, a jejich současnou zchátralostí..., jejich dlouhá, pomalá, palčivá proměna v labyrint, rozpadající se v sevření papežského labyrintu..., rudý odlesk destrukce na oblacích, pokoutně se plížících... uvnitř modrého nebe, promítnutého na plátno, onoho blankytu, který jistě nejprve odkazoval na zcela přesný okamžik v minulosti, třebaže jeho přesné nedávné datum mi zatím uniká, okamžik, kdy kameramani, ať to bylo na Krétě nebo v Itálii, natočili ten snímek, to znamená okamžik vzdálený několik měsíců, nanejvýš několik let, uvnitř onoho blankytu, který odkazoval především na mnohem starší a mnohem výstavnější čas, *téměř vymazávaje onen okamžik z naší mysli...*“ (kurzíva je má). Povšimněme si paradoxního výrazu „někdejší zářivě nová nádhera“, která stylisticky vyjadřuje superpozici rozdílných časových vrstev. Ale celá ta dlouhá věta jako by unášela čtenáře do dávného klimatu a dávné doby, jež překrývají klima ačas Blestonu.

Týden po filmu *The Red Nights of Roma* zhlédne Jacques ještě film o athénských ruinách, který mu znovu připomene kromě jistých panelů viděných v Muzeu legendární historie Théseovy římský film: „jestli představení, které jsem viděl před týdnem, ovlivnilo můj včerejší divácký dojem, ten zase retrospektivně proměnil dojem z prvního představení“ (s. 241). Tyto překrývající se obrazy evokují „plamen v zrcadlovém sále, který se zmnožuje v nespočetné obrazy sebe sama“. Ale nestřetávají se jen Řecko a Řím, je tu ještě cestopisný film o Petře, viděný v témž kině 25. června, film o chrámu v Baalbeku, viděný „o něco později“, „záběr Timgadu“ ve francouzském filmu, jehož děj se odehrává v severní Africe a který dávali v jiném kině. A autor opakovaně zdůrazňuje, že všechny ty zhlédnuté snímky vytvářely jakousi prehistorii „storuké hydry a chobotnice“, starobylého města Blestonu, jehož jména evokují dlouhou historii – Bellista, Belli Civitas (s. 244) – , plnou vražd, požárů a nenávistí, a my vyrozumíváme, že požár a vražda, podstata Blestonu, existovaly v historii lidstva odjakživa. Každopádně se však podívaná na plátně v očích autora komplikuje rozdílnými historickými plány či úrovněmi a autor tento časový synkretismus ještě pečlivě podtrhává anachronickým detailem, že kameramani nedokázali ze svých záběrů eliminovat „nároží současných domů a současné veřejné pomníky“.

Není žádná náhoda, že při popisu panelů v Muzeu, panelů, které vyprávějí legendu o Théseovi, funguje časová kontrakce tak, že osmnáct obrazů se nejenom neobjevuje v historickém pořadí, ale v pořadí 15, 1, 6, 14 atd.; navíc je nám tlumočena Jamesova

poznámka, s níž autor vyjadřuje souhlas: že na jediném panelu se neslučují jen momentky, ale vyobrazení akcí, které trvají určitý čas, takže jedna a táž postava se může zúčastnit událostí, jež navzájem oddělují celé roky (s. 212). Stažený čas je nepochybně stejně základním narativním prvkem jako prvek časové superpozice.

Což nám přivádí na mysl jinou důležitou historickou „podívanou“, již nabízí město Bleston: vitraj Vražděníka ze Staré katedrály, znázorňující Kainovu bratrovraždu, jež zase prefiguruje bratrovraždu v Nové katedrále v Burtonově románě a vraždu samotného Burtona, jak ji plánoval někdo z obyvatel Blestonu. Kain se tak stává blestonským *geniem loci*. I zde však dochází k časovému převrácení: náš autor se o existenci slavné vitraje dozví nejprve z Burtonova detektivního románu a samu vitraj vidí teprve později, kdy mu také starý kněz, jeho průvodce, vyloží náboženskou (bratrovražednou) historii Blestonu, vysvětlující (symbolické) přežití vitraje s Kainem, a ne s Abelem. Ale co je zajímavé, v detektivce dochází k bratrovraždě v Nové katedrále, a přesto se zdá, že romanopisec připoutává naši pozornost k vitraji s Kainem, takže „kniha vytváří optickou iluzi“, záměrně připravenou autorem, „který nám představuje“ Novou katedrálu jako zmenšený odraz Staré, „již popsal jako první“, aby jí pak dal zmizet ve prospěch té druhé (s. 121). To je z hlediska děje důležitý motiv fabule, neboť James a jeho matka, stoupenec Nové katedrály, kteří nechtějí vidět vražednickou tvář Blestonu, odtud čerpají jeden důvod navíc pro svou – vražednou – nenávist vůči autorovi; ale co zde zajímá nás, je superpozice nebo komprese dvou rozdílných časů, času Staré a Nové katedrály, odpovídajících různým etapám v historii Blestonu.

Právě teorie detektivního románu, již rozvíjí autor Burton před naším autorem, předpokládá časovou reverzi: tento románový žánr (s. 171) „klade na sebe dvě časové řady: dny pátrání, které začínají zločinem, a dny dramatu, které k pátrání vede, což je zcela přirozené, neboť ve skutečnosti tato duševní práce obrácená do minulosti probíhá v čase, během něhož se vrší další události“ – a Butor okamžitě zahlédá paralelu ke své vlastní literární technice (a nás přitom napadne, že jméno Burton je vlastně téměř anagramem jména Butor):

„Tak i já, jak jsem zaznamenával to, co se mi zdálo důležité v těchto týdnech, a jak jsem dál vyprávěl o podzimu, jsem dospěl až k druhé květnové neděli...“

A – pokračuje – Burton líčí, jak oběť prosí detektiva, jenž jednou odhalí zločin vraždy na ní spáchaný, aby ji chránil: dny pátrání tak začínají ještě před zločinem; a Butor znovu připomíná paralelu s autorovým chováním vůči popsáním událostem: „takto se každá událost

patřící do pátrací řady může vyjevit v obrácené perspektivě, odvíjející se z posledního okamžiku, jako součást jiné řady“ – což je zjevně Butorova teorie překrývajících se časových řad.

Ale, namítne se, Butorův román není detektivka, neboť v detektivovi (jiná Burtonova teorie, s. 146nn.) se musí skrývat druhý vrah, jelikož jedna vražda přivolává druhou, tu, kterou vykonává detektiv: „detektiv je syn vraha Oidipa“ a svůj „statut, bez něhož by neexistoval, získal od něho“. Náš autor však není detektiv a není tedy ani druhý vrah, který zabíjí tím, že odhalí pravdu – až do konce románu neví, zda tu skutečně byl z Jamesovy strany záměr vraždit. Butor nicméně podědil z techniky detektivního románu neustálé pendlování mezi pátráním a zločinem, zločinem a znamením ohlašujícími zločin, mezi *post hoc* a *ante hoc* a vice versa, o to více, že se sám zločincem cítí, neboť nenávidí město stejně, jako město nenávidí své obyvatele, vypaluje město *in effigie*, když pálí jeho mapu, a prozrazuje totožnost Burtona-Hamiltona, vydávaje tak tohoto autora „nehodě“, nebo vraždě. Když si koupí román *Vražda v Blestonu*, „dvojnáčnost názvu“ mu poskytne „malou pomstu“ (s. 56) – což znamená, že sám Jacques se cítí vinen blestonskou vraždou. Není sice vyhlášený žhář jako černoch Horace Buck, ale je potenciální vrah, což implikuje časovou superpozici, neboť kriminální čin, po kterém touží v přítomnosti, se projektuje do budoucnosti. Přesně toto vyjadřuje také James a proviňuje se tak čekáním na zločin:

S. 92: Je to, jako kdyby se tu ukryli [v ulicích Blestonu] všichni aktéři vraždy; všechno je připraveno: oběť je za jedněmi z těchto dveří, ruku na klice; vyjde, zahne za roh, kde číhá její vrah, prst na spoušti, ale všechno dosud visí ve vzduchu... Nic jiného než špinavé zločiny by se v těchto dekoracích ani nemohlo odehrát, všechno ostatní k nim nespočetnými oklikami vede, všechno ostatní je jen závoj, který je halí.

Autor takto s Jamesem sdílí toto čekání na zločin (tleská všem požárům v městě, s. 222) – což se rovná překrytí přítomnosti budoucností. Uhrančivé kouzlo, jež emanuje z nenáviděného města a jemuž spisovatel odolává s větším či menším úspěchem, tím že píše (s. 199), vnáší zmatek do časových rovin (stejně jako zašmodrchává události).

Privádí nás to nyní k otázce: proč román nese titul *L'Emploi du temps*?² Je zřejmé, že označuje zájem, který v našem autorovi čas vyvolává. Ale jaký je důvod titulu na první pohled tak málo transparentního? Musíme jej nepochybně hledat v pasáži (s. 282), kde James

² [Titul je záměrně nejednoznačný: časový rozvrh (rozvrh hodin, rozvrh práce), užití času, role času.]

vypráví sen, který se mu zdál noc po nehodě, a v němž on, James, srazil svým autem George Burtona, a potom podává důkaz, že „není pravda, že by to provedl on v záchvatu šílenství“. Neboť podle novin byl George Burton sražen v 6 hodin, 20 minut, a když James zrekonstruuje svůj „rozvrh hodin“ toho večera, mezi šestou a sedmou, dospívá nutně k závěru, že bylo téměř nemožné, aby se v té době nacházel na místě nehody. Domnívám se tedy, že je nutno chápat název románu jako záměrně ironický: rozvrh hodin možná dokazuje Jamesovu „právní a listinnou“ nevinu (s. 281), jeho sen však *après coup* dokazuje jeho možnou vinu: „Jeho výpověď zdaleka neodstraňuje pochybnosti, které o něm mám..., naopak ukazuje, do jaké míry byly opodstatněné..., že chybělo jen docela maličko... aby James sehrál skutečně onu roli, kterou jsem mu dlouho přisuzoval...“ Jinými slovy, rozvrh hodin nic nedokazuje, vražda zůstává takřikajíc latentní. Jako vždy v tomto románě ústí přesnost časových záznamů do nemožnosti čas rekonstituovat. Je to tím, že přítomnost nenávisti – a román o Blestonu je pomník nenávisti – anuluje posloupnost dějů a nahrazuje ji všudypřítomností za hranicemi času. Nenávist likviduje čas.

Jestliže se nyní obrátíme k jednotě místa, již představuje město Bleston, můžeme být stručnější, neboť naše zkušenosti s časem nás dostatečně připravily na drobnohlednost místních určení a na jejich střetávání. Autor předeslal svému románu geografickou mapu města Blestonu s jeho obvody, úředními budovami, restauracemi, divadly, kostely, zahradami a domy, v nichž bydlel nebo jež navštěvoval protagonista. A každá scéna se bude odvíjet v dekoracích, jež nám budou zakrátko důvěrně známé, úměrně tomu, jak se autor, který ještě v prvních týdnech trpěl ve městě obsedantním pocitem „skleněného zvonu“, „pasti“, „cely“ (tak se jmenuje jeho první penzion), seznamuje s konkrétními místy a nakonec se tu orientuje jako doma. V první části románu nacházíme možná trochu nudné enumerace ve stylu turistického průvodce:

S. 53: V Continent Street defilovaly po mé pravici kolmá Willow Street, pak Willow Park, trojúhelník, jehož třetí stranu vytváří Surgery Street a Royal Hospital..., pak nalevo velký novogotický katafalk Univerzity s její věží; a nakonec jsem přišel na onen obdélník..., živý střed města, střed jeho obchodních aktivit se třemi velkými obchodními domy: „Modern Stores“ na rohu Mountains Street, „Grey’s“ a „Philibert’s“, rámuující vyústění Silver Street, a místní zábavní centrum s pěti velkými kinosály: „Gaiety“ poblíž „Grey’s“, „Royal“ naproti radnici a na jižní straně, jeden těsně vedle druhého, „Continental“, „Artistic“ a „News Theatre“... (Vynechal jsem

některé poněkud individuálnější charakteristiky, ani ty však příliš nezmírňují strohost výčtu.)

Je zjevné, že tyto pasáže mají ve čtenáři vyvolat stejnou tíseň, jakou pociťuje protagonista (autor), chycený v pasti, „zpitomělý“ do té míry, že ani necítí potřebu změnit povětrí a opustit městské hradby (s. 36). A rozloží-li mapu města (s. 43), ani různobarevný tisk nikterak neodstraní hlubinnou jednotvárnost výčtů. Vidíme tu například růžově vyznačené

S. 44: „ulice, jimž dominují dvě velké tepny, kolmo se protínající v jihozápadním rohu Radničního náměstí: na mapce vodorovná Sea Street, na niž navazuje Moutains Street, která víceméně svise překlenuje řeku Slee po New Bridge; Continent Street, pak City Street, z níž se poté, co zabočí k Alexandre Place, stává ona ulice, která ústí mezi rampami Hamilton Station a New Station, Brown Street, kde jsem zabloudil oné noci, co jsem přijel, a za Dudley Street je potom ještě Scotland Street.

Z této nevýrazné topografie se ale poměrně rychle vyčleňují určité lokality, jež v průběhu románu nabývají symbolických hodnot: tak například ona restaurace Oriental Bamboo, odkud je z jednoho okna vidět Starou katedrálu, proslulou vitrají Vražedníka, jejíž existenci autorovi odhalil román *Vražda v Blestonu*, v němž detektiv poprvé potkává svou příští oběť u stolu v prvním poschodí a v němž vitraj hraje rozhodující roli (s. 82) – do té míry, že restaurace Oriental Bamboo se od první zmínky asociuje s vitrají. V téže restauraci, u téhož stolu Burton, alias Hamilton, také poprvé oslovil Jacquese, když viděl, že čte jeho román (s. 86); Jacques, který před dvěma dny viděl vitraj, tu večeří s Jamesem a baví se s ním o románě *Vražda v Blestonu*; o něco později tu večeří on a Francouz Lucien (tyto dvě večeře jsou však zmíněny v opačném pořadí), „pozorováni shovívavým hadím okem žlutého číšníka“ (a hovoří o identitě autora *Vraždy v Blestonu*); a sem chce Jacques také zavést Ann Baileyovou, aby jí vysvětlil své chování, schůzka se však neuskuteční, protože mezitím restaurace vyhořela, padla za oběť oněm „zlým plamenům“, o nichž si Jacques myslí, že je sám zažehl (s. 282). Vícekrát je řada schůzek evokována stejnými slovy, například na s. 216:

...v prvním patře Oriental Bamboo,...u toho stolu poblíž okna, z něhož je vidět na průčelí Staré katedrály, tam, kde se už odehrálo tolik schůzek, před zraky trochu otlýlého čínského číšníka... (Povšimněme si zvláště motivu čínského číšníka, který jako by vždy znovu potvrzoval identitu tohoto místa.)

Nebo na str. 287:

(ten dlouhý rozhovor s Georgem Burtonem), který jsme započali v sobotu 15. února v prvním patře Oriental Bamboo, u onoho stolu, o němž je řeč na prvních stránkách *Vraždy v Blestonu*, a kde ten, kdo bude detektivem, obědvá s tím, kdo bude obětí, ... u toho okna, z něhož je vidět na průčelí tvé Staré katedrály, Blestone, proslulé tvou vitrají Vražedníka, ... u toho stolu, kam bych si býval před měsícem tak rád sedl sám s Annou, u toho stolu, kam je zavedu, jak doufám, ji a jejího snoubence Jamese Jenkinse...

Tato doslovná opakování motivů spjatých s místy působí dojmem epických (homérských) formulí, majících stvrdit jednotu, typičnost děje; na druhé straně pozorujeme také jakési prolínání míst, jak je tomu v oné konstantní asociaci restaurace a vitraje a jak to zřetelně vystupuje v jedné pasáži závěru (s. 295), kde sám autor odkrývá svou techniku:

Každý památník, každý obraz odkazuje k jiným obdobím a jiným městům, jako jsou ta, jež doprovázejí vitraj s Kainem, to velké znamení, jež uspořádalo celý můj život v tom našem roce, Blestone... ty kousky sekaného skla, pospojované ve Francii 16. století, jejichž historické hamoniky se vkládají mezi hamoniky muzejních tapisérií jako prsty jedné ruky proplétající se s druhou rukou, vitraj s Kainem, zakladatelem prvního města, ta velká hádanka ve světle, v němž jsem chtěl v sobotu nabrat síly, hned potom, co jsem poobědval s Ann a Jamesem v prvním poschodí nově otevřeného Oriental Bamboo, u toho stolu poblíž okna, z něhož je vidět na černé průčelí, u toho stolu setkání, u toho rozhodujícího stolu, před shovívavýma hadíma očima trochu otléhlý čínský číšník se stále stejnou kresbou rtů, o níž se dá možná říci, že je to úsměv.

Tak si proplétají prsty nejenom časy, ale i místa a to, co odlišuje jedno symbolické místo od jiného, je zároveň tím, co je mísí. Na jedné straně je ono „velké znamení“ Blestonu, vitraj s Kainem ve Staré katedrále, zřetelně odlišena od znamení X, tvořeného dvěma zkříženými lektorii Nové katedrály: obě katedrály jsou „dva póly obrovského magnetu“ (s. 180), pro Jamese a jeho matku představuje Nová katedrála město, které schvalují, a pro Burtona město, které nenávidí. Na druhé straně i obě katedrály mají tendenci splynout, a to motivem

prefigurace (s. 65): v Burtonově románu se první vražda odehrává v Nové katedrále, a druhá – zabití bratrovraha detektivem, uzavírající to, co zůstalo nedořečeno – ve Staré, „mezi rudými skvrnami, jež vrhá vitraj s Kainem“ (ptáme se pouze, proč se prefigurující událost odehrává v Nové katedrále, emblému pokroku v čase, a prefigurovaná událost ve Staré). A na s. 231 samo personifikované město Bleston prohlašuje, že Nová katedrála je jen „novou tváří hydry“, jíž Bleston je a zůstane. Jako se časy v našem románě ruší v uchronii, tak se místa ruší v u-topii (v etymologickém smyslu slova).

Fluidní povaha míst je zvláště zřetelně ukázána v Jacquesově snu (s. 277), v němž se Nová katedrála mění v obrovský hrudní koš, který dýchá a nakonec se rozplývá a mizí před budovou obrovského nového obchodního domu (symbol změny časů, kdy katedrály ustupují obchodním domům, ale také fluidity míst). Město Bleston, symbol moderního města (nejen anglického, s. 38), jež je nutno nenávidět, město Kaina (s. 80), podle bible vraha a „zakladatele měst“, je tak neustále ohroženo zničením. Jako Sodoma a Gomorra zahyne Bleston v plamenech. Stojí za to, uvést množství pasáží, jež rozvíjejí symboliku destruktivního plamene. Od chvíle, kdy vystoupil z vlaku (s. 10), cítí Jacques „základné výpary“, které ho dusí (v té chvíli ještě myslíme pouze na velké moderní průmyslové město, ale adjektivum „základný“ nás už připravuje na zločiny, jež se ve městě osnují). Vysoké komíny mu připadají jako „kmeny, které zůstaly stát po požáru lesa, zapáleného bleskem“ (s. 35): kámen je tedy stejně hořlavý jako dřevo. Svátek Guy Fawke's Day, během něhož se pálí slaměný panák, je už nevinnou prefigurací jiných požárů (Jacques cítí čpavý a ostrý pach, který „zaplavil celou mou hlavu“). Později, zatímco Jacques vidí na plátně kina „ty temné plameny zářícího kamene, řehavé uhlíky města“, vzplane velký blestonský hangár, a to mu připomene plameny, jež na jedné tapisérii v Muzeu pohlcují Athény, a rudé nebe za Kainovým městem na vitraji (plamen a vražda se asociují). Pak vidí Jacques v podniku zvaném Kratochvíle černocho Horace Bucka střílet „podivným samopalem“ na malá černá letadélka, „letící nad městem v plamenech, jejichž jsou emanací“; a Horace Buck nebude „úplně nevinný“ v případě malého požáru, kvůli němuž bude podnik přechodně uzavřen (s. 130). Později dá černocho najevo svou zlomyslnou radost: „už shořely všechny ty staré piliny, všechny ty staré hadry, všechny ty staré hlavy“ (= hlavy, jež měly být „zmasakrovány“ při hře) – černocho je dětinský jako dobrovolní paliči na Guy Fawke's Day, ale ukazuje už také sadismus odplaty. Na jarmarečním placu vidí Jacques člověka, který se baví spalováním fotografických filmů: je mezi nimi i film s podobiznou George Burtona a Jacques dostane chuť spálit právě ten – je to jakási žízeň po pomstě *in effigie*, která se zmocňuje i Jacquese (s. 140): „Je to město Bleston, co ve mně rozněcuje chuť pomstít se plameny?“ Z Blestonu se

stává hořící město: „požár, metla Blestonu, už zase hořelo“ (s. 140): s. 222, hoří sklad barev: „Ó Blestone, město dýmu...; Blestone, jak jsou tvé plameny černé, nemilosrdné a smrduté!“ (dantovské peklo!). Jacquesova zlomyslná radost se vylévá proudem (s. 226): „cítíl jsem, jak plamen běží, jak se vrhá na město; cítíl jsem ho s pomstychtivým uspokojením; nepřestával jsem cítit, jak se žene, a tleskal jsem všem požárům, ve všech čtvrtích města“. Když Jacques vychází z kina, kde zhlédl *The Red Nights of Roma*, a rudá oblaka mu připomenou rudé nebe na vitraji, hledí na cihly zdi na náměstí a zdají se mu „předurčeny k plamenům“ (s. 228). Když chce vzít Ann do Oriental Bamboo, najde restauraci zavřenou: málem celá shořela (s. 247). Když personifikované město hovoří k Jacquesovi o své bezmezné vitalitě, o své vůli přežít všechny požáry (s. 231: „jak malou spáleninku udělá na tom obrovitém krunýři výheň, kterou dokážeš soustředit“), Jacques cítí, že ho přízračné město přemohlo: „Byl bych si chtěl vypálit oči, které mě jenom vlákaly do pasti, spálit oči, tento text, spálit všechny stránky.“ Je to jakési dantovské *contrapasso*: sám spálil mapu Blestonu „in effigie, jako nějaký negativ zářivého cejchu na Kainově čele“ (s. 262). V psaní našel „prostředek, jak exteriorizovat ty plameny“ nenávisti k městu; musel uznat, že plamen, který spálil mapu Blestonu, týž plamen, který spálil Oriental Bamboo, byl rozdmýchán městem, jež „si z něho tropilo šašky“ (s. 269). Proti šarlatu plamenů řádících v Blestonu stojí často nebeský blankyt jižních zemí, evokovaný některými filmy: ta modř se zabarvuje jinou červení než v Blestonu (s. 296): „záračný šarlat tvého intimnějšího žáru, konečně vysvobozeného, ten šarlat za hranicemi každé barvy – i nejpyšnější požáry ukazují jen jeho vzdálenou a nečistou prefiguraci“. Ještě v poslední větě románu se nachází narážka na plameny, které neustále devastují Bleston, tak jako požíraly nenávistníka Jacquese po celou dobu, co ve městě pobýval: „Vzdálím se od tebe, Blestone v posledním tažení, Blestone plný žáru, jež rozdmýchávám.“ Teprve když zavřeme knihu, unikneme plameni nenávisti, který navěky podrývá město, město, jež nicméně přežívá jako dantovský zatracenec.

Můžeme pozorovat, že jak se město stále více alegorizuje, místa, byť jasně označená, rovněž obtěžkávají alegorickými hodnotami. Od druhé poloviny románu narážíme na zvláštní stylistický prvek, který ukazuje, do jaké míry se město stalo alegorickou postavou protivníka, s nímž musí Jacques úporně bojovat: s apostrofou namířenou proti městu, která se objevuje, nemýlím-li se, poprvé na s. 222: „Ó Blestone, město dýmu...“, a na niž město jakožto živá bytost odpovídá, obracejíc se na protagonistu: „Jacquesi Revele, který chceš mou smrt, pohleď na tuto novou tvář hydry“ (s. 231). Tyto apostrofy města jako by v jisté chvíli ustupovaly apostrofám strážného anděla Blestonu, čisté Ann, a to v čase, kdy Jacques ještě neztratil naději, že Ann získá pro sebe: s. 235: „Ann, nepoštětilo se mi mluvit s vámi

v sobotu“; s. 236: „Zítřa, Ann, v prvním poschodí Oriental Bamboo, ...snad vám dokážu vyložit...“; s. 237: „Ann, moje Ann, jak jsem mohl zkoušet namlouvat si...“; s. 237: „Je to jen dočasná prohra, Ann.“ Následují četná vzývání Ann jako řecké Ariadny, jež zná nit, která vysvobodí Thésea z labyrintu. Ale když je v části nazvané *Sbohem* veškerá naděje v Ann ztracena, Jacques začíná popisovat své pocity skleslosti a invokes přitom neustále Bleston, jako by jméno tohoto neblahého města bylo bez ustání v jeho ztrýzněné duši přítomno. To už nejsou mluvená vášnivá vyznání jako ta, jež byla adresována Ann, ale nervózně opakované výčitky, vrhané do tváře městu, té prokleté mocnosti.

S. 258: zaplavila mě zuřivá chuť spálit je (mé papíry)..., zdánlivě by to uzavřelo onen kruh, rýsující se od dubnového večera, kdy jsem zničil *tvou mapu, Blestone*..., zuřivá chuť, která přicházela od *tebe, město*, které ses vplížilo, proniklo jsi do mé duše jako despotický démon, *Blestone*, který sis ze mne chtěl udělat svůj nástroj, ... zuřivá chuť spálit je, což by ale bylo jen falešnou tečkou, *Blestone*, neboť ty plameny... mám už tu zkušenost za sebou, *Blestone*, nemohu jí ovšem zabránit, aby mě nepronásledovala.

S. 261: ...zapomněl jsem na to druhé ze tvých pokušení, *město Blestone*... Ťal jsem do živého, *město Blestone*... A proto ti děkuji, že jsem se na tobě tak krutě pomstil, *město Blestone*..., jež opustím ani ne za měsíc...

„Deskriptivní“ apostrofy se opakují až do posledního odstavce románu: „Vzdálím se od tebe, *Blestone* v posledním tažení, *Blestone* plný žáru, jež rozdmýchávám“ – to je věta, která, jak už jsme řekli, spojuje Jacquese a Bleston stejnou vinou.

Tak jako je tomu u časových údajů a místních určení, nacházíme v našem románu rovněž tendenci rozlišovat a zároveň směřovat antagonistu a protagonistu: protože antagonistické město rozdmýchává v Jacquesovi nenávist, je v jistém smyslu součástí protagonistovy duše: „le Meurtre de Bleston“ je, jak víme, víceznačný titul, může znamenat vraždu spáchanou na Blestonu, ale také vraždu spáchanou Blestonem. Poselství, jež nám román sděluje, je možná poselství morální: v nenávisti se směšují aktivní strana (ten, kdo nenávidí) a pasivní strana (nenáviděný). Z Jacquese se stal vrah Blestonu (v aktivním smyslu), protože Bleston je vražedné město. Jak v Blestonu, tak v Jacquesovi šlehají plameny – a kdo může říci, kde byl první článek v této křivolaké řadě plamenů nenávisti? Povšimněme si, do jaké míry nenávist seskupuje a staví jednoho proti druhému obyvatele města: černocho Horace Buck podpaluje z nenávisti a splývá tak – alespoň v představách Jamese Jenkinse (s.

283) – s Georgem Burtonem; George Burton, romanopisec, v němž Jacques poznal spojence proti Blestonu a který nenávidí Novou katedrálu; James Jenkins, který nenávidí George Burtona, Horace Bucka a – jako spojenci mezi oběma – Jacquese (s. 284). K dovršení „zmatku“ je samo město (alegorické město) rozštěpeno ve dva vnitřní hlasy: „nevraživý, autoritářský a uspokojený“, který hlásá věčnou vitalitu, a druhý, „naříkavý hlas, probuzený plameny, tou ranou, již jsem ti uštědřil“ (s. 279), „hlas tvé touhy a vysvobození“. A sám Jacques je rozdělen mezi pomstu („Teď jsme vyrovnáni“) a touhu po vysvobození.

Všechny tyto záměny časů, míst a osob vysvětlují, proč je román komponován v malých úsecích, oddělených scénách, vnitřních okamžicích přivolaných pamětí. Nebýt této segmentace, román mohl být pravděpodobně o tři čtvrtiny kratší: úplný popis okamžiku s celým svým specifickým obsahem asociací, připodobnění a rozlišení nutí autora k neustálému opakování, ke sledování myšlenek, jež se vynořují právě v tomto přesně vymezeném okamžiku (třebaže tyto myšlenky pro nás nejsou nové), v *meandrovitých* větvích, jaké psali Proust nebo Péguy, a možná jsou bližší posledně jmenovanému svým vášnivým tónem a svou řečnickou kadencí. U Butora je tato deklamace pravděpodobně inspirována obsedantní přitažlivostí některých, stále stejných, časů, míst, osob, motivů. V jádru je celý román, v každém okamžiku, protestem proti hermetickému životu v Blestonu, proti všemohoucímu přízraku nenávisti, drolicímu se v početné střípky nenáviděných věcí: tak je Jacques pronásledován utkvělými myšlenkami souvisejícími s exempláři *Vraždy v Blestonu*:

S. 149: (ústřední postavou tohoto záznamu z 8. července je James: zdůrazňuje se jeho nenávisť k autorovi románu *Smrt v Blestonu* a k vitraji ve Staré katedrále): ...viděl jsem Jamese přicházet z oběda, ...viděl jsem, jak se přehrabuje v kapsách svého přšipláště a spěchá dolů, aby odtud za chvíli přinesl umazaný exemplář *Vraždy v Blestonu*, a když mi ho s hroznými rozpaky ukázal, poznal jsem v něm ten, jež jsem koupil v říjnu u Barona, do něhož jsem vepsal své jméno a jenž mi posloužil jako první průvodce tímto městem, který mě upozornil na vitraj a zavedl mě do Oriental Bamboo, exemplář, který jsem vyzdobil, když jsem se vrátil z Plaisance Gardens, malým obrázkem želvy a který jsem pak jemu, Jamesovi, nazítří zapůjčil, a pak ještě Ann Baileyové, exemplář, o kterém jsem si myslel, že jsem o něj přišel a který jsem musel nahradit tím exemplářem z antikvariátu, jenž dosud leží v levém rohu mého stolu, pokaňhaný inkoustem, podepsaný jménem někoho neznámého, určitě Skota, Macněco (nemohu to rozluštit), a který jsem znovu našel mimo veškeré nadání u dvou

sester po té pamětihodné a politováníhodné večeři v neděli 1. června a který jsem jim nechal, protože jsem si myslel, že si ho schovají jako upomínku na mne.

Jak je tomu se všemi tématy našeho románu, na tyto dva exempláře *Vraždy v Blestonu* se soustřeďuje obsedantní pozornost. Kolikrát autor rekapituluje do všech detailů všechno, co s nimi souvisí! Určitě to však není čtenář, kdo potřebuje všechny tyto – stále stejné – informace, potřebuje je Jacques, který se chce osvobodit od své obsese tím, že si připomíná všechny reálné podrobnosti. I zde pak rozlišování vede jen ke stále většímu zmatku, tentokrát v rovině předmětů, jež se v pohledu astigmatického pozorovatele zdvojují. (Mohli bychom studovat rovněž zdvojování a zmatek, který způsobují dvě mapy města Blestonu.)

Když si znovu přečteme dlouhou větu, již jsme právě citovali, s jejími četnými *který* a *jenž*, které ji prodlužují a stále znovu uvádějí do chodu, budeme možná schopni charakterizovat některé její aspekty, jichž jsme si dosud nepovšimli. Próza *Rozvrhu hodin* je emotivní, nervózní, jakoby posedlá (právě jsme zaznamenali disproporci mezi materiálními objekty, dvěma exempláři jedné knihy, a jejich popisem). Ale u Butora není emoce nebo obsese tlumočena větnými drobkami, výkřiky, vyčtenými slovy, jak je tomu tolikrát u Joyce, ale je „stylizována“, nalita do kadlubu proustovské nebo péguiovské věty-řeky. Proud asociací v mysli mluvícího (nebo píšícího) jedince je tedy zadržován, přehrazován pevně strukturovanou syntaxí, která dovoluje superponovat rozdílné plány, někdy s komickým efektem *ridiculus mus* [hory, která porodila myš]: např. s. 222:

Ann, moje lednová Ann, která mi byla tenkrát tak blízká, Ann, kterou jsem opustil kvůli Rose, velmi zákeřně – (vypouštím dvě řádky) – Ann, se kterou se zítra zbytečně sejdu, již nedokážu doručit onen výkřik zoufalství, to volání o pomoc – (následují další 3 řádky) – Ann, které bych chtěl dnes tolik odpovědět – (3 řádky) – které bych chtěl nyní tolik vysvětlit, proč jsem od ní chtěl v oněch posledních dubnových dnech odkoupit druhou mapu Blestonu a tu složku bílého papíru, kterou ještě stále pokrývám písmeny.

Minulost a budoucnost jsou vášnivě přivolávány, s veškerou rétorikou zklamaného srdce, chytajícího se chatrné naděje – aby vše vyústilo v banální prézens („složku papíru, kterou stále ještě pokrývám písmeny“), ale celý ten heteroklitní blok myšlenek jedné chvíle je ovládnut přísnou armaturou věty. Věta-řeka tak s sebou může unášet všemožné narativní nebo objektivní prvky: na okamžik se vynořují před čtenářovou pozorností, ale zůstávají přesto

ztopeny v mocném příboji, jehož souhrnný efekt může aspirovat na vznešenost (*sublime*). Tak celá jedna kapitola („pátek 8. srpna“, s. 205nn.) sestává jednak z dlouhých (až půlstránkových), jednak z krátkých odstavců, vesměs vyznačených anaforickými zvoláními *Rose, která...*, přičemž poslední odstavec se vypíná až k racinovskému patosu zoufalství:

Rose, má Persefona, má Faidra, má Růže, která rozkvetla v tomto močálu paralýzy a těžkých plynů, od doby velkých mlh, běda, už ne má Rose, ale jenom Rose, zapovězená Rose, unikající, rezervovaná, živá, prostá, něžná, krutá Rose.

Věta-řeka se znamenitě hodí k popisu pendlování asociací, jejich síly, která se autorovi vnucuje při psaní jako nezadržitelný proud a také jako netušené břehy, k nimž je jeho mysl vlečena. Takto zní druhý odstavec kapitoly, z níž jsem právě citoval (z této 30řádkové věty reprodukuji opět pouze kostru):

Rose, která zůstala sedět u stolu..., zatímco paní Baileyová vše sledovala bdělým okem... a zatímco mne Ann... představovala svým přátelům..., představila mě onomu bratranci Henrymu, o němž se mluvilo v téže místnosti při oné večeři 1. června, jejíž resumé jsem si pak nazítří přečetl (v té chvíli vešel James Jenkins se svou matkou...), a nakonec mě představila onomu Richardu Tennovi, ...jehož dům byl popsán ve *Vraždě v Blestonu*, jak mi vysvětlila (ale já jsem samozřejmě neměl žádnou chuť mluvit toho večera, kdy se slavily zasnuby, o Georgi Burtonovi a jeho „nehodě“, onomu Richardu Tennovi, který se projevil jako velice milý mladík a který vícekrát navštívil pevninskou Evropu, onomu Richardu Tennovi, o němž bych si přál vědět více (právě jeho jsem slyšel odpovědět jedné dámě, že ne, že dnes tu není autem, že vůz je v opravě, že bude k dispozici až za několik dní).

Celá část vyprávění (večírek na oslavu Rosina zasnoubení) je tu podřízena invokaci *Rose, která...*, přičemž určité prvky a myšlenky jsou podřízeny, tak říkajíc na druhou, tomuto vyprávění (věty v závorkách); ale celý narativní obsah je zaměřen na záhadnou postavu Richarda Tenna, zabírajícího poslední řádky, tedy přesně polovinu věty-odstavce. Čtenář je tím trochu dezorientován: když je v záhlaví odstavce Rose (a celá kapitola je věnována jí), jak může Richard Tenn uzurpovat tolik prostoru? Je to tím, že Jacquesovy myšlenky se v jisté chvíli, v okamžiku, kdy mu byl Tenn představen, téměř nepozorovaně přesunuly od Rose k Tennovi. A příští odstavec nikterak nebude sledovat Tenna, ale znovu – jakoby nic – začne

invokací „*Rose, která... se na mne tak dojemně podívala*“, neboť Jacquesova pozornost se opět přemístila, tentokrát od Tenna k Rose. Třebaže věta sleduje zákruty Jacquesových myšlenek, jimiž si vybavuje onen večer (a všimněme si zařazení jednoho prvku, který není součástí vyprávění, ale je obrazem vypravěčovy myšlenky ve chvíli, kdy píše: „při oné večeři 1. června, jejíž resumé jsem si pak nazítří přečetl“), má pevný řád: Rose je v Jacquesových myšlenkách neustále dominantní, třebaže ji v jedné části vyprávění zastihuje kompars. Podobně je symbolický děj pálení mapy Blestonu (s. 203) popsán v 19řádkovém odstavci, sestávajícím ze vztažných vět: „Pak jsem vzal mapu Blestonu... která se rozzářila... která potom pohasla... která se náhle ovroubila drobounkými plamínky...“ – scéna zjevně získává na jednotnosti podřízením vztažných vět hlavnímu tématu „mapa“ – a jestliže věta končí po zmínce o „plamíncích“ příslovečnými vazbami typu *tout en* + gerundiv (*tout en calcinant, tout en déchirant... tout en transformant en mince écaille noire* [sžihající, trhající... proměňující v tenkou černou šupinu]), asistujeme vskutku požáru v celém jeho trvání, jak se prezentuje Jacquesově vášní rozbouřené mysli.

Někdy autorovy obsese nerezonují v dlouhé větě, ale naopak ve větě krátké, jež se ve vyprávění objevuje jako refrén. Tak např. v podkapitole (s. 181) věnované Štědrému dni procítá veškerá Jacquesova nenávist vůči Blestonu: „Takže Štědrý den, ten příšerný Štědrý den (jak bych tě nemohl nenávidět, Blestone?)...“ Jacques potkává Horace Bucka, jenž jeho odpor ke Štědrému dni naprosto sdílí („Ty jejich zvony a ten jejich Ježíšek...“). Takto zní příslušná část vyprávění, přerušovaná v závorkách jakýmsi škytnutím: „byl Štědrý den“: „Všechny restaurace na náměstí byly zavřené (byl Štědrý den), zavřené byly i všechny restaurace u obou katedrál (...ozvěna varhan, prázdné uličky, byl Štědrý den); neměl jsem žádnou chuť jít žebrot o trochu jídla k paní Grosvenorové... (v tuhle hodinu už ostatně musela být u svých bratranců, byl Štědrý den) ...koneckonců by nejel žádný autobus, kterým bych se mohl vrátit, protože, jak všichni víme, bylo rozhodnuto (byl Štědrý den), že nepojedou žádné noční linky... ledaže by, ne, byl Štědrý den, Plaisance Garden byla určitě celý den zavřená...“ Řekl jsem „škytnutí“. A skutečně, opakování věty „byl Štědrý den“ je jakýsi mechanický náraz v Jacquesově paměti, tak trochu omluva a zároveň výčitka nesnesitelnému stavu věcí.

Takto si náš román, jenž je románem já postupně si uvědomujícího nenávist, která je sžírání, vypracoval velmi precizní techniku, jejímž prostřednictvím sleduje v časech, místech, osobách, dějích, předmětech a dokonce ve větě vývoj této vášně. Co mě na této analýze rozkladu já zvláště udivuje (a musím říci: co se mi líbí), je skutečnost, že sama lidská bytost, která díky spisovateli úsilí rekonstruuje všechny aspekty a všechny fáze schizofrenie, nekončí v úplné pomatenosti, neboť klasické jednoty, klasická věta, vědomá psychologie ještě

nevyklidily pole. Francouzský kartezianismus dosud zůstává nedotčen, alespoň v racionálním postoji spisovatele, který stále ještě dokáže svou deskripcí ovládnout chaos moderního světa.

Námět románu *Proměna* (La Modification, 1957) je stejně jako námět *Rozvrhu hodin* překvapivě prostý: Francouz Léon Delmont, pětáctýřicátník, manžel ženy, kterou už nemiluje, a otec čtyř dětí, člověk se zajištěným výnosným postavením v jednom italském podniku exportujícím psací stroje, cestuje jako obvykle z Paříže do Říma, tentokrát to však není služební cesta, ale cesta soukromá: jede oznámit mladé Francouzce Cécile, zaměstnankyni francouzské ambasády v Římě, své milence, že pro ni našel v Paříži místo a že se rozvede se svou ženou, aby žil s ní – ale „cestou“, to znamená během jízdy vlakem, se rozhodne, že se svou ženou zůstane a že se dokonce se Cécile ani nesetká, neboť Cécile – jak si nyní uvědomuje – pro něho byla jen symbolem Říma a svobody a v Paříži by neplnila žádnou funkci. Název románu je tedy ironický, stejně jako název románu předchozího: během méně než 24 hodin (přesně během 21 hodin, 35 minut, s. 28) došlo nikoliv k modifikaci, ale k úplnému převrácení všech Léonových plánů (slovo „modifikace“ se objevuje teprve na s. 200, dlouho po přijetí opačného rozhodnutí, když Léon přemýšlí o způsobu, jak vysvětlit mladé dívce, že přestěhování do Paříže je pro ni „na dosah ruky“, on však na toto řešení rezignoval). Jednota času a místa je respektována ještě striktněji a je ještě sevřenější než v *Časovém rozvrhu*; prožíváme s Léonem a jeho myšlenkami jeho jízdu vlakem na trase Paříž-Řím – a Léon nás také informuje flashbaky a sny o své minulosti, již si znovu připomíná, a o své budoucnosti, již anticipuje. Na rozdíl od *Časového rozvrhu* tentokrát nevidíme autora knihy při práci, s jeho reprízami prožitého obsahu podle údajů, jež mu poskytly vzpomínky na konkrétní den (Jacques ostatně začal psát ze značného odstupů, sedm měsíců po prožitých událostech): krátký časový úsek jízdy Paříž-Řím navíc Léonovi nedovoluje své vzpomínky a své myšlenky datovat, a nové rozhodnutí, k němuž dochází během jízdy vlakem, je jistě cosi mnohem dramatičtějšího a odlišného od pozvolné modifikace postoje, jak tomu bylo u Jacquese, zápolícího s městem Blestonem. Léon ovšem o svém změněném rozhodnutí také napíše knihu: totiž právě Butorovu knihu, tu, kterou čteme, knihu, která má za cíl, jak se dozvídáme v závěru románu (s. 236), „pokusit se oživit v podobě cesty tuto rozhodující epizodu vašeho milostného dobrodružství, hnutí, k němuž došlo ve vaší myslí během cestování vašeho těla z jednoho nádraží – (Paříž-Gare de Lyon) –

na druhé – (Řím-Stazione Termini) – všemi krajinami“.³ Je ještě třeba říci, že u Léona, postavy mnohem méně literární než Jacques (třebaže čte *Aeneidu*, listy Juliána Apostaty apod.), postavy, která nám nepodala žádný doklad svého literárního talentu (pouze doklady své introspekce, analýzy vlastních myšlenek), je řešení „vše ústí v knihu“ méně plauzibilní než u Jacquese, jež vidíme reálně pracovat na jeho poznámkách. Proustovský recept – vyprávění o nazrávajícím rozhodnutí spisovatele napsat knihu, která je už napsána – je tedy aplikován málo přesvědčivě. Ale vnitřní drama, které přivádí protagonistu k „modifikaci“ zamýšleného plánu, ve vztahu k času plynoucímu na trase Paříž-Řím, je popsáno skvěle. Předně jsou hlavní etapy cesty Paříž-Řím často vypočítávány: Dijon, Modane, Turín, Janov, Řím (a někdy jsou v představách prodlužovány: Neapol, Syrakusy; někdy, ve flashbecích, jsou také vyjmenovávány v opačném pořadí), takže jsme jakoby vtaženi do pohybu vlaku (který je také pohybem času). Tak jako v *Rozvrhu hodin* některé suše enumerativní stránky jako by opakovaly oficiální popis města Blestonu, čímž v nás vzniká pocit uzavřeného prostoru, v *Proměně* narážíme na suché výčty železničních stanic, jakoby opsaných z jízdního řádu, jež v nás budou vzbuzet pocit „uzavřeného času“ (autor jako by propočítával ireverzibilní čas přímo před našima očima: „tomuhle – (tomuhle vlaku) – , *podívejme*, tomuhle to trvá jedenadvacet hodin, pětadvacet minut, to dělá, *podívejme*, to dělá rozdíl dvou hodin padesáti“). Jak se zdá, prostorový a časový svět se prosazuje s neodvratným determinismem. Ale kromě nádraží, kde vlak zastavuje, našel Butor ještě jeden způsob, jak frázovat ubíhající čas: totiž uváděním nádraží, kde vlak nezastavuje a která vytvářejí nepřetržitý, takříkajíc fatální řetězec: větička „passe la gare de“ [míjí nádraží v...] (např. Saint-Julien-du-Sault nebo Bussolino), která se objevuje tak často, v nás budí pocit, že tato nádraží míjejí právě v okamžiku, kdy čteme jejich jméno, že my sami se nacházíme v pohybujícím se vlaku. Vlak pak znázorňuje Léonův vnitřní vývoj a stojí v opozici k četným zmínkách o „čísle 15, place de Panthéon“, Léonově pařížské adrese, která naopak znázorňuje všechno to, co je v jeho existenci stabilní a fixované. Rituální věta „passe la gare“ s inverzí,⁴ která označuje dílčí děj v rámci většího, souvislého a konsekventního děje,⁵ je obvykle vyčleněna do samostatného odstavce, obsahujícího drobné detaily, jichž si Léon všiml uvnitř nebo vně svého kupé, tj. ve své „přítomné existenci ve vlaku“: tak např. na s. 103:

³ [Zde i v následujících citátech překlad Josefa Pospíšila. Citováno z: Michel Butor, *Proměna, Světová literatura*, 1959, č. 4, s. 89.]

⁴ Viz níže, s. 000.

⁵ Je to variace na typ *arrive le général*, často popisovaný v gramatikách. Originalita Léonovy formulace nespočívá ani tak ve zvolené syntaktické formě (ve skutečnosti by to nemohl říci jinak: „il passe la gare...“ nebo

Vidíte, jak na hřejícím železném koberci poskakuje jádérko z jablka z jednoho kosočtverce do druhého. Číšník z jídelního vozu zase vyzvání na chodbičce svým zvonkem. *Míjí nádraží v Polliatu.*

Některé z těchto vnějších detailů se opakují napříč celou knihou, vždy s rituální větou „Míjí nádraží v...“, tak na s. 232:

Míjí nádraží Roma Ostiense s bílým hrotem pyramidy Cestiovy... Na hřejícím železném koberci s kosočtverci podobnými ideálnímu plánu železniční dopravy pozorujete zrnka prachu a drobné smetí...

A není pochyb, že „rituální věta“ se stává obsedantnější a horečnější, jak se blíží Řím, protože víme, že s Římem se blíží i finální rozhodnutí:

S. 207: Míjí nádraží v Maglianě. Za chodbičkou už je vidět římská předměstí.

S. 229: Míjí Roma Trastevere. Za oknem se v ulicích potkávají první rozsvícené tramvaje.

Vyprávění se tedy v románě štěpí na dvě části a jedna část se střídá s druhou: jak to formuluje sám autor ve výše citované pasáži (s. 236 románu), cesta spočívá v pohybu ducha a v přemístění těla cestujícího. Dodáme, že vlak jedoucí z jednoho místa na druhé představuje především kontinuitu a že „modifikaci“, tj. konečné rozhodnutí protikladné tomu ze začátku cesty, uskutečňuje kontinuita Léonova já. Já je takto představeno „*en train de se modifier*“ [jak se průběžně modifikuje] („dans le train“ [ve vlaku!]), bez přerušení souvislostí. Nemáme tu co činit – jako v někdejších románech – s následnými monology, vyjadřujícími myšlenky v jistých chvílích, ale s řetězem myšlenek, které se takřka nepostřehnutelně transformují. Teprve když srovnáme začátek a konec cesty, vyjeví se „modifikace“, radikální změna rozhodnutí. A řekneme také, že pokud se pohyb těla odehrává v přítomnosti, pohyb ducha zahrnuje přítomnost, minulost i budoucnost. Některé partie románu se tedy budou odehrávat (na rozdíl od *Časového rozvrhu*, kde je vypravěčova přítomnost postavena do kontrastu s minulostí vyprávěných událostí) v tělesné přítomnosti, ve vagonu, a jiné v rozmanitých

„la gare de... passe“ jsou stejně nemožné), jako ve volbě slovesa *passer*. Obvykle životná bytost „passe“ před

oblastech mimo vagon, jež může evokovat duch. Partie prvního typu zabírají zpravidla méně místa než partie druhého typu, realismus deskripce je v nich však výraznější: plyne z nich dojem „skleněného zvonu“. Co nového a zajímavého lze spatřit ve vagonu po několika hodinách jízdy? Ze strany romanopisce je to husarský kousek, dokáže-li nás zaujmout tak úzkým zorným polem. A Butor vskutku dovedl nejenom ukázat nám ze stále nových pohledů materiální předměty ve vagonu (např. výhřevný železný koberec), ale také vytvořit široký kompars náhodných spolucestujících, kteří přitahují Léonovu – a tudíž i naši – pozornost. A jak pokračujeme v četbě, navíc chápeme, že právě tyto postavy, patřící do „přítomnosti“ vagonu, spouštějí mechanismus Léonových myšlenek a možná dokonce i mechanismus jeho konečného rozhodnutí: autor sám nám na konci knihy říká (228):

Nebýt těchto lidí, nebýt těchto předmětů a těchto obrázků, k nimž se mé myšlenky upjaly do té míry, že vznikl celý myšlenkový stroj, který mi předváděl oblasti mého života jednu po druhé během této cesty, lišící se od jiných..., možná, že trhlina zející v mé osobnosti by se nebyla této noci projevila...

Byli jsme upozorněni už na začátku (s. 20), že vnější život, který prožívá cestující se svým tělem ve vagonu, „je součástí vašich rozhodnutí, je to mechanismus, který jste sám složil a který začíná běžet téměř bez vašeho vědomí“. Víme sice, že cesta spouští mechanismus zdvojení skutečnosti, ale teprve modernímu romanopisci s jeho diferencovaným vnímáním „času“ je dopřáno dát nám v každé chvíli pocítit tento mechanismus, jenž není výlučně záležitostí těla, neboť myšlenky a emoce cestujícího se utvářejí nebo přetvářejí v závislosti na tělesných přesunech. Tak se Léon snaží (s. 223) zůstat klidný v okamžiku, kdy míjí nádraží v Tarquinii: „To vzrušení je zcela zbytečné, nestačí pohyb vagonu, aby rozehrával vaše jistoty a skřípal jimi o sebe jako součástkami zle zřízeného stroje?“ Sám pohyb vlaku, s jeho mechanickou silou, sugeruje Léonovi jistou osudovost, souhlasnou s pohybem jeho myšlenek. Když si představí vyčerpávající zpáteční cestu ke své ženě Henriettě, již bude muset odhalit své neblahé plány (s. 135), cítí, že na to nebude mít sílu. Chtěl by zarazit ty defetistické myšlenky, „odhodit všechny ty obrazy, které troubí do útoku na toho, kdo jsem. Ale teď už na to není čas, jejich řetězy, pevně ukované touto cestou, se odvíjejí se sebejistým pohybem vlaku, a přes veškerou vaši snahu se jich zbavit... jsou tu stále a stahují vás do svých soukolí“, a tak „život ve vlaku“ s sebou „mechanicky“ vleče porážku.

krajinou, nikoli krajina „passe“ cestujícího. Ale v našem románě právě krajiny ovlivňují protagonistu.

Ale, můžeme se zeptat, jakým způsobem funguje interference tělesného a duchovního, jaký je vliv „reality vagonu“ na Léonovu vnitřní realitu? Sám autor naznačil v jedné výše citované pasáži tuto *tripartitio*: „*tito* lidé, *tyto* předměty, *tyto* obrazy“. Nejprve *tito* lidé. Protože Léon cestuje třetí třídou, jeho spolucestující jsou velmi různí, někteří jsou jen matní (např. na s. 74 jistý kněz, v jehož chování Léon tuší neklid podobný jeho vlastnímu neklidu, neklid člověka, který zvažuje radikální rozhodnutí) a během cesty se střídají, jiní s ním jedou celou cestu, mají výraznější kontury a podstatněji ovlivňují jeho úvahy: zejména to platí o novomanželském páru na svatební cestě do Syrakus, jež Léon pokřtil Pierre a Agnès: sděluje nám všechna jejich fyzická a citová hnutí, zvláštní reakce v různých fázích cesty, a popisuje jejich soužití během onoho dne a oné noci a štěstí, jež zakoušejí v přečpaném vagonu navzdory nepříjemnostem cesty. Právě toto štěstí, o němž nelze vědět, zda vydrží, až bude jejich další život vystaven jiným zkouškám, uvede do pohybu Léonovy četné osobní vzpomínky; neboť i on sám absolvoval se svou ženou šťastnou cestu do Říma a pak cestu opačným směrem se Cécile, a nyní jede sám za onou Cécile, jež mu má poskytnout nové štěstí; a nejen to, nakonec v tomto vlaku změní názor, neuvidí Cécile a v závěru románu přislíbí dokonce své ženě novou svatební cestu, takřkajíc na usmířenou. Jakými uměleckými prostředky dokáže Butor uspořádat tyto rozdílné světy, ukazuje následující věta, kde se poprvé objevuje jméno (ještě nikoli postava) Cécile (s. 25):

Je pravda, že jsou spolu, že objevují nové věci, že jsou okouzleni, že pravděpodobně jedou touto tratí poprvé, že si toho mají tolik co říci, že nemají zapotřebí protahovat jednotlivé epizody této cesty, aby jimi co nejvíce vyplnili prázdnotu a nudu... , protože všechno, ať je to cokoliv, bude vyžadovat hodně času a pomine to pro ně až příliš rychle, neboť na nich neleží předem pocíťovaná únava z hodin zbývajících do příjezdu na místo, kterou jste si vy zvykl pocíťovat až příliš, z hodin, jež vás dělí od Cécile a jež tentokrát budete muset snášet v nepohodlí vozu třetí třídy...

Štěstí ve dvou, neštěstí osamělého a rozčarovaného pozorovatele tohoto štěstí, jeho touha po novém štěstí, po štěstí svobody, jímž je pro něho Cécile – všechny tyto myšlenky logicky následují jedna za druhou a zároveň – jak věta postupuje – nás přemísťují z jednoho světa do druhého. Jindy (s. 100) člověk, který prochází chodbičkou, ale splete si vagon, připomene Léonovi někdejší cestu s Henriettou ve třetí třídě, kdy se on sám spletl podobným způsobem, a okamžik, kdy si mohl opět sednout na své místo – „Henrietta u okna a vy vedle ní, jako dva novomanželé“. Naproti tomu (s. 103) nálepka na kufru mladého páru, na níž je patrně

napsáno jméno místa, kam mají namířeno (na Sicílii?), připomene Léonovi jeho „nepravou svatbu“ nebo „polosvatbu“ se Cécile a smyslné obrazy z plážového života v její společnosti.

Občas Léon pociťuje touhu varovat mladé manžele před iluzí trvalého štěstí – což ovšem zase vyvolává pochybnosti o možnosti štěstí se Cécile, která v podstatě bude jen druhou Henriettou. Léonovy myšlenky tak směřují od Pierra a Agnès k Henriettě a Cécile, to znamená k jeho minulosti a k jeho budoucnosti, k budoucnosti stejně nejisté, jako je jeho minulost. „Ti lidé“ před ním, tak úporně mířící do budoucnosti, nutí Léona přemýšlet budoucnosti vlastní.

Potom „předměty“. Vynucená krátkozrakost cestujícího uzavřeného v jeho kupé vede nejen ke zvětšování předmětů viděných na krátkou vzdálenost, ale také k jejich symbolické interpretaci. Mezi všemi těmito předměty-symboly (např. fotografie malebných míst, které visí nad lavicemi a evokují bohatší a krásnější život) hraje prim román, který Léon koupil před odjezdem na Gare de Lyon: nejprve posloužil k označení jeho místa v kupé (s. 42). Trochu více individuality získává, když nám je ukázán vedle breviáře, ježž na lavici hodil duchovní. Léon ho odloží do sít'ky, „aniž z něho přečetl jediné slovo“; dosud ho jen prolistoval, „aby uslyšel uprostřed hlomození vlaku a nádraží lehké zašumění, které tak vzniká a které připomíná déšť“. Zahlédáme tak nečtenou knihu, jejímž účelem je zahnat nudu (stejný účel má možná i knězův breviář). Na s. 105 kniha Léonovi vypadne z rukou, když sebou vlak trhne (ale možná také vlivem alkoholu, vypitého před obědem). Do této chvíle nevyjevila žádný specifický charakter; je pouze znakem vnitřních hnutí. Kniha se nicméně může stát středem asociací nebo vzpomínek: na cestě se Cécile z Říma do Paříže měl s sebou také knihu a také ji položil na lavici, aby tak označil své místo, a také se nedostal k četbě, protože byl zaujat horami za oknem (s. 119) – ostatně cestující, jemuž říká Pierre, má také knihu, kterou nečte (minulost a přítomnost splývají). Přesuny knihy jsou detailně sledovány: na konci jedné podkapitoly (s. 132) bere Léon „nepoužitý“ román ze sít'ky a klade ho na lavici, protože chce vyjít z kupé, a když se v následující podkapitole (s. 132) vrátí, znovu ho do sít'ky uloží. „Všechna vaše gesta prozrazují velkou nervozitu,“ poznamenává sám Léon; tento mechanický úkon se ostatně dále ještě zopakuje (s. 159). Ale na s. 165 se nečtená kniha stává pro Léona výčitkou, neboť tuší, že ji vůbec nebude číst – a že se v něm tudíž musela odehrát změna (značně zkracují půldruhé stránky textu). Povšimněme si patetického tónu této promluvy k sobě samému:

Proč jste nečetl tu knihu, když jste si ji koupil, snad by vás před tím vším ochránila? – (Rozpaky, že zůstal vzhůru jako náměsíčník?) – Proč ani teď, když už sedíte...

nemůžete ji otevřít, proč se vám nechce rozluštit ani její název..., díváte se jen na zadní stranu obálky... jako by se vám bílé stránky pod ní obracely samy před očima...

A přece v této knize... protože je to román, protože jste si ji nevybral čistou náhodou...

...kterou jste nečetl, kterou nebudete číst, je na to už příliš pozdě, víte, že v této knize jsou postavy, které se do jisté míry podobají lidem, kteří se během cesty vystřídalí uvnitř tohoto kupé...

v této knize, kterou jste si koupil, aby vás rozptýlila, a kterou jste nečetl právě proto, že na této cestě jste si přál být jednou úplně sám sebou ve svém jednání... v ní musí být někde... zmínka o člověku v nesnázích, který by se chtěl zachránit, ...který poznává, že cesta, již nastoupil, nevede tam, kam si myslel, jako by byl ztracen v poušti nebo v houštinách...

Hledíte na hřbet knihy...

Tato „báseň v próze“, jež svou strukturou vyznačuje postup Léonových asociovaných myšlenek, (příčemž odstavec „...kterou jste nečetl, kterou nebudete číst, je na to už příliš pozdě“ tvoří přesný střed celé pasáže, její kruciální bod, z jehož jedné strany se nachází výčitka „nečetl jste“ a z druhé strany je popsána momentální situace, nové směřování, osvobozené od nečtené knihy), činí z knihy objektivního svědka a živý symbol Léonova neobyčejného vývoje, oné „proměny“, jíž musí nyní hledět vstříc. „Předmět“ ve své nehybnosti umožňuje protagonistovi změřit jeho vnitřní vývoj.

O několik stránek dále (s. 168) Léon předjímá svůj návrat do Paříže, poté co si v Římě promluvil se Cécile, a znovu myslí na knihu:

...zvolna budete šplhat do Alp, zatímco se budete pokoušet číst, abyste nemusel příliš myslet na to, jakým způsobem se budou vyvíjet události, které uvedete do pohybu zanícenými slovy..., budete se pokoušet číst knihu, kterou budete držet v ruce, zatímco se budete blížit k hranicím, možná že to bude právě tato kniha, kterou rozhodně nedočtete, protože budete mít po večerech na práci něco jiného..., možná že to bude tato kniha, kterou jste stále ještě nezačal číst, nebo nějaká jiná, kterou si koupíte na Stazione Termini, kniha, kterou zavřete na dobu celní prohlídky a v níž bude muset jít například o člověka ztraceného v lese, který se za ním zavírá, takže se ani nemůže rozhodnout, kterým směrem se má nyní dát – (následuje v závorkách transfigurovaná vize celníka, který „najde za pasem zastrčenou knížku, rozevře ji, děšť

omývá její stránky, které se zvolna rozpouštějí, rozplývají“) – v této knize, kterou zavřete na dobu celní prohlídky..., kterou se pak budete pokoušet číst dál... abyste si nemusel představovat s příliš nepříjemnou přesností život, který vás očekává – (následuje detail tohoto Cécilina nevalného života v Paříži) – , do které se pohroužíte, abyste na to nemusel myslet, protože nyní už bude příliš pozdě měnit cokoli...

Místo neúčinného prostředku zábavy se nyní z knihy stalo jakési memento provinění na Cécile (celníci knihu zkoumají): sama o sobě dosud není ničím, z jejích bílých stránek je „smyt“ všechn obsah a mohla by to být stejně dobře tato kniha nebo jiná, zakoupená v Římě. V následující kapitole (s. 172) se líčí jiná, chronologicky předcházející cesta Paříž-Řím, podniknutá pro obchodní společnost, kterou Léon zastupuje, a tudíž v první třídě, cesta, během níž Léon předem prožíval radost ze setkání se Cécile v Římě. Tenkrát měl s sebou také knihu, listy Juliána Odpadlíka, ale tu dočetl a pak musel nechtě přemítat o úředničíně, která ho čeká; a vlastně sám uvažoval o odpadlictví, o vzpouře, a věřil, že se blíží svobodě, která se podobá té, jaká je nepochybně vykreslena v listech Apostatových (srov. stejný motiv na s. 182). A také Cécile, vracející se s Léonem z Paříže do Říma po nepříliš vydařeném pařížském pobytu, měla v ruce při přejezdu hranic knihu (s. 185):

Zavřela knihu, kterou jste nečetl, dokonce jste se jí ani nezeptal na její název, a v níž mohlo jít o člověka, který toužil dostat se do Říma a který plul stále dál v jemném smolném dešti, bělejícím čím dál víc jako sníh, čím dál sušším jako útržky stránek papíru...

– jasný signál zhroutení, rozpadu její lásky k němu. Cécile se znovu vrátila ke své knize, „nevšímajíc si vás, nezdálo se, že by si byla vědoma toho, že jste ji ztratil“, pak roztržitě četla, neboť „si musela uspořádat své vzpomínky z těch čtrnácti dnů“: „To jste tedy vyčetl z její tváře, to jste vyluštil z té její rozmluvy beze slov za přepážkou její knihy.“

Je-li tu kniha přepážkou, nenabízí vám žádnou novou perspektivu, dokonce vám zabraňuje myslet na vnitřní realitu, vkládá se mezi oba členy dvojice. Ale v imaginární scéně Léonova snu Léon tvrdí italskému celníkovi, že jeho jediné „pravé“ zavazadlo je ona kniha, již právě hledá, protože ji ztratil – naznačuje se, že znovunalezená kniha by mohla být jeho spása. A na s. 193, když Léon obrací v prstech knihu, kterou nečetl, představuje si náhle jinou knihu, jakéhosi „modrého průvodce zbloudilých, jež stále hledá“ – a to bude nakonec ta „pravá“ kniha, kniha, kterou Léon nebude číst, ale kterou napíše; ale v té chvíli to ještě

nevíme. Na s. 216 vypadla kniha Léonovi z rukou na lavici a podřimující mladá žena na ni položila prsty, pak je však odtáhla a Léon zachytil knihu na kraji lavice – má chuť něžně hryznout tu ženu do krku a „tisknout ji k sobě, zatímco vaše ruka by jí vnikla pod živůtek“ – v té chvíli se Léon osvobodil od Cécile, protože touží po jiné ženě, a kniha ty neurčité touhy doprovází. Konečně, na s. 226, kniha, „kterou jste nečetl, nýbrž přechovával celou cestu jako svoje znamení“, zapadla do škvíry mezi lavicí a opěradlem: symbolická parabola této knihy je u konce. Na obzoru se objevuje jiná kniha: „budu muset napsat knihu, byl by to pro mne prostředek, jak vyplnit prázdnotu, která se ve mně vytvořila“, a získat tak „jinou svobodu“. Po krátké zmínce o starém modrém průvodci, který měl Léon u sebe, když byl v Římě s Henriettou a který později nahradil Céciliným průvodcem,⁶ je kniha znovu připomenuta při výstupu z vagonu na poslední stránce románu: „Vstanete, oblečete si plášť, vezmete kufřík, seberete si knihu“, knihu, která přepustí své místo „té příští a potřebné knize, jejíž tvar držíte v ruce“. Kniha se, jak je zjevné, obsahově zcela vyprázdnila (bílé stránky) a její materiální forma – to jediné, co zbylo – bude naplněna jiným, tím pravým obsahem – naším románem. Kniha tak prošla – během těchto rozmanitých cest a zejména během té poslední – všemi proměnami Léonova vývoje: obtěžkala množstvím symbolických významů. Opakovaný návrat ke knize lze psychologicky vysvětlit Léonovou nervozitou, jeho obsesemi, ale je to také mohutný básnický motiv, garantující jednotu románu *Proměna*.

A jaké „předměty“ nahradí v našem románě četné blestonské „podívané“, evokující jiná zeměpisná a historická klimata? Jaké „obrazy“ zaplaví představivost trýzněného Léona? Vzhledem k tomu, že úběžníkem Léonových tužeb je Řím, měl Butor bohatě na vybranou: stačilo představit si to nebo ono slavné místo, kam Léon chodil sám nebo s jednou ze svých obou žen, a myšlenky nebo city, jež se k němu tenkrát poutaly: forum, restauraci Tre Scalini, návštěvy Michelangelova Mojžíše. Tak například Léon svého času navštívil s Henriettou – a tato vzpomínka se vynořuje až v samém závěru románu (s. 222) – Venušin chrám v Římě, a Henrietta mu tenkrát položila naivní otázku: „Proč Venuše a Řím? Co mají ty dvě věci společného?“ Ve chvíli, kdy si na to Léon vzpomene, my čtenáři už víme, že v Léonově dobrodružství se Cécile byla intimní souvislost mezi Venuší, Cécile, a městem jeho snů, Římem. A když Léon při současné cestě Paříž-Řím dává znovu vyvstat ve své obrazotvornosti všem ostatním cestám Paříž-Řím, ať týmž směrem nebo opačně, ať s Henriettou nebo se Cécile, vzniká superpozice mnohočetných obrazů a dojmů – Paříž se překrývá s Římem, Řím

⁶ Je v tom symbol „nahrazení“ jedné ženy druhou. Zdá se, že průvodce nahrazují také „knihu“, viz pasáž na s. 193, citovanou výše. Tato sblížení známe už z *Časového rozvrhu* (dva exempláře *Smrti v Blestonu* a dvě mapy města).

se překrývá s Paříží, Henrietta s Římem, Cécile s Paříží – celý Léonův duševní stav se rozkládá do mnoha historických vrstev. Léonův individuální příběh se vylévá ze svého rámce, a ten se rozšiřuje o dějiny a legendy spjaté s těmito místy.

Nad dnešním Římem (jako nad Blestonem) tak ožívá celá mytologie, celý „římský mýtus“, jehož součástí je milostná iluze, již představuje Cécile. Mytologická superstruktura je v našem románě důvěrně spjata se základním problémem: sen o Cécile není v jádru nic jiného než sen o Římu. Butor jasně formuluje základ tohoto „římského mýtu“: je jím „pařížská nespokojenost“ (s. 231), která dává snít o takové organizaci světa, jež by se podobala *pax romana* [římskému míru]. Právě vzpomínkou na „imperiální Paříž“ ožívá stará metropole světa. Léon si přeje, aby se ta dvě témata, Paříž a Řím, „slila“, ale musí přiznat, že by bylo lepší „ponechat těm dvěma městům jejich skutečný zeměpisný vztah“, tak jako uznal, že „římská přítelkyně“ Cécile je mimo Řím jen jednou z mnoha Francouzek. Nevím, zda humor *Proměny* poněkud neztěžkl tímto nákladem širokého rejstříku historických představ – Léonův příběh je koneckonců historka, jakých je dvanáct do tuctu, je to příběh banální deziluze. V *Časovém rozvrhu* je mytologie na svém místě, protože nenávisť plodí mýty; oproti tomu deziluze, jež je vylíčena v *Proměně*, je cit mnohem méně zběsilý, a tudíž také, pokud jde o obrazy, méně tvořivý. Je-li pro Léona nemožné sloučit obě města (tím, že přestěhuje Cécile z Říma do Paříže), bylo vskutku nezbytné mobilizovat celý myticko-historický aparát, bylo nezbytné rozvádět téma Potopy, zobrazené na fotografii ve vagonu, a evokovat postavu papeže, sedícího na *sedia gestatoria*, aby byl Léon poučen, že nesmí „milovat Řím“, protože sám papež je pouze „přízrak císařů“ ve „zrušeném světě“? Naopak velmi zdařilá je „francouzská“ mytologie, pronásledující Léonovu obrazotvornost v průběhu celé jeho cesty: tak například postava Velkého lovčího, cválajícího povětrím nad lesem ve Fontainebleau, pitvorného ducha představujícího Léonovu nerozhodnost a úzkost a opakovaně ho trýznícího otázkami, jaká je jeho pravá podoba: „Kdo jste? Kam jdete? Co hledáte? Koho milujete?...” (např. na s. 210). Jako u Butora tolikrát, různé mytologie splývají: tak se z povětrného jezdce z Fontainebleau stává starověký Cháron, převozník mrtvých (s. 182), pak se mění v „italské celníky“ (s. 185) a nakonec je z něho *Janus bifrons*, „celník Janus“ (s. 193), zatímco kůň Velkého lovčího se překrývá s římskou vlčicí. Tento mytologický synkretismus odpovídá Léonově myšlence, pronásledované heterogenními vzpomínkami, ale je to trochu vykalkulované.⁷

⁷ Butor, spisovatel se solidní klasickou kulturou, obvykle nicméně dokáže nadat klasicistické postupy (figuru prefigurace, mytologickou narážku apod.) psychologickým zdůvodněním: to Jacquesův a Léonův mozek je pronásledován těmito vzpomínkami.

Autobiografické vyprávění v *Proměně* se odlišuje od autobiografických vyprávění v jiných Butorových románech, ale jak se mi zdá, i v jiných současných románech vůbec, značně překvapivým stylistickým prvkem: příběh proměny je nám po celých 236 stránkách vyprávěn v druhé osobě. Je tomu tak v prvních větách románu: „Levou nohou jste vkročil na mosaznou kolejničku... Protáhnete se úzkou skulinou – (dveři v kupé) – ...bylo vám nedávno teprve pětáctyřicet“ – stejně jako v posledních: „Chodbička je prázdná. Díváte se na dav na nástupišti. Vycházíte z kupé.“ Už v *Časovém rozvrhu* jsme narazili na *ty*, obracející se k městu Blestonu, Jacquesovu antagonistovi; zde se však *vy* obrací k jisté části protagonistova já jako k homérské postavě, již autor věnuje svůj zájem a již přibližuje sobě i nám, vytvářeje z ní svého partnera v rozhovoru („A tehdy jsi odpověděl: ...“). Až na to, že Butor nepoužívá druhou osobu příležitostně, aby oživil běžné vyprávění ve 3. osobě, ale napříč celým románem, což nevytváří efekt přiblížení, ale oddálení. Ten, kdo vyprávění zapisuje, autor nebo protagonista, zjevně hledí na vnitřní vývoj, *který proběhl*, z dálky, distancovaně, s odstupem, jaký právě dává dokončený průběh. Vyznačuje druhou osobou svůj zájem, ale zároveň oním *vy* (zdvořilostním vykáním, nikoli důvěrným homérským *ty*) vyznačuje také svou distanci od vyprávěné látky. Nemýlím-li se, *vy* tu implikuje odstín lehké ironie. Jelikož je román většinou (s výjimkou flashbacků a prorocství) napsán v historickém přítomném, minulost je evokována „právě ve chvíli“, kdy je Léonem prožívána; historický přezens přibližuje děj čtenáři, ale *vy* ho od něho vzdaluje. Jestliže *vy* zdánlivě naráží na rozpolcení jednoty protagonistova já ve chvíli, kdy ten píše svůj příběh, jak lze znázornit rozštěp jednoty uvnitř vyprávěného příběhu? Třetí osobou *on*, která dělá dojem, že se odpoutává od kontinuálního *vy*: tak se Léon vidí v zrcadle, jako by padal podél „horských skalisek, stěny kaňonu“ (s. 147), ale myslí také na jinou cestu, kdy potkal Cécile ve vlaku, ale nenašel vedle ní volné místo a přemítal, „bloudě očima po zvadlém listí v lese – (ve Fontainebleau)“ ...“ Následuje dlouhá pasáž ve 3. osobě: „A když tak naslouchal..., slyší Velkého lovčího volat: „Kdo jste?“, kráčí podél vody, hledaje brod, klouže podél stěny... musí se však spokojit se sklaním výklenkem, kde spočine, ne však vleže, nýbrž se skrání opřenou o svislou stěnu...“ A pak se vyprávění zase vrací k *vy*: „Bloudě očima po zvadlém listí ve fontainebleauském lese..., vytáhl jste z kapsy krabičku zápalek...“ Část vložená mezi dvě zmínky o lese je tedy pro Léona pohledem na sebe sama a jejím protagonistou je toto *on*, které se oddělilo od *vy*. Víze tohoto *on*, hledajícího oporu, se ostatně vrací v další pasáži, kde je nám tlumočen Léonův rozhovor se Sibyllou (s. 179, pasáž začínající slovy: „Cítí-li kouř...“ navazuje na předchozí pasáž s *on*, která končí větou „pojednou ucítí vůni kouře“). A třetí pasáž s *on* je jakýmsi rozhovorem s Charonem, který splynul s Velkým lovčím (s. 183): věta „Dal se zase

na cestu“ (s. 182) se opět zjevně váže k „dá se znovu na cestu“ na s. 180. Avšak tato třetí pasáž končí s *on* v juxtapozici s *vy*: „Potom projel pod Velkou branou a vstoupil jste do Říma.“ – což, obávám se, není příliš jasné (tím spíše, že vize papeže, s. 215, je vyprávěna, jako by ji prožívalo *vy*!).

Pokud jde o syntax *Proměny*, zdá se mi, že ve srovnání s *Časovým rozvrhem* jsou věty-řeky méně časté, zejména ony věty přecpané apozicemi (jako např. na s. 34-36: „Byl – („guide bleu“, průvodce Římem s modrou vazbou) – jako nějaký váš talisman, jako klíč, jako zástava vašeho úniku (s. 34), ...zástava rozhodnutí... (s. 35), zástava cesty utajené před Henriettou..., utajené, neboť nikdo na avenue de l'Opéra nezná její cíl... (s. 36), utajené, protože u firmy Scabelli na Corsu nikdo neví, že budete od soboty ráno do pondělka večer v Římě..., utajené do této chvíle i před Cécile) – je to snad tím, že *Proměna* popisuje spíše nepostřehnutelný, méně vášnivý vývoj, než je růst nenávisti, zabarvující všechny stránky *Časového rozvrhu*? Každopádně i v *Proměně* větná syntaxe graficky vyjadřuje pohyb myšlenek: tak na s. 34-35 (uvnitř gigantické periody, z níž jsme právě citovali) nám úsek začínající „Byl jako nějaký váš talisman“ dává přejít od Henrietty k Cécile (výchozí bod – cílový bod), tak jak je tomu v Léonových myšlenkách. Skvělým příkladem expresivní syntaxe je pasáž (s. 227-228), jejíž výstavba je založena na anaforicky opakovaných prorockých *futurech*: „Za chvíli přijedete na to průsvitné nádraží – (Stazione Termini) – ... Nesejdete dolů do Albergo Diurno... Nepůjdete číhat na Céciliny okenice... Nepůjdete na ni čekat, až půjde z Farneského paláce; poobědváte sám... budete se vracet sám do svého hotelu... A pak tedy, až budete v onom pokoji, sám, začnete psát knihu...“ – a která končí takto:

Potom, v pondělí večer, přesně v hodinu, s níž jste počítal, vyrazíte k vlaku, s nímž jste počítal, vrátíte se na nádraží,
aniž jste se ní viděl.

V této pasáži, která resumuje *Proměnu*, cítíme z pohybu věty nutnost Léonových myšlenkových pochodů (protikladných původnímu plánu) a poslední kratičká část této věty „aniž jste se s ní viděl“ nám tlumočí pocit nevyhnutelnosti, jakousi kontrakci protagonistova bytí, melancholii negativního rozhodnutí: je to jako zavření dveří, o nichž víme, že se už nikdy neotevřou. Efekty básně v próze!

Shrnuto: *Proměna* představuje rozštěp a zdvojení já, předcházející racionálnímu rozhodnutí, zatímco *Časový rozvrh* se propadá do iracionality nenávisti. Tak se také

vysvětluje lehce ironický ráz tohoto románu, kontrastující z bezvýhodnou vášní v *Časovém rozvrhu*.

Když se nyní obrátíme k prvnímu Butorovu románu, *Milánské uličce*, s velkým překvapením zjistíme, že přes mnoho prvků, které připomínají oba romány následující, je zde realizována zcela odlišná technika. Uvedme nejprve podobné rysy:

1. Jednota místa a času: strávíme jednu noc, kdy se koná ples ke dvacatinám Angèly Vertiguesové, která je nakonec během plesu zavražděna, v pařížském činžáku „Passage de Milan, č. 15“ (s. 166), jehož šest pater obývají nejrozmanitější osoby, „všichni ti, jež noc zamíchala do jediného neštěstí“ (s. 281). Myšlenka znázornit myšlenky a instinkty tolika postav, obývajících stejný dům, podle mého soudu zřetelně pochází z „unanimistické“ školy (viz např. *Něčí smrt* [Mort de quelqu'un] Julese Romainse), jak to ostatně ukazuje tato pasáž z poslední kapitoly: „Celý dům je skladiště, se svými patry a svým provozem, s nábytkem..., s těmi lidskými bytostmi, které tam mají své kotviště...“
2. Jednotu děje zajišťuje zločin, který byl této noci spáchán – zločin, který podle všeho nevychází jen z jediné postavy, Henriho Delétanga nebo Louise Lécuyera, ale z přítomnosti všech obyvatel činžáku, vesměs lidí s primitivními zločineckými instinkty, pocházejícími z prelogických dob. Věta, kterou jsem právě citoval, popravdě pokračuje následovně: „každá hlava je skladiště, kde spí sochy bohů a démonů všech velikostí a různého staří, jejichž inventář nebyl nikdy sestaven“.

Právě tito démoni budou pravými Angèlinými vrahy, tak jako v *Rozvrhu hodin* byl vrahem démon Nenávisti, a nikoli skutečný pachatel „nehody“, člověk jako Jacques nebo James. I Angèle, bytost vsutku andělská, snící o cudném a řádném sňatku, v sobě skrývá démona: někdy je to „divoký pták“ (*milan* [luňák]?) nebo „jeřábek“, směje se (šťěstím?), když její smyslnost probudí Henriho polibek. Jako v *Časovém rozvrhu* tu zdání svědčí proti jedné osobě, která ale možná není skutečným zločincem (tím je celý kolektiv), tam proti Jamesovi, zde proti Louisovi. Ve skutečnosti nemůžeme rozhodnout, zda Louis, který v návalu žárlivosti hodil po Angèle svícen, když se mu zdálo, že ji těší Henriho sexuální atak, zabil nebo nezabil milovanou dívku, aby ji vyrval zloději Henrimu, který z rozmaru, pro potěšení z „acte gratuit“ [svobodného činu], plánoval únos a nepochybně měl ve zločinu prsty. Opět jako v *Časovém rozvrhu* má děj svou

jednotu, ale tato jednota zdaleka není jasná (a nikdy se nedozvíme, kdo je skutečný pachatel, neboť tento druh románu končí těsně před příchodem policie).⁸

3. Nad konkrétním dějem vraždy se tedy tyčí složitá konstrukce různých mytologií, které jsou navzájem v konfliktním vztahu, tak jako tomu bylo i v obou dalších románech: bezděčné pohanství domu *Passage de Milan* se střetává s křesťanstvím některých postav: dvou abbé, kteří neumějí ztlumit hlas démonů v sobě samých (s. 283nn.), a věřících, Louise a Virginie, jejichž zbožné vize jsou odkláněny od svých cílů (s. 264: Louis vidí, že „socha Panny Marie má kočičí hlavu“; s. 266: Virginiino Zdravas Maria je přerušeno „realističtějšími“ myšlenkami).
4. Narace postupuje přerývaně, to znamená v krátkých podkapitolách; zvláštní okamžiky jsou vyprávěny v historickém přítomku, tak jako v obou dalších románech.

U bodu 4 se však už rýsují také rozdíly: neboť krátké pasáže neprezentují okamžité činy, vzpomínky nebo myšlenky jedné jediné postavy, vkládající se mezi čtenáře a vyprávění, ale celé masy osob – jejichž partie jsou samozřejmě různě dozovány –, tvořené téměř všemi obyvateli domu. V *Milánské uličce* tedy půjde o vyprávění rozdělené mezi početné postavy. Tato technika trochu vyšla z módy, neboť spočívá na fikci autorské vševědčnosti, umožňující pronikat do nejtajnějších myšlenek postav – což je levný zázrak, jenž dnes už všeobecně nebývá akceptován a je nahrazován takřkájícím autobiografickým vyprávěním a vypravěčovým *já*, garantujícím autenticitu. V našem románě jsou jednotlivé části nebo podkapitoly napsány z hlediska jedné postavy, ale ve třetí osobě, takže čtenář musí hádat, kdo je tou postavou, jejíž činy a myšlenky jsou mu právě tlumočeny. Tak v úseku na s. 73-74 před námi defilují myšlenky někoho, kdo jede ve výtahu (a registruje jednotlivá poschodí: „První poschodí... Druhé... Třetí... Čtvrté“, a přitom se snaží domyslet, s kým se setká na večírku); teprve v závěrečném odstavci se dozvídáme, že to byl Philippe, kdo takto stoupal ve výtahu a přemítal. Ale ještě častěji přemýšlející postava není v příslušném úseku vůbec jmenována. Tak podkapitola na s. 266-268 začíná slovy: „A v hodině smrti naší. Moje hlava.“ Mezi postavami románu, které mohou odříkávat Zdravas a přitom si stěžovat na bolesti hlavy,

⁸ Klademe si otázku, zda – jako v případě titulů ostatních románů – nemá *Passage de Milan* ještě další význam. Nemáme připustit – vedle názvu údajně pařížské ulice – ještě doslovný smysl: nekrouží nad činžákem „milan“, dravec, symbol únosu? [Titul románu by bylo možno překládat také jako *Přelet luňáka*.] Luňáci jsou v románě vskutku dvakrát zmíněni: na s. 8, když se abbé Jean dívá z okna („Vysoko ve vzduchu rozepjatá křídla, jestli to není letadlo, je to luňák“), a na s. 239, kde si Egyptan vzpomíná: „když jsem odjížděl z Alexandrie, viděl jsem poslední luňáky“ – ironie této pasáže spočívá v tom, že i v Paříži se mohou objevit ptáci symbolizující únos.

zvolíme hypoteticky Virginii Ralonovou. Poznámky Charlotty o několik řádek dále nás v této hypotéze utvrdí. Později nás věta „jsem stará a začínám bláznit“ ujistí, že jsme uhodli správně. A ještě o kus dále vyrozumíváme z věty „Zdravas Maria, milosti plná“, že Virginie se znovu začala modlit. Někdy nám osobu, která mluví či přemýšlí, pomáhají identifikovat refrénovitě opakované útržky vět: poté co jsme se dozvěděli, že starý Žid Samuel Léonard odhalil homosexuální poměr jeho chráněnce, mladého Egypt'ana Ahmeda, s Vincentem, můžeme si domyslet, že 3. osoba v následujícím úseku (s. 237) má označovat Ahmeda:

Můj mistr mě opustí, *řekl...* a bude třeba hledat *v těchto domech*, kde složit hlavu.
A moje šaty budou špinavé a nikdo mi je nevymění, *v těchto domech*.

Ale dvouřádkový odstavec na s. 239:

A slunce nechybělo.
V těchto domech.

obsahuje refrén, který se vyčlenil z původní věty a stal se symbolem mladého Orientálce, který se cítí v „těchto“ francouzských „domech“ cizí. A „Ahmedův refrén“ se v jiných úsecích zopakuje ještě třikrát, vždy s lyrismem básně v próze. Vyprávění postupuje nárazovitě, nelineárně, v přerývaném rytmu, v útržcích, které musí zkombinovat teprve čtenář. Často je třeba pospojovat nesouvislé fragmenty: na s. 249 jsou nám prezentovány – v oddělených odstavcích – následující fakty:

- (1) Henri (zde jmenovaný *verbis expressis*) schází po schodišti domu a myslí na scénu Angèliny smrti;
- (2) Louis (jmenovaný) se uchýlil do kanceláře Vertiguesových, odkud vidí Martina a Lucii de Verovy (jmenované);
- (3) Malíř Martin a jeho žena (jmenovaní) se marně snaží probrat Angèlu portským;
- (4) „Připadají mu“ jako herci liturgického dramatu – je třeba pochopit, že „oni“ jsou dvojice ze (3) a hovořící „on“ je Louis jmenovaný ve (2).
- (5) „Bylo to zpackané a pitomé, a ty vyděšené holubičí oči!“ Chybějí uvozovky, ale zjevně jsou to slova Henriho.
- (6) Odstavec o dvou řádcích:
Spí.

A Gaston Mourre spí také.

„Spí“ bez vyjádřeného podmětu se vztahuje k obyvatelům domu, kteří nemají nejmenší tušení o vraždě, a připíná se k předchozímu odstavci (s. 248), kde byli všichni „spáči“ této neblahé noci vyjmenováni.

(7) Autor nás činí účastnými Martinova rozhovoru s jeho ženou; aktéry tohoto rozhovoru identifikujeme podle první věty: „Chápej, drahá...“

(8) „Dostanu je“, vnitřní monolog Henriho („je“ = Angèlu a Louise), vycházejícího z domu; „Přejede (musí to být Henri) prstem po stole v šatně.“

(9) Odstavec: „Dá kašlající živé napít. Ale její rysy zůstávají napjaté a bílé.“ „On“ = Martin, „živá“ = jeho žena (na rozdíl do mrtvé Angèly).

Proč provozuje autor se čtenářem tuto hru na schovávanou? Nebylo by jednodušší ušetřit nám všechnu tu námahu a jednoduše říci: „A Henri si pomyslel...“, „Martin řekl své ženě...“? Musíme mít za to, že nejspíš je sám autor pronásledován těmito útržkovitými obrazy, že to pro něho se děj drolí v jednotlivé okamžiky, aniž pociťuje potřebu zkoordinovat je pro čtenářovo pohodlí. *Já* a *vy* ostatních dvou Butorových románů ukazovaly jednoho jediného vypravěče, jak osobně rozkládá a skládá údaje paměti; zde zůstává autorovo *já* nevyjádřeno, skryto, ale jeho vnitřní práci lze poznat právě z tohoto „fragmentarismu“. Ustavičné změny scény nám navíc dovolují ocenit „současnost“ fragmentů („zatímco probíhá (1), dochází i k (3); (6) „spí“ označuje kontrastní efekt uvnitř souběžných dějů). Tradiční lineární děj je zkrátka abstrakce; vyprávění okamžiků rozdílné hustoty zrcadlí věrněji vypravěčovu vnitřní realitu. Autor, který se ukazuje se svými obsesemi, ovšem nezapomíná ani na chvíli na čtenáře a na jeho schopnost rekonstruovat události: proto jsou tu výčty dvanácti členů rodiny Mognových (s. 53), spáčů v činžáku (s. 248), všeho toho, co se souběžně odehrává v domě. Kromě toho se nad hlavami postav a jejich myšlenkami vynořují určité konstantní motivy, jež si čtenář musí propojit. Tak abbé Alexis, zmítán smyslovými pokušeními, říká: „Proč se ten zloděj vkradl do mé noci?“ (s. 185) – což je věta, která nám okamžitě přivádí na mysl zloděje Henriho a seskupuje dvě natolik rozdílné postavy, jako je zbožný abbé a cynický světák. Další seskupení je naznačeno, když si Virginie Ralonová pomyslí, že abbé Alexis by neměl chodit do bytu Vertiguesových „pokoutně jako zloděj“ (s. 269): tentokrát by sám abbé mohl vejít jako zloděj, to znamená, jak víme, jako Henri. Dozvídáme se, že abbé Jean se oddal oněm „krásným démonům“ (pohanským démonům), kteří využívají „nočních *skulin*, aby konali své dílo“ (jako zloději?). A později, na jedné z posledních stran knihy, si týž abbé zjevně stěžuje na Krista, který zahnal pohanské demony, a ti se teď „utíkají do našich plakátů,

našich strojů, vskrytu se nám smějí a živí se našimi postranními myšlenkami“. Takto se bytosti a situace, které jsou si na první pohled vzdálené, chvílemi setkávají ve vědomí čtenáře, který skrze jejich rozdílnost registruje duchovní klima, které je jim společné. Skuliny, jimiž démoni pronikají do civilizace, mohou přivodit její zhroucení. A Butor našel fyzický symbol ohrožení, které visí nad činžákem: otřesy, které v domě způsobuje projíždějící souprava metra. Není žádná náhoda, jestliže je jeden z triumfů moderní techniky prezentován v démonické perspektivě destrukce této – v podstatě pohanské – civilizace. Butor postavil proti tomuto symbolu jiný symbol, stejně naléhavý a tentokrát reprezentující evangelický svět: zvony z blízkého ženského kláštera. Hned jeden, hned druhý z těchto antitetických symbolů se objevuje v závěru některého úseku, ale nacházíme je také propletené, např. na s. 135, kde je příznačně lahodné zvonění křesťanských zvonů „pohlčeno“ hrozbou destrukce:

Sotvaže dolehla ozvěna zvonů, byla pohlčena otřesy projíždějícího metra.

S potlačením autorského *já* se prosadil styl, který se liší od stylu ostatních románů: autorovu emoci tu netlumočí věta-řeka, nýbrž vypráví se, jak už bylo řečeno, dramaticky, trhavě a nárazovitě. Takto nachází svůj výraz abruptní, nekoherentní, mechanický ráz mondénního večírku, v jehož průběhu jsou všemožné charaktery „hněteny“ démony, zatímco v *Časovém rozvrhu* a v *Proměně* vidíme *já*, které chce démony ovládnout. Proustovská věta je s touto snahou solidární. *Milánská pasáž* nabízí kaleidoskopický a rozechvělý pohled na oddělené okamžiky, v nichž bude pátrat pouze policie.

Početné jsou stylistické prvky, které můžeme shrnout pod záhlaví „dramatický lakonismus“. Především půjde o řadu dialogů, sbližujících román s divadlem, neboť slova postav jsou tu uvozována stejně stručně jako v dramatických textech:

S. 37: *Frédéric Mogne*:

„Tahle načervenalá dobře půjde ke tvému modrému obleku.“

(poznamenejme, že jde o kravatu: Frédéricovy promluvy jsou tlumočeny od okamžiku, který se autorovi zdál vhodný).

S. 51: *Viola*:

„Félixi, vezmi si tenhle talíř...“

Maminka ve dveřích:

„Jen sed'te, děti...“

V kapitole VI nalézáme řadu monologů, kde jsou jména mluvčích vyznačena na okraji stránek (Vincent, Henri atd.). Někdy ani nejsou slova reprodukována, referuje se pouze o „vstupech na scénu“:

S. 61: Nad Mognovými: Samuel Léonard; nad Léonardem: Vertiguesovi.

Tento motiv, jak jsme už poznamenali, slouží zároveň k rekapitulaci obyvatel různých poschodí činžáku. Někdy se objevuje „řeč stranou“ jako ve starých divadelních kusech – jak známo, co bylo antikvováno v jednom literárním žánru, může být v jiném inovací.

S. 66: Stranou:

Frédéric: nána.

Félix: stará kráva.

Jeanne, Viola, Martine: do všeho vždycky strká nos.

Vincent, Gérard: co se do toho plete?

Paul Montaigne: otravná a krutá jako vždycky.

Tyto „organizované“ skupinové řeči stranou vytvářejí něco jako orchestr myšlenek koexistujících v jednom okamžiku.

Postupem převzatým z divadla je i nominalizace toho, co by v tradičním románu bylo vyjádřeno slovesem (jevištní poznámka typu: „mlčení“).

S. 9 (a na mnoha dalších místech): Zvonění.

S. 89. Posměšné, ale i obdivné hvízdání sboru chlapců. Klanění umělců. Odchod.

S. 106nn. (taneční čísla hudební skupiny udaná jako na programu) :

Potato head blues.

(Později) Hlasy Maracasu.

(Později) Rumba

(Později) Stop. Rozchod.

Bezpochyby tu máme místo vyprávění, které by se prostřednictvím slovesa rozvíjelo v čase, jakési vykrytalizované okamžiky, ostatně stereotypní. „Stop. Rozchod“ dává popsánému ději

„už známou“ nuanci. Někdy se tyto nominální údaje neomezují na pohyby na románové „scéně“, ale zahrnují i autorské komentáře:

S. 30: *Klepy*:

„Dva sluhové jen pro něho samotného.“

„Zapomínáte na jeho neteř.“

(Následují další poznámky ve stejném duchu.)

Slovo „klepy“ zjevně prozrazuje autorské mínění. Nominalizace vypůjčená z divadla získává v románě nové možnosti. Lakonickou formou „klepy“ nám autor dává pocítit stereotypnost, „tuctovost“ reprodukováných poznámek. Je to častý postup: dialog je frázován následujícími poznámkami (s. 39):

„...uvidíme se večer.“

Zpěvavý, blahovolný tón.

Mlčenlivý souhlas.

„Bude nám potěšením...“

Rozchod; jako když o sebe ťuknou dvě koule...

S. 47: Tchán a zeť si krácejí vstříc, chránění a hlídání svými ženami. *Přetvářky, divadélko*:

„Dobrý den, Henri, jak se máte?“

Nominalizace zde znovu zaujala místo *verba dicendi* („přetvařovali se...“), umožňujíc autorovi břitký aforismus: „vše, co říkají, je jen přetvářka a divadélko“.

Jako v divadelním textu jsou tu velmi stručné informace o mimice, tónu, postoji, které doprovázejí slova postav; tak na s. 151 (vyrozumíváme, že jde o Félixé Mogne):

Obřadně:

„Díky, slečno.“

S. 90: Přistoupí, aby ji pohladil, ona tomu však nevěnuje pozornost.

Šeptem:

„Všichni budou mít radost, až tě uvidí.“⁹

A ještě jeden stylistický prvek, který jsem nenašel v jiných románech včetně románů Butorových: eliminace osobního zájmena, ve francouzštině mimořádně překvapivý lakonismus, neboť osobní zájmeno je tu obecně jakýmsi prefixem slovesa. V případech jako (s. 38):

Il tire sur le noeud...

Il tire sur les pointes du col...

Tapote les revers...

Va chercher la brosse à habits, met la dernière main, se recule, juge l'effet...

Et lui donne une grande tape dans le dos...

[Zatáhne za uzel...

Zatáhne za cípy límce...

Poplácá klopy...

Jde pro kartáček, dokončí dílo, odstoupí, zkoumá výsledek...

A dá mu řádnou herdu do zad...]

bychom spíše než na eliminaci zájmena mohli myslet na uvolnění pouta, jež svazuje věty, protože jde o děj, který se skládá z vícero specifických úkonů (jež jsou ostatně vyznačeny komentáři Frédérica Mogne, které jsem vypustil): „(Frédéric Mogne) tire sur les pointes du col, tapote les revers, va chercher la brosse... et lui donne une grande tape dans le dos... [zatáhne za cípy límce, poplácá klopy, jde pro kartáček... a dá mu řádnou herdu do zad].

Zdá se mi, že v tomto uvolnění jednotlivých částí jednoho děje cítím jakousi rezignaci na jednotný, soudržný děj – tak jako tomu bývá ve snu. Stejně vysvětlení může platit pro s. 199:

⁹ Mohli bychom s tím srovnat pasáž na s. 78: Philippe Sermaize, jeden z hostů Verdiguesových, přichází příliš brzy a čeká chvíli na chodbě. Myslí přitom na různé věci, což je nám tlumočeno vnitřním monologem. Následuje nový odstavec:

„*Brumlající, podupávající* na rohožce.“

Pak vyprávění pokračuje: „Ale protože koneckonců není s to urychlit běh minut...“ (Philippe se rozhodne zazvonit).

Chaussures, pantoufles, lavabo, de l'eau sur la figure, s'essuie, s'assied à la table, retire un cahier du tiroir, qu'il feuillette, choisit une page et s'efforce de lire. Les images... [Boty, pantofle, umyvadlo, vodu do obličeje, utře se, sedne za stůl, vytáhne ze zásuvky sešit, prolistuje ho, zvolí stránku a pokouší se číst. Obrazy...]

Zde udalo tón nominální vyprávění („boty“ = „zuje si boty“), předcházející vyprávění verbálnímu: očekáváme sérii v zásadě banálních úkonů, kde je lakonismus vítán.

(Povšimněme si drobného detailu: autor si netroufl napsat: „retire un cahier *que feuillette*“ – vypuštění zájmena je dosud možné pouze v hlavních větách).

Toto syntaktické uvolnění děje, který je součástí jistého celku, je možná souznačné s dramtizací dílčích dějů. Tak je tomu například v nejdramatičtější scéně románu, scéně Angěliny smrti, viděné a možná způsobené jediným vyděšeným svědkem, Louisem (s. 246):

Il ouvre le carreau de communication, s'efforce de passer.

Casse dans sa main, le jette.

Léger glas.

Saigne.

Il descend les marches du grand escalier...

L'interrupteur.

Et voit Angèle épouvantée, que Delétang embrasse sur la bouche; lance un chandelier.

Fuite. Chute.

Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe.

[Otevře spojovací dveře, snaží se projít.

Tabulka se mu roztříští pod rukou, odhodí ji.

Lehké sklo.

Krvácí.

Sestupuje po velkém schodišti.

Vypínač.

A vidí vyděšenou Angèlu, již Delétang líbá na ústa; hází svícen.

Útěk. Pád.

Narazila spánkem na mramorovou hranu.]

Příčestí *brumlající*, *podupávající* namísto určitých slovesných tvarů jsou, jak se zdá, rovněž převzata ze scénických poznámek, např.: Philippe (brumlající a podupávající), aniž nutně následuje promluva, již by gesta doprovázela. *Septem* je stejná zkratka věty: „tato slova byla řečena septem“.

Všimněme si střídání nominálních vět a vět se zájmenem i bez zájmena. Děj se mění v sen: Louis dělá gesta náměsíčníka.

V některých případech bychom mohli myslet na úplně jiné vysvětlení, na cosi, co bychom mohli nazvat „mentálním lístkem“, ve smyslu kartotéčních lístků, jaké shromažďuje matrika (výraz je Butorův (s. 82), bohužel v příkladu, který sám udává: „tělesně zdatný... dobře vychovaný... dokonalý produkt řádné rodiny“ chybí věta s vypuštěným zájmenem). Tak např. na s. 206, když Henri mívá domovníka, hlavou mu táhnou takovéto myšlenky:

Encore un à qui nous n'avions pas pensé.

Paupières clignotantes, examine de très près comme un myope les numéros présentés. Si j'arrivais à passer en sa présence sans qu'il me voie. Cette soie blanche avec ses cheveux roux.

[Ještě jeden, na koho jsme nepomysleli.

Mrkající víčka, zkoumá velmi zblízka jako krátkozraký předkládaná čísla.

Kdybych tak prošel a on mě neviděl! To bílé hedvábí s těmi jeho zrzavými vlasy.]

Můžeme si přestavit Henriho, jak si zaznamenává – jako pro policejní kartotéku – nesourodá data.

Ale v řadě případů, kdy nejde o složený děj, se nabízí dříve uvedené vysvětlení: tak matka Mognová říká Gérardovi a Félixovi: „A teď už vás tu nechci vidět; vypadněte...“

V samostatném odstavci následuje lakonická věta (s. 41):

S'éclipsent. [Zmizí.]

Lze se vsadit, že modelem užití slovesa bez zájmena tu byla scénická poznámka typu

Gérard et Félix (s'éclipsent).

[Gérard a Félix (zmizí).]

V tomto případě ovšem „mizí“ také jména postav Gérarda a Félix, zjevně aby bylo vyznačeno jejich zmizení ze scény, mechanické jako v loutkohře.

Podobně následuje-li za slovy matky Mognové (s. 47):

„Dobrý den, drahoušku, jak se máš?“

věta: „L’embrasse“ [Políbí ji], mohli bychom ji přepsat způsobem obvyklým v dramatickém textu:

Paní Mognová: Dobrý den, drahoušku, jak se máš? (Políbí ji.)

Eliptická forma se přenáší, jak jsme to viděli už u nominální formy, i za hranice scénických akcí, to znamená na duševní hnutí, která neimplikují žádný viditelný děj:

S. 58: Madame Phyllis est un peu grasse... Pas très décorative – s’en désolé, mais l’admet – , très bonne cuisinière par contre, et elle sait bien que c’est pour ça qu’elle est ici.

[Paní Phyllis je trochu tlustá... Moc parády nenadělá – lituje, ale smiřuje se s tím – , na druhé straně skvělá kuchařka a sama dobře ví, že to je důvod, proč je tady].

Zde jsme daleko od divadelní scény, ale možná je v tom, jak kuchařka přijímá vlastní nedokonalost, určitý mechanický postoj, něco loutkového.

Tak se v autorově vyprávění zabydluje značné množství eliptických vět. *Puis* [potom] v následujícím příkladu, výraz, jež bychom ve scénických poznámkách hledali marně, dobře ukazuje, do jaké míry je tento postup gramatikalizován (s. 76):

Frédéric:

„Cigarette? Du feu?“

Puis va chercher dans l’armoire deux bouteilles.

[Frédéric:

„Cigarette? Oheň?“

Pak jde do kredence pro dvě láhve.]

Máme se domnívat, že autor chce takto zobrazit komedii života s jejími mechanismy?

Svou konstrukci nacházíme také na počátcích „úseků“, kde není označena osoba, která vykonává popsanou akci. Například na s. 198:

S’effondre sur le lit, sa main cherche l’interrupteur de la lampe de chevet.

[*Zhroutí se na lůžko, ruka hledá vypínač noční lampy.*]

Teprve o dva odstavce dále se dozvídáme, že na lůžku leží žena. „*Et ma robe me gêne*“ [A má róba mi překáží] (čtenář bude muset uhadovat identitu dotyčné ženy z úvah, které jsou v dalším tlumočeny).

Doposud jsme nacházeli eliptickou formu pouze v třetí osobě přítomného času, jak je to přirozené u postupu odvozeného ze scénických poznámek. Ale zjišťujeme, že proniká i do jiných časů a jiných osob: když si Henri představuje, co udělá, aby dovedl ke zdárnému konci plán únosu, říká si (s. 202):

(*Emmènerai Angèle à la station, mais non, Clara; lui dire adieu, chacun sur son quai; et puis je rentrerai en douce...*) [Odvedu Angèlu na nádraží, totiž ne, Claru; říct jí sbohem, každý na svém nástupišti; a pak se potichoučku vrátím...]

Má se tak vyjádřit, že Henri si představuje, jak jedná podle předem stanoveného plánu, mechanicky (a s následujícím „*et puis je rentrerai*“ se vrací k tónu člověka, který jedná jako rozumná bytost a rozhoduje se z vlastní vůle)?

Po plesu sedí Angèle na stoličce (s. 238) a sní o své svatbě, o květinách, které se budou podobat těm na večíрку. Po odstavcích věnovaných dalším osobám evokovaným její představivostí se k ní vracíme (s. 240):

Rasise, *caressait* les pétales.

Et elle regardait son époux.

[Znovu usedla a laskala okvětní lístky.

A dívala by se na svého manžela.]

Pokud je *regarderait* jasným příkladem nepřímé řeči, imperfektum *caressait*, výjimečné v románě napsaném v přítomném čase, lze možná vysvětlit odstínem snu, který má francouzské imperfektum poměrně často. Ale proč je tu vypuštěno zájmeno? Jedná se stále o mechanismus snu?

Zdá se mi, že je-li eliptický postup opakován v rámci jedné pasáže příliš často, je to na škodu srozumitelnosti. Tak na s. 210 pojednává jedna podkapitola o spícím domovníkovi, kolem něhož Henri musí projít: „*Sur le tapis la tête du concierge immobile...*“ [Na podložce

hlava nehybného domovníka], ale následující věta zní: „Entre, très souple...“ [Pružně vejde], to však může být řečeno jenom o Henrim.

K postupům, jimiž jsme se zabývali, je třeba připojit ještě jeden, čím dál tím frekventovanější ve francouzské umělecké próze (viz knihu Le Bidoisovu): inverzi podmětu typu *Arrive le général*, která podle mého soudu naznačuje pořadí událostí, do nichž se začleňuje zvláštní děj. Některé z těchto případů nicméně mohou být vysvětleny – jako slovesa bez zájmena – formulami užívanými v divadelních textech; tak (s. 30)

Rentre dans la maison Samuel Léonard, l'imposant monsieur du troisième...

[Do domu vstoupí Samuel Léonard, mohutný muž z třetího patra]

by mohlo v poslední instanci pocházet z *exit L*. (formule dosud užívané v anglickém divadle). Je Butorovou inovací, nevztahuje-li se sloveso v inverzi na vnější pohyb (s. 243):

Révassait Angèle, comparant dans sa main ce qu'elle croyait ses atouts...

[Snila Angèle, porovnávajíc v ruce to, co pokládala za své trumfy...]

Zdalipak tato konstrukce rovněž evokuje loutkohru s mechanickými nástupy a odchody?

Pasáž (s. 247-248) obsahující dlouhý výčet všech těch, kdo v domě spali ve chvíli, kdy byla zabita Angèle, a která spočívá v neustálé repetici typu *Dormait Léon, dormait Lydie...* [Spal Léon, spala Lydie], je dost komplikovaná: soupis „spáčů“ je nicméně důležitý, neboť vytváří opozici vůči dvěma „aktivním“ postavám, těm, s nimiž se do domu vplížil zločin. Ve skutečnosti by však stačil prostý výčet: „V té chvíli byl celý dům pohroužen do hlubokého spánku: ...“ I zde platí, že opakování slovesa *dormait* v inverzi má mohutný zaklínací účinek. Ten je také zdůrazněn v posledním odstavci:

Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient [Spali různě, mumlající, šeptající, oddychující hlasitě nebo potichoučku, spali]

a tento motiv je převzat ještě v refrénu na s. 252 (viz výše) a na s. 284 („*Dormaient, dormaient dans ces maisons*“). Jsme zde nejen svědky splynutí dvou motivů (*dormaient + dans ces maisons*, což je refrén Egypt'anů: teď už se všichni spáči v činžáku stali „v těchto domech“ cizinci), ale také splynutí syntaktického typu *Dormait Léon...* (= *Arrive le général*) a

syntaktického typu *Dormaient différemment...* (= S'éclipsent), se vším, co oba typy obsahují mechanického.

Přes sloučení typu „S'éclipsent“ s jinými typy lze nicméně konstatovat, že právě tento typ je charakteristický pro *Milánskou pasáž*, tak jako apostrofační vokativ byl charakteristický pro *Časový rozvrh* a jako *vous* adresované jedné části vypravěčovy duše bylo charakteristické pro *Proměnu*. Každý román má tedy specifický stylistický rys, a to uvnitř stylistického systému, který je *grosso modo* všem třem románům společný. V prvním románě odpovídá typ „S'éclipsent“ mechaničnosti a nesoudržnosti naší civilizace, jak ji autor nahlédl (příčemž tento autor zůstává objektivním svědkem); v *Časovém rozvrhu* je protivník jasně rozpoznán a vyzván k boji apostrofou „ty, Blestone“; v *Proměně* byl protivník, nacházející se uvnitř vypravěčova já, vítězně přemožen a *vy*, adresované já, prožívajícímu svou zkušenost skrze já, jež ji popisuje, implikuje vzdálenost mezi těmito dvěma „já“.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Výbor je uveden statí teoretického a metodologického charakteru, následuje soubor romanistických studií.

Překlad byl pořízen z těchto vydání:

1. *Lingvistika a literární historie* (Linguistic and Literary History). In: *Linguistic and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press 1967, s. 1-39. Z angličtiny přeložil Jiří Pelán.
2. *Vzdálená láska Jaufrého Rudela* (L'amour lointain de Jaufré Rudel). První vyd.: Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944; přetištěno in: *Romanische Literaturstudien. 1936-56*, Tübingen, M. Niemeyer 1959, s. 363-417, odkud přeloženo. Z francouzštiny přeložil Jiří Pelán.
3. *Promluva a jazyk v třináctém zpěvu Pekla* (Speech and Language in Inferno XIII). První otisk: *Italica* 19, 1942, s. 81-91; přeloženo z knižního vydání in: *Romanische Literaturstudien*, 1959, s. 544-568. Z angličtiny přeložil Jiří Pelán.
4. *Jak rozumět Rabelaisovi* (Zur Auffassung Rabelais). Nástupní přednáška na univerzitě v Marburgu (1925). In: *Romanische Stil- und Literaturstudien I*, 1931, s.109-133. Z němčiny přeložil Jiří Pelán.
5. *Quevedovo umění v jeho Životě rošťáka* (Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón). In: *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, 1931, s. 48-126. Z němčiny přeložil Jiří Pelán.
6. *Ke Góngorovým Samotám* (Zur Gongóras „Soledades“). První otisk: *Volkstum und Kultur der Romanen* 2, 1929, s. 244-58; přeloženo z knižního vydání in: *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, 1931, s. 126-141. Z němčiny přeložil Jiří Pelán.
7. *Pedro Calderón de la Barca*. První otisk: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, Leipzig* 7, 1931, s. 516-30; přeloženo z knižního vydání in: *Romanische Stil- und Literaturstudien II*, 1931, s. 189-211. Z němčiny přeložil Jiří Pelán.
8. *Umění přechodu u La Fontaina* (Die Kunst der Übergang bei La Fontaine). První otisk: *Publications of the Modern Language Association* 53, 1938, s. 393-433; přeloženo z knižního vydání in: *Romanische Literaturstudien*, 1959, s.160-209. Z němčiny a z italštiny přeložil Jiří Pelán.

9. *Několik voltairovských interpretací* (Einige Voltaire-Interpretationen). In: *Romanische Stil- und Literaturstudien* II, 1931, s. 211-244. Z němčiny přeložil Jiří Pelán.
10. *Leopardiho Aspasia* (*L'Aspasia* di Leopardi). První otisk: *Cultura neolatina* 23, 1963, s. 114-45; přetištěno in: *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero 1976, s. 251-292, odkud přeloženo. Z italštiny přeložil Jiří Pelán.
11. *Několik aspektů románové techniky Michela Butora* (Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor). První otisk: *Archivum Linguisticum* 13, 1962, s. 171-95 a *Archivum Linguisticum* 14, 1962, s. 49-72; přetištěno in: *Etudes de style*, Paris, Gallimard 1980, s. 482-531, odkud přeloženo. Z francouzštiny přeložil Jiří Pelán. – V souboru *Etudes de style* je tato studie uvedena vzpomínkou Georgette Pouleta:

„Následující stránky jsou poslední, jež vyšly z pera Lea Spitzera. Vpředvečer jeho úmrtí jsem ho navštívil ve Forte dei Marmi, kde odpočíval po námaze jednoho kongresu. Odpočíval, ale na svůj způsob: znamenalo to, že trochu zvolnil své rytmy. Když mě přijal v pokoji, kde ležel, spatřil jsem, že postel je doslova zavalena papíry všeho druhu. Byl to téměř dokončený rukopis jeho studie o Michelu Butorovi.

Kdo měl kdy v ruce Spitzerův rukopis, ví, jak je takový štůsek překvapivý už jen svým fyzickým vzhledem. Velice dynamické, střelhité písmo, vyrážející tak říkajíc do všech stran. Odkazy se prostupují, poznámky se vrší na poznámky, mezi řádky běží vpisky. Špatně přilepené papíry, nastavující text, přesahují stránky a hrozí upadnout. Celé to dělá nepopsatelný dojem gejzíru, plodného bobtnání. Rukopis, který ležel na posteli a který měl být poslední, vypadal možná ještě chaotičtější než všichni jeho nesčetní předchůdci. Spitzer mi začal hned horečně vysvětlovat, co dal do té studie. Se zjevně škodolibou pýchou mi sdělil, že se právě zabýval zcela moderním tématem. Plnilo ho nadšením, že změřil svou stařeckou jemnost s jemností toho nejjemnějšího z „mladých“ a že nezůstal na lopatkách. Byl tedy stále sám sebou. K tomu bodu se úporně vracel, hned s triumfálně, hned s odstínem neklidné otázky, jako by jistotu čekal ode mne. Rád jsem mu ji poskytl. Řekl že největší hrůzu má z toho, že upozoruje na svých duševních schopnostech a na svých dílech pokles kvality, hodnotové ochabnutí. Proto byl také tak šťasten, že dokončil butorovský esej.

Až do poslední chvíle, do poslední stati, do posledních slov se Leo Spitzer snažil dosáhnout jisté úrovně a udržet se na ní; neboť věděl, že na této úrovni lze žít jen díky stále obnovovanému úsilí, a nikdo se stále znovu nevzpínal do výše horlivěji a houževnatěji než on.“

K překladu připojuji jedinou poznámku. Spitzer zásadně cituje v jazyku originálu, a to nejen analyzované texty, ale i sekundární literaturu. Jeho úzus jsem v zásadě podržel a

v hranatých závorkách jsem všechny citované texty přeložil do češtiny. Nepostupoval jsem však tímto způsobem zcela mechanicky: tam, kde se analýzy neodvolávaly na konkrétní jazykové jevy (větší část studie o Butorovi), jsem původní znění nereprodukoval. Cizojazyčné citáty ze sekundární literatury jsem rovněž překládal převážně rovnou do češtiny. Do hranatých závorek jsou umístěny i všechny další překladatelské doplňky.

J. P.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE LEA SPITZERA

Do tohoto soupisu jsou zařazeny všechny autorovy knižní publikace (až na zdůvodněné výjimky – č. 30, 32 a 33 – s vyloučením souborů neautorských) a podstatný výběr z jeho časopiseckých statí vížících se k literární vědě a stylistice a do knižních souborů nezahrnutých. Úplnou bibliografii viz v publikaci E. Kristina Baer, Daisy E. Shenholm, *Leo Spitzer on Language and Literature. A Descriptive Bibliography*, The Modern Language Association, New York 1991.

I. KNIŽNÍ PUBLIKACE

Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen „Contes drôlatiques“ [Slovotvoření jako stylistický prostředek, doložený na Rabelaisovi, s přílohou o slovotvoření u Balzaka v jeho *Contes drôlatiques*]. (Beiheft zur *Zeitschrift für romanische Philologie* 19.) Halle, Niemeyer 1910.

1

Die Namengebung bei neuen Kulturpflanzen im Französischen [Pojmenování nových kulturních rostlin ve francouzštině]. Heidelberg, Winter 1912.

2

Syntaktische Notizen zum Katalanischen [Syntaktické poznámky ke katalánštině]. Köthen, Schulze 1914.

3

Die Bezeichnungen der „Klette“ im Galloromanischen [Označení „lopuchu“ v galorománštině]. S Ernstem Gamillschegem. Halle, Niemeyer 1915.

4

Betrachtungen eines Linguisten über Houston Stewart Chamberlains Kriegsaufsätze und die Sprachbewertung im allgemeinen [Úvahy lingvistovy o válečných člancích H. S. Ch. a o jazykovém hodnocení obecně]. Leipzig: vlastním nákladem, 1918.

5

Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik [Stati k románské syntaxi a stylistice]. Halle, Niemeyer 1918; Darmstadt, Niemeyer 1967. – (1) *Zur Syntax des italienischen Possessivpronomens* [K syntaxi italského přivlastňovacího zájmena]. (2) *Frz. Sa conversation . . . ne sentait point son curé de village – ptg. seu burro* [Francouzské *Sa conversation . . . ne sentait point son curé de village* – portugalské *seu burro*]. (3) *Frz. chef d'oeuvre* [Francouzské *chef d'oeuvre*]. (4) *Frz. payer comptant und Verwandtes* [Francouzské *chef d'oeuvre* a příbuzné výrazy]. (5) *Frz. vous avez beau parler* [Francouzské *vous avez beau parler*]. (6) *Über ital. così* [O italském *così*]. (7) *Über frz. ital. là* [O francouzském a italském *là*]. (8) *Über span. que* [O španělském *que*]. (9) *Ital. pazienza* [Italské *pazienza*]. (10) *Facere mit dem Infinitiv zur Umschreibung des Verbum finitum* [*Facere* s infinitivem jako opis určitého slovesného tvaru]. (11) *Über syntaktische Einordnung des Individuellen unter die Allgemeinheit* [O syntaktickém začlenění individuálního do obecného]. (12) *Über das Futurum cantare habeo* [K *futuru cantare habeo*]. (13) *Über den Imperativ im Romanischen* [K imperativu v románských jazycích]. (14) *Persona pro re*. (15) *Span. cat. y „und“*. [Španělské a katalánské *y* „a“]. (16) *Über „Rahmenstellung“ im Romanischen* [O rámcové konstrukci v románských jazycích]. (17) *Rom. Noctem et diem* [Románské *Noctem et diem*]. (18) *Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten* [Syntaktické výdobytky symbolistů]. (19) *Ein Ersatzwort für „Syntax“* [Slovní náhrada za „syntax“]. (20) *Nachträge und Verbesserungen* [Doplňky a opravy].

6

Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie [Motiv a slovo, studie k literární a jazykové psychologii]. S Hansem Sperberem. Leipzig, Reisland 1918. – (1) Hans Sperber. *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink* [Motiv a slovo u G. M.]. (2) Leo Spitzer. *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns* [Groteskní formování a jazykové tvoření u Ch. M.].

7

Über einige Wörter der Liebesprache. Vier Aufsätze [O několika slovech milostného jazyka]. Leipzig, Reisland 1918.

8

Fremdwörterhatz und Fremdvölkerhass. Eine Streitschrift gegen die Sprachreinigung [Štvanice na cizí slova a xenofobie. Polemika s brusičstvím]. Wien, Manzsche 1918.

9

Katalanische Etymologien [Katalánské etymologie]. Hamburg, Meissner 1918.

10

Studien zu Henri Barbusse [Studie o H. B.]. Bonn, Cohen 1920.

11

Über Ausbildung von Gegensinn in der Wortbildung [O vytváření opačného významu při slovotvorbě]. Genève, Olschki 1921.

12

Beiträge zur romanischen Wortbildungslehre [Příspěvky k románské slovotvorbě]. S Ernstem Gamillschegem. (Biblioteca dell' Archivum Romanicum, Series 2.2.) Genève, Olschki 1921.

13

Italienische Kriegsgefangenenbriefe [Dopisy italských válečných zajatců]. Bonn, Hanstein 1921.

14

Lexikalisches aus dem Katalanischen und den übrigen iberoromanischen Sprachen [K lexiku katalánského a dalších iberorománských jazyků]. (Biblioteca dell' Archivum Romanicum, Series 2.1.) Genève, Olschki 1921.

15

Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger“ im Italienischen [Opisy pojmu „hlad“ v italštině]. (Beiheft zur *Zeitschrift für romanische Philologie* 68.) Halle, Niemeyer 1921.

16

Hugo Schuchardt-Brevier: Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft [Schuchardtovský breviář: vademekum obecné lingvistiky]. Halle, Niemeyer 1922; Tübingen, Niemeyer 1976.

17

Italienische Umgangssprache [Obecná italština]. Bonn, Schroeder 1922.

18

Puxi: Eine kleine Studie zur Sprache einer Mutter [Puxi: malá studie k jazyku jedné matky]. München, Hueber 1927.

19

Stilstudien [Stylistické studie]. München, Hueber 1925; 1961. – Svazek I: (1) *Attributive Anreihung von Substantiven im Französischen* [Atributivní přiřazování substantiv ve francouzštině]. (2) *Asyndetische Vergleiche im Italienischen und Rumänischen* [Asyndetická srovnání v italštině a rumunštině]. (3) *Providentielle Finalbestimmungen* [Prozřetelnostní finální určení]. (4) *Über Personenvertauschung in der Ammensprache* [O záměně osob v jazyku chův]. (5) *Par exemple – peut-être – déjà*. (6) „*Il ne faut pas que tu meures*“. (7) *Zur pronominalen Verwendung von des im Frz.* [K pronominálnímu užití *des* ve francouzštině]. (8) *Warum frz. énormément und warum romanisch -mente?* [Proč francouzsky *énormément* a románsky *-mente?*]. (9) *Zwillingsformeln: Singen und Sagen – Schorlemorle* [Podvojně formule: zpívat a mluvit – Schorlemorle]. (10) *Paronomasie im Spanischen* [Paronomázie ve španělštině]. (11) *Grammatische Rückdatierung im Spanischen* [Gramatické antedatování ve španělštině]. (12) *Dieu possible – die Grammatikalisierung der nomina sacra* [*Dieu possible* – gramatikalizace *nomina sacra*]. (13) *Spreizstellung bei präpositionalen Ausdrücken im Französischen* [Distanční pozice u předložkových výrazů ve francouzštině]. (14) *Das synthetische und das symbolische Neutralpronomen im Französischen* [Syntetické a symbolické neutrální zájmeno ve francouzštině]. (15) *Romanisch *facit „er sagt“ – Zur Bewertung des Schöpferischen in der Sprache* [Románské **facit* „říká“ – k hodnocení tvůrčích momentů v jazyce]. (16) *Fait-accomplí – Darstellung im Spanischen* [*Fait-accomplí* ve španělštině]. – Svazek II. (1) *Sprachwissenschaft und Wortkunst* [Jazykověda a umění slova]. (2) *Ehrenrettung von Malherbes „Consolation à Monsieur du Périer“* [Obrana Malherbovy „Útěchy panu du Périerovi“]. (3) *Zur Kunstgestalt einer spanischen Romanze* [K umělecké formě jedné španělské romance (*Romanza de Abenámar*)]. (4) „*Umkehrbare Lyrik*“ [„Zvratná lyrika“]. (5) *Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik* [O časové perspektivě v novější francouzské lyrice]. (6) *Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie* [Jazykové míšení jako stylistický prostředek a jako výraz zvukové fantazie]. (7) „*Inszenierende*“ *Adverbialbestimmungen in der neueren französischen Literatur* [„Inscenující“ příslovečná určení v novější francouzské literatuře]. (8) *Pseudo-*

objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe [Pseudoobjektivní motivace u Ch.-L. Ph.]. (9) *Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache* [Unanimismus Julese Romainse v zrcadle jeho jazyka]. (10) *Zu Charles Péguy's Stil* [Ke stylu Ch. P.]. (11) *Zum Stil Marcel Proust's* [Ke stylu M. P.]. (12) *Wortkunst und Sprachwissenschaft* [Umění slova a jazykověda].

20

Meisterwerke der romanischen Sprachwissenschaft [Mistrovská díla románské jazykovědy]. 2 svazky. München, Hueber 1929-30.

21

Romanische Stil- und Literaturstudien. Marburg, Elwert 1931. – Sv. I: (1) *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken* [K lingvistické interpretaci uměleckých děl]. (2) *Marie de France – Dichterin von Problem-Märchen* [M. de F. – básnička problémových pohádek]. (3) *Zu einer Stelle bei Eustache Deschamps* [K jednomu místu u E. D.]. (4) *Zur Auffassung Rabelais'* [K pojetí F. R.]. (5) *Die klassische Dämpfung in Racine's Stil* [Klasicistické pianissimo v R. stylu]. – Sv. 2: (1) *Saint-Simons Porträt Ludwigs XIV* [S.-S. portrét Ludvíka XIV.]. (2) *Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón* [Q. umění v „Životě rošťáka“]. (3) *Zu Góngoras „Soledades“* [Ke Góngorovým „Samotám“]. (4) *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle* [Skladba jedné C. novely]. (5) *Über die Eigennamen bei Gracián* [Vlastní jména u G.]. (6) *Pedro Calderón de la Barca*. (7) *Einige Voltaire-Interpretationen* [Několik voltairovských interpretací]. (8) *Vigny's „Le cor“* [V. „Lesní roh“]. (9) *Zu Péguy's Stil* [K P. stylu]. (10) *Zum Problem des französischen Argot: Schluss-Aphorismen* [K problému francouzského argotu: finální aforismy].

22

Introducción a la estilística romance [Úvod do románské stylistiky]. S Karlem Vosslerem a Helmutem Hatzfeldem. Buenos Aires, Imprimería de la Universidad de Buenos Aires 1932. – (1) Karl Vossler: *Formas gramaticales y psicológicas de lenguaje* [Gramatické a psychologické formy jazyka]. (2) Leo Spitzer: *La interpretación lingüística de las obras literarias* [Lingvistická interpretace literárních děl]. (3) Helmut Hatzfeld: *La investigación estilística en las literaturas románicas* [Stylistická analýza v románských literaturách].

23

Die Literarisierung des Lebens in Lopes „Dorotea“ [Zliterárnění života v Lopeho „Dorotee“]. Bonn, Rohrscheid 1932; New York, Russell 1968.

24

Quelques remarques sur J. Coromines „El parlar de Cardos i Vall Ferrera“ [Několik poznámek k „El parlar de Cardos i Vall Ferrera“ J. Coromina]. Barcelona, Macia 1937.

25

L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours [Vzdálená láska J. R. a smysl trobadorské poezie]. (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature 5.) Chapel Hill, University of North Carolina Press 1944.

26

Essays in Historical Semantics [Studie z historické sémantiky]. New York, Russell 1948. – (1) *Muttersprache und Muttererziehung* [Jazyk matky a mateřská výchova]. (2) *Er hat einen Sparren* [Má brouka v hlavě]. (3) *Schadenfreude* [Škodolibost]. (4) *Race* [Rasa]. (5) *Gentiles*. (6) *Milieu and Ambiance* [Okruh a prostředí].

27

Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics [Jazykověda a literární historie: stylistické studie]. Princeton, Princeton University Press 1948; New York, Russell 1962. – (1) *Linguistics and Literary History* [Jazykověda a literární historie]. (2) *Linguistic Perspectivism in Don Quijote* [Jazyková perspektiva v „Donu Quijotovi“]. (3) *The „Récit de Théramène“* [Théramènovy vyprávění]. (4) *The Style of Diderot* [Diderotův styl]. (5) *Interpretation of an Ode by Paul Claudel* [Interpretace jedné ódy P. C.].

28

A Method of Interpreting Literature [Metoda literární interpretace]. (Smith College Lectures.) Northampton, Smith 1949; New York, Russell 1967. – (1) *Three Poems on Ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)* [Tři básně na extázi (J. D., sv. Jan z Kříže, R. W.]. (2) *Explication de Texte Applied to Voltaire* [Rozbor textu na příkladu Voltaira]. (3) *American Advertising Explained as Popular Art* [Americká reklama jako triviální umění].

29

Lingüística y historia literaria. (Biblioteca Románica Hispánica 2; Estudios y Ensayos 19.) Madrid, Gredos 1955; 1961; 1968. – (1) *Lingüística y historia literaria* [Jazykověda a literární historie]. (2) *La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings* [Mozarabská lyrika a teorie T. F.]. (3) *En torno al arte del Arcipreste de Hita* [K umění Arcikněze z Hity]. (4) *Perspectivismo lingüístico en el Quijote* [Jazyková perspektiva v „Donu Quijotovi“]. (5) *El conceptismo interior de Pedro Salinas* [Vnitřní konceptismus P. S.]. (6) *La enumeración caótica en la poesía moderna* [Chaotická enumerace v moderní poezii].

30

Romanische Literaturstudien, 1936-1956 [Studie z románských literatur, 1936-1956]. Tübingen, Niemeyer 1959; Paris, SABRI 1960. Oddíl I: Französische Literatur. (1) *The Prologue to the Lais of Marie de France and Medieval Poetics* [Prolog k *Lais* M. de F. a středověká poetika]. (2) *La lettre sur la baguette du coudrier dans le Lai du Chievrefeuil* [Dopis na lískovém proutku v *Kozím listě*]. (3) *Un hapax ne peut être expliqué par la linguistique seule: Gormont et Isembard* [Hapax nemůže být vysvětlen jen lingvistikou: *Gormont a Isembart*]. (4) *Des guillemets qui changent le climat poétique (note au fragment d'Alexandre d'Albéric)* [Uvozovky, které mění básnické klima (poznámka ke zlomku Albéricovy *Alexandreidy*)]. (5) Aucassin et Nicolette, v. 2. (6) *Die Branche VIII des Roman de Renart* [Osmá větev *Románu o Lišákovi*]. (7) Le style „circulaire“ [„Kruhový styl“ (k románu *Perlesvaus*)]. (8) *Note on the Poetic and Empirical „I“ in Medieval Authors* [Poznámka k básnickému a empirickému „já“ u středověkých autorů]. (9) *Etude ahistorique d'un texte: „Ballade des dames du temps jadis“* [Ahistorická studie o jednom textu: „Balada o dámách někdejší doby“ (Villon)]. (10) *The Poetic Treatment of a Platonic-Christian Theme* [Básnické pojednání platonsko-křesťanského tématu (Du Bellayův sonet na Ideu)]. (11) *Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine* [Umění přechodu u La Fontaina]. (12) *Les Lettres portugaises* [Portugalské listy]. (13) *La vie de Marianne* [Život Marianin (Marivaux)]. (14) *Zu Victor Hugos „Le rouet d'Omphale“* [K „Omfalině přeslici“ V. H.]. (15) *Baudelaire's „Spleen“* [B. „Spleen“]. (16) *Patterns of Thought in the Style of Albert Thibaudet* [Myšlenková schémata ve stylu A. T.]. (17) *Le style chez Ch.-F. Ramuz: Le raccourci mystique* [Styl Ch.-F. Ramuze: mystická zkratka]. (18) *La genèse d'une poésie de Paul Valéry* [Geneze jedné básně P. V.]. (19) *L'étymologie d'un „cri de Paris“* [Etymologie jednoho „pařížského výkřiku“ (M. Proust)]. – Oddíl II: *Provenzalische Literatur*. (1) *L'amour lointain de Jaufré Rudel* [Vzdálená láska J. R.]. (2) *Parelh paria chez Marcabrun* [Parelh paria u Marcabruna]. – Oddíl III: *Italienische Literatur*. (1) *The Text and Artistic Value of the „Ritmo*

cassinese“ [Text a umělecká hodnota „Ritmo cassinese“]. (2) „*Il cantico di frate Sole*“ [„Zpěv bratra Slunce“]. (3) *Il detto del „Gatto lupo“* [Skládání o „Vlkovském kocouru“]. (4) *A proposito del „Mare amoroso“* [Na okraj „Mare amoroso“]. (5) *L'episodio di travale* [Případ s „travale“]. (6) „*For de la bella cayba*“ (*una questione estetica*) [„Uletěl z krásné klícky“: estetický problém]. (7) *Speech and Language in Inferno XIII* [Promluva a jazyk ve třináctém zpěvu Pekla]. (8) *Farcical Elements in Inferno, XXI-XXIII* [Fraškovité prvky v Pekle, XXI-XXIII]. (9) *The Addresses to the Reader in the Commedia* [Oslovení čtenáře v Komedii]. (10) Crai, poscrai, posquacquera. (11) *Zum Aufbau von Petrarca's Trionfi* [K výstavbě Petrarkových Triumfů]. (12) *L'originalità della narrazione de I Malavoglia di Verga* [Originálnost vyprávění ve V. *Domě u mišpule*]. – Oddíl IV: *Spanisch-portugiesische Literatur*. (1) *Sobre el carácter histórico del Cantar de mio Cid* [O historickém rázu Písň o Cidovi]. (2) „*Razón de amor*“. (3) „*Eya velar*“. (4) *El romance de Abenámbar* [Romance o Abenámbarovi]. (5) *A Folkloristic Pre-stage of the Romance Conde Arnaldos* [Folklorní prehistorie romance *Conde Arnaldos*]. (6) Fray Luis de León, *Profecía del Tajo* [L. de L., *Proroctví Taja*]. (7) „No me mueve, mi Dios“. (8) *A Central Theme in Lope's Fuenteovejuna* [Ústřední téma v Lopeho *Fuenteovejuna*]. (9) *Lope de Vega's „Al triunfo de Judit“* [„Juditin triumf“ L. de V.]. (10) *El barroco español* [Španělské baroko]. (11) *Die „Cantiga da garvaya“*. (12) *Fleur et rose* [Květ a růže]. – Oddíl V: *Rumänische Literatur*. (1) *Miorița*. – Oddíl VI: *Mittel- und Neulateinische Literatur*. (1) *The Epic Style of the Pilgrim Aetheria* [Epický styl Pouti Aetheriiny]. (2) *Zu Pontans Latinität* [K Pontanově latinské tvorbě]. (3) *The Problem of Latin Renaissance Poetry* [Problém latinského renesančního básnictví].

31

Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik [Interpretace k dějinám francouzského lyrického básnictví]. Ed. Helga Jauss-Meyer a Peter Schunck. Heidelberg, Selbstverlag des Romanischen Seminars der Universität Heidelberg 1961. – (1) *Ronsard: Le second livre des amours, seconde partie* [R.: druhá kniha Lásek, druhá část] (2) *Ronsard: Sonnets pour Hélène, livre II, XLIII* [R.: sonety pro Helenu, kniha II, XLIII]. (3) *Clément Marot: „Eglogue au roy, sous les noms de Pan et Robin“, 1539* [C. M.: „Ekloga pro krále, pod jmény Pana a Robina“, 1939]. (4) *François de Malherbe: „Consolation a Monsieur du Périer gentilhomme d'Aix en Provence, sur la mort de sa fille“* [F. de M., „Útěcha pro pana du Périera, šlechtice z Aix-en-Provence, ke smrti jeho dcery“]. (5) *Jean de La Fontaine: „Le meunier, son fils, et l'âne. A.M.D.M.“* [J. de la F.: „Mlynář, jeho syn a osel“]. (6) *Jean de La Fontaine: „Les deux pigeons“* [J. de la F.: „Dva holoubci“]. (7) *André Chénier: „La jeune*

captive“ [A. Ch.: „Mladá zajatkyně“]. (8) *Alfred de Musset: „La nuit de mai*“ [A. de M.: „Májová noc“]. (9) *Victor Hugo: „Le rouet d’Omphale*“ [V. H.: „Omfalina přeslice“]. (10) *Victor Hugo: Légende des siècles. „Booz endormi*“ [V. H.: *Legenda věků: „Spící Booz*“]. (11) *Victor Hugo, Les rayons et les ombres: „Tristesse d’Olympio*“ [V. H.: *Paprsky a stíny: „Olympiův smutek*“]. (12) *Les fleurs du mal: LXXVII, „Spleen*“ [Květy zla: LXXVII, „Spleen“]. (13) *Mallarmé: Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé* [M.: Jiný vějíř slečny Mallarméové].

32

Essays on English and American Literature [Studie z anglické a americké literatury]. Ed. a úvod Anna Granville-Hatcherová. Předmluva Henri Peyre. Princeton, Princeton University Press 1962. – (1) *On Yeats’s Poem „Leda and the Swan*“ [K Y. básni „Leda a labuť“]. (2) *Explication de Texte Appliaied to Walt Whitman’s Poem „Out of the Cradle Endlessly Rocking*“ [Rozbor básně W. W. „Out of the Cradle Endlessly Rocking“]. (3) *„Tears, Idle Tears*“ *Again* [Znovu „Tears, Idle Tears“]. (4) *A Reinterpretation of „The Fall of the House of Usher*“ [Nový výklad „Pádu domu Usherů“]. (5) *The „Ode on a Grecian Urn*“, *or Content vs. Metagrammar* [„Óda na řeckou urnu“, aneb obsah proti metagramatice]. (6) *Marvell’s „Nymph Complaining for the Death of Her Faun*“ [M. „Nymfa oplakávající smrt svého fauna]. (7) *Understanding Milton* [Jak rozumět M.]. (8) *Herrick’s „Delight in Disorder*“ [H. „Slast ve zmatku“]. (9) *Three Poems on Ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)* [Tři básně na extázi (J. D., sv. Jan z Kříže, R. W.]. (10) *Spencer, „Shepherd’s Calendar, March*“ (lines 61-114), *and the Variorum Edition* [S., „Pastýřův kalendář, duben“ (verše 61-114) a edice variorum]. (11) *Explication de Texte Applied to Three Great Middle English Poems* [Rozbor tří velkých středověkých anglických básní]. *Appendix: American Advertising Explained as Popular Art* [Příloha: Americká reklama jako triviální umění].

33

Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prologomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“ [Klasická a křesťanská myšlenka světové harmonie: prologomena k výkladu slova „Stimmung“]. Ed. Anna Granville-Hatcher. Předmluva René Wellek. Baltimore, Johns Hopkins University Press 1963.

34

II. ČASOPISECKY PUBLIKOVANÉ LITERÁRNĚVĚDNÉ STUDIE

II. 1. KOMPARATISTIKA

Goethe et Racine. Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la Civilisation 1, 1933, s. 58-75.

35

Remarque sur la différence entre „poesía popular“ et „poesía de arte“. [Poznámka k rozdílu mezi „lidovým básnictvím“ a „umělým básnictvím“]. *Revista de Filología Hispánica* 23, 1936, s. 68-71. [Středověká orální a knižní tvorba.]

36

Le lion arbitre moral de l'homme [Lev jako morální soudce člověka]. *Romania* 64, 1938, s. 525-30. [Symbolické užití lva ve středověké literatuře.]

37

Albert Henry, „Góngora et Paul Valéry, deux incarnations de Don Quichotte“ [A. H., „G. a P. V., dvě inkarnace Dona Quijota“]. *Revista de Filología Hispanica* 1, 1939, s. 178-80. [Latinský základ v obou básnicích.]

38

Rassisch-nationale Stilkunde. [Rasově-nacionální stylistika]. *Modern Language Notes* 55, 1940, s. 16-24. [Polemika s Edgarem Gläserem, vycházející z jeho interpretace Vignyho *Lesního rohu*.]

39

Additional Note on „Wool and Linen“ in Jerome [Doplňující poznámka k „vlně a lnu“ u sv. Jeronýma]. *American Journal of Philology* 64, 1943, s. 98-99. [Symbolický význam obratu (smrt a život) je srovnán s užitím u sv. Augustina (vnější a vnitřní život).]

40

A New Synthetic Treatment of Contemporary Western lyricism. H. Friderich, *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart* [Nová syntetická práce o současné západní lyrice. H. F., *Struktura moderní lyriky od B. do současnosti*]. *Modern Language Notes* 72, 1957, s. 523-37.

41

II. 2. ANGLICKÁ A AMERICKÁ LITERATURA

„*And prestes three...*“ (*Canterbury Tales, Prolog, 164*). *Modern Language Notes* 67, 1952, s. 502-04. [Interpretace jednoho verše v Chaucerových *Canterburských povídkách*.]

42

„*Runaways Eyes*“ and „*Children's Eyes*“ *Again*. *Neuphilologische Monatsschrift* 57, 1989, s. 257-60. [Polemika s Taunem Mustanojou o interpretaci dvou shakespearovských výrazů (sonet 9 a *Romeo a Julie* 3, 2).]

43

II. 3. FRANCOUZSKÁ LITERATURA

Corrections à Yder [Opravy k *Y*.] *Romania* 40, 1914, s. 246-50. [Návrhy emendací k edici starofrancouzského románu, pořizené Heinrichem Gelzerem (1913).]

44

Zu E. Richter's Ausgabe von Octavien de St. Gelais' Übersetzung des Eurialus und Lukrezia [K Richterovu vydání *E. a L.*, překladu O. de S. G. (z E. S. Piccolominiho)]. *Zeitschrift für französische Sprache* 44, 1917, s. 237-39.

45

Zur Motivgeschichte [K historii motivu]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 40, 1919-20, s. 112-13. [K motivu „snědeného srdce“.]

46

Zur Texterklärung: Rabelaisiana (I) [K objasnění textu: Rabelaisiana (1)]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 43, 1923, s. 611-14.

47

Zur Texterklärung: Rabelaisiana (II) [K objasnění textu: Rabelaisiana (2)]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 44, 1924, s. 101-02.

48

Bemerkung zu Ztschr. 44, 747 [Poznámka k *Zeitschrift für romanische Philologie* 44, s. 747]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 45, 1925, s. 128. [Návrh na interpretaci slovesa *decliner* (= vykládat) v posledním verši *Písně o Rolandovi*].

49

Erstellung des Polyeucte durch das Alexiuslied [Zrod *Polyeukta* z *Písně o Alexiovi*]. *Archivum Romanicum* 16, 1932, s. 473-500. [Corneillovo využití legendární látky.]

50

Zu den Gebeten im Couronnement Louis und im Cantar del mio Cid [K modlitbám v *Korunovaci krále Ludvíka* a *Písni o Cidovi*]. *Zeitschrift für französische Sprache* 56, 1932, s. 196-209.

51

Pape im afrz. „Alexius“ [*Pape* (= papež, biskup) ve starofrancouzské *Písni o Alexiovi*]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 52, 1932, s. 769.

52

Interpretation einer Racine-Szene (Bérénice I, 4) [Interpretace jedné R. scény (*Berenika* I, 4)]. *Neuphilologische Monatsschrift* 4, 1933, s. 87-95.

53

Dichterische Schönheit und Quellenstudium [Básnická krása a studium pramenů]. *Archivum Romanicum* 18, 1934, s. 561-66. [K Malherbově *Útěše*: růže-žena je tradiční metafora, již básník nově definuje.]

54

Zur „Passion“ und zur syntaktischen Interpretation [K „Pašijím“ a syntaktické interpretaci]. *Zeitschrift für französische Sprache* 58, 1934, s. 437-44. [Polemika s Karlem Ettmayerem: na středověké texty nelze přikládat novodobá kritéria.]

55

Zum Kommentar Villons [Na okraj V.]. *Neuphilologische Mitteilungen* 36, 1935, s. 207-11. [Villon boří sexuálními narážkami mučednická klišé.]

56

Zu Florimont 8673ff. [K veršům 8673nn. (starofrancouzské skladby) *F.*]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 57, 1937, s. 597-98.

57

Lenguages dans „Li pélerinages Charlemagne“ [(Význam slova) *lenguages* v „Putování Karla Velikého“]. *Modern Language Notes* 53, 1938, s. 553.

58

Pour le commentaire de Villon (Testament v. 447) [Na okraj V. (Velká závěť, v. 447)]. *Romania* 64, 1938, s. 522-23.

59

Verlebendige direkte Rede als Mittel der Charakterisierung [Oživující přímá řeč jako prostředek charakterizace]. *Vox Romanica* 4, 1939, s. 65-86. [Na materiálu Montherlantova románu *Les jeunes filles* (1936).]

60

Le „bel aubépin“ de Ronsard [R. „krásný hloh“]. *Le français moderne* 8, 1940, s. 223-36.

61

Le prétendu réalisme de Rabelais [R. domnělý realismus]. *Modern Philology* 37, 1940, s. 139-50.

62

A Linguistic and Literary Interpretation of Claudel's „Ballade“ [Jazyková a literární interpretace C. „Balady“]. *The French Review* 16, 1942, s. 134-43.

63

Études d'anthroponymie ancienne française [Studie ze staré francouzské antroponymie]. *Publications of the Modern Language Association* 58, 1943, s. 589-96. [K etymologii vlastních jmen Olivier a Pépin.]

64

Notes aux „Mots rares des Faictz et Dictz de Jean Molinet [Poznámky k „Raritním slovům ve *Skutcích a výročí* J. M.]. *Romania* 67, 1945, s. 471-77. [Doplňky ke studii M. N. Dupira.]

65

Encore espaces dans Gormont et Isembard [Ještě k *espacium* v *Gormontovi a Isembardovi*]. *Modern Philology* 43, 1946, s. 129-30.

66

Joinville étymologiste (preu-home – preudome) [J. etymolog (*preu-home – preudome*)]. *Modern Language Notes* 62, 1947, s. 505-14.

67

Tergavant. Romania 70, 1948-49, s. 397-408. [K fiktivnosti jména jednoho ze saracénských bohů zmíněných v *Písni o Rolandovi*.]

68

Ronsards „*Sur la mort de Marie*“ [R. báseň „Na Mariinu smrt“]. *The Explicator* 10, 1951, s. 1-4.

69

The Works of Rabelais [R. dílo]. In: *Literary Masterpieces of the Western World*, ed. Francis H. Horn, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1953, s. 126-47. [Monografická studie.]

70

Balzac and Flaubert Again [Znovu B. a F.]. *Modern Language Notes* 68, 1953, s. 583-90.

71

Zu Ronsards Sonett „Je voudroy bien richement jaunissant...“ [K R. sonetu „Je voudroy bien richement jaunissant...“]. S Wolfgangem Spitzerem. *Romanistisches Jahrbuch* 9, 1958, s.

194-98.

72

Nochmals „König David und der Diebsschlüssel“ [Ještě jednou „Král David a paklíč“].

Zeitschrift für romanische Philologie 74, 1958, s. 423-25. [K Izajášovu obratu „clavis David“ a starofrancouzskému „roi David avoltre“.]

73

Nochmals zum Davidschlüssel [Ještě jednou k Davidově klíči]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 74, 1958, s. 428-29.

74

Rabelais et les „rabelaisants“ [R. a „rabelaisovci“]. *Studi francesi* 3, 1959, s. 86-88.

[Kritický přehled recentních rabelaisovských studií.]

75

Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor (I) [Několik aspektů románové techniky M. B. (I)]. *Archivum Linguisticum* 13, 1962, s. 171-95. [Román *L'emploi du temps*.]

76

Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor (II) [Několik aspektů románové techniky M. B. (II)]. *Archivum Linguisticum* 14, 1962, s. 49-72. [Romány *La modification* a *Passage de Milan*.]

77

Ancora sul prologo al primo libro del Gargantua di Rabelais [Ještě k úvodu k první knize R. Gargantuy]. *Studi francesi* 9, 1965, s. 423-34.

78

II. 3. ITALSKÁ A LATINSKÁ LITERATURA

Matilde Serao. Germanisch-Romanische Monatsschrift 6, 1914, 573-84.

79

Zu Tallgren, „Les Poésies de Rinaldo d'Aquino“ [K Tallgrenovým „Básním R. d'A.“]. *Neuphilologische Mitteilungen* 19, 1918, s. 6-9.

80

Zu Studi sulla lirica siciliana del Duecento IV [Ke Studiím o sicilské lyrice 13. století IV]. *Neuphilologische Mitteilungen* 20, 1919, s. 1-4.

81

Bemerkungen zu Dantes Vita nuova [Poznámky k D. Novému životu]. *Travaux du Séminaire de Philologie Romane (Istanbul)* 1, 1936, s. 162-208.

82

Altital. riviera [Staroitalská riviera]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 57, 1937, s. 90-91. [Polemika s Dimitrim Scheludkem nad Guinizelliho veršem „Amor in gentil cor prende riviera“].

83

Una variante italiana del tema del „condenado por desconfiado“ [Italská varianta motivu „ztracen pro nedostatek víry“]. *Revista de Filología Hispánica* 1, 1939, s. 361-68. [Motiv odpadnutí od víry u Tirsa de Molina a v italském žánru „dramma claustrale“.]

84

Two Dante Notes [Dvě dantovské poznámky]. *Romanic Review* 34, 1943, s. 248-62.
[Zdánlivě autobiografická epizoda v *Pekle* XIX, 10-24, a původ jména Libicocco, jež nese jeden z ďáblů v *Pekle* XXI.]

85

Decameron VIII, 9: carapignare. S C. S. Singletonem. *Modern Language Notes* 59, 1944, s. 88-92.

86

Remarks on the „Sirventese Lombardo“ [Poznámky k „Lombardskému sirventesu“]. *Italica* 28, 1951, s. 6-11.

87

Notes to the Text of „Ritmo Laurenziano“ [Poznámky k textu „R. I.“]. *Italica* 28, 1951, s. 241-48.

88

Zum „Cantico delle creature“ [K „Písni stvoření“ (sv. Františka z Assisi)]. *Trivium* 9, 1951, s. 241-47.

89

Emendations Proposed to De amico ad amicam and Responsio [Emendace k *De amico ad amicam* a *Responsio*]. *Modern Language Notes* 67, 1952, s. 150-55.

90

Sul componimento anonimo „Così afino ad amarvi“ [O skladbě „Così afino ad amarvi“]. *Cultura neolatina* 14, 1954, s. 195-200.

91

„Istos ymynos ludendo composuit“. *Modern Language Notes* 59, 1954, s. 383-84. [Výklad „ludendo composuit“ = „složil jako básnické cvičení“].

92

Un passo di una canzone di Giacomino Pugliese [Jedna pasáž v básni G. P.]. *Cultura neolatina* 15, 1955, s. 143-45.

93

Osservazioni sul testo della „Canzoni di Auliver“ [Poznámky k textu „Canzoni di Auliver“]. *Cultura neolatina* 15, 1955, s. 239-41.

94

The „Ideal Typology“ in Dante’s De vulgari eloquentia [„Ideální typologie“ v D. traktátu *O lidové řeči*]. *Italica* 32, 1955, s. 75-94. [Dante předjímá metodu morfologické klasifikace Maxe Webera.]

95

Nuove osservazioni sul testo del „Ritmo su S. Alessio“ [Nové poznámky k textu „Skládání o sv. Alexiovi“]. *Giornale storico della letteratura italiana* 133, 1956, s. 202-07.

96

Aivo nel discordo di Giacomo da Lentino [Aivo ve sporu G. da L.]. *Lingua nostra* 17, 1956, s. 107-08. [*Aiver* = *adequare* = respektovat rovnocennost protikladů.]

97

Osservazione al testo del „Detto d’amore“ [Poznámka k textu „Detto d’amore“]. *Giornale storico della letteratura italiana* 134, 1957, s. 77-85.

98

Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino [Otázka interpunkce v jednom sonetu G. da L.]. *Cultura neolatina* 18, 1958, s. 61-70.

99

La bellezza artistica dell’antichissima elegia giudeo-italiana [Umělecká krása starobylé judeo-italské elegie]. In: *Studi in onore di Angelo Monteverdi* 2, 1959, s. 788-805.

100

L'Aspasia di Leopardi [L. *Aspasia*]. *Cultura neolatina* 23, 1963, s. 114-45.

101

II. 4. NĚMECKÁ LITERATURA, ROMÁNSKÁ PŘÍTOMNOST V OBLASTECH NĚMECKÉHO JAZYKA

„*Zum ältesten rätoroman. Sprachdenkmal*“ [K nejstarší rétorománské jazykové památce].
Zeitschrift für romanische Philologie 36, 1912, s. 477-79. [Komentář k překladu řady slov
v prvních pěti řádcích.]

102

Romanisches bei Oswald von Wolkenstein [Románské lexikální prvky u O. von W.].
Neuphilologische Mitteilungen 21, 1920, s. 72-77.

103

Steigerungen von Adjektiven and Adverbien bei Goethe [Stupňování adjektiv a adverbii u
Goetha]. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18, 1930, s. 308-09.

104

Nochmals: Zur Interpretation von „Wandrer's Sturmlied“ [Ještě k interpretaci (Goethovy)
„Poutníkovy bouřné písně“]. *The Germanic Review* 20, 1945, s. 161-65.

105

Neidgetroffen. Neuphilologische Mitteilungen 48, 1947, s. 164-69. [Ke strofě 9 *Wandrer's
Sturmlied*.]

106

Emilia Galotti – eine „Gans“ oder ein „Luderchen“ [Emilia Galotti – „husa“, nebo „mrška“].
The Germanic Review 23, 1948, s. 40-41. [Goethova charakteristika Lessingovy postavy je dána
do souvislosti se španělskými prameny z 16. století, jež charakterizují Lukrecii jako „puta y

necia“.]

107

Note on Immermann's Chiliastische Sonette [Poznámka k I. *Chiliastickým sonetům*]. *The Germanic Review* 25, 1950, s. 196-97.

108

Wiederum Mörikes Gedicht „Auf eine Lampe“ [Znovu M. báseň „Na lampu“]. *Trivium* 9, 1951, s. 133-47. [K diskusi Emila Staigera a Martina Heideggera; Spitzer zdůrazňuje symbolický význam lampy.]

109

„Auf eine Lampe“. *Modern Language Notes* 68, 1953, s. 333-34. [Theokritova první idyla *Thyrsis* jako Mörikův vzor; parafrázoval ji také Leconte de Lisle v básni *Le vase*.]

110

Zu einer Landschaft Eichendorffs [K jedné E. krajině]. *Euphorion* 52, 1958, s. 142-52. [Krajina jako prostředek charakterizace.]

111

Matthias Claudius Abendlied [Večerní píseň M. C.]. *Euphorion* 54, 1960, s. 70-82.

112

Zum Rilke-Sonett „Atmen, du unsichtbares Gedicht“ [K R. sonetu „Atmen, du unsichtbares Gedicht“]. *Wirkendes Wort* 10, 1960, s. 52.

113

II. 5. OKCITÁNSKÁ A KATALÁNSKÁ LITERATURA

Das Sirventes „Honratz es hom per despendre“ [Sirventes „Honratz es hom per despendre“]. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 129, 1912, s. 388. [Korektury k překladu Adolfa Kolsena.]

114

Zu Guilhem de Cabestanh's Gedicht „Anc mais n·om fo semblan“ [K básni G. de C. „Anc mais n·om fo semblan“]. *Neuphilologische Mitteilungen* 15, 1913, s. 179-81. [Korektury k překladu Artura Långforse.]

115

Zu Långfors' Ausgabe eines Gedichtes von Onil de Cadars [K L. vydání jedné básně O. de C.]. *Neuphilologische Mitteilungen* 15, 1913, s. 256.

116

Corrections au „Conte d'amour“ catalan [Korektury ke katalánské „Milostné povídkce“]. *Romania* 40, 1914, s. 105-06. [Korektury k překladu A. Pagěse.]

117

E. Niestroy, „Der Trobador Pistoleta“; F. Naudith, „Der Trobador Guillem Magret“. *Romania* 40, 1914, s. 445-50. [Návrhy korektur.]

118

Zu Kurt Lewent's Beiträgen zum Verständnis der Lieder Marcabrus [Příspěvky K. L. k porozumění M. písním]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 39, 1917-19, s. 221-23.

119

Zu Kolsen, Dichtungen der Trobadors III [Ke Kolsenovým *Básním trobadorů* III]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 41, 1921, s. 355-63.

120

Zum Text und Kommentar der Flamenca [K textu *F.* a ke komentáři]. *Neuphilologische Mitteilungen* 37, 1936, s. 85-98. [K vydání Kurta Lewenta.]

121

Ancien provençal sec... son agre [Staré provensálské *sec... son agre*]. *Modern Language Notes* 53, 1938, s. 186-88. [O provensálském bestiári.]

122

Flamenca, v. 7685-88. *Archivum romanicum* 23, 1939, s. 88-91. [Polemika s výkladem závěrečných veršů Carla Appela.]

123

An Emendation Proposed for the text of the „Pistola“ of Cerveri de Girona [Emendace textu „Listu“ C. de G.]. *Traditio* 7, 1949-51, s. 464-65.

124

Salvatore Santangelo, „L'amore lontano di Jaufré Rudel“ dans Siculorum gymnasium [S. S., „Vzdálená láska J. R.“ v *Siculorum gymnasium*]. *Romania* 75, 1954, s. 396-402. [Polemika se S. Santangelem, který navrhl identifikaci R. vzdálené paní s Eleonorou Akvitánskou.]

125

III. 6. ŠPANĚLSKÁ A PORTUGALSKÁ LITERATURA

La Norvège comme symbole de l'obscurité [Norsko jako symbol temnoty]. *Revista de Filología Española* 9, 1922, s. 316-17. [Doloženo citáty z portugalských textů.]

126

Bribes de phrases allemandes dans des textes espagnols du XVIIe siècle [Droby německých vět ve španělských textech 16. století]. *Revista de Filología Española* 10, 1923, s. 302-06.

127

Note sur La Celestina [Poznámka k (Rojasově) *Celestině*]. *Revista de Filología Española* 16, 1929, s. 59-60.

128

Allemand et flamand d'Espagne [Španělská němčina a vlámsština]. *Revista de Filología Española* 16, 1929, s. 176. [Zkomolená němčina v 2. dějství hry *El caballero del sacramento* Lopeho de Vega.]

129

Zur Celestina [K (Rojasově) *Celestině*]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 50, 1930, s. 237-40. [Ke středověkému charakteru díla.]

130

Zur Nachwirkung von Burchiellos Priamedichtung [K vlivu B. priamelu]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 52, 1932, s. 484-89. [Výčet v B. básni *Non son tanti babbion in mantovano* rezonuje v sonetu Mellina de Saint-Gelais *Il n'est point tant de barques à Venise* a v sonetu Lopeho de Vega *No tiene tanta miel Atica hermosa*.]

131

Zur Burchiellos Priamel-Gedicht [K B. priamelu]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 53, 1933, s. 672. [Vzorem pro Lopeho mohl být i Petrarca.]

132

Le pourquoi d'une défaillance de style chez Cervantes [Důvod stylistické neobratnosti u C.]. *Investigaciones Lingüísticas, México* 2, 1934, s. 293-97. [Sonety dona Fernanda (*Don Quijote* I, 40) charakterizují postavu a vysmívají se jejímu platonismu.]

133

Die „Estrella de Sevilla“ und Claramonte [„Estrella de Sevilla“ a C.]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 54, 1934, s. 533-90. [Polemika se Sturgisem E. Leavitem, který navrhl připsat drama Claramontovi.]

134

Notas sobre romances españoles [Poznámky ke španělským romancím]. *Revista de Filología Española* 22, 1935, s. 153-74. [V závěru obrana umělecké kvality Hugovy *Romance mauresque*.]

135

„A mis soledades voy...“ *Revista de Filología Española* 23, 1936, s. 397-400. [Proti mystickému výkladu Lopeho vzývání samoty.]

136

Kenning und Calderons Begriffsspielerei [Kenning a C. hra s pojmy]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 56, 1933, s. 100-02. [Souhlas s tvrzením Pavla Trosta (*Zur Wesensbestimmung der Kenning*, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 70, 1933, s. 235-36), že kenning jakožto spojení nesouvisejících pojmů je podstatnou součástí barokní tradice; doloženo Calderónovými metaforami.]

137

Die Frage der Heuchelei des Cervantes [Otázka C. pokrytectví]. *Zeitschrift für romanische Philologie* 56, 1936, s. 138-78. [Polemika s Amérikem Castrem: Cervantesovy morální soudy jsou jednoznačné].

138

Un passage de Lope de Vega, l'espagnol segullo, et l'étymologie du français talus [Jedna pasáž v Lopem de Vega, španělské *segullo* a etymologie francouzského *talus*]. *Modern Language Notes* 52, 1937, s. 79-82.

139

Un passage de Quevedo [Pasáž v Quevedovi]. *Revista de Filología Española* 24, 1937, s. 223-25. [K *Las zahurdas de Plutón*.]

140

Eine Stelle in Calderons Traktat über die Malerei [Jedno místo v C. Pojednání o malířství]. *Neuphilologische Mitteilungen* 39, 1938, s. 361-70. [Polemika s Ernstem Robertem Curtiem: C. výklad je pod vlivem číselné mystiky.]

141

Una construcción favorita de Góngora [G. oblíbená konstrukce]. *Revista de Filología Hispánica* 1, 1939, s. 230-36.

142

El acusativo griego en español [Řecký akuzativ ve španělštině]. *Revista de Filología Hispánica* 2, 1940, s. 35-45. [Latinská, potažmo řecká konstrukce v Góngorově španělštině.]

143

Thomas Mann y la muerte de Don Quijote [T. M. a smrt Dona Quijota]. *Revista de Filología Hispánica* 2, 1940, s. 46-48. [Polemika s T. M.: Cervantes nesoudí život, chce však morálně působit.]

144

La „Soledad primera“ de Góngora: Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso [G. „První samota“: kritické a vysvětlující poznámky k novému vydání D. A.]. *Revista de Filología Hispánica* 2, 1940, s. 151-76.

145

Para el verso 402 de la „Soledad primera“ [K verši 402 „První samoty“]. *Revista de Filología Hispánica* 2, 1940, s. 389.

146

„¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señor!“ [„Bože, jak dobrý vazal, kdyby měl dobrého pána!“]. *Revista de Filología Hispánica* 8, 1946, s. 132-35. [Srovnání *La chanson de Roland*, *Waltharius manu fortis* a *Cantar del mio Cid*].

147

Sobre las ideas de Américo Castro a propósito de El villano del Danubio de Antonio de Guevara [O názorech A. C. ohledně *Sedláka od Dunaje* A. de G.]. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 6, 1950, s. 1-14 [Polemika s C. „psychoanalytickým“ výkladem: před 18. stoletím nelze hovořit o „původním géniovi“, nýbrž je třeba zkoumat rétorické strategie.]

148

Dos observaciones sintático-estilísticas a las Coplas de Manrique [Dvě syntakticko-stylistické poznámky k M. *Slokám*]. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 4, 1950, s. 1-24.

149

Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271 [G., *Třetí ekloga*, verše 265-271]. *Hispanic Review* 20, 1952, s. 243-48.

150

A Passage of Santillana's Seranilla V [Pasáž v S. *Seranilla V*]. *Hispanic Review* 21, 1953, s. 135-38.

151

A New Book on the Art of The Celestina [Nová kniha o (Rojasově) *Celestině*]. *Hispanic Review* 25, 1957, s. 1-25. [Polemika s knihou Stephena Gilmana *The Art of „La Celestina“*, Madison, University of Wisconsin Press 1956.]

152

Die Figur der Fénix in Calderón's Standhaften Prinzen [Figura Fénixe v C. *Vytrvalém princí*]. *Romanisches Jahrbuch* 10, 1959, s. 305-35. [Polemika s výkladem Wolfganga Kaysera in: *Gestaltprobleme der Dichtung*, Bonn, Bouvier 1957.]

153

Adiciones a „Camina del Poema“ [Dodatky ke „Camina del Poema“]. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14, 1960, s. 333-40. [Srovnání básní Pedra Salinase a Gustava Adolfa Bécquera.]

154

On the Significance of Don Quijote [O významu *Dona Quijota*]. *Modern Language Notes* 78, 1962, s. 113-29.

155

III. STYLISTIKA A VARIA

Schopenhauer und die Sprachwissenschaft [Sch. a jazykověda]. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 8, 1920, s. 258-72.

156

Eine Strömung innerhalb der romanischen Sprachwissenschaft [Jeden směr v románské jazykovědě]. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 141, 1921, s.111-31. [Plaidoyer za propojení studia jazyka a kultury, na něž navazuje polemika s Lerchovým tendenčním výkladem francouzského futura jako odrazu fanatické a despotické národní povahy (Eugen Lerch, *Die Verwendung des romanischen Futurums als Ausdruck eines sittlichen Sollens*, Leipzig, Reiland 1919).]

157

Aus der Werkstatt der Etymologien [Z dílny etymologií]. *Jahrbuch für Philologie* 1, 1925, s. 129-59. [Praxe a cíle etymologických studií.]

158

Urtümliches bei romanischen Zahlwörtern [Původní rysy románských číslovek]. *Zeitschrift für Romanische Philologie* 45,1925, s.1-27.

159

Jules Gilliéron. *Zeitschrift für Romanische Philologie* 48, 1926, s. 506-11.

160

Der Romanist in der deutschen Hochschule [Romanista na německé vysoké škole]. *Die neueren Sprachen* 35, 1927, s. 241-60. [Proti poválečné averzi k románským jazykům.]

161

Zur Vermenschlichung und Versachlichung der Universitätsprüfungen [Za

zlidštění a zvěcnění univerzitních zkoušek]. *Neuphilologische Mitteilungen* 3, 1932, s. 80-87.

162

En apprenant le turc [Nad studiem turečtiny]. *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 35, 1934, s. 82-101.

163

Explication linguistique et littéraire de deux textes français [Jazykový a literární rozbor dvou francouzských textů]. *Le Français moderne* 3, 1935, s. 315-23; 4, 1936, s. 37-48. [Je třeba číst text mimo literárněhistorickou či biografickou perpektivu a hledat jeho jednotu.]

163

Le français en Turquie [Francouzština v Turecku]. *Le Français moderne* 4, 1936, s. 225-37.

164

Mes souvenirs sur Meyer-Lübke [Mé vzpomínky na M.-L.]. *Le Français moderne* 6, 1938, s. 213-24.

165

Gerhard Rolfs. Modern Language Notes 54, 1939, s. 236-37. [Antisemitismus ve statích G. R.]

166

History of Ideas versus Reading of Poetry [Dějiny idejí proti čtení poezie]. *Southern review* 6, 1941, s. 584-609. [Neadekvátnost přístupu historiků idejí k literárnímu textu.]

167

A New Program for the Teaching of Literary History [Nový program výuky literární historie]. *American Journal of Philology* 63, 1942, s. 308-19. [Kritické zhodnocení publikace Normana Foerster, Johna McGalliarda, Reného Welleka aj. *Literary*

Scholarship. Its Aims and Methods, Chapel Hill, University of North Carolina Press
1941).

168

Why Does Language Change? [Proč se jazyk proměňuje?]. *Modern Language Quarterly* 4, 1943, s. 413-31.

169

Geistesgeschichte vs. History of Ideas as Applied to Hitlerism [*Geistesgeschichte versus dějiny idejí aplikované na hitlerismus*]. *Journal of the History of Ideas* 5, 1944, s. 191-203. [Polemika s Arthurem Lovejoyem.]

170

Answer to Mr. Bloomfield [Odpověď p. B.]. *Language* 20, 1944, s. 245-51.
[Polemika s antimentalismem.]

171

Deutsche Literaturforschung in Amerika [Německá literární věda v Americe].
Monatshefte der deutschen Universitäten 37, 1945, s. 475-80. [Němečtí badatelé působící v Americe mohou napomoci kosmpolitnějšímu pohledu.]

172

Elise Richter: In Memoriam. Romance Philology 1, 1947-48, s. 329-41. [Vzpomínka na E. R., romanistku vídeňské univerzity; jako Židovka nikdy neobdržela profesuru a spolu se svou sestrou zemřela v Terezíně.]

173

German Words, German Personality and Protestantism Again [Znovu německá slova, německá osobnost a protestantismus]. S Arnem Schirokauerem. *Psychiatry* 12, 1949, s. 185-87. [Odmítnutí teze, že ve tvoření a užívání slov se reflektuje národní charakter.]

174

The Formation of the American Humanist [Formování amerického humanisty].
Publications of the Modern Language Association 66, 1951, s. 39-48.

175

Les théories de la stylistique [Teorie stylistiky]. *Le français moderne* 20, 1952, s.
160-68.

176

Language: The Basis of Science, Philosophy and Poetry [Jazyk: základ vědy,
filozofie a básnictví]. In: *Studies in Intellectual History*, ed. George Boas a kol.,
Baltimore, Johns Hopkins University Press 1953, s. 67-93.

177

La mia stilistica [Má stylistika]. *La Cultura Moderna* 17, 1954, s. 17-19. [Co bylo
pokládáno za vliv Croceho a Vosslera, byl ve skutečnosti vliv Freudův.]

178

Stylistique et critique littéraire [Stylistika a literární kritika]. *Critique* 11, č. 2,
1955, s. 597-609.

179

The Individual Factor in Linguistic Innovations [Individuální faktor v jazykových
inovacích]. *Cultura neolatina* 16, 1956, s. 71-89.

180

Risposta a una critica [Odpověď na kritiku]. *Convivium* 5, 1957, s. 597-603.
[Odpověď na výhrady Tullia De Maura ke Spitzerově metodě: De Mauro vycházel

z raných studií.]

181

Language of Poetry [Jazyk poezie]. In: *Language: An Enquiry into Its Meaning and Function*, ed. Ruth Nanda Anshen, New York, Harper 1957, s. 201-31.

182

Sviluppo di un metodo [Vývoj metody]. *Cultura neolatina* 20, 1960, s. 109-28. [Nárys hlavních etap autorova myšlenkového vývoje, přehled polemik s jinými metodologickými premisami.]

183

Les études de style et les différents pays [Studium stylu a různé země]. In: *Langue et Littérature: Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, Paris, Belles Lettres 1961, s. 23-29. [Přehled rozvoje stylistických studií v Německu, Itálii, Francii, USA, Sovětském svazu a Anglii.]

184

LEO SPITZER

I

Leo Spitzer (1887-1960) je jednou z neoriginálnějších osobností jazykovědy a literární vědy první poloviny dvacátého století. Patřil ke generaci romanistů, která dostala solidní základy od svých učitelů, reprezentantů pozitivistické filologie – naučila se od nich především mikroskopii filologické analýzy –, ale která se proti svým učitelům také začala bouřit, neboť nahlížet vědu jako bezchybnou skládku pozitivních faktů, majících zajistit rekonstrukci starších fází jazykového či literárního vývoje, se jí začalo jevit jako příliš samoučelné. V pozitivistické koncepci byl jazyk vnímán – v romantické tradici – jako kolektivní a anonymní produkt a vše, čím se mohla projevit individualita mluvčího, bylo taxováno jako výjimka a abnormalita. Měla-li však být filologie obdařena novým smyslem a vyvedena za hranice naturalisticky chápaných vývojových zákonitostí, musela vzít na vědomí, že jazyk a literatura jakožto lidské výtvořiny nemluví pouze tautologicky o sobě, ale hovoří především o člověku. Jako smysluplná se začala rýsovat taková věda, která dokáže postoupit od mikroskopie k makroskopii a která svými metodami dosáhne na antropologický horizont: za slovem zahlédne individuum a jeho osobní styl, za osobním stylem dobovou stylovou tendenci a za ní popřípadě psychologické či imaginativní komplexy stanovitelné v rámci národů či nadnárodních kulturních celků.

V oblasti německého jazyka a v rámci romanistiky představují tento trend vedle Spitzera především tři velké osobnosti: Karl Vossler, Erich Auerbach a Ernst Robert Curtius.

Karl Vossler (1872-1949), nejstarší z nich, chápal – shodně se Spitzerem – filologickou disciplínu jako integrální studium jazyka a literatury, chtěl ji však zreformovat „idealistickým“ obratem. Tímto – poněkud zavádějícím – termínem mínil, že už nehodlá jazyková fakta klást na Prokrustovo lože naturalistického evolucionismu, ale že je hodlá podrobovat takové interpretaci, jež odkryje jejich „duchovní“ potenciál (*Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, 1904). K odklonu od pozitivistických metod ho přivedlo setkání s Crocem, který ve svém programovém spise *Estetika jako věda o výrazu a obecná lingvistika* z roku 1903 radikálně rozpouštěl filologii v estetice. Pod Croceho vlivem hledal Vossler v jazyce především individuální „tvorbu“, a v ní pak spatřoval motor veškeré vývojové dynamiky (*Die Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, 1905). Odmítal registrovat nepravidelnosti jako „chyby“: v prozodických odchylkách od normy, jaké lze najít ve verších

francouzských básníků, předpokládal estetický záměr. V jeho pracích se tak začal rýsovat koncept stylistiky jako disciplíny, která propojuje jazykovou a literární analýzu mnohem organičtějším způsobem, než tomu bylo v pozitivistické filologii: rozbořením La Fontainových lexikálních voleb v bajce *Havran a lišák* například odkryl charakteristickou ironickou distancí, jakou nacházel také u Ariosta. Vedle Croceho se Vossler – podobně jako o něco později Spitzer – inspiroval Wilhelmem von Humboldtem, jeho rozlišením jazyka jako činnosti (*energeia*) a produktu (*ergon*) a jeho konceptem „vnitřní formy“ (La Fontainova ironie byla právě takovou vnitřní formou). Analýzou básnickova jazyka se takto dotýkal jeho „duchovního“ postojem. Vosslerova ctižádost ovšem byla ještě větší (a také podstatně riskantnější): nemínil se zastavit u stylistické analýzy jednotlivých autorů, ale chtěl analýzou jazykového vývoje uchopit duchovní rozměr celých národních kultur. Této ctižádosti dal výraz především ve své monografii z roku 1913 *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*.¹

Berlínský rodák Erich Auerbach (1892-1957) začal psát své vrcholné dílo *Mimesis* v istanbulském exilu v druhé polovině třicátých let a vydal je v roce 1946. I on získal pozitivistické školení a hlubokou filologickou průpravu (jak to prokázal vzorným *Úvodem do studia románské filologie* z roku 1944). Jeho výchozí pozicí je v *Mimesis* znovu filologická mikroskopie, minuciózní stylistické rozborů relativně krátkých textů, čerpaných z téměř třítisíciletého vývoje evropských literatur od Homéra k Virginii Woolfové, přičemž registrované syntaktické či lexikální volby jsou už důsledně interpretovány jako projevy autorského záměru. Při těchto analýzách si Auerbach musel vystačit s intuicí v kombinaci s erudicí a zkušeností (tak tomu bude i u Spitzera, a sotva tomu může být jinak). Auerbach nicméně toto interpretační hledisko od počátku sloučil s hlediskem vyššího řádu: analýzu individuálního rukopisu doplnil nadindividuálním aspektem, který se skrývá v antické teorii stylových rovin. Auerbach konstatoval, že ani ve středověku, ani v renesanci neměla tato teorie univerzální platnost, do romantického převratu však představovala normativní pozadí, proti němuž se bylo možno vymezovat. Dějiny jazykových a literárních forem se tak i u Auerbacha proměnily v dějiny kultury. A vzhledem k tomu, že úběžníkem jeho analýz byla „mimeze“, zobrazování skutečnosti v průběhu evropských dějin, měly tyto analýzy i monumentální sociologický rozměr. V konečném součtu pak z Auerbachova obrazu vyvstala „makroskopie“, která přesáhla i Vosslerovu ctižádost: vnitřně koherentní, dialektickými

¹ K Vosslerovi viz Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica*, Milano, Feltrinelli 1966, s. 72-81; Giacomo Devoto, *Vossler und Croce. Ein Kapitel aus der Geschichte der Sprachwissenschaft*, Bayrische Akademie der

vztahy propojená historie evropské literatury, jež byla zároveň dějinami evropského člověka a jeho proměnlivého vztahu ke světu.²

Také Alsasan Ernst Robert Curtius (1886-1956) byl formován pozitivistickou vědou a svou akademickou dráhu začínal pečlivou kolací starofrancouzských rukopisů. Na svého učitele Gustava Gröbera vždy vzpomínal s úctou a rád připomínal větu Abyho Warburga (a sv. Augustina), že Pánbůh se skrývá v detailu. Chtěl však jít vlastní cestou a proti tradiční pozitivistické orientaci na starší literární fáze se obrátil k moderní francouzské literatuře. I on přitom hodlal přesáhnout holá jazyková a literární fakta a dobrat se za texty něčeho důsažnějšího: „ducha“ francouzské kultury. Tuto Curtiovu „duchovědu“ orientovalo rané setkání s kruhem Stefana Georga a zejména přátelství s Friedrichem Gundolfem, fakticky se však přitom přiblížil i pozicím Vosslerovým (a pokud ho vosslerovci většinou vehementně kritizovali, šlo tu nejspíš také o „střet zájmů“). Vosslerovu „idealismu“ stála nejbliže Curtiova monografie *Die französische Kultur* z roku 1930; tím, jak se v ní Curtius opakovaně snažil vystihnout ve zkratkovitých antinomiích specifika francouzského a německého ducha, však zároveň bezděčně demonstroval, jak může být toto pátrání po národních „psychologiích“ spekulativní a vratké. Své téma našel Curtius teprve s obratem k medievistickým tématům, jenž byl zároveň návratem k filologické metodě. Ve velkolepé syntéze *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (psáno ve čtyřicátých letech, vydáno v roce 1947 a v přepracované podobě v roce 1953) i on vyšel z jazykových forem a dospěl – tentokrát přesvědčivě a plodně – k rekonstrukci rozsáhlého duchovního světa. Východiskem svých analýz učinil topiku, návratné formule a metafory, které přenesl středověk jako dědictví řecko-římské antiky do našich dnů. Curtius v nich zahlédl důkaz kontinuity a jednoty celého evropského literárního diskursu a historické identity evropského člověka.³ I jemu se tak – podobně jako Auerbachovi – podařilo uskutečnit onu ideální amplitudu, o níž hovořil Hugo Schuchardt ve výroku, který Curtius předeslal své knize: „Rovnoměrné spojení mikroskopie a makroskopie vytváří ideál vědecké práce.“

Wissenschaften. Sitzungsberichte, č. 1, 1968, s. 3-26; Heidi Aschenberg, *Idealistische Philologie und Textanalyse. Zur Stilistik Leo Spitzers*, Tübingen, Günther Narr 1984, s. 38-63.

² K Auerbachovi viz A. R. Evans Jr., *Erich Auerbach as European Critic, Romance Philology* 25, 1971, s. 193-215; Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond 1987, s. 56-63; René Wellek, *A History of Modern criticism. 1900-1950*, sv. 7, New Haven – London, Yale University Press 1991, s. 113-134; Lerer Seth (ed.), *Literary History and the Challenge of Philology*, Stanford (Calif.), Stanford University Press 1996; Walter Busch, Gerhart Pickerodt (edd.), *Wahrnehmen, Lesen, Deuten: Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*, Frankfurt am Main, V. Klostermann 1998.

³ Ke Curtiovi viz *Ernst Robert Curtius. Werk, Wirkung, Zukunftsperspektiven*, edd. Walter Berschin – Arnold Rothe, Heidelberg, Carl Winter 1989; *In Ihnen begegnet sich das Abendland*, ed. W.-D. Lange, Bonn 1990; Heinrich Lausberg, *Ernst Robert Curtius (1886-1956)*, ed. Arnold Arens, Stuttgart, Franz Steiner 1993; Jiří Pelán

Není náhodou, že tuto Schuchardtovu větu cituje na jednom místě i Spitzer.⁴ Jak vyplývá z předchozího, je v ní zformulováno jádro postpozitivistického hledání obnovy literární vědy a mohla by být společnou devízou zmíněné čtveřice německých romanistů. Tento program, jenž se v podobě, jak jej rozpracovali Auerbach, Curtius a Spitzer, zcela nekryje s programem tzv. *Geistesgeschichte*, má zřetelně jednotný směr: tíhne k syntéze a odbornickou specializaci chápe jako omyl. Buduje se tu nicméně na pevných základech: Curtius zdůrazňuje, že k tomu, aby badatel mohl zahlédnout evropský celek, musí získat domovské právo ve všech evropských literaturách. Vosslerova, Auerbachova, Curtiova a Spitzerova obeznámenost s evropskými literaturami byla vskutku fenomenální a jejich jazyková vybavenost více než úctyhodná.

Spitzer se už za vídeňského mládí naučil francouzsky, hebrejsky a maďarsky, na gymnáziu a na univerzitě k tomu připojil latinu, řečtinu, angličtinu, provensálštinu, španělštinu, portugalsčinu, katalánštinu, rumunštinu a také gótštinu, starou angličtinu, sanskrt, litevštinu, staroslověnštinu, albánštinu a novořečtinu. Později tento základ ještě rozšiřoval (za istanbulskeho pobytu se například začal učit turecky). Psal a publikoval v pěti jazycích: v němčině, francouzštině, italštině, španělštině a angličtině. Jeho badatelský statut je mimořádně komplexní: jazykovou a literární vědu chápal – shodně s Vosslerem – jako jednotu a sám sebe viděl především jako lingvistu, nejcennější část jeho odkazu spadá nicméně do oblasti literární vědy. Jeho rozsáhlé dílo zahrnuje v bibliografii E. Kristiny Baerové a Daisy E. Shenholmové⁵ 1006 položek, rozčleněných na tyto oddíly: knihy a monografie (1-49), recenze (50-152), americká, anglo-francouzská, anglická, katalánská, provensálská, francouzská, německá, italská, latinská, rumunská, španělská, portugalská a baskická etymologie a lexikologie (153-562), francouzská, německá, italská, románská a indoevropská, rumunská, španělská, portugalská a katalánská gramatika, morfologie a syntax (563-689), sémantika (690-724), literární kritika a literární teorie (s pododdíly komparatistika, anglická a americká literatura, francouzská literatura, německá literatura, italská a latinská

– Jiří Stromšík, *Ernst Robert Curtius*, in: Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha, Triáda 1998, s. 635-673.

⁴ Hugo Schuchardt-Brevier. *Ein Vademekum der allgemeinen Sprachwissenschaft. Als Festgabe zum 80. Geburtstag des Meisters zusammengestellt und eingeleitet von Leo Spitzer*, Halle an der Saale, Max Niemeyer 1922, úvod, s. 2.

⁵ E. Kristina Baer, Daisy E. Shenholm, *Leo Spitzer on Language and Literature. A Descriptive Bibliography*, New York, The Modern Language Association 1991. Počet bibliografických položek není ovšem zcela totožný s počtem Spitzerových prací: do prvního oddílu jsou zařazeny i překladové knižní výběry ze Spitzerova díla vydané do roku 1988 a v soupisech časopiseckých statí se vracejí jako samostatné položky texty zahrnuté do knižních souborů. – Výběrovou bibliografii pořídil rovněž René Wellek jako přílohu ke své studii *Leo Spitzer (1887-1960)*, in: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press 1970, s. 216nn. (původně in: *Comparative Literature* XII, 1960, s. 311-32).

literatura, provensálská a katalánská literatura, španělská a portugalská literatura; 725-946), stylistika (947-963), miscelanea (964-1006).

Je zřejmé, že toto dílo ve svém celku fakticky uniká kritice. Sotva se najde někdo, kdo by si osoboval tak široké kompetence, aby je mohl souhrnně posoudit. Spitzerův odkaz je navíc v úhrnu obtížně dostupný. Spitzer je sice autorem několika monograficky pojatých prací (disertace *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais* z roku 1910, *Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger“ im Italienischen* z roku 1921, *Italianische Umgangssprache* z roku 1922), ale jádro jeho díla tvoří právě stovky studií a článků, jež jsou sebrány do knižních souborů jen částečně (první lingvisticky orientovaný soubor *Aufsätze zur romanischen Syntax und Philologie* z roku 1918 obsahuje 19 studií, dvousvazkové lingvisticko-literární *Stilstudien* z roku 1928 obsahují 28 studií, rovněž dvousvazkové *Romanische Stil- und Literaturstudien* z roku 1931 obsahují 15 studií, americký soubor *Linguistics and Literary History: Essays and Stylistics* z roku 1948 obsahuje 5 studií, další americký soubor *A Method of Interpreting Literature* z roku 1949 tři studie a téměř tisícistránkový svazek *Romanische Literaturstudien* z roku 1959 obsahuje 49 studií). Velká část jeho textů tak zůstává rozeseta po desítkách evropských a amerických odborných časopisů, jež v úplnosti nevládní ani ta největší knihovna. Pro románskou literární vědu je Spitzer naprosto nepominutelnou autoritou, ale je sporné, v jakém rozsahu je vlastně čten a studován. Největší ohlas měl bezpochyby v Itálii, kde zaujal Croceho a významné zjevy tzv. stylistické kritiky (Contini, Devoto, Segre aj.); z Croceho podnětu vyšel také první italský výbor z jeho díla.⁶ Třebaže Spitzer napsal dlouhou řadu zcela zásadních příspěvků k francouzským autorům, první francouzský výbor byl vydán až v roce 1970 a zahrnul celkem deset statí.⁷

⁶ Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, ed. Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza 1955. Vzápětí následoval další soubor: *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, ed. Pietro Citati, Torino, Einaudi 1959. Schiaffini i Citati doprovodili své výběry kvalitními studiemi o autorovi. V roce 1976 vydal Claudio Carpati pečlivý soubor Spitzerových italianistických studií: *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero 1976. – Intenzivní recepce Spitzerova díla byla v poválečné Itálii provázena četnými kritickými studiemi: Ladislao Mittner, *Un interprete tedesco della nostra lingua: Leo Spitzer, Scuola e cultura* XI, 1953, s. 280-288; Cesare Cases, *Leo Spitzer e la critica stilistica* (1954), nyní in: Cesare Cases, *Il testimone secondario*, Torino, Einaudi 1985, s. 215-253; Tullio De Mauro, *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, *Rassegna di filosofia* V, 1956, s. 148-72; P. Gonelli, *Un volume di critica stilistica*, *Convivium* XXIII, 1955, s. 359-64; Mario Fubini, *Critica stilistica e storia del linguaggio di Leo Spitzer* (1955), in: Mario Fubini, *Critica e poesia*, Roma, Bonacci 1973, s. 476-83; Emerico Giachery, *Metodo e umanità di Leo Spitzer*, *Marsia* III, 1959, č. 3-6, s. 14-24; Giorgio Bárberi Squarotti, *Paragrafi su Spitzer*, *Questioni*, 1960, s. 32-43; Emerico Giachery, *Leo Spitzer*, *Belfagor* XVI, 1961, s. 441-64; Mario Puppo, *Stilistica e linguistica di Leo Spitzer*, in: týž, *Croce e D'Annunzio e altri saggi*, Firenze, Olschki 1964, s. 117-30.

⁷ Léo Spitzer, *Les études de style*, přel. Eliane Kaufholzová, Alain Coulon a Michel Foucault, Paris, Gallimard 1970. Úvodní studii napsal Jean Starobinski.

Spitzerova stylistická metoda byla sice široce diskutována, skutečností však zůstává, že jádro jeho díla netvoří teoretické úvahy, ale texty, v nichž podává svou metodu *in actu*. Jeho teoretické stati mají ostatně zpravidla poněkud atypický charakter: jsou často podávány jako osobní konfese a spíše než teze je tu předkládán popis cesty, jež ho přivedla ke konkrétním metodologickým postulátům. Řada poznámek metodologického rázu se objevuje v jeho stylistických studiích ve formě autobiografických vsuvek. Lze z toho vyrozumět, že Spitzer ve skutečnosti nebyl systematickým teoretikem, ale neúnavným hledačem správné cesty.⁸ Je tedy na místě, když budeme následovat jeho příkladu a pokusíme se nejprve zrekonstruovat jeho životní dráhu. Ani to není zcela snadné: také svědectví osobní povahy jsou rozeseta po desítkách článků.

II

Leo Spitzer se narodil 7. února 1887 ve Vídni jako nejstarší syn zámožného židovského obchodníka. Na svého otce (matku ztratil už v dětství) vzpomínal na sklonku života v rozhovoru pro časopis Univerzity Johnse Hopkinse v Baltimoru, na níž působil, takto: „Můj otec nebyl nijak zvlášť zbožný. Byl to liberální, bezstarostný, dobrosrdečný Vídeňák, ale nikdy ho nenapadlo opustit svou víru. Postili jsme se na Den smíření a o největších svátcích jsme chodili společně do synagogy. Po několik let na mne náboženské obřady v synagoze dělaly ohromný dojem a chtěl jsem se stát rabínem. Ale když jsem se toho naučil víc o klasickém starověku, zjistil jsem, že Horatius a Sofokles jsou mému srdci bližší než žalmy a proroci. Později do mého života vstoupili Ronsard a Racine, Dante a Calderón. Ale hluboká stopa židovství ve mně zůstala. Židovství je monoteistické; jako velikáni Freud a Einstein jsem i já shledal, že ovlivnilo mé myšlení ve směru hledání prostého počátku věcí.“⁹

Spitzer patřil už v mládí k asimilovanému vídeňskému židovstvu, jehož intelektuální elita přijímala za svou evropskou kulturní tradici. Podle jeho vlastního svědectví v tomto ohledu měla rozhodující význam rakouská škola. Připomněl ji jako výchovný vzor i za svého amerického působení v článku *The Formation of the American Humanist*: „Má generace byla na vídeňském gymnáziu vychovávána ne tak učiteli, třebaže byli znamenití, jako přímo

⁸ Gianfranco Contini, *Tombeau de Spitzer, Paragone. Letteratura* XII, č. 134, únor 1961, s. 8: „...Spitzer brilantně, epigramaticky, a tedy stroze vyhlašoval zásady, jak postupovat a nač si dát pozor, nebyl však spekulativní temperament.“

⁹ Leo Spitzer, *Interview, Johns Hopkins Magazine*, duben 1952. Citáty z tohoto rozhovoru přejímám z monografie Geoffreyho Greena *Literary Criticism & the Structures of History. Erich Auerbach & Leo Spitzer*, University of Nebraska Press 1982 (s. 96). Greenova práce, zaštitěná Raymondem Scholesem, obsahuje některé

Sokratem a Goethem, za nimiž naši učitelé ochotně mizeli. Život Sokratův, život Goethův nám byl předkládán jako ten nejvznešenější život, jaký lze prožít, život orientovaný více k duchovním hodnotám než ke hmotnému bohatství nebo společenskému úspěchu.“¹⁰

Po brilantní maturitě na gymnáziu Františka Josefa v roce 1905 se Spitzer zapsal na vídeňskou univerzitu. Jeho učitelem tu byl velký německý romanista švýcarského původu Wilhelm Meyer-Lübke (1861-1936), autor monumentální *Gramatiky románských jazyků* (1894-1902) a *Etymologického slovníku románských jazyků* (3. vyd. 1935), jeden z velkých zástupců pozitivistické filologie. Spitzer mu po letech věnoval vzpomínkovou črtu, již publikoval na stránkách Dauzatova časopisu *Le français moderne*.¹¹ Tato črta je brilantně napsaným portrétem a jedinečným lidským dokumentem – bezděky nás při jejím čtení napadá, že Spitzerova pozdější stylistická metoda, vyznačující se obrovskou analytickou jemností a mající za cíl odkrytí psychologie tvůrce, musela být do jisté míry projekcí psychologického bystrozraku, jímž Spitzer hleděl na své bližní. Spitzer zde evokuje svá univerzitní léta (1906-1909), v jejichž rámci byl jeho vztah k Meyer-Lübkevi etapou „lásky bez hranic“.

Jako člen akademického sboru vídeňské univerzity byl Meyer-Lübke nejaplaudovanějším profesorem a při jeho přednáškách se ve velké aule tísnilo kolem 600-800 posluchačů. Neměl sice velké pedagogické vlohy – mluvil nepřilíš srozumitelně a na tabuli psal zcela nečitelně – , ale zato se v jeho přítomnosti student cítil „vrhán na širé moře vědy“. K Meyer-Lübkovým ctnostem patřila jeho bibliografická paměť, vědecká poctivost a liberální občanské postoje: v době silných protičeských, protiitalských a protižidovských nálad, kdy se studentský „všeněmecký svaz“ snažil bránit neněmeckým kolegům v přístupu do seminářů, se bylo možno na Meyera-Lübkeho, jak Spitzer svědčí z vlastní zkušenosti, zcela spolehnout. Spitzer nezapírá, že už tehdy mu připadala pozitivistická věda málo inspirující a že mu byla podstatně bližší představa, jakou nedávno zformuloval Vossler: „Osobně jsem ohrnoval nos nad tou gramatikou filologie pro začátečníky a instinktivně jsem vzhlížel k románské filologii, která by byla dějinami ducha románských národů, a s těžkým srdcem jsem se odhodlával k tomu, naučit se nazpaměť ony vrtošivé rovnice, jimiž jsou fonetické zákony.“¹² Spitzerovi nicméně neobyčejně imponovala Meyer-Lübkeho víra ve vědu – sám posléze prožije svůj život ve znamení téže víry, téhož „sokratovsko-goethovského“ vědomí životního poslání –

zajímavé dokumenty, jako spitzerovská monografie je však přinejmenším neúplná (pracuje téměř výhradně s texty publikovanými v angličtině).

¹⁰ *Publications of the Modern Language Association* 66, 1951, s. 39.

¹¹ Léo Spitzer, *Mes souvenirs de Meyer-Lübke, Le français moderne* VI, 1938, s. 213-224.

¹² Tamtéž, s. 215.

třebaže konkrétní program této vědy byl pro něho od začátku nedostatečný. Na profesoru románských literatur Philippu Augustu Beckerovi mu tehdy nejvíce vadilo, že do svých výkladů vkládal osobní sklon k sebeironii a občas v závěru sarkasticky zlehčil vlastní tezi. Z odstupu připsal velkou část Meyer-Lübkeho věhlasu tomu, že předválečná univerzita Vídeň byla pro Meyer-Lübkeho pozitivismus ideálním klimatem: „soustřeďovat fakta, pořádat je a vyvozovat z nich objektivní tvrzení, aniž jste se zapletli s příliš obecnými idejemi a aniž jste revidovali axiomy, to bylo to, co v hrubých rysech charakterizovalo předválečné vědecké Rakousko.“¹³

U Meyer-Lübkeho napsal Spitzer svou disertaci *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen „Contes drôlatiques“*,¹⁴ jež byla zároveň prvním pokusem o překonání pozitivistické filologie novými hledisky. „Meyer-Lübkeho velká liberálnost a vědecká nestrannost,“ napsal Spitzer ve své vzpomínce, „přede mnou plně vystala v okamžiku, kdy přijal mou doktorskou práci o stylistických důsledcích Rabelaisových neologismů, práci, která přes své nedokonalosti obsahovala *in nuce* mé práce pozdější...“¹⁵

Třebaže Spitzer ve své disertaci zcela nespálil mosty za pozitivistickou metodou – práce se opírá o bezchybnou filologickou dokumentaci, jak bude ostatně Spitzerovým celoživotním pravidlem – , uzavřený svět pozitivistické filologie je tu řádně pobořen a vzniklými průlomy se otevírají daleké perspektivy. Rabelaisovy novotvary již nejsou poměřovány standardními formami, stávají se autonomním předmětem úvah a hledá se jejich společný jmenovatel – Spitzerovým termínem *etymon* – , z něhož lze usuzovat na autorův tvůrčí záměr a na vazbu tohoto záměru k mentálnímu pohybu doby. Jazykový hedonismus je vyložen jako korelát renesanční vitality a produkt zvláštního prolínání smyslu pro skutečnost a sklonu k ireálné hyperbole. Blízkost Vosslerovým hlediskům (jež Spitzer údajně dosud neznal) je tu nesporná, třebaže na rozdíl od Vosslera pro Spitzera zůstává centrálním objektem zájmu individualita autora, kdežto kulturněhistorický rámec je zatím teprve v druhém plánu.¹⁶ Není bez zajímavosti, že v pozdější programové stati *Linguistics and Literary History* Spitzer připomíná, že k Rabelaisovi byl přiveden čímsi hodně osobním, totiž prožitkem vídeňské lidové kultury – typem Nestroyovy komiky, rovněž silně poznamenané

¹³ Tamtéž, s. 217.

¹⁴ Vyšlo v Halle u Maxe Niemeyera jako příloha *Zeitschrift für romanische Philologie*, již redigoval Gustav Gröber, v roce 1910.

¹⁵ Cit. d., s. 216.

¹⁶ Viz B. Terracini, c. d. (pozn. 1), s. 86.

novotvořením. Podstatnější ovšem bylo, že už v této práci aplikoval Spitzer metodický postup, který mohl fungovat jako most mezi lingvistikou a literární vědou.

Díky rodinnému zázemí¹⁷ mohl Spitzer v učenických letech pokračovat i po doktorátu. Odjel nejprve na rok do Paříže a poté pobyl po semestru také v Lipsku a v Římě. V Paříži mu jméno Meyer-Lübkeho otevíralo všechny dveře, ať zaklepal u Gustava Lansonu, Antoina Thomase nebo Julese Gilliérona.¹⁸ Nejvíce ho ovlivnilo setkání s Gilliéronem (1854-1926), průkopníkem jazykové geografie a autorem románského jazykového atlasu, samotářské osobnosti zvláštních povahových rysů. Ve vzpomínce na něho, napsané u příležitosti jeho úmrtí, načrtl Spitzer další ze svých brilantních portrétů.¹⁹ Úvodem tu evokoval Gilliéronovy přednášky na Ecole des Hautes Etudes, konané pro šest sedm žáků (z toho jen dva Francouze). Gilliéron neustále přecházel, namáhavě, ale působivě formuloval věty a dramaticky inscenoval boj s nějakým filologickým problémem, přičemž se pro zvýšení efektu obracel na dva *ad hoc* zvolené posluchače, z nichž jeden ideálně zastupoval jeho protivníky a druhý představoval gilliéronovský tábor. „Věda pro něho byla protestem a polemikou,“ napsal Spitzer o Gilliéronovi. „Jeho stylistickými zbraněmi byly paradox a invektiva, ironie a dovádění *ad absurdum*, nejostřejší zbraní pak bylo hrobové mlčení...“²⁰

Je příznačné, že i v této drobné charakterové studii se nástrojem identifikace psychologického jádra osobnosti stává její „stylistika“: lze to pokládat za další drobný důkaz toho, jak Spitzer téměř instinktivně inklinoval k analýze individuální promluvy jako šifry faktů psychického řádu. Přitom lze pozorovat, že motivace těchto analýz mají velmi často osobní pozadí: byla-li za Rabelaisem Vídeň a Nestroy, také v pokusu o stanovení Gilliéronova psychického – a vědeckého – „etymonu“ byl nepochybně ukryt i kus osobní konfese. Vzpomínka na Gilliérona byla napsána v roce 1926, tedy v době, kdy už byl sám Spitzer zralou osobností a jeho „stylistická“ metoda měla pevné obrysy, a tak není příliš překvapivé, jestliže je schopen tak přesně reflektovat to, co mělo pro něho samého specifický význam, a jestliže *de facto* u Gilliérona zdůrazňuje osobní rysy, které jsou i jeho vlastní. Je to patrné už v pasáži, kde se hovoří o Gilliéronově věčné potřebě prosazovat svůj názor v polemickém gardu: „Dialogická forma v Gilliéronových spisech a přednáškách je výrazem Gilliéronova vnitřního zápolení – měl ve zvyku zdvojovat se ve tvrdící a oponující část a řečí a protiřečí

¹⁷ Některé vzpomínky současníků dokládají, že díky nesmírnému otcovu majetku si mohl Spitzer za studií osvojit dandyovský styl, který byl zároveň vyzývací odpovědí na příležitostný vídeňský antisemitismus. Contini ve svém *Tombeau de Spitzer*, cit. d. (pozn. 8), evokuje mladého Spitzera podle vyprávění Carla Battistiho: po ranní projížďce v Prateru Leo předává oštěž sluhovi a odchází v jezdeckém úboru na přednášku Meyer-Lübkeho.

¹⁸ Srov. *Mes souvenirs de Meyer-Lübke*, cit. vyd. (pozn. 11), s. 218.

¹⁹ Léo Spitzer, *Jules Gilliéron, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 48, 1926, s. 506-511.

uklidňovat své vlastní pochybnosti [...]. Diskutoval *se sebou*, nikoli s kolegy badateli. Proto byl také nenapadnutelný, uzavřený v pancíři *své axiomatiky*.²¹ Také pro Spitzera bylo už ve chvíli, kdy psal Gilliéronův nekrolog, charakteristické, že své články často koncipoval jako polemiku, v jejímž průběhu se často nemilosrdně, právěže invektivou, ironií, paradoxem a dováděním *ad absurdum*, vyrovnával se svými protivníky – kteří ostatně nezdědka připomínali Gilliéronovy náhodně zvolené studenty –, a také jemu zpravidla tato polemická forma sloužila jako východisko k ujasňování vlastních názorů a dotváření vlastní axiomatiky.²²

Jako sebereflekci pak lze číst i závěrečné pasáže, v nichž Spitzer oceňuje Gilliéronovu prométheovskou vůli zahlédnout v jazyce to, co na první pohled není vidět, a s obdivem hovoří o tom, že Gilliéron, který dokázal projít dráhu od Rousselota k Saussurovi, nebyl pouhým reprezentantem kolektivní tendence, ale měl zcela osobitý „vývoj“. Nikoli náhodou je jako druhý takový případ jedním dechem jmenován Hugo Schuchardt, Gilliéronův žák. Gilliéronovo dílo, tvrdí Spitzer, je nesené snahou „vysvětlit sebe sama“: každá kapitola tohoto díla obsahuje *in nuce* další krok. Při četbě těchto řádků nelze nepomyslet na to, že takovou jedinečnou, poněkud samotářskou, ale vývojově naprosto konzistentní linii vytvoří nakonec i dílo Spitzerovo. A jako by Spitzer připisoval už Gilliéronovi celý vlastní program, když říká: „...stále znova... vrhal pohled na vznikání [Werden] všech jazyků. S jakousi vnitřní nutností ho to hnalo od hlásky ke slovu, od slova k *parler*, od *parler* ke stylu...“²³

V Lipsku se Spitzer znovu setkal s Beckerem, jeho odpor k pozitivistické literární vědě však byl už nepřekonatelný. V příslušné vzpomínkové pasáži stati *Linguistics and Literary History* beckerovské vědě vytýká, že jí zcela chybí antropologická dimenze: „nejenže tento druh humanitních věd neměl za předmět žádný zvláštní národ a žádný zvláštní čas, ale ztratil samo hlavní téma: člověka“.²⁴ Sám v této době ještě neuvažoval o univerzitní dráze, jak alespoň později tvrdil v rozhovoru pro časopis Hopkinsovy univerzity: „Nepomýšlel jsem na profesionální pedagogickou aktivitu. Chtěl jsem být amatér. Chtěl jsem dělat pěkné věci, číst a psát o filologii, ale nechtěl jsem dělat nic ve smyslu kariéry.“²⁵ Jisté „amatérství“ – ve vysokém smyslu toho slova – si ve skutečnosti Spitzer uhájí až do konce života: jak už bylo naznačeno, před standardními univerzitními monografiemi bude vždy dávat přednost

²⁰ Tamtéž, s. 507.

²¹ Tamtéž, s. 508.

²² Dobrou ilustrací Spitzerovy polemické potřeby je jeho studie o Jaufrém Rudelovi, jeho nejvýznamnější, nejhlubší a materiálově nejbohatší studie o okcitánské poezii a kurtoazní *fin amor* vůbec, která je nicméně založena jako vyvrácení nijak zvláště vlivných názorů Grace Frankové (zde viz na s. 00-000).

²³ Léo Spitzer, *Jules Gilliéron*, cit. d., s. 508.

²⁴ Zde, s. 00-00.

²⁵ Cit. Geoffrey Green, cit. d. (pozn. 9), s. 99.

hlubokým sondám do těch nejdisparátnějších témat, napříč Evropou a Amerikou a jejich kulturními dějinami.

Univerzitní kariéře se nicméně Spitzer nevyhnul: na Meyer-Lübkoovo přání začal po návratu do Vídně v roce 1913 působit na vídeňské univerzitě jako soukromý docent. Touha zůstat amatérem tím ještě nevezala úplně za své: jeho povinnosti byly nerozsáhlé a většinu času mohl věnovat studiu. Jako příští dědic rodinného bohatství si navíc nemusel dělat starosti o budoucnost. Aktivní vstup na akademickou půdu si nicméně později připomínal jako převratný zážitek, jako okamžik, kdy se před ním otevřela ona „sokratovsko-goethovská“ perspektiva, již mu kladli před oči jeho gymnaziální učitelé: „Byla to nezapomenutelná chvíle v mém životě, když jsem poprvé vstoupil do velké auly vídeňské univerzity a spatřil nadživotní mramorové sochy Sofokla a Hippokrata, jak mě vlídně vybízejí, abych vedl stejný život jako oni.“²⁶

Rok nato vypukla válka a Spitzer byl mobilizován. Jako znalec jazyků byl přidělen vídeňské kanceláři vojenské cenzury, kde bylo po tři roky (od října 1915 do listopadu 1918) jeho úkolem číst dopisy zajatých italských vojáků, adresované rodinám a příbuzným. Pro Spitzera to ovšem ani v odborném ohledu nebyl ztracený čas: pro filologii, jak ji koncipoval on, bylo pozoruhodné vše, čím jazyk svědčil o své tvůrčí potenci, a také dopisy, které mu procházely rukama, se mu zdály „z lingvistického hlediska fantasticky zajímavé“: „Ze vsí té korespondence jsem viděl, že italské dopisy jsou nejpřirozeněji umělecké. Bylo to poprvé, co se přede mnou rozvinul vnitřní život celého národa. Bylo to nádherné! Ty dopisy byly plné lásky a bohužel taky hladu, ale z lásky a hladu se tu v rukou univerzálního básníka stávali bliženci.“²⁷ Několik let po válce Spitzer uspořádal z těchto dopisů výbor (*Italienische Kriegsgefangenenbriefe*²⁸) a publikoval studii o perifrázích, k nimž se italští zajatci uchýlovali, když chtěli říci v cenzurovaných dopisech svým příbuzným, že hladoví (*Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger“ im Italienischen*²⁹).

Z výše citované věty je zřejmé, jak silně – ještě po desetiletích – ve Spitzerovi rezonovala vosslerovská myšlenka jazyka jako zrcadla národního života. Jeho „stylisticko-onomaziologická studie“ o kryptických neologismech označujících hlad je však především jedinečnou ilustrací toho, jak vášnivě se Spitzer zajímal – v kategorickém protikladu k Meyer-Lübkoovi – o živý jazyk ve všech jeho podobách. Spitzer se i nadále bude snažit přistihnout kreativnost jazyka *in flagranti* při každé příležitosti, bude registrovat věty zaslechnuté na

²⁶ Leo Spitzer, *The Formation of the American Humanist*, cit. d. (pozn. 10), s. 47.

²⁷ Interview pro *Johns Hopkins Magazine*, cit. G. Green, cit. d. (pozn. 9), s. 102.

²⁸ Bonn, Hanstein 1921.

ulici, zkoumat deformace francouzštiny v istanbulské francouzské čtvrti,³⁰ a jistě není náhodou, že po svém příchodu do USA napíše první stylistickou analýzu jazyka reklamy.³¹ V tříleté excerpce variací, jimiž byl „jinak“ vyjadřován pojem hladu, shledal Spitzer jazykový „experiment“ (ve smyslu plánovitého nastavení změněných podmínek), jaký se za normálních okolností lingvistovi nikdy nemůže podařit uskutečnit.³²

„Obecné“ italštině věnoval Spitzer v téže době ještě jednu knihu, monografii *Italienische Umgangssprache*, napsanou v roce 1918 a vydanou o čtyři roky později.³³ Materiál, z něhož Spitzer v této své monografii čerpal, byl sice literární povahy (italské romány a komedie z počátku století), ale texty byly soustavně excerpovány z perspektivy konkrétní situace. I v této práci se přihlásil k Vosslerovi; italský „národní charakter“ se mu však vyjevil jako cosi v jádru iracionálního a plného protikladů: „Pokoušíme-li se ve stopách Vosslerových vyznačit zrcadlení národního ducha v duchu jazyka, jsme svědky – jak pokud jde o jazyk, tak pokud jde o italský národní charakter – protikladné koexistence antagonistických jevů: bezuzdně se vyžívajícího já vedle vykalkulované rafinovanosti, individuálního sebeosvobození skrze jazyk vedle ohleduplného přístupu k bližním, triumfu vedle triku... Ital je ve svém jazyce stejně jako ve svém bytí naivní i vypočítavý, vášnivý i vychytralý.“³⁴ Později Spitzer inklinoval k poněkud obecnější formulaci původně vosslerovské myšlenky korelace mezi jazykovými a kulturními fakty a zdůrazňoval, že evropské jazyky se vztahují především k *civilitas romana*, v níž se promísily – zejména ve středověké fázi – prvky židovské, řecké, římské a křesťanské kultury.³⁵ Tato formulace už měla ovšem blíže ke Curtiovi než k Vosslerovi.

V roce 1919 povolal Meyer-Lübke Spitzera do Bonnu. V letech 1922-1925 Spitzer působil na bonnské univerzitě jako mimořádný profesor. Do Bonnu už přišel jako hotový lingvista s jasnou vizí svého úkolu a své metody, a jeho vztah k Meyer-Lübke se přirozeně značně proměnil: někdejší „bezbřehou lásku“ vystřídala negativní kritika. Ve své vzpomínkové črtě Spitzer ovšem připomínal, že se velmi změnil také Meyer-Lübke. Spitzerův bývalý učitel odešel do Bonnu už na samém počátku války, v roce 1915 (po dvaceti pěti letech působení na vídeňské univerzitě), a důvodem tohoto odchodu bylo náhle probuzené pangermánství: podle Spitzerova svědectví ještě na samém sklonku války Meyer-Lübke každé

²⁹ Příloha k *Zeitschrift für romanische Philologie*, sv. 68, Halle, Niemeyer 1921, 345 stran.

³⁰ Léo Spitzer, *Le français en Turquie, Le français moderne* 4, 1936, s. 225-237.

³¹ *American Advertising Explained as Popular Art*, in: *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Smith 1949.

³² *Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger“ im Italienischen*, úvod, cit. vyd. (pozn. 29), s. 1nn.

³³ Bonn, Schroeder 1922.

³⁴ S. 290.

ráno dokázal z novin vyčíst předzvěst konečného německého vítězství. Po někdejším vlídném liberálovi nezůstalo ani stopy: z Meyer-Lübkeho se stal zahořklý, vědecky neproduktivní stařec, v politickém ohledu krajně konzervativní pravičák, bez nejmenšího smyslu pro novou dobu – a bez nejmenšího porozumění pro literaturu a poezii. Meyer-Lübke a Spitzerovy cesty se beznadějně rozešly. K napětí přispívalo i to, že se Spitzer na bonnské univerzitě spřátelil s Vosslerem a zejména s Hugem Schuchardtem.

Schuchardta, geniálního lingvistu a „velkého oponenta a protinožce Meyer-Lübkeho“,³⁶ ctil Spitzer už dlouho. Schuchardt ve svých jazykových pracích nezpochybňoval jazyk jako kolektivní instituci, ale opakovaně připomínal, že se obnovuje s každou promluvou každého mluvčího. Spitzer sice Meyeru-Lübkemu z žakovské vděčnosti připsal *Italienische Umgangssprache* (knihu, jež ovšem už svou orientací na mluvený jazyk nemohla Meyer-Lübkeho nadchnout), ale Schuchardtovi připravil k jeho osmdesátinám reprezentativní chrestomatii z jeho prací, již uvedl obdivnou předmluvou. Znovu v ní zdůrazňoval to, co sám pokládal za vědecky nejprůbojnější: schuchardtovské pojetí etymologie nikoli jako mechanické hláskové záležitosti, ale jako sémantického procesu utvářeného promluvou a protipromluvou, a vůbec schuchardtovskou cestu od slova k věci – „čímž se jazykověda převádí na vědu o kultuře“.³⁷ S velkým důrazem zde Spitzer citoval Schuchardtovo motto – ono motto, jež ovlivnilo celou jednu generaci: „Das Kleine nicht verachten und nach dem Grössten trachten.“³⁸ Schuchardt, dodával Spitzer, „spojuje mikroskopii a makroskopii – poté co s nesrovnatelnou akribií zbrázdil všechny slovníky a všechny traktáty, hledí k nebi...“³⁹

Po válce, po otcově smrti, se ze Spitzera stal milionář, oženil se a stal se otcem. Poděděný kapitál však během několika let pohltila poválečná inflace. Na sklonku života to Spitzer komentoval slovy: „Vypadalo to, že ze mne bude ušlechtilý parazit. A dopadlo to tak, že ze mne byl pouhý dělník.“⁴⁰ Univerzitní dráha se mu takto stala osudem. V roce 1925 nastoupil jako řádný profesor na výborně obsazené univerzitě v Marburku a v roce 1930 přešel za lepšími finančními podmínkami na univerzitu v Kolíně.

V těchto letech se Spitzer vyprofiloval také jako lingvista a literární badatel nevšedního záběru, nadstandardní erudice a originálních nápadů. Čím dál zřetelněji se ukazovalo, že jeho metoda stylistické analýzy ho odvádí od akademicky založených monografických prací a že této metodě – i Spitzerovu specifickému interpretačnímu talentu –

³⁵ Leo Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, New York, Russel 1948, s. 7nn.

³⁶ Léo Spitzer, *Mes souvenirs de Meyer-Lübke, Le français moderne* VI, 1938, s. 320.

³⁷ Hugo Schuchardt-Brevier. *Ein Vademekum der allgemeinen Sprachwissenschaft*, cit. vyd., s. 6.

³⁸ Nepohrdat malým a usilovat o největší.

³⁹ Tamtéž, s. 2.

jsou nejpřiměřenější jednotlivé sondy do konkrétních problémů, autorů a děl. Právě z této produkce také začal nyní vydávat počet: v návaznosti na starší soubor svých lingvistických statí k románské syntaxi a stylistice z roku 1918 *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*⁴¹ publikoval v roce 1928 dvousvazkové *Stilstudien*,⁴² kde byly zastoupeny jak lingvisticky orientované statí, tak studie, v nichž byla stylistika nástrojem analýzy „Wortkunst“, umění slova (jednotlivé statí jsou věnovány Malherbovi, španělským romancím, Charlesi-Louisi Philippovi, Péguymu, Romainsovi, Proustovi a dalším), a v roce 1931 vydal další dva svazky *Romanische Stil- und Literaturstudien*,⁴³ jež už byly orientovány převážně k literární problematice (Marie de France, Eustache Deschamps, Rabelais, Racine, Saint-Simon, Quevedo, Góngora, Gracián, Calderón, Voltaire, Vigny, Péguy).

Jak vyplývá z tohoto soupisu, v průběhu dvacátých let došlo u Spitzera ke zřetelnému posunu od čistě lingvistických témat k tématům literárněhistorickým (a komparatistickým). A také způsob, jímž formuloval cíle své metodologie, prodělal jistý vývoj. Na počátku viděl stylistiku jako cestu za psychologií tvůrce a snažil se odkrýt v textu jeho duchovní *etymon*, psychologický společný jmenovatel jeho odchylek od „průměrného jazyka“, paralelně však věnoval pozornost i těm aspektům, v nichž byla anticipována proměna ducha kolektivního (podle Starobinského formulace rozšiřoval Spitzer systematicky psychostylistiku na sociostylistiku⁴⁴). Od poloviny dvacátých let však Spitzer přestal zdůrazňovat orientaci na autora a začal hovořit o orientaci na dílo: dostatečné bylo dílo správně „přečíst“ a osvětlit ho zevnitř odhalením jeho vnitřních vztahů. Sám tento způsob četby označil později jako „fenomenologický“ a „strukturalistický“.

Tento obdivuhodně dynamický rozvoj zarazil Hitlerův nástup k moci. V roce 1933 obdržela kolínská univerzita telegram z ministerstva školství, v němž se požadovalo uvolnění Žida Spitzera z pracovního svazku. Podle Spitzerova pozdějšího svědectví se už v tomto okamžiku rozhodl, že z Německa odejde.⁴⁵ Odmítl nicméně nabídku z univerzity v Manchesteru, kde by vyučoval příliš základní věci, a čekal na lepší příležitost. Na sklonku roku přijal nabídku istanbulske univerzity a odjel i s rodinou do Turecka.

Turecko Kemala Atatürka tehdy budovalo své školství. Na základě univerzitní reformy ministra Resita Galipa povolalo na istanbulskou univerzitu 40 zahraničních profesorů. Pro

⁴⁰ Rozhovor pro *Johns Hopkins Magazine*. Cituje G. Green, cit. d. (pozn. 9), s. 103.

⁴¹ Halle an der Saale, M. Niemeyer 1918 (druhé vyd. Darmstadt, M. Niemeyer 1967).

⁴² München, Hüber 1928 (druhé vydání tamtéž 1961).

⁴³ Marburg, Elwert 1931.

⁴⁴ Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, in: Leo Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard 1970, s. 17.

⁴⁵ Viz G. Green, cit. d. (pozn. 9), s. 104.

situaci v tehdejší Evropě bylo charakteristické, že 35 z nich byli Němci. V zájmu evropeizace Turecka pak byla při istanbulske univerzite zalozena jazykova skola, která měla především zajistit, aby byli studenti schopni číst odbornou literaturu v cizích jazycích. Spitzer se stal ředitelem této školy. Studenti ji měli navštěvovat po vlastním vyučování, a to po tři roky. Vyučující profesor měl k ruce tlumočnicka. Vyučovala se angličtina, němčina, francouzština, italština a ruština, rovněž latina, pro cizince turečtina, a také arabština a perština, dva jazyky, které byly vypuzeny ze základních škol. Tato Spitzerova jazyková škola měla 3000 žáků.⁴⁶ Podmínky výuky jistě nebyly ideální a podmínky vědecké práce byly vysloveně nuzné. Spitzer ke svému překvapení zjistil, že univerzita vůbec nedisponuje knižním fondem; děkan mu pak na jeho dotaz vysvětlil, že Istanbul několikrát lehl požárem a knihy, které snadno hoří, by v tomto směru představovaly nežádoucí riziko. Spitzerovi se naštěstí podařilo převézt do Istanbulu svou osobní knihovnu.

Po ročním pobytu v Turecku obdržel Spitzer pracovní nabídku z baltimorské univerzity Johnse Hopkinse. Nabídka byla lákavá: požadovala se pouze výuka a výzkum, a nikoli výkon administrativních a organizačních funkcí. Spitzer dokončil vybudování jazykové školy a v roce 1936 odjel i s rodinou do Spojených států. Na jeho místo nastoupil další exulant, Erich Auerbach. Také Auerbach se musel potýkat s nedostatkem knih a možná právě situace na istanbulske univerzite ho přinutila při psaní *Mimesis* k radikální – a plodné – redukci evropského literárního kánonu. Na baltimorské univerzite setrval Spitzer až do svého penzionování v roce 1956.

Na Hopkinsově univerzite se Spitzer cítil zpočátku izolován a deprimoval ho i malý počet žáků.⁴⁷ Situace se poněkud změnila, když Spitzer vydal své první americké publikace: *Essays in Historical Semantics*⁴⁸ z roku 1948, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*⁴⁹ z téhož roku a *A Method of Interpreting Literature*⁵⁰ z roku 1949. Postupem času

⁴⁶ Viz Léo Spitzer, *Le français en Turquie, Le français moderne* 4, 1936, s. 225-237. Ve stati, jejímž jádrem je informace o francouzštině na istanbulske univerzite, je – pro Spitzera příznačně – podán i přehled o francouzštině v Turecku vůbec: vedle jazyka diplomatů a jazyka absolventů Francouzi založeného lycea popisuje Spitzer francouzštinu španělských Židů a zbarbarizovanou francouzštinu evropské čtvrti („le français de Péra“), jež fungovala jako *lingua franca* obchodu a námezdního výdělků.

⁴⁷ Srov. G. Greene, cit. d. (pozn. 9), s. 107. Stejně svědectví podává i René Wellek, *Leo Spitzer*, in: *Discrimination: Further Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press 1970, s. 188.

⁴⁸ New York, Russel 1948.

⁴⁹ Princeton, Princeton University Press 1948 (2. vydání New York, Russel 1962).

⁵⁰ Northampton, Smith 1949 (2. vydání New York, Russel 1967).

začal opouštět dosavadní orientaci na romanistická témata a aplikoval své stylistické analýzy také na angloamerickou literaturu.⁵¹

Přijmout americkou kulturu nebylo zjevně pro Spitzera zcela snadné a z některých polemik je čitelné, v čem spočívaly třecí plochy. Polemizoval například s konceptem „dějin idejí“ svého univerzitního kolegy Arthura Lovejoye,⁵² jemuž vyčítal vytrhávání myšlenek z kulturního kontextu a jejich instrumentalizaci (Lovejoy hledal zdroje hitlerismu v německém romantickém myšlení). Namítal, že je chybou domnívat se, že „porozumění musí vždycky čekat na definici“, a zdůrazňoval, že myšlenka „je neoddělitelná od duše člověka, který ji dostává a přijímá z duchovního klimatu, jež ji živilo“: významné ideje byly vždy a od počátku „vášnivou“ odpovědí na otázky, které zmítaly jejich dobou.⁵³ Za polemikou zaznívala Spitzerova – opakovaně přiznaná – nechuť k americké potřebě absolutních, a zpravidla nehistorických kritérií; Spitzer, který se celý život učil rozlišovat a vážit soudy na lékárnických vážkách, byl bytostný relativista.

Spitzerovi byla proti mysli i americká důvěra v pravou metodu jako magický klíč, který každého uvede do nového světa.⁵⁴ Pro něho byla „metoda“ vždy především osobním hledáním a rád nyní opakoval Gundolfova slova: „*Methode ist Erlebnis*. Metoda je osobní zkušenost.“⁵⁵ Hájil i intuitivní poznání – první krok svého hermeneutického kruhu: „Má hlavní námitka spočívá ve víře, že musíme fenomén nejprve *uvidět* jako jednotu, ještě předtím než začneme náležitě propátrávat jeho historii... Dějiny věci můžeme stanovit jen za předpokladu, že ta věc existuje – že koneckonců existuje v historikově mysli; jinak takové dějiny nemají žádného ‚hrdinu‘, žádný předmět.“⁵⁶ V polemice s principiálně laickým behaviorismem Leonarda Bloomfielda pak vášnivě zformuloval své přesvědčení, že „nemůže být skutečné vědy bez víry, náboženské nebo metafyzické“: „Monoteistické směřování je základem každé vědecké syntézy. Když se naopak monoteistické vzorce rozpadnou, všechno se zhroutí; ztratíme-li božské, ztratíme sílu abstrakce, přestaneme cítit abstraktní myšlenku, přestaneme pro ni žít; hodnotová škála zkolabuje; nic už nebude souviset s ničím a vše bude bez nimbu a záře... nesmyslné a mechanické bude přijímáno bez skrupulí; poklidnou moudrost vystřídá uchvátaná erudice, porozumění nahradí tabulky; knihy se ve světě zmatené

⁵¹ Výbor z těchto prací pořídila po Spitzerově smrti jeho žákyně Anna Granville-Hatcherová: *Essays on English and American Literature*, Princeton University Press 1962. Jednotlivé studie jsou věnovány Yeatsovi, Whitmanovi, Poeovi, Keatsovi, Miltonovi, Herrickovi, Spenserovi, Johnu Donnovi a dalším.

⁵² Leo Spitzer, *Geistesgeschichte vs. History of Ideas as Applied to Hitlerism*, *Journal of the History of Ideas* 5, č. 2, duben 1944, s. 191-203.

⁵³ Tamtéž, s. 193, 197.

⁵⁴ Srov. Leo Spitzer, *Stylistique et critique littéraire*, *Critique*, 1955, s. 508.

⁵⁵ Srov. stať *Jazykověda a literární historie*, zde s. 00.

⁵⁶ Leo Spitzer, *History of Ideas versus Reading of Poetry*, *Southern Review* 6, 1941, s. 591.

mysli rozpadnou na kusy...“⁵⁷ Toto vyznání nadělalo mnoho zlé krve, jeho smysl je však prostý a v logice Spitzerova vývoje zcela srozumitelný. Spitzer tu říkal pouze tolik, že každé lidské konání – i snahy vědce – ztratí smysl, nevěříme-li ve smysl světa: a každá věc je věcí metafyziky nebo náboženství. Pokud v tomto výroku rezonuje něco religiózně konkrétního, tak je to nejspíše onen dětský prožitek židovských náboženských obřadů, jež ve Spitzerovi probudily potřebu „hledat prostý počátek věcí“.

Třebaže se Spitzerovi podařilo navázat kontakt s americkou odbornou veřejností, výraznějšího ohlasu se mu po válce přece jen dostávalo v Evropě, a zejména v Itálii. V roce 1955 mu římská Accademia dei Lincei udělila Premio Internazionale Feltrinelli a vzápětí vyšly italsky dva reprezentativní soubory jeho studií.⁵⁸ K jeho sedmdesátým narozeninám v roce 1957 vydali jeho žáci (z Evropy i Ameriky) rozsáhlý sborník⁵⁹ a v roce 1959 publikoval tübingenský Niemeyer soubor pěti desítek Spitzerových studií v pěti jazycích, jejichž tematika se dotýkala všech románských literatur (včetně rumunské).⁶⁰

Spitzer zemřel 16. září 1960 v Itálii, ve Forte dei Marmi. Posmrtně vyšla péčí jeho baltimorské nástupkyně Anny G. Hatcherové kromě souboru jeho interpretací anglických a amerických autorů *Essays of English and American Literature*⁶¹ ještě rozšířená verze jeho časopisecké studie *Classical and Christian Idea of World Harmony*.⁶²

III

Podat systémovou charakteristiku Spitzerovy metody není lehký úkol. Sám Spitzer se ji sice opakovaně – a v různých fázích své vědecké dráhy – pokoušel popsat, často se však přitom uchyloval, jak již bylo řečeno, k autobiografické perspektivě a zdůvodňoval své postoje osobními reakcemi na postuláty, jež před něho kladla jeho témata. Vedl dialog s dlouhou řadou směrů, metod a osobností: kontury jeho vlastního myšlení tak byly neustále překreslovány v diskusi a polemice. Nepolemizoval však jen s druhými, ale také sám se sebou, neustále modifikoval příliš vyhraněná stanoviska, některé zásady opouštěl, ale zpravidla ne zcela definitivně, často se k nim po letech v nové formulaci opět vracel. Základní paradox jeho postoje patrně spočívá v tom, že si byl vědom nutnosti systémového přístupu a

⁵⁷ Leo Spitzer, *Answer to Mr. Bloomfield*, *Language* 20, č. 4, říjen-prosinec 1944, s. 245, 249.

⁵⁸ Viz pozn. 6.

⁵⁹ *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, vyd. A. G. Hatcher a K. L. Selig, Bern 1958.

⁶⁰ *Romanische Literaturstudien. 1936-1956*, Tübingen, M. Niemeyer 1959.

⁶¹ Viz pozn. 51.

⁶² S předmlouvou Reného Welleka, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1963. Původní verze vyšla v časopise *Traditio* v letech 1945 a 1946.

metodické koherence, ale zároveň nevěřil v samospasitelnost metodologií a průběžně se hlídal, zda nepodléhá tomu, čemu říkal „Systemzwang“,⁶³ totiž přizpůsobování materiálu apriorní teorii. V poslední instanci bylo u něho nejsilnější vědomí, že na nevyčerpatelnou realitu uměleckého díla je každá specifická metodologie krátká. Máme-li být Spitzerovu myšlení právi, nesmíme tuto vnitřní dynamiku obrušovat v zájmu jasnějšího obrazu, ale spíše bychom měli dát těmto vnitřním tenzím vystoupit na povrch.

Spitzer měl lingvistické školení a vždy se také za lingvistu pokládal. Stačí však vrhnout letmý pohled na jeho knižní bibliografii, aby bylo zjevné, jak nezadržitelné bylo jeho směřování ke sféře literatury. Tento pohyb byl ve skutečnosti založen – a Spitzer si toho byl vědom – už v jeho první vědecké práci, v disertaci o „slovotvorbě jako stylistickém prostředku, představeném na Rabelaisovi“. Spitzer tu úvodem konstatoval, že „prvky jazyka, jež jsou stylu k dispozici, mohou být buď nezměněně převzaty ve formě posvěcené územ, nebo mohou být přepracovány ‚stylisty‘“, a to „v míře, jež je dána tvůrčím chtěním toho, kdo s jazykem pracuje“.⁶⁴ Literatura se tak pro něho stala od první chvíle výsadním prostorem, kde se lze dotknout kreativity lidského ducha, a stylistika jedinečným mostem mezi literaturou a jazykem. Nejpodstatnější však pro něho bylo, že skrze stylistiku znovu objevil v jazykovědě a literární vědě vlastní předmět humanitních věd, pozitivismem potlačený, totiž člověka.

Teprve ze zpětného pohledu je patrná neobyčejná originalita tohoto Spitzerova vědeckého debutu. Tato originalita je signalizována mimo jiné tím, že se tu Spitzer téměř nemohl odvolat na sekundární literaturu, jež by poskytla teoretickou oporu jeho přístupu k jazykovým faktům (hlavní impulsy mu dodal literární historik Schneegans). Opory v nastoupené cestě nacházel až dodatečně.

Zrekapitulujme podněty, jež lze pokládat za nejvýznamnější. Vlivné pro něho muselo být už setkání s Gilliéronem, jehož jazykový zeměpis se nutně dotýkal také aktivní role jedince při užívání jazyka, jež mu předala jeho komunita, jeho velkým učitelem však zůstal především Schuchardt, opakovaně připomínající kreativní potenciál každé individuální promluvy. Nesporný význam měly pro Spitzera na počátku jeho dráhy také poměrně recentní práce Croceho a Vosslera – jež poznal až po napsání své rabelaisovské monografie⁶⁵ a s nimiž

⁶³ Zde viz například závěrečnou rektifikaci, dodanou ke studii o La Fontainovi, s. 000.

⁶⁴ Leo Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais*, cit. vyd. (pozn. 14), s. 1.

⁶⁵ Alfredo Schiaffini, který v roce 1955 vydal z Croceho podnětu první italský soubor Spitzerových textů (*Critica stilistica e storia del linguaggio*, cit. vyd. (viz pozn. 6); v roce 1965 vyšlo druhé vydání pod změněným titulem *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza), hodlal původně ve své úvodní studii vyjít z často opakované filiace Croce-Vossler-Spitzer. Cituje však (s. 10-11) Spitzerův dopis z 9. června 1953, v němž Spitzer píše: „Je zvláštní, nakolik je filiace Croce-Vossler-Spitzer logická. Tu historickou logiku nelze popřít. A přitom

později bude vehementně polemizovat –, dvou antipozitivistů, kteří se oba definovali jako filologové pěstující souběžně jazyková a literární studia a kteří rovněž zdůrazňovali aktivitu tvůrčího individua. Od Vosslera převzal Spitzer posléze rozlišení „Sprachstil“ a „Stilsprache“,⁶⁶ přičemž „jazykový styl“ je definován jako odraz „duševního postoje“ jisté jazykové komunity a „stylový jazyk“ označuje individuální užití jazyka (do jisté míry tu rezonuje sassurovské rozlišení *langue a parole*).⁶⁷ Z dalších inspirativních setkání později Spitzer připomínal Lansonu, Thibaudeta a Oskara Walzela.

Zajímalo-li pozitivistickou jazykovědu, jak dochází v jazyce ke změnám, Spitzer si kladl jinou otázku: proč k nim dochází. „Nestačí u spisovatele konstatovat nějakou nápadnou zvláštnost,“ napsal, „je třeba se také ptát po smyslu jejího výrazu.“⁶⁸ Tuto *ultima ratio* Spitzer logicky hledal ve vlastním aktéru procesu obnovy: v individuu jako nositeli veškeré jazykové dynamiky. Toto individuum však neviděl jako v sobě uzavřenou monádu; toto individuum bylo nutně zasazeno do historického okamžiku a jeho jazykové volby zrcadlily také kolektivní ideové postoje. „Můj argument zněl,“ napsal později v rekapitulující přednášce *Lingvistika a literární historie*, „že individuální stylistická úchylka od obecné normy musí představovat historický krok, krok uskutečněný konkrétním autorem: musí odhalovat proměnu v duši epochy, proměnu, již si spisovatel uvědomil a již chtěl přeložit do nutně nové jazykové formy; a snad by tedy bylo možné tento historický – jak psychologický, tak jazykový – krok blíže určit?“⁶⁹ Stylistickou analýzou románu Charlese-Louise Philippa *Bubu z Montparnassu* (1923) objevil v textu návratnost falešných kauzálních vazeb – „pseudo-objektivních motivací“ – ,jež vytvářely špatně fungujícímu světu masku „řádu“: jazykový fakt tu poukazoval jednak na určitý „psychický“ postoj a jednak na určitý „světonázor“. Dílo tak bylo ve svých stylových signálech plodem emocionálních, afektivních motivací, ale zároveň i reflexem historického okamžiku – a Spitzerova „psychostylistika“ tak už na samém začátku fungovala i jako „sociostylistika“.

– dokázal byste uvěřit, že v jistém smyslu tu žádná taková filiace nebyla, alespoň pokud si to sám dokážu uvědomit? Když jsem v roce 1910 psal o Rabelaisovi, nevěděl jsem vůbec o Vosslerovi a ještě méně o Crocem; když jsem studoval u Meyera-Lübka, byl Vossler autorem několika prací o trobadorech a sladkém novém stylu, ale *Pozitivismus a idealismus* se necítil a myslet v těchto termínech by bylo kacířství. Neznám své *pravé* duchovní rodiče, kteří na mne měli vliv, když jsem pátral po „kořeni“ neologismů v Rabelaisově psýše. Jistěže, později jsem poznal a užíval kategorie, které pocházely od Vosslera a Croceho (rozlišení *Stilsprachen a Sprachstile* je opravdu vosslerovské)...

⁶⁶ Vosslerrazil tuto antinomiiv recenzii na Spitzerovu studii *Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache* z roku 1905; viz Heidi Aschenberg, *Idealistische Philologie und Textanalyse*, cit. vyd. (pozn. 1), s. 74.

⁶⁷ Srov. Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, in: Leo Spitzer, *Etudes de style*, cit. vyd. (pozn. 44), s. 8: „faits de langue“ x „faits de parole“.

⁶⁸ *Sprachwissenschaft und Wortkunst*, úvod ke *Stilstudien II. Stilsprachen* (1928), München, Max Hueber 1961, s. 4; zde s. 00.

⁶⁹ *Linguistics and Literary History*, zde s. 00.

Tato podvojná výpověď uměleckého díla měla nicméně jeden jediný pramen, autorovo svébytné psychické ustrojení, to, co Spitzer označoval výrazem „psychologický etymon“ či „kořen duše“. „Taktó jsme přešli,“ konstatoval dobovou terminologií Spitzer, „od jazyka nebo stylu k duši.“⁷⁰ Každé dílo bylo v této perspektivě výrazem specifické psychické aktivity, která je podmiňuje a utváří, „biologicky nezbytným působením individuální duše“.⁷¹ A každá silná myšlenka a silná senzibilita se nutně projevovala jazykovou inovací.

Inovací v jazyce si byl vědom i de Saussure, vnímal je však jako perturbace. Na první pohled nesl v sobě tyto negativní konotace i termín, jímž jazykové (stylistické) inovace označoval Spitzer – *Abweichung, déviation*, úchylka-odchylka –, ve skutečnosti byl však jeho obsah zcela opačný, jednoznačně pozitivní, a v tom také spočívala hluboká originalita Spitzerova pohledu. Právě tyto „úchylky“ vedly k jádru díla, k jeho „humanistickému“ poselství, k pravdě o autorovi a v poslední instanci i k možnosti objektivního posouzení jeho výkonu.

Termín si Spitzer vypůjčil od Freuda; opakovaně tento vliv přiznával.⁷² Připomínal však zároveň – byť třeba v závorce, jak je tomu v konfesi *La mia stilistica* – změnu znaménka, kterou provedl u termínu „deviace“: „Freudova teorie ‚komplexů‘, jež vysvětluje u individua určité chorobné odchylky od psychologické normy jako *konstantní* či *systematické* deviace, mohla být přenesena na individuální jazyk a na styl spisovatelské osobnosti: deviace (už nikoli chorobné) jejího stylu od obecné jazykové normy se zdály být poslušny systému, který se musel nacházet v autorově psychické existenci.“

Že Spitzer freudovskou inspiraci nikdy nezapřel, má jistě svou váhu; je to však nejspíš hlavně doklad toho, že se pokoušel překonat svou relativní izolovanost v lingvistickém prostředí hledáním opory mimo ně. Nemenší výmluvnost má ovšem fakt, že jeho přihlášení se k Freudovi nikdy nepřesáhlo rámec obecných formulací, jako byla ta, již jsme právě citovali; a čteme-li ji dobře, pak nemůžeme přehlédnout, že tu jde o pouhou paralelu.

Jak je ze zpětného pohledu zřejmé, Spitzerův „psychologismus“ byl ve skutečnosti k „psychické existenci“ autora orientován méně, než by se z některých jeho formulací mohlo zdát. Konfrontujeme-li s jeho teoretickými prohlášeními jeho praxi, zjistíme, že byla vždy orientována primárně na „text“, a text pro Spitzera nikdy nebyl redukovatelný na psychologický dokument. V této souvislosti je například příznačné, že od počátků až do

⁷⁰ Tamtéž, zde s. 00

⁷¹ Leo Spitzer, *Stilstudien* II, cit. vyd. (pozn. 42), s. 520, zde s. 00.

⁷² *La mia stilistica*, *La Cultura moderna* 17, 1954, s. 18; *Risposta a una critica*, *Convivium* 25, 1957, s. 599; *Sviluppo di un metodo*, *Cultura neolatina* XX, 1960, s. 110; *Les études de style et les différents pays*, in: *Langue*

poslední chvíle zůstal Spitzer nepřítelem „biografické“ kritiky: odmítal dokonce „biografickou“ interpretaci textu i tam, kde byl empirický substrát vcelku průkazný (například v brilantní interpretaci Leopardiho *Aspasie*). Hovořil sice opakovaně o „duši“, ale „odchylka“ se u něho vždy nacházela v textu – ne za ním, ne mimo něj – a bylo to cosi technicky průkazného a kvantitativně i kvalitativně vyhodnotitelného (odtud nekonečné série dokladů). Navíc byla tato „konstanta“ cosi velmi rámcového, nepřevoditelného na obecný „komplex“: u Charlese-Louise Philippa ji bylo třeba hledat v pseudoobjektivní kauzalitě, u Rabelaise ve slovo tvorbě, u Prousta v syntaxi, u La Fontaina v „přechodech“. A nehledalo se nic „latentního“ či zamlčeného: Jean Starobinski právem zdůraznil, že ve spitzerovské interpretaci není nic „skryto“, nehledá se žádná „jiná“ věc, ale přechází se „od explicitního k ještě explicitnějšímu“, a že to, čemu Spitzer říká „duševní etymon“ nebo „afektivní centrum“, není nic jiného než psychické analogon organizačního principu díla.⁷³

Jiný zdánlivý problém představuje i pojem „obecné jazykové normy“, vytvářející pozadí „odchylce“. Lze se ptát – a řada kritiků se tak ptala – , zda něco tak abstraktního jako „obecná jazyková norma“ lze vůbec definovat natolik, aby se tento teoretický koncept stal i prakticky dostupnou skutečností.⁷⁴ Spitzer je si ovšem dobře vědom relativní platnosti každé kodifikace a toto pozadí je u něho stejně pohyblivé jako typologie deviací. *In theoria* je „obecnou jazykovou normou“ onen jazyk, jímž v dané chvíli mluví všichni – nebo alespoň, jak to jindy Spitzer specifikuje, „vybraní mluvčí“ –, ale z vlastních analýz je zřejmé, že rámcem této odchylky může být také jazyk konkrétního autora či konkrétního textu. Otázka definovatelnosti „obecné jazykové normy“ se v důsledku toho jeví jako falešný problém. Sekvence Spitzerových dokladů stylistických „odchylek“, jejichž prostřednictvím lze získat přístup k ústřední, vše pořádající energii textu – ať už emocionální či intelektuální povahy –, si toto obecné pozadí vytvářejí samy, *ad hoc*: tímto pozadím je to, co zůstane, když vytkneme individuální stylové příznaky. Stupeň obecnosti tohoto pozadí je rozdílný podle toho, proti čemu se tyto stylové příznaky vymezují: může to být značně individuální „norma“ (*Sprachstil*) v rámci jednoho díla (Dantova *Božská komedie*) nebo jednoho autora (Leopardi), může to být jazyk žánru (jako u provensálské kurtoazní poezie) a mohou to být nejrozmanitější dobové kodifikace (*Stilsprachen*), podmíněné zpravidla širším kulturním

et Littérature. Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Paris 1961, s. 26nn.

⁷³ Jean Starobinski, cit. d. (pozn. 44), s. 20, 26.

⁷⁴ Teoretické jádro sporu lze shrnout formulací Katie Walesové: „definice stylu jako odchylky od normy [...] nelze považovat za uspokojivé, neboť je tolik norem, kolik je variet jazyka, ať neliterárního nebo literárního“ (Katie Wales, *Dizionario di stilistica*, Firenze, Sansoni 1991, s. 125 (původní vydání: *A Dictionary of Stylistics*, London, Longman 1989).

kontextem (klasicistická kultura u La Fontaina, kultura španělského „zlatého věku“ u Queveda či Góngory apod.). Pojmy „odchylka“ a „norma“ nadto zjevně nejsou statické kategorie: v historickém vývoji se jejich poměr může snadno převrátit. To, co bylo vytipováno jako pro autorův styl příznačná „odchylka“, může být ve skutečnosti charakteristické pro novou – do značné míry nadosobní – stylovou normu: La Fontainova „přechodová technika“ je zvláště svébytným a brilantním užitím jednoho z normativních prvků vrcholné klasicistické poetiky a Quevedovy či Gongórovy stylistické inovace jsou typické pro poetiku barokní.

Spitzerovu úctu k tvůrčímu individuuum sice nelze přehlédnout, ale právě tak nelze přehlížet, že velká část této úcty jde na vrub nadosobních hodnot, jichž je individuuum ne tak nositelem jako uskutečňovatelem. Spitzerovi ve skutečnosti nikdy nebyla proti mysli Vosslerova snaha dospět analýzou jazykových forem k charakteristice celého kulturního kolektiva,⁷⁵ a ještě v citované poválečné rekapitulaci vlastních snah *Jazykověda a literární historie* napsal: „Je-li nejlepším dokladem duše národa jeho literatura a není-li tato literatura ničím jiným než jazykem, jak jej zapsali vybraní mluvčí, nemohli bychom doufat, že zachytíme ducha národa v jazyce jeho mimořádných literárních děl?“ Vossler pouze podle Spitzera spěchal za tímto cílem poněkud zbrkle a chtěl z celku jednoho národního jazyka rovnou vyčíst charakter celé jedné národní komunity. Spitzer začínal opatrněji a skromněji otázkou: „Můžeme identifikovat duši konkrétního francouzského spisovatele v jeho konkrétním jazyce?“

Odpověď, již dával ve svých studiích, byla vesměs kladná, a z řady formulací – a hlavně z faktického vyhodnocování získaných výsledků – je zřejmé, že také Spitzer hodlal od těchto individuálních analýz postupovat dále, k obecnějším a univerzálnějším kategoriím, jako byla právě kulturní atmosféra jisté chvíle v jisté kulturní komunitě, popřípadě „národní“ svébytnost jisté kultury (tedy hlediska, jež vtáhla do hry právě *Geistesgeschichte*). Opakovaně zdůrazňoval, že každý autor je sice zvláštní sluneční soustavou, ale začleněnou do širšího vesmíru. Jeho zájem o individuuum a „etymon“ jeho uměleckého výrazu byl tedy také u něho projektován na historický obzor. Rozdíl mezi ním a starší *Geistesgeschichte* spočíval zejména v tom, že „duch doby“ u něho nikdy nepřekrýval individuální autorský výkon. Dokazoval ve

⁷⁵ Je ovšem třeba dodat, že vždy jednoznačně odmítal politické zneužití takových interpretací. Kategoricky se vyslovil například po první světové válce proti Lerchově xenofobní interpretaci francouzštiny (*Eine Strömung innerhalb der romanischen Sprachwissenschaft, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen* 141, 1921, s.111-31) a po druhé světové válce proti protiněmeckým jazykovým teoriím (Leo Spitzer – Arne Schirokauer, *German Words, German Personality and Protestantism Again, Psychiatry* 12, 1949, s. 185-87).

svých studiích, že mezi autorem a jeho historickým prostředím probíhá neustálá směna: že autor ve stejné míře určuje historickou chvíli, jako je jí sám určován.

Materiál, z něhož Spitzer činil často tak dalekosáhlé závěry, byl ovšem pozitivisticky bezpečný: byl zakotven v morfologii, syntaxi, lexiku, poetice, rétorické technice, žánrových strukturách apod. Spitzer nikdy nepodceňoval technické aspekty literárního textu, a také v důsledku toho zůstávala jeho východiska pevně zakotvena v imanentním světě literatury; ona soustředěná psychická energie individuálního tvůrce, o níž tak vehementně mluvil, se projevovala právě modifikacemi technicky definovatelných prvků. To jej také nutně vzdalovalo od Croceho (jehož robustní filologické intuice si přitom hluboce vážil), neboť u Croceho „výraz“ překládá uměleckou „intuici“ do jazyka bez jakéhokoli technického zprostředkování; a vzdalovalo jej to od něho do té míry, že v závěru života napsal na jeho adresu: „Každá duchovní revoluce, a vůbec každá revoluce zachází příliš daleko ve své nenávisti k minulému a ve svém programu do budoucna; a tak generace následující po generacích revolučních mohou jen žasnout nad jejich důvěřivostí k výstředním tezí.“⁷⁶ Bylo toho mnoho, s čím nemohl u Croceho souhlasit: pohrdání gramatickými kategoriemi („když se v jazyku ustálí jakékoli gramatické pravidlo [...], je to v duchovních dějinách pozoruhodnější krok kupředu než jazykové novoty u Shakespeara, protože gramatické pravidlo podmiňuje a umožňuje užívání stylistických prostředků“⁷⁷), programová parcelace celistvých organismů jejich rozdělováním na poezii a ne-poezii (jako v případě *Božské komedie*, kde Croce odlišoval ne-poetické teologické lešení a občasné výtrisky ryzí lyrické intuice), odpor k žánrům jakožto neživotným abstrakcím či neochota vidět v kulturních faktech kontinuitu (pro Croceho byly dějiny literatury jen dějinami překvapení a zázraků). Spitzer, také v tomto ohledu žák *Geistesgeschichte*, naopak viděl celou světovou literaturu jako ustavičný, mnohohlasý dialog a vrhal svou obrovskou erudici a jedinečnou kombinační schopnost do objevování – před ním často velmi nezřetelných – silokřivek, jež propojují jednotlivé autory a celé epochy (abychom uvedli jen jeden příklad, připomeňme jeho identifikaci augustinovského vlivu v konceptech okcitánské poezie, jež je paradoxně – a jak pro něho bylo typické – celá odsunutá do poznámek). Neméně pozoruhodný je i způsob, jímž pracuje s epochálními stylovými kategoriemi. I v tomto případě vychází od jednotlivého autora a stylistických detailů obsažených v jeho díle, a tak u něho například kategorie baroka není pouze konvenčně dohodnutou nálepkou, ale čímisi, co se naplňuje neobyčejně

⁷⁶ Leo Spitzer, *Les études de style et les différents pays*, cit. vyd. (pozn. 72), s. 23-38. Citováno v překladu Jiřího Levého: Leo Spitzer, *Studie o stylu v různých zemích*, in: *Západní literární věda*, ed. Jiří Levý, Praha, Československý spisovatel 1966, s. 310-311.

konkrétním a proměnlivým obsahem: jiné je španělské baroko Quevedovo a jiné jsou barokní prvky, jež objevil – k velké nevůli francouzských kritiků⁷⁸ – v klasicismu Racinově. Topos, žánr, stylová epocha u něho nikdy nejsou předem dané, abstraktní a navždy hotové kategorie: k těmto obecninám se musí dojít postupnými kroky, vycházejícími z fonetických, morfologických a syntaktických detailů na pozadí jazyka určité dějinné fáze; pouze takto získávají konkrétní fyziognomii a širší relevanci.

Stylistika, jak je zřejmé, poskytla Spitzerovi jedinečné analytické nástroje, jimiž bylo možno vést řez literárními organismy v nejrozmanitějších směrech. Literární texty k němu promlouvaly na několika rovinách a často se v nich vskutku otevíral svůdný výhled od „individuální duše“ k „duchu národa“ či od nejmenších stavebních komponent konkrétního díla k historicky determinovaným velkým kulturním formám. K plnému docenění Spitzerovy „metody“ – a její tak nesnadno definovatelné komplexnosti – je však třeba zdůraznit ještě jeden aspekt. Spitzer sice vykonal velmi mnoho pro lepší poznání poetologických či kulturologických souřadnic konkrétních děl, ve skutečnosti však svůj průzkum nikdy nelimitoval čistě formálním zájmem o strukturní dynamiku textů. Literatura pro něho vždy zůstávala také sdělením a komunikací: nezajímalo ho jen to, *jak* se vyjadřuje, ale i to, *co* říká. Obdobnou dvoudomost vykazují ostatně i jeho čistě lingvistické práce, orientované souběžně na lexikologii a sémantiku. Na počátku dvacátých let razil heslo „Motiv und Wort“, přičemž motiv označoval to, co slovo evokuje: látku, fabuli, postavy, vše, do čeho je vepsána smyslová reakce na svět.⁷⁹ Když Spitzer analyzuje Quevedův *Život rošťáka*, nachází v něm nejen dokonalý a jedinečný narativní stroj, ale i nástroj *Weltspiegelung* a projev *Weltsucht*: v poslední instanci je to obraz doby a jednoho lidského typu, který si v ní hledá své místo. Slovo a motiv, slovo a obraz jsou pro Spitzera dvojediná realita.

Stylistika se tak postupně pro Spitzera stala komplexním kritickým průzkumem textu. Není divu, že při tak širokém vymezení úkolů se v jeho očích posunula do samého čela jazykových disciplín a stala se *de facto* oborem, který si ostatní větve jazykovědy podřizoval. Tak o tom Spitzer hovořil například ve stati *Why does Language change?* z roku 1943: „...nejprve všezahrnující stylistika (veškerá historická změna v jazyce spočívá na jeho užití za účelem sebe-výrazu); za ní syntax (jež je gramatikalizovanou stylistikou); pak sémantika a morfologie.“⁸⁰ Už na sklonku dvacátých let bylo nicméně zřejmé, že stylistika ve Spitzerově

⁷⁷ Tamtéž, s. 311.

⁷⁸ Viz například razantní polemiku Jeana Hytiera, *La méthode de M. Léo Spitzer, The Romanic Review. A Quarterly Publication of the Department of Romance Languages in Columbia University*, XLI, 1950, s. 49nn.

⁷⁹ Srov. stať *Slovesné umění a jazykověda*, zde s. 000.

⁸⁰ *Why does Language change?*, *Modern Language Quarterly* 4, 1943, s. 428.

pojetí přestává být pouhým mostem mezi lingvistikou a literární vědou, ale že tento termín je s literární vědou synonymní⁸¹ a že tato nová literární věda se permanentně dotýká antropologie v nejširším slova smyslu. „Jazykový fakt“ – napsal Terracini – se u něho ustavičně proměňoval „ve světelný bod, v jehož záři se choulí celý vesmír živoucího a kypícího lidství: vystupují tu, kvetou a dozrávají ideje a mentální postoje; a jakkoli je to hutné a bohaté, máme dojem, že by tento vesmír mohl bezhraničně pokračovat, až by nakonec zblízka zachytil nerozlišenou komplexnost lidské situace.“⁸²

Svůj koncept stylistiky Spitzer postupem času modifikoval, ale nelze říci, že by u něho došlo k vývoji, jenž by zcela popřel původní východiska. Od poloviny dvacátých let je zřetelné, že pro něho ztrácí na přitažlivosti vazba autor-dílo – a že tedy opouští „psychologickou“ interpretaci textů – a soustřeďuje se více na dílo samotné jako v sobě uzavřenou jednotu a na průzkum jeho vnitřních vztahů (aniž by se dalo tvrdit, že tento posun znamená zásadní proměnu jeho hledisek a že na druhé straně autor jako psychický zdroj textu definitivně zmizel z jeho obzoru). V závěru života pokládal za nutné důrazně připomenout, že zážitková báze díla (*Erlebnis*) je pouze „surovina“, věc téhož řádu jako například „literární prameny“;⁸³ nezdá se nicméně, že by si toho v raných studiích nebyl vědom. Jean Starobinski právem konstatoval, že i tehdy, když se snažil definovat „duši“ autora, „Spitzer vycházel z emanatistické hypotézy, podle níž je subjektivita prototypem a duchovním zdrojem všeho, co se v díle aktualizuje“, a že u něho vždy šlo o energii organizující dílo.⁸⁴ Výraznější posun lze možná shledat v tom, že Spitzerovo myšlení o literatuře od dvacátých let stále více bralo zřetel na historické koordináty textů. Ve čtyřicátých letech Spitzer výslovně zpochybňoval „psychologizující přístup“ u děl starších období: připomínal, že do 18. století se literatura vyvíjela v rámci nadosobní tradice (topiky) a teprve od romantismu v ní začaly převažovat individuální asociace.⁸⁵

Od konce dvacátých let byl jeho pohled na dílo nesporně autenticky strukturní: důsledně je vnímal jako systém, jehož každý segment je definován vztahy k dalším segmentům a k příslušnému celku. Takto o tom hovořil úvodem ke své studii o Gongórovi z roku 1929: „Tak jako můžeme na základě krevní zkoušky posoudit celý organismus, tak

⁸¹ Sám Spitzer tento posun reflektoval už v závěru stati *K jazykové interpretaci slovesných uměleckých děl*, uvádějící soubor *Romanische Stil- und Literaturstudien* (1931): „Pokud jde o mne, mám v úmyslu přičinit se ze všech sil o to, aby stylistika jako autonomní odvětví jazykovědy – poté, co jsem ji jako takovou po léta pěstoval – zmizela a opět vplynula v *jedinou* literární vědu, od níž se odštěpila.“ Zde na s. 000.

⁸² Benvenuto Terracini, cit. d. (pozn. 1), s. 100.

⁸³ *Les études de style et les différents pays*, cit. vyd. (pozn. 72), s. 27.

⁸⁴ Jean Starobinski, cit. d. (pozn. 44), s. 26.

⁸⁵ Viz například pozn. 8 ke stati *Jazykověda a literární historie*, zde na s. 000, a *Studie o stylu v různých zemích*, in: *Západní literární věda a estetika*, cit. vyd. (pozn. 76), s. 313.

nám musí umělecké dílo, ‚napíchnuté‘ na jakémkoli místě, ukázat svou vnitřní podstatu, neboť jejího zákona je poslušné celé dílo. Pokud je ‚místo vpichu‘ dobře zvoleno, musí tato metoda poskytnout podobné výsledky jako průzkum celku: vytryskne odtud životní krev básníka. Jestliže jsem dříve bojoval pod heslem ‚motiv a slovo‘, chtěl bych nyní – opouštěje biologicko-biografické myšlenkové pochody svého mládí – zkoumat spíše dílo *o sobě*, uchopit dílo jako organismus, z jehož částí musí vystoupit zákon celku: mluvil bych nyní o *analýze díla a slova*: ‚slovo‘ musí být s ‚dílem‘ homorganické a homogenní.⁸⁶ Tomuto strukturálnímu hledisku už zůstal věrný. Ve studii o Leopardim, publikované posmrtně v roce 1963, svedl z těchto strukturalistických pozic poslední polemiku s Crocem: „Kritikům, kteří se na každém kroku croceovsky ptají ‚poezie, nebo ne-poezie?‘, se jeví jako nebásnické mnohé detaily, jež lze v *integrální perspektivě* obhájit; a celá báseň, která si vysloužila tolik útoků ze strany této nesoustavné kritiky, zabývající se některými jejími částmi a vypouštějící jiné, může být rehabilitována, pokud ji nahlédneme jako celek, v němž má každá část své místo a v němž tyto části spojují jemné, ale jasné souvztažnosti.“⁸⁷ Důrazy, jež v těchto formulacích zaznívají, jsou nepřeslechnutelné, přesto však lze tvrdit, že k zásadní proměně metody ve skutečnosti nedošlo: stále se hledá ‚etymon‘, základní stavební princip díla a jeho organizační energie, a jestliže i s touto ranou formulací by mohl strukturalismus souhlasit – jde v zásadě o totéž, co Mukařovský pojmenoval jako ‚sémantické gesto‘⁸⁸ –, pak je to pouze důkaz toho, jak moderní bylo od prvního vykročení Spitzerovo teoretické myšlení. Od samého počátku tímto směrem ostatně ukazoval humboldtovský koncept ‚vnitřní formy‘, jež Spitzerovi zprostředkoval Vossler, a od samého počátku pro Spitzera také platilo, že ‚básník má vždy pravdu‘ a že interpretace nesmí do díla vkládat nic, co by nebylo v textu.

⁸⁶ Zde s. 00.

⁸⁷ Zde, s. 00.

⁸⁸ Většinu Mukařovského formulací by mohl Spitzer podepsat. Uvádím pro srovnání: *Genetika smyslu v Máchově poezii* (Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* III, Praha, Svoboda 1948, s. 239): „Studie, kterou podáváme, je pokus o zkoumání základního schematického principu, na kterém spočívá významová jednota Máchova básnického díla. Nehodláme odlišovat složky formální od obsahových, nýbrž budeme vycházet z předpokladu již sdostatek ověřeného dosavadním vývojem teorie básnictví, že *každá* složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu. Nepůjde proto o osobité rozbory jednotlivých složek, ale o svedení všech jich na společného jmenovatele... [...] ...mluvíme-li o jednotě, nemáme na mysli ono sjednocení, jež se při četbě teprve postupně uskutečňuje pomocí kompozičního půdorysu, nýbrž jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek.“ *O jazyce básnickém* (Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, Praha, Svoboda 1948, s. 120): „Pro teorii básnictví je sourodost významové výstavby větné s výstavbou vyšších významových jednotek, ba i celého textu velmi důležitým pracovním předpokladem. Tvoří totiž most, po kterém lze přejít od rozboru jazykového ke zkoumání celkové významové výstavby textu. ‚Kompoziční rozbor‘ [...] nabývá tak možnosti vyúsťit ve zjištění ‚formálního‘, a přece konkrétního ‚sémantického gesta‘, jímž je dílo organizováno od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu. [...] Pojem sémantického gesta se týká [...] vnitřní výstavby díla...“ – Excerpta z Mukařovského komentářů k pojmu ‚sémantického gesta‘ viz in: Mojmir Grygar, *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Brno, Host 1999, s. 222-229.

Komplexnost svého přístupu se Spitzer posléze pokusil popsat konceptem „hermeneutického kruhu“, přejatým od Friedricha Schleiermarchera (přičemž výklad tohoto konceptu ve stati *Jazykověda a literární historie* se dovolával řady dalších autorit od Gustava Gröbera k Martinu Heideggerovi). Schleiermacher postuloval hermeneutickou zásadu, že celku musí být porozuměno z jednotlivého a jednotlivému z celku. Vyplývala z toho nutnost předběžné anticipace celku, neboť – řečeno jeho vlastními slovy – „pouze v perspektivě celku může být porozuměno detailu“. Spitzer ve Schleiermacherových stopách doporučoval sledovat tento postup: opakovanou a intimní četbou textu intuitivně odkrýt charakteristický detail a uhodnout odtud povahu celého uměleckého organismu. Tak získáváme přístup k „vnitřnímu jádru“ díla („etymonu“, „psychologickému kořeni“, „psychogramu“, „zákonu celku“). První krok je tedy intuitivní, a nemůže tomu být jinak: bez výchozího „postřehu“, „nápadu“, „přesvědčení“, „vhledu“ se neobejde žádná originální úvaha. Tato intuice – tento *click*, „cvaknutí“, jak říká Spitzer – není věcí vůle: je výsledkem talentu, zkušenosti a víry, „že detaily nejsou beztvaré a náhodné shluky rozptýleného materiálu, jež neprozařuje žádné světlo“. Hypotézu, již jsme takto zformulovali, je ovšem třeba racionálně ověřit: od předběžné „rekonstrukce“ uměleckého organismu je třeba znovu sestoupit k dalším detailům, jež mohou posloužit jako kontrolní materiál. Tyto detaily je třeba srovnávat a pořádat: tak ověříme jejich vnitřní homogenost. Hypotéza je potvrzena teprve tehdy, když jsme mnohokrát vykonali tento „kyvadlový pohyb“ od části k celku a zpět. To, co máme šanci odkrýt, je originalita díla a jeho strukturní harmonie.

Spitzerova aplikace „hermeneutického kruhu“ na literární výzkum vzbudila řadu polemických reakcí. Nejvíce výhrad bylo vzneseno vůči intuitivnímu charakteru prvního kroku: řadě kritiků se zdálo, že na tak málo bezpečném základu prostě nelze žádnou seriózní metodologii vybudovat. Šlo ovšem o značně školometské výhrady: nesmírně vzdělaný a technicky vybavený Spitzer samozřejmě nepracoval s žádným hádáním ze skleněné koule (k této metodice uvolnila cestu teprve postmoderna, s jejímž *anything goes* by Spitzer jistě bytostně nesouhlasil). Tento první krok – jako každý „nápad“ – byl ve skutečnosti nejhluběji determinován, a Spitzer se to opakovaně pokoušel vysvětlit: tento první krok nebyl jen nutným výchozím gestem každého tázání, ale plodem celé jeho dosavadní – a nejen interpretační – kultury. Spitzer to formuloval hlubokým paradoxním aforismem: *to read is to have read, to understand is equivalent to having understood* – číst znamená, že jsme četli, a rozumět znamená, že jsme porozuměli.⁸⁹ V praxi byla ve hře především mimořádná

⁸⁹ Jedním z těch, kdo dal i v tomto bodě Spitzerovi bezvýhradně za pravdu, byl velký italský badatel Gianfranco Contini. V jednom rozhovoru prohlásil: „V kritice, v žádném typu kritiky, neexistují kategorie *a priori*. Řekl

asociativní schopnost jeho kolosální paměti. Spitzer se nepochybně nemýlil, když tvrdil, že v tomto postupu je angažována celá kritikova osobnost a že on sám je nakonec jediným garantem své pravdy.⁹⁰

Je ostatně zřejmé, že také teorie „hermeneutického“ kruhu byla znovu pokusem o racionalizaci dlouhodobé osobní praxe. Spitzer nikterak nepopíral ilustrativní charakter této teorie a uznával, že to, co bylo z didaktických důvodů vylíčeno jako postupné kroky, ve skutečnosti ve filologově mysli koexistuje a že v obecné podobě je celý tento návod pouze tím nejelementárnějším pravidlem jakéhokoli vytváření soudů. V praxi doporučoval jediný recept: číst a zase číst, a nedogmaticky – „s proteovskou proměnlivostí“ – hledat nad posté přečtenou řádkou klíč, jenž dílo nakonec otevře. Teprve v tomto dovětku je také obsaženo vlastní jádro jeho směřování: Spitzer byl neustálý hledač, který se nehodlal dát svázat jedinou metodologií. Ačkoli vedl dialog s desítkami teoretických přístupů, nelze přehlédnout, že byl před jakýmkoli metodologickým diktátem neustále ve střehu a že v něm tušil sirénický hlas, navádějící k rezignaci na skutečné hledání. Starobinski tento aspekt jeho osobnosti vystihl přesně, když napsal: „Věděl, že metodologický terorismus je většinou zástěrkou nekulturnosti a kamufláží nevědomosti: protože ve skutečnosti postrádáme důvěrnou znalost dějin a děl, naivně si vyrábíme rudimentární nástroje – které ovšem musejí vzbuzovat iluzi vědeckosti –, jimž nic, lidé či knihy, kultury či jazyky, nemá právo nevydat své tajemství.“⁹¹

Jakkoli Spitzerovy názory na literaturu a kritiku procházely – jako každé živé myšlení – určitým vývojem (který ovšem znamenal spíše přesouvání akcentů než radikální zvraty), v konečném součtu působí jeho po půl století se vršící kritické dílo velmi soudržně a téměř monolitně. Základem této jednoty je nepochybně Spitzerova nikdy nezrušená důvěra v dílo jako uzavřený a v sobě dokonalý kosmos, do něhož nesmí analýza vnášet žádné přídatné motivy. Je výmluvné, jak se všechny jeho teoretické spory točily právě okolo této zásady, již hájil sice bez fanatismu, ale neústupně. Odtud vycházela už zmíněná polemika s biografismem, který zaměňuje autorovo empirické já s „Já“ básnickým (Spitzer polemizoval nejen s biografickou interpretací už citovaného Leopardiho, ale i s biografizujícím výkladem básní Jaufrého Rudela, který podala Grace Franková, a s řadou dalších výkladů podobného typu). Neméně měl spadeno na „kritiku pramenů“ (konkrétní výpad lze najít například ve studii o Rabelaisovi), jež podle něho destruuje estetické vnímání díla, lepší na ně materiál,

bych, že jakési *primum* tu je, je však absolutně experimentální [...]. Zbytek je rozvinutím implikace: ale na počátku je tento nález, jak to říci? – tento objev, tato iluminace: ať mě obviní z mysticismu, stejně si myslím, že tu jde o prvořadé vítální gesto.“ Výrok cituje v souvislosti se Spitzerem Mario Puppo in: *La critica letteraria del Novecento*, Roma, Edizioni Studium 1978, s. 63.

⁹⁰ Srov. závěrečné partie stati *Jazykověda a literární historie*, zde na s. 000.

kteřý básník nepoužil, a dělá z něho pouhý derivát jiných textů (přítom málokdo měl takový smyslu pro intertextualitu – a disponoval erudicí, jež ji umožňuje odkrýt – jako právě Spitzer). V polemice s Arthurem Lovejoyem protestoval proti „dějinám idejí“, pro něž je dílo jen nositelem ideologického poselství: právem namítal, že tak znovu dochází k rozbití jednoty uměleckého organismu a k jeho vytržení z historického a emočního klimatu, z něhož se zrodilo (v důsledku čehož lze postulovat falešnou identitu mezi hesly Schlegelovými a Hitlerovými). V pozdním období opakovaně manifestoval svou averzi k Heideggerovu filozofujícímu (zne)užívání literárních textů – vizi poezie jako „Stiftung des Daseins“ – a k jeho metafyzickému etymologizování. Filozofické znásilňování textů vyčítal i příteli Pouletovi, jehož systematické čtení francouzských autorů pod zorným úhlem jejich „cítění času“ podle Spitzera vedlo v některých případech (u Marivauxe) k hrubým dezinterpretacím. Smířlivější byl vůči americkému „new criticismu“, který – podobně jako ruský formalismus a jako on sám – soustřeďoval svůj zájem na text („literární objekt“) a zamítal biografické či didaktické interpretace; nesouhlasil však například s Empsonovým odkrýváním mnohočetných latentních významů v básnických textech, protože byl přesvědčen, že je třeba hledat pouze původní význam díla, tak jak se zkonstituoval v kontextu místa a doby jeho vzniku.⁹²

Spitzerovy kritické studie zpravidla nejsou snadná četba: Spitzer počítá s erudovaným partnerem, jemuž není třeba vše vysvětlovat po lopatě. Je paradoxní, že on, který prostudoval tolik stylistických rejstříků, o styl ve svých textech příliš nedbá: ztěžuje četbu nekonečnými větami, jejichž komplikovaná výpověď je frázována nesčetnými dvojtečkami a středníky a doplňována vsuvkami.⁹³ Je však zároveň schopen brilantní formulační zkratky, precizní charakteristiky a opakovaně razí nezapomenutelná pojmenování sledovaných jevů („pseudoobjektivní motivace“ u Ch.-L. Philippa, „chaotická enumerace“ u Claudela, „selfpotentiation“ u Diderota, „klassische Dämpfung“ u Racina). A cosi podstatného jeho textům nechybí nikdy: vášně člověka, který si položil otázku, již pokládá za principiálně důležitou, a nyní nabízí odpověď, za níž si stojí. Starobinski vtipně poznamenal, že Spitzerův

⁹¹ Jean Starobinski, cit. d. (pozn. 44), s. 29.

⁹² Ke Spitzerovým polemikám viz René Wellek, *Leo Spitzer*, in: *Discriminations*, cit. vyd. (pozn. 5), s. 201nn., a Leo Spitzer, *Studie o stylu v různých zemích*, in: *Západní literární věda a estetika*, cit. vyd. (pozn. 76), s. 309-322.

⁹³ I jeho styl by ovšem stál za rozbor. Takový rozbor by nejspíše odkryl stále ještě „pozitivistický“ vědecký „etymon“, projevující se permanentním, nikdy nekončícím rozšiřováním dokumentační báze – struktura spitzerovské věty se bortí právě pod náporom ilustrativního materiálu – a jejím průběžným, ustavičně upřesňovaným vyhodnocováním (a také věrnost rétorické zásadě: *Rem tene, verba sequuntur*). O vzniku Spitzerových rukopisů se zmínil Georges Poulet v úvodní poznámce ke Spitzerově studii o Butorových románech in: Leo Spitzer, *Etudes de style*, cit. vyd. (pozn. 7), s. 482-483 (zde viz s. 000-000).

přístup k literárním textům má v sobě něco z erotického dobývání.⁹⁴ Spitzerovi rovněž není zatěžko vyjádřit nad zvláště zdařilým textem čtenářské nadšení či dojetí a podělit se tak s námi o své emocionální reakce. Zároveň je však tato brilantní hermeneutika podivuhodně připoutána k zemi: Terracini hovořil v souvislosti se Spitzerem o „geniálním empirismu“ a sám Spitzer na sklonku života zdůrazňoval, že kritikovým hlavním vodítkem by měl být především praktický rozum (*buon senso*): „Kritikův praktický rozum mu ukazuje onu metodu četby, k níž vybízí samo dílo a jejímuž diktátu se musí podrobit, aniž na text přikládá kategorie vzaté z vnějšku... A tento empirismus, jenž velí chápat každý básnický text jako jedinečnou a neopakovatelnou zkušenost, by možná mohl být omluvou toho, že v mém díle, jak si toho všimlo mnoho kritiků, chybí estetická filozofie, která by uspořádala mé rozmanité zkušenosti v systém.“⁹⁵

Jiří Pelán

⁹⁴ Jean Starobinski, cit. d. (pozn. 44), s. 14.

⁹⁵ Leo Spitzer, *Sviluppo di un metodo*, cit. vyd. (pozn. 72), s. 129. – Absenci „systému“ u Spitzera pádně kritizoval už Erich Auerbach v recenzi souboru *Romanische Stil- und Literaturstudien* (1932), nyní in: Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern – München, Francke 1967, s. 342-344. V Itálii patřil mezi nejrigorozní kritiky Spitzerovy „metodologie“ Tullio De Mauro: „Tvzení metodologického a filozofického rázu nejsou skoro nikdy formulována jako závěry explicitní úvahy, ale vynořují se neočekávaně uprostřed zcela odlišně orientovaného výkladu nebo v rámci častých autobiografických exkursů“ (*Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, 1956, cit. vyd. [pozn. 6], s. 148-172). Soustavné kritice podrobil nedostatečnou teoretickou koherenci Spitzerova přístupu také lukácsovsky inspirovaný Cesare Cases: *Leo Spitzer e la critica stilistica* (1954), nyní in: Cesare Cases, *Il testimone secondario*, cit. vyd. [pozn. 6], s. 215-253. Auerbach ve své recenzi dokázal ovšem také ocenit vnitřní patos Spitzerovy nemetodické metody: „Všude chce vášnivě proniknout dovnitř, chce slyšet bít srdce spisovatele, o němž pojednává, a chce, abychom tento tlukot slyšeli i my. A všude se mu stává metodou spontaneita: klíč k interpretaci mu poskytuje jeho citění, jeho reakce. To dělají mnozí a bez toho by nikdo nebyl ani žádné interpretace schopen; ale jen málokdo si troufá dělat to tak nepokrytě jako Spitzer. Není to zakázaný postup, naopak. Chceme-li pochopit člověka, naší jedinou možností a legitimací je naše lidství“ (cit. d., s. 343).

Riassunto

Il lavoro presentato comprende un'antologia di studi di Leo Spitzer (1887-1960), grande romanista di origine austriaca, la bibliografia delle sue opere e un saggio monografico a lui dedicato.

La scelta di testi persegue due obiettivi: rendere accessibile la conoscenza delle premesse metodologiche adottate da Spitzer ed offrire al lettore ceco le sue analisi stilistiche più notevoli. Nella prima parte si può leggere il saggio *Linguistica e storia letteraria*, uno dei testi spitzeriani più validi dal punto di vista metodologico, la seconda parte raccoglie una silloge di studi stilistici riguardanti le letterature romanze. Il volume comprende: l'analisi delle poesie di Jauffrey Rudel (il saggio più importante fra quelli dedicati da Spitzer alla letteratura occitana), uno dei numerosi studi danteschi, un saggio fondamentale su Rabelais, un gruppo di studi sul „siglo de oro“ spagnolo, un saggio su La Fontaine e Boileau (è uno dei lavori che si occupano del periodo classicista della letteratura francese) e studi sui registri stilistici usati da Voltaire, Leopardi e Butor. L'antologia coglie anche alcuni aspetti dell'evoluzione della metodologia spitzeriana: lo strato più remoto dei testi scelti risale agli anni venti, il testo più recente (quello su Butor) fu scritto nel 1960.

La traduzione è stata eseguita su versioni originali scritte in quattro lingue: in tedesco, in inglese, in francese e in italiano. Questo fatto non ha creato gravi problemi visto che Spitzer riesce ad esprimersi in tutte queste lingue con grande chiarezza. Più problematico è risultato il „plurilinguismo“ interno degli studi spitzeriani: Spitzer cita non solo i testi studiati, ma anche testi di altri autori e passi tratti dalla letteratura secondaria sempre in originale e senza tradurre i brani citati (oltre alle quattro lingue menzionate entrano così in gioco anche il latino, l'occitano, il catalano ecc.). Per rendere la lettura dei saggi spitzeriani più accessibile, anche questi passi sono stati tradotti in ceco (dopo la versione originale, tra parentesi).

L'antologia di testi è accompagnata da una bibliografia che registra i saggi di Spitzer dedicati alle letterature da lui studiate. Questa bibliografia comprende 1) l'elenco completo

dei volumi usciti in libro; 2) una ricca scelta di saggi pubblicati su rivista e non inseriti nelle raccolte pubblicate in libro. Dove il tema trattato non è indicato chiaramente nel titolo, viene specificato nelle annotazioni.

Tutto il lavoro citato fin qui è servito da base alla stesura di un saggio monografico sull'autore.

Il saggio è diviso in tre parti.

Nella prima parte si parla di Spitzer nel contesto più ampio della romanistica tedesca. Si descrive il modo in cui non solo Spitzer, ma anche Vossler, Auerbach e Curtius cercano di superare gli schemi di pensiero stabiliti non solo dal positivismo, ma anche dalla cosiddetta *Geistesgeschichte*. Quello che è comune a tutti e tre i romanisti, è lo sforzo di far combaciare „la microscopia e la macroscopia“: di attraversare la filologia positivista e raggiungere gli ampi orizzonti della letteratura, della cultura e dell'antropologia.

Nella parte seguente viene descritta la carriera accademica di Spitzer, le cui tappe sono in successione: gli studi a Vienna con Meyer-Lübke; la dissertazione su Rabelais; Parigi: Jules Gilliéron; Lipsia: Ph. A. Becker; i saggi stilistici pubblicati nel periodo postbellico; 1919: incontro con Vossler e Schuchardt a Bonn; 1925 Marburg; 1930 Colonia; 1933 emigrazione, università di Istanbul; 1936 università Johns Hopkins a Baltimora, polemiche con la critica letteraria americana.

La terza parte è dedicata alla metodologia spitzeriana. Da giovane Spitzer si ispirò ai lavori di Gilliéron, Schuchardt, Croce, Vossler, Lanson, Thibaudet e Walzel. Influenzato da questi maestri formulò la tesi sul carattere individuale della creatività linguistica e intraprese la ricerca nei testi di un „etymon psicologico“ – espressione della costituzione psichica dell'autore – che si manifesta tramite le „deviazioni“ stilistiche dalla norma prestabilita. Il termine „deviazione“ fu fornito a Spitzer – come ricorda lui stesso – da Sigmund Freud. L'ispirazione freudiana, benché confermata da Spitzer medesimo, va, tuttavia, valutata con cautela: i testi letterari non diventano mai per Spitzer un mero „documento psicologico“, il termine „Abweichung“-„déviation“ non ha per Spitzer connotazioni negative, ma positive e l'analisi di tale „deviazione“ non deve scoprire niente di „nascosto“, ma rendere più evidente quello che era già palese.

Lo „psicologismo“ della metodologia spitzeriana è in realtà un'etichetta fuorviante. L'energia psichica concentrata nel testo si manifesta, secondo Spitzer, come modificazione di elementi ben definibili sul piano grammaticale, stilistico o retorico e può essere inserita in un contesto storico. Dalla metà degli anni venti Spitzer d'altronde abbandona l'interpretazione „psicologica“ e propone un nuovo programma: l'analisi dell'opera come unità autosufficiente.

Questo programma è autenticamente strutturalista: l'opera viene adesso concepita come un sistema ogni segmento del quale è determinato dai suoi rapporti con gli altri segmenti e con il tutto. C'è da notare l'analogia fra la ricerca spitzeriana del nocciolo energetico dell'opera e il concetto del „gesto semantico“ proposto da Mukařovský.

Più tardi Spitzer cercò di cogliere la complessità del suo metodo tramite l'idea del „circolo ermeneutico“, richiamandosi a Friedrich Schleiermacher.

Per concludere viene offerta una rassegna delle polemiche di Spitzer con le altre metodologie.