ve stříbře. (Poznámka: To odpovídá podle tehdejší hodnoty asi [illegible] kilogramům čistého stříbra; podle dnešní hodnoty je to zhruba [illegible] milionů korun.)

Eleonora zuřila. Vyhrožovala papeži, že odtrhne anglickou církev od Říma, když on nedokáže chránit křižáka vracejícího se domů. Jenže Řím byl vůči německému císaři fakticky bezmocný a královna brzy neviděla jiné východisko, než toto nejvyšší výkupné, jaké kdo kdy požadoval, vymačkat ze svých poddaných, což vůbec nebylo snadné.

Ze státní pokladny, která byla vinou mizerného hospodaření Jana Bezzemka prázdná, se výkupné zaplatit nedalo. Zbývaly tedy jen daně a dary. Jenže s dary to byl problém. Richard nebyl mezi lidem nijak zvlášť oblíbený a chudým lidem bylo už vůbec jedno, jestli jim panuje nějaký Richard nebo Jan. Bohužel, ale bylo to tak. A tak královně nezbylo než poddaným sáhnout násilím na měšec. Každý svobodník musel odevzdat celou čtvrtinu svého ročního příjmu, kostely a kláštery musely dávat dary a kdo neměl hotové peníze, musel odevzdat dobytek nebo úrodu.

Začátkem ledna roku 1194 měla Eleonora peníze pohromadě a odcestovala přes Kolín nad Rýnem do Mohuče, kde po 13 měsících zajetí mohl syn konečně obejmout matku. Přes Kolín, Brusel a Antverpy se oba vrátili domů. Na ženu, které už bylo značně přes sedmdesát let, to byl obrovský výkon.

Teď však vidí, jak její milovaný syn umírá, a je to už její sedmé dítě, které navždycky zavře oči dřív než jeho matka. Slzy kanou po kdysi tak krásném obličeji a ani strašlivý nářek muže, který Richarda zabil ze zálohy, nemůže zmírnit bolest zoufalé matky.

POHLED DO KALENDÁŘE

1157 Narození Richarda jako syna Jindřicha II. Plantageneta z Anjou a o deset let starší Eleonory Akvitánské.
1170 Rytíři Jindřicha II. zabíjejí Thomase Becketa v katedrále v Canterbury.
1183 Po smrti svého bratra Jindřicha se Richard stává korunním princem.
1189 Po smrti krále Jindřicha II. se Richard stává anglickým králem.
1190 Začátek křížového tažení.
1191 Dobytí Akka a vítězství nad Saladinem u Arsufu.
1192 Mír se Saladinem, cesta domů a zajetí.
1194 Propuštění za výkupné a návrat do Anglie.
1199 Richardova smrt u Châlusu v jihozápadní Francii.
1204 Eleonora umírá ve věku asi 83 let.

Téma č. 9
Kultura středověku II

Jiří Pavelka: Symbol a metafora jako výrazové prostředky textu. In: Stachová, Jiřina, ed.: *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování.* Praha: Filozofický ústav ČSAV, 1992, s. 46–60.

Petrů, Eduard: *Zašifrovaná skutečnost. Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky.* Ostrava: Profil, 1972. Je alegorie klíč k tajemství díla?, s. 94–129.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. *Viz* Téma č. 4.

Pavelka, Jiří: O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu. Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury v letech 1930-1995. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999, s. 168-173. *Viz* Téma č. 12.

SYMBOL A METAFORA JAKO VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY TEXTU

Jiří PAVELKA, *Filosofická fakulta MU, Brno*

Dovolte mi, abych se na počátku svého vystoupení věnoval několika obecnějším otázkám, které přesahují téma mého referátu. Tento úvodní pasus není třeba chápat jako zastávku u východisek vynucenou vnějšími okolnostmi, totiž faktem, že se tady dnes sešli odborníci ze značně odlišných vědních oblastí, ale naopak jako záměrné setrvání v poloze metodologických meditací. Jejich smyslem není ani návrh na přestavbu Augiášova chléva, v němž „symbol" přebývá, ani terapie bezmocnosti, kterou s sebou přináší obcování teorie s významy, ale spíše snaha pochopit uspořádání tohoto chléva a z daných faktů vyvodit jisté důsledky pro obor, jímž se zabývám, pro teorii literatury.

Cílem mého referátu není vyložit vztah mezi symbolem a metaforou obecně, ani vzhledem k jisté konkrétní teoretické koncepci nebo v rámci vymezené množiny literárních textů, ale zamyslit se nad tím, jak by se tato problematika mohla řešit.

Své vystoupení jsem rozdělil do pěti oddílů. První z nich má název *Tři otázky pro zahřátí*, druhý *Vypůjčené hypotézy*, třetí *Symboly znásilněné teorií výrazových prostředků textu*, čtvrtý *Tanec literárních symbolů* a pátý *„Mendělejova" tabulka výrazových prostředků textu*.

I. Tři otázky pro zahřátí

Úvahy na téma symbol většinou otevírají dvě klíčové otázky: 1. co je to „znak" a 2. jak se liší „jazykové znaky" (tj. znaky jazykového znakového systému) a „znaky nejazykové povahy". Odpovědi na tyto otázky v podstatě vymezují prostor, ve kterém se klade v pořadí 3. otázka: jaký typ znaku představuje „symbol". V jejím rámci se pak obvykle řeší problém sémiotické identifikace této kategorie. Teprve po vyrovnání se s výše uvedenými problémovými okruhy má smysl zabývat se 4. otázkou: vztahem mezi „symbolem" a metaforou v literárním díle.

Odpovědi na ony tři výše položené otázky byly a jsou – eufemisticky řečeno – především značně odlišné. Má je na svědomí stejně teorie jako realita. Praxe totiž dovoluje, aby kterákoli jednotlivá složka lidské reality se mohla stát komunikačním nástrojem – „znakem". Do této hry se často zaplétal také „symbol", takže teorie používala tohoto termínu pro označení velmi odlišných skutečností.

Jednou byl „symbol" pokládán za základní filozofickou kategorii, popř. stavěn na samý vrchol znakové hierarchie,[1] podruhé byl považován za synonymum pro jazykový znak,[2] jindy označoval reálné předměty a akce plnící v procesu lidské praxe znakové funkce nebo se stával základní kategorií ikonografické aktivity,[3] někdy byl ztotožňován se specifickými znaky vědeckého jazyka, popř. piktografickými znaky sloužícími k mezinárodní komunikaci[4] anebo výrazovými postupy krásné literatury.[5]

Osobně se domnívám, že ve všech těchto uvedených, ale i v dalších případech se termín „symbol" osvědčil. Není důvod jej vysvobozovat z významové promiskuity, k níž ho přiměla historie. Potřebné spíš bude uvědomit si a přehledně postihnout všechny dosavadní životy „symbolu". Postupy, které se prosazovaly v minulosti, budou zřejmě charakterizovat také následující vývoj. „Symbol" bude opětovně získávat novou a novou podobu ve filozofii, v jednotlivých humanitních a speciálně vědních disciplínách i ve vyhraněných autorských koncepcích.

Podstatná je však ještě jedna okolnost. Ony první tři uvedené otázky byly většinou kladeny a zodpovídány v rámci systémově pojaté sémantiky a lingvistiky, která znak v duchu saussurovské tradice vyčlenila z procesu jazykové komunikace, izolovala jej a podřídila abstraktnímu, ad hoc zkonstruovanému systému, tudíž langue.

II. Vypůjčené hypotézy

V současné době je systémový přístup k jazyku a znaku některými badateli nahrazován přístupy procesuální lingvistiky vyjádřenými zejména v koncepci jazykové kompetence a performance. Pregnantně a současně vyhroceně tuto koncepci formuloval v roce 1988 Eugenio Coseriu v knize Sprachkompetenz.[6] Danou orientaci, která se prosazuje rovněž v české lingvistice, pokládám za perspektivní také pro oblast literární teorie, přesněji pro její metodologické vybavení v oblasti

analýzy literárního textu. Dokládají to např. práce, jež zajímavým způsobem vykládají modalitu tématu.[7]

Za pracovní hypotézu při výzkumu konkrétního komunikačního prostoru (tzn. i funkcí konkrétního znaku, ale také kteréhokoli jiného jazykového a literárního jevu včetně „symbolu") lze přijmout tezi teorie jazykové kompetence a performance, podle níž znak *vzniká a existuje pouze v procesu komunikace*, přičemž jeho konstitutivní vlastností je autorství, totiž fakt, že znak *je tvořen v konkrétní komunikační situaci mluvčím pro konkrétního posluchače*. Tato skutečnost by se dala vyjádřit také tvrzením, že znak nereprezentuje, ale *tvoří svůj dezignát* a že *základní sémantickou jednotkou je věta*.

Znak v tomto pojetí není definován znakovým systémem. O znakovém systému se dokonce v daných souvislostech neuvažuje jako o znakové realitě, ale pouze jako o aposteriorním konstruktu, který má málo společného s řečovými akty. Znak je zde naopak až výsledkem komunikačního procesu, je dán stadiem své „performance".

Podle E. Coseria, který danou teorii rozpracovává již od padesátých let, je znak tvořen v komunikačním prostředí určeném zejména jazykovými „kompetencemi", tzn. kulturními jazykovými znalostmi mluvčího a posluchače, čili komunikačními předpoklady, které se manifestují na obecné jazykové úrovni („Das elokutionelle Wissen"), na jednotlivé určité jazykové úrovni („Das idiomatische Wissen") a textové úrovni („Das expressive Wissen").[8]

K jazykovým kompetencím patří řada skutečností, které jsou předmětem zájmu procesuální lingvistiky a které – metaforicky řečeno – tímto způsobem definují gramatiku komunikačních aktů. K těmto kompetencím patří např. elementární kompetence daná schopností tvořit věty jistého jazyka a rozumět jim anebo premisa upřímnosti, vymezovaná jako interpretační východisko posluchače, který ve vztahu ke kterémukoli výroku vždy nejdříve předpokládá, že mluvčí říká pravdu.

Literární text lze chápat jako *řečové jednání*,[9] kde mluvčím je autor a čtenářem posluchač. Z těchto důvodů budu pokládat sémanticko-gramatický kontext, do něhož se dostávají slovní jednotky literárního textu, za součást komunikačního kontextu.

Na rozdíl od stoupenců procesuální lingvistiky se ovšem domnívám, že je nezbytné zabývat se saussurovským langue, tzn. budovat gramatiku jazyka a teorii výrazových prostředků textu. Toto stanovisko není třeba měnit, i když se prosadí názor, podle něhož instituce tradičně pojatých znakových systémů představuje pouze na apriorních principech

vybudovaný model zjednodušující a deformující jazykovou realitu. Jazyk – parafrázujeme-li Patočkův metaforický výrok – je totiž sedimentem řeči. A jako takový se musí stát předmětem anylýzy.

Tradiční, systémová gramatika sice nedokáže uspokojivě vysvětlit řadu jazykových jevů, není vhodným nástrojem interpretace řečových aktů, ale je nepostradatelná v procesu konstituování normativní podoby příslušného znakového systému a při osvojování jazykových norem jeho uživateli.

Jsem přesvědčen, že má smysl pokoušet se budovat teorii výrazových prostředků textu, i kdyby se ukázalo, že na úrovni izolovaného slovního znaku neexistují žádná pravidla přiřazování mezi znakovým signifiant a signifié. Ani v tomto případě by totiž nebyla zcela vyloučena možnost, že existují znaky obdobného konstrukčního typu a obdobného chování vůči jiným znakům.

V těchto souvislostech by již bylo možné zabývat se symbolem, tak jak se uplatňuje v literatuře. Ani zde se však teorie výrazových prostředků textu neobejde bez hypotéz a závěrů vypůjčených z jiných vědních disciplín, neboť součástí literárního díla se může stát kterýkoli typ symbolu.

III. Symboly znásilněné teorií výrazových prostředků textu

Při budování teorie výrazových prostředků textu jsem se inspiroval zejména osobními rozhovory s Antonem Popovičem, který se stal iniciátorem a vůdčí osobností při koncipování kolektivní vysokoškolské učebnice teorie literatury a který mne v roce 1983 vyzval k autorské účasti na tomto projektu.[10] Až po napsání příspěvků do Popovičovy učebnice jsem se seznámil s inspirativní, ovšem šíře orientovanou aktivitou badatelů seskupených v pracovním týmu „meta", který již v roce 1970 dospěl ke koncepci generální rétoriky a postupně formuloval kritéria klasifikující výrazové prostředky řečového aktu.[11]

Objektem výzkumu teorie výrazových prostředků textu není lexikální systém. Tímto objektem není ani gramatika jazyka, ale – metaforicky řečeno – gramatika literatury na úrovni výstavby textu a funkcí jeho elementárních konstrukčních prvků, tak jak se projevují v (literární) komunikaci. Ctižádostí teorie výrazových prostředků textu je vytvořit specifický metajazyk, který by byl s to popsat ony dané úrovně gramatiky literatury a který by – obdobně jako gramatika jazyka – přispíval k systémové interpretaci jazykové reality.

L. Hjelmslev považuje za klasický případ „metajazyka" (v dánském originálu se – na rozdíl od anglické redakce – užívá místo termínu „metajazyk" termínu „metasémiotika") lingvistiku, neboť ta popisuje samostatný sémiotický systém (jazyk), který se tím pádem v jejím systému dostává do pozice znakového signifié (obsahu).

Jak zdůrazňuje L. Hjelmslev, v praxi neexistují strukturně homogenní texty, v nichž se uplatňuje jen jeden nebo dva sémiotické systémy. Naopak tyto systémy se v komunikační praxi různým způsobem spojují a mixují. Jazyk mimo jiné získává také podobu „konotační sémiotiky", tzn. podobu systému, jehož znakové signifiant je zastupováno sémiotickým systémem (mj. styly, žánry, lokálními podobami jednoho jazyka, národním jazykem).[12]

U teorie literatury a u teorie výrazových prostředků textu jako jedné z jejích centrálních disciplín je nutné předpokládat odlišnou situaci. Teorie literatury totiž popisuje především literární znakový systém, který přesahuje rámec jednotlivé národní literatury, má nadjazykový charakter. V gramatice literatury se scházejí jednotlivé národní literatury psané různými jazyky, zatímco gramatikou jazyka se naopak jednotlivé jazyky od sebe navzájem liší.

V literární vědě zkoumající literární komunikaci (tu umožňují – mimo jiné – jazykové a literární kompetence a literární znakový systém) je situace specifická. Mimo jiné také proto, že „znaky nejazykové povahy" – až na výjimky[13] – vstupují do literární komunikace zprostředkovaně, tzn. prostřednictvím slovních znaků, takže proces jejich artikulace se završuje a probíhá v prostředí literární komunikace. To platí také pro symboly.

Např. slovo „had" označuje *obratlovce z rodu plazů*, ale současně tento obratlovec v symbolickém kontextu znamená zejména *nebezpečné pokušení, faleš a skrývané nepřátelství*. Tato symbolická funkce je přisouzena živočichu, pro něhož má sice každý jazyk svůj vlastní výraz (např. „serpent", „snake" „Schlange", „zmija"), ale který může být označen v kterémkoli jazyce obdobným způsobem perifrasticky nebo metaforicky.

„Had" – stejně jako řada jiných, obdobných slovních jednotek – nežije pouze jeden symbolický život, protože tomu, co je danou slovní jednotkou denotováno, jsou přiřazeny další symbolické významy, a to zejména pověrečným myšlením anebo textem Bible či psychoanalýzou. Dokumentuje to oblast přísloví, která je rezervoárem symbolické tradice. Stačí např. porovnat srbské přísloví „koga zmija ujede, taj se i guštera plaši" čili „koho uštkne had, ten se bojí i ještěrky", a to jak ve

vztahu k symbolické tradici, tak i k funkčním ekvivalentům v jiných jazycích (srov. např. „obžegšis' na moloke, duješ na cholodnuju vodu" – „když se spálíš mlékem, foukáš i na studenou vodu"; „ein gebranntes Kind scheut das Feuer" – „spálené dítě se bojí ohně").

U slovních znaků typu „had" se ocitají v rovině jejich signifié (obsahu) samostatné znaky nejazykové povahy se samostatným znakovým signifiant (výrazem) a signifié (obsahem). Z těchto důvodů i přirozený jazyk je metajazykem anebo přinejmenším disponuje metajazykovými znaky. To, co u slova „had" reprezentuje rovinu signifié, tvoří spolu s některými dalšími znaky nejazykové povahy relativně samostatný (mytologický) znakový (sub)systém nejazykové povahy, o němž lze tvrdit, že má podobu – vypůjčíme-li si Hjelmslevovu terminologii – „denotačního jazyka" čili „denotační sémiotiky".[14]

Z hlediska sémiotického lze symbolickou funkční sféru slova „had" považovat za *sféru jazykových znaků metajazykového charakteru označujících znaky nejazykové povahy* (**symboly-nástroje**), *konkrétně předmětné objekty, popř. činnosti, kterým lidská praxe přiřadila jisté reprezentativní, znakové funce a které vytvářejí, popř. mohou vytvářet relativně samostatné znakové systémy*.

Pokud některé speciálněvědní disciplíny analýzují „denotační jazyky", např. mytologické, ale i sociálně institucionální, obřadní, mimicko-gestické a jiné systémy, pak použitý jazyk analýzy je metajazykem.[15] Jazykový, natož literární znakový systém není – mimo jiné i kvůli metaznakům typu „had" – „denotačním jazykem", ale neobyčejně složitým systémem, jehož součástí jsou stejně jak na úrovni výrazu, tak i obsahu samostatné sémiotické systémy.[16]

Metaznaky typu „had", které jsou odvozené od **symbolů-nástrojů** vzniknuvších a existujících mimo rámec jazykového znakového systému, postihují výrazem jazykové symboly-nástroje. Jazykové symboly-nástroje mohou aktivizovat také svůj nesymbolický, lexikální význam. Artikulace jejich významu je dána komunikačním kontextem promluvy či literárního díla.

Symboly-nástroje[17] a jejich komunikační kontexty představují základní funkční sféru skrývanou pod střechu „symbolu", jejich slovní postižení prostřednictvím jazykových metaznaků – jazykové symboly-nástroje druhou základní funkční sféru.

Oblast symbolů-nástrojů, a tím i jazykových symbolů-nástrojů není jednolitá, ale naopak značně členitá, což dokumentují četné slovníky symbolů. Spadají do ní symboly-věci (jako např. **slunce, kostlivec, trůn, meč, růže, srdce**), dále symboly-přírodní dění (jako např. **oheň, potopa,**

zatmění slunce, bouře, vysychání pramenů, padající hvězdy na noční obloze), symboly-gesta (jako např. **přitakání, zavrtění hlavou, vztyčený palec, hození rukavice do obličeje, podání a políbení ruky, pokleknutí**).

Samostatnou skupinou v oblasti symbolů-nástrojů, a tedy i jazykových symbolů-nástrojů jsou symboly-živočichové, které obvykle vyjadřují jisté lidské vlastnosti (např. **had, liška, lev, sova, osel, čáp, veš, pštros**) anebo symboly-postavy, a to jak z mytologie a náboženských kánonů (**Ré, Zeus, Buddha, Kristus, Perun, Siegfried, Krakonoš**), tak i z historie (**Alexander Veliký, Nero, Tomáš Akvinský, Chopin, Hitler**) nebo z literatury (**Odysseus, Don Quijote, Oněgin, Švejk**).

V oblasti symbolů-nástrojů by dále bylo možné vyčlenit jako samostatnou skupinu např. symboly-barvy a symboly-květiny, protože ty představovaly – v naší kulturní oblasti zejména díky křesťanské tradici – relativně uzavřené systémy. V současné době ovšem žijí jejich torza, na rozdíl např. od symboliky kamenů, která zcela upadla v zapomenutí.

Jmenované druhy symbolů-nástrojů, které lze snadno vyjádřit také prostřednictvím jazyka výtvarného umění, patří z hlediska geneze k sekundárním symbolům, protože jako předmětné entity a aktivity původně znakové funkce neplnily a do role symbolů se teprve vyvíjely.

Z hlediska geneze do jiné oblasti, do oblasti primárních symbolů patří takové znaky-nástroje, které se (na rozdíl od sekundárních symbolů) nevyvinuly na úroveň symbolu sekundárně, z jistých elementů lidského světa, ale které primárně vznikly jako znaky, za účelem plnit jisté reprezentativní funkce. Sem patří symboly-emblémy (např. **erby, vlajky, znaky hnutí a státních celků, vyznamenání**) anebo mezinárodní symboly-piktogramy (např. znak vyjadřující **zákaz kouření** nebo znak pro **fyzicky handicapované**). Na pomezí obou těchto oblastí vznikl např. **systém dopravních značek**.

Do oblasti primárních symbolů patří také např. symboly-masky, které v naší kulturní oblasti dožívají v masopustních slavnostech a na maškarních bálech, anebo symboly-uniformy. Podobu znakových subsystémů získávají symboly-obřadní předměty, které obsahují také výše jmenované dva typy symbolů. Symboly-masky, symboly-uniformy, symboly-obřadní předměty a symboly-emblémy se často podílejí na tvorbě symbolů vyššího řádu, na symbolech-lidských činnostech, jako jsou např. **iniciační rituály, vítání jara, bohoslužba, křest, svatební a pohřební obřady, korunovace, stolování, inaugurace do významných státních funkcí, zahájení olympijských her.**

Jednotlivé symboly-nástroje se mohou spojovat, vzájemně prostupovat a vytvářet vyšší obsahové jednotky. **Srdce** je nepochybně symbolem-nástrojem, který se v podobě slova „srdce" může stát jazykovým symbolem-nástrojem. Pokud ovšem získá podobu stylizovaného výtvarného znaku, pak je toto **srdce** piktogramem, do něhož může – je-li probodeno šípem – vstoupit antický mýtus vykládající vznik milostného citu jako důsledek zasažení srdce střelou Amorovou. Ve výtvarném umění je stabilizovaná podoba **Kristova srdce** jako symbolu-emblému, který má i svou slovní, metaznakovou paralelu.

Ve výtvarném umění jsou symbolizovány abstraktní pojmy jako např. spravedlnost, láska, věrnost, lakomost, pýcha, rozmařilost, vzácně jsou dokonce i systematizovány, jak dokládá cyklus soch (Blahoslavenství, Ctnosti a Neřesti) Matyáše Brauna, umístěných v Kuksu. V těchto případech vznikají složité symbolické komplexy, symboly-obrazy, nikoli alegorie, tak jak je známe v čisté podobě z bajek anebo biblických podobenství.

Také primární symboly-nástroje mohou vstupovat do literární komunikace prostřednictvím jazykových metaznaků, pokud ovšem tyto primární znaky nejsou obecně známy a mluvčí chce zachytit také jejich znakové signifiant, pak není jiná možnost jak je vyjádřit než pomocí perifrází, více nebo méně složitých opisů.

Hranice mezi primárními a sekundárními symboly-nástroji, které mohou vstoupit do procesu literární komunikace, jsou plynulé. Do těchto dvou oblastí podle mého soudu nepatří symboly vědeckého jazyka (např. +, =, ≥, Σ, *, %), značky (např. $, &, §), popř. akronyma (např. ČSD, UK, IBM, AIDS). Tyto typy znaků jsou nově vytvořené znakové jednotky a co do své konstrukce jsou pouze zkratkami za explicitně pregnantně formulovaná jazyková sdělení.

Symboly vědeckého jazyka, značky a akronyma představují další základní funkční oblast pokrývanou „symbolem". Ani zde ovšem nejsou hranice přesně stanoveny. Na rozhraní symbolů-piktogramů a symbolů vědeckého jazyka vznikly např. technické piktografické značky.

V literárních dílech se vyskytují nejen sekundární a primární jazykové symboly-nástroje, pro jejichž označení lze užít termínu nevlastní jazykové či literární symboly, ale také vlastní jazykové či literární symboly,[18] které vznikají až v procesu mluvní či literární komunikace a které z hlediska konstrukce patří k nejzajímavější skupině symbolů.

V tomto případě symboly již nemají metajazykový charakter, naopak představují *jazykový výraz (event. jazykové výrazy), který sám o sobě nese*

(event. které samy o sobě nesou) regulérní lexikální význam, ale kterému je (kterým je) symbolický význam přiřazen aktuálním komunikačním (sémanticko-gramatickým) kontextem promluvy či literárního díla, popř. aktivovaným metatextovým kontextem.

K artikulaci významu vlastních literárních symbolů, které mají podobu jednoho slova či sousloví, nedochází na půdorysu věty jako u metafory, ale až v (literární) komunikaci na půdorysu textu (díla). Slovní jednotky tvořící vlastní literární symbol nemají podobu metaforické formy. Na artikulaci významu vlastních literárních symbolů se nicméně, i když nepřímo, často podílí metaforické mechanismy, jakými jsou např. personifikace, naturifikace, animizace, synestézie, synekdocha, oxymoron apod. Vlastní literární symboly jsou v procesu literární komunikace více nebo méně definovány postupným, často neobyčejně zprostředkovaným přiřazováním nových významů z textově vzdálených pasáží. Toto přiřazování lze sice popsat, ale zatím se je (pro konstrukční složitost) nepodařilo modelovat do podoby artikulačních mechanismů. O vlastních literárních symbolech je nicméně možné uvažovat i mimo komunikační kontext, a to jako o filozofickém fenoménu.[19]

Součástí kteréhokoli nového literárního díla se může stát kterýkoli již vzniklý jazykový či literární symbol. Pokud se nejedná o (tradicí) standardizované vlastní literární symboly, vstupují tyto symboly z originálního sémanticko-gramatického kontextu do jiného díla jako citáty anebo aluze. V opačném případě – tak je tomu např. u biblické symboliky – se symboly natolik osamostatňují (lexikalizují), že fungují zcela nezávisle na znalosti výchozího, originálního textu a sbližují se anebo se dokonce mísí s jazykovými symboly-nástroji, které osamostatňuje fakt jejich konvencializovanosti v procesu nejazykové komunikační praxe.

Tímto způsobem se chová např. slovo „had", které spolu se slovem „jablko" nebo „strom (rostoucí uprostřed ráje)" (a dále „Bůh", „Adam", „Eva") vytváří samostatný symbolický prostor. Od původu jde zřejmě o vlastní literární symboly, ale nepochybně do něj vstupují také jazykové symboly-nástroje „had", „jablko" a „strom".

V rámci téže kulturní oblasti lze poměrně snadno překládat nevlastní jazykové symboly z jednoho jazyka do druhého. Téměř nemožné je ovšem překládat nevlastní jazykové symboly mezi jazyky ze vzdálených kulturních oblastí. Zde se překladatel jen málokdy obejde bez poznámkového aparátu.

U vlastních literárních symbolů odlišnost kulturních oblastí není největší překladatelskou překážkou. Zde se naopak obtížně překonává

mnohovýznamnost jednotlivých symbolů, zvláště jsou-li dovedeny do podoby symbolů-obrazů. Jejich překlad obvykle vede k zúžení významového spektra originálu.[20]

Předpokládám, že živé i konvencializované vlastní literární symboly fungují v příslušných komunikačních a sémanticko-gramatických kontextech obdobně jako symboly-nástroje v lidské praxi.

Notoricky známý je případ, jakým způsobem vybudoval vlastní literární symbol „havrana" ve své slavné básni E. A. Poe.[21] Přitom havran jako živočich má charakter symbolu-nástroje a svůj symbolický význam. Každý umělecký směr si pěstoval své symboly. Potom lze hovořit např. o romantických, dekadentních nebo poetistických symbolech. Když se objevil umělecký směr, který nadužíval vlastních literárních symbolů jako základních výrazových prostředků, dostal název symbolismus.

V zásadě lze nově definovat význam kterékoli slovní jednotky a učinit ji vlastním literárním symbolem, stejně tak jako lze kterémukoli předmětu či kterékoli činnosti přiřadit libovolnou znakovou funkci a učinit je sekundárním symbolem-nástrojem. Svoboda tvůrců symbolů-nástrojů a vlastních literárních symbolů je však limitována již existujícími symboly, symbolickými systémy či subsystémy a symbolickou tradicí, ale také řádem reality. V těchto souvislostech jsou jisté „nástroje" více či méně vhodné pro konkrétní reprezentativní, znakové funkce. Např. v naší kulturní oblasti by se jen obtížně dostával do polohy symbolu moudrosti **bîboun nejapný**, **svastika** do polohy symbolu židovského hnutí a **bílá barva** do polohy symbolu smutku. Tyto limity jsou proměnné vzhledem k jednotlivým kulturním oblastem a mohou mít proměnlivý, historický charakter také v rámci jednotlivé kulturní oblasti. Vyjádřit by je bylo možné např. pomocí Jaussova „horizontu očekávání", v němž se spojuje strukturní i historický pohled na literární komunikaci.[22]

IV. Tanec literárních symbolů

Symboly-nástroje zřejmě poskytovaly základ nejstarším formám lidské komunikace.[23] Symboly-nástroje se z mezilidské komunikace nevytratily, i když do jejích funkčních sfér vstupoval jazykový znakový systém. Řeč symbolů-nástrojů se uplatňuje ve všech oblastech lidské praxe, v oblasti citové expresivity, v oblasti sexuální, obřadní, profesního uplatnění, v oblasti mytologie, náboženství, umění, vědy i politiky.

Symboly-nástroje, které v podobě nevlastních literárních (jazykových) symbolů vstoupily do literární (jazykové) komunikace, tuto komunikaci podstatně rozšířily a obohatily. Obdobně je tomu u vlastních literárních (jazykových) symbolů.

Z. Mathauser, který u nás v poslední době věnoval symbolu nejvíce pozornosti, považuje symbol za centrální a současně obecnou kategorii uměleckého vyjadřování a sdělování, takže uměleckou situaci modeluje jako „symbolový okruh".[24] Dlužno poznamenat, že klasická poetika ani vývoj estetického myšlení pro daný účel nenabízejí vhodnější termín.

Z. Mathauser označuje za symbol to, co považoval Paul Ricoeur ve svém, dnes již klasickém díle *La métaphore vive* (Paris 1975) za živou metaforu odlišenou od ilustrativní, popisné, blízké alegorii.[25] Symbol chápe jako princip, „který dynamizuje větší textové plochy a sám zpětnovazebně zakouší účinek této své funkce".[26]

V kontextu teorie výrazových prostředků textu je nutné odlišit od sebe navzájem symboly a metafory jako základní, v jistých oblastech sice blízké, ale svou podstatou odlišné výrazové prostředky textu. Jako užitečné se jeví ponechat si termín „symbol" nejen pro sekundární symboly-nástroje, jazykové symboly-nástroje a vlastní literární (jazykové) symboly, které se mohou dostávat do jistých kontaktů s metaforikou, ale také pro primární symboly-nástroje a symboly vědeckých jazyků, kde dochází k přesným definicím specifických emblémů, piktogramů a vědeckých symbolů.

Symboly se dostávají do neobyčejně těsných a komplikovaných vztahů k metafoře. V literární komunikaci u živého symbolu a živé metafory působí symbolické a metaforické artikulační mechanismy jako univerzální prostředky, pomocí kterých lze rozšiřovat označovací možnosti jazyka limitovaného konečným počtem lexikálních jednotek a vyjádřit nekonečně bohatou realitu. Obě tyto kategorie mohou plnit obdobné funkce, mohou se vzájemně podporovat, prolínat a integrovat do vyšších obsahových bloků. Zřejmé je to např. v básni *Kolik příležitostí má růže*, zařazené do stejnojmenné sbírky z roku 1957.[27] J. Skácel se zde inspiroval reklamním sloganem, který se stal současně motem básně: „Růže pro všechny příležitosti dodají Zahradnické komunály města Brna".

Již kontext titulu a moto básně otevírá otázku, která se týká nejen rostliny růže, ale také růže jako symbolu-věci a zprostředkovaně jazykového symbolu-věci. Současně se zde naznačuje, že těchto příležitostí je značné množství, včetně příležitostí, které nabízejí vlastní literární symboly.

V titulu básně „Kolik příležitostí má růže" čili v jejím prvním verši má růže jako rostlina příležitost prožít celý svůj vegetační život skrytě i před obdivnými zraky. Současně však se prosazuje do prvního plánu básnické výpovědi symbolický význam slova „růže", který je potvrzen následujícím motem. Růže – pokud je darována – se stává *symbolem uctivého vztahu dárce k obdarovanému* (symbol-lidské činnosti). Tuto příležitost totiž sleduje inzerce Zahradnických komunálů.

Na dané textové úrovni se aktivizují další symbolické významy slova „růže". Rudá růže se může – mimo jiné – stát *symbolem lásky*, bílá růže *symbolem nevinnosti* (symboly-věci). Slovo „růže" má v naší kulturní oblasti i další symbolické, ovšem co do počtu omezené konvencializované významy. Neomezené množství životních příležitostí nabízí „růži" teprve básník, který může z tohoto slova vytvořit vlastní literární symbol.

V Skácelově básni je tato šance „růži" dána. Na artikulaci symbolického významu se podstatnou měrou podílejí také metaforické mechanismy, konkrétně naturifikační genitivní vazba („v skleničce srdce"). Jde o „bílou růži", která – jak se svěřuje básník – k němu přišla na návštěvu a která „čistou vodu pila [...] v skleničce srdce mého". Význam sousloví „bílá růže" závisí nejen na objektivně daných artikulačních mechanismech, ale také na míře čtenářské agresivity. V daném kontextu se pak nejspíše stává *symbolem šťastné, sváteční životní pohody rodící se z upřímného a hlubokého citu*.

V. „Mendělejova" tabulka výrazových prostředků textu

V poetice, rétorice, stylistice, teorii promluvy anebo v teorii výrazových prostředků textu byly identifikovány různé kategorie, které – analogicky k Mendělejově tabulce – mají charakter sloučenin, prvků, molekulových vzorců, valenčních čísel apod. Vlastnosti oněch jednotlivých kategorií byly více či méně zevrubně popsány, zčásti i katalogizovány. U některých z nich byl také postižen jejich vztah k nejbližšímu okolí.

Na výrazové prostředky textu, jejichž funkcemi je význam, se většinou pohlíží jako na (vyvíjející se) systém, zejména ve vyspělých stylistických modelech literárního díla.[28] Často však výrazové prostředky textu představují spíše rezervoár možností, neboť se jen málo analyzuje a rekonstruuje jejich postavení v systému. A pokud ano, tak tento postup jen velmi vzácně slouží jako cesta vedoucí k doplnění chybějí-

cích, dosud neobjevených nebo nepopsaných prvků, molekul, atomů, jader, protonů, neutronů.

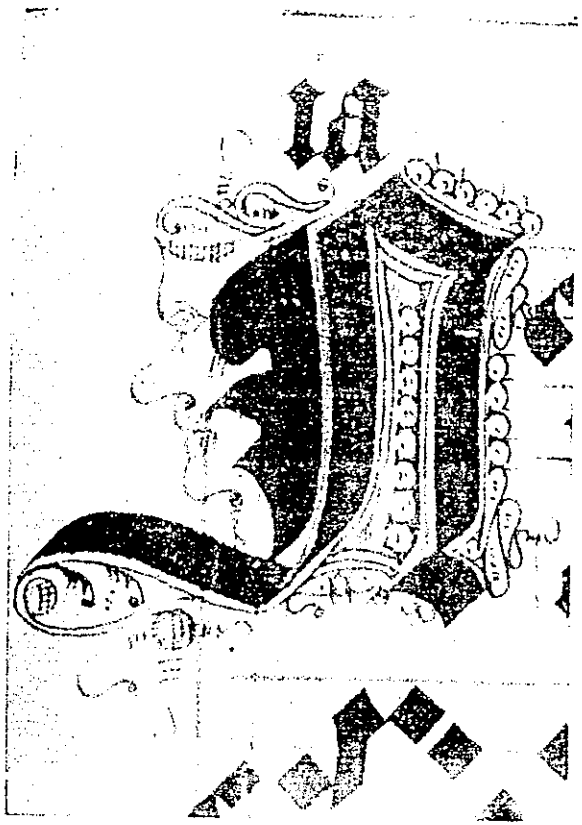
Jinak řečeno, v teorii literatury se předpokládá modelování výrazových prostředků textu vzhledem k funkcím, které v literární komunikaci plní, ale jen výjimečně vzhledem k systému výrazových prostředků textu, který vytvářejí. Česká literární teorie má nicméně i v tomto ohledu již dílčí pokusy o své konstituování za sebou.

Poznámky:

1. Srov. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, 2, 3. Berlin 1923, 1924, 1929.
2. Srov. *Charles Sanders Peirce*, Cambridge 1974; Max Bense, *Semiotik*, Baden-Baden, AGIS-Verlag 1967.
3. Srov. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Lafont/Jupiter, Paris 1982. Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1988; R. L. Saitz – H. J. Cervenka, *Handbook of Gestures*, Mouton and Co. N. V. Publishers, Paris 1972.
4. Srov. Inge Klebe – Joachim Klebe, *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Eine populärwissenchaftliche Darstellung der optischen Aspekte der nonverbalen Kommunikation*, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1989.
5. Srov. Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Munksgaard, Copenhagen 1963.
6. Viz *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, Francke Verlag, Tübingen 1988.

7. Srov. Marek Nekula, Signalizování ironie, in: *Slovo a slovesnost*, LII, 1991, č. 1, s. 10–20.
8. Viz pozn. č. 6. s. 89–185.
9. Dané problémy se dostaly do centra pozornosti na konferencích ve švédském Lundu, srov. zejména sb. *Sprache und Pragmatik, Lunder Symposium 1994*, Malmö 1984.
10. Tento dvousvazkový projekt (první svazek podával výklad systematizované sumy teoretických poznatků, druhý svazek představoval praktickou, proseminární konfrontaci teoretických poznatků vyložených v prvním svazku s konkrétním, reprezentativním literárním textem) se ovšem pro předčasnou smrt A. Popoviče nerealizoval, i když první svazek stačil ještě projít lektorským řízení. Onen první svazek, který obsahuje mou studii *Výrazové prostředky textu*, byl s jistým časovým odstupem vydán pietně jako sborník *O interpretácii umeleckého textu II* (Pedagogická fakulta, Nitra 1989, s. 120–161). Výsledky studia výrazových prostředků textu jsem se dále pokusil shrnout do studie Žánr jako výrazový prostředek textu (in: sb. *Literaria humanitas. Genologické studie I*, Masarykova universita, fakulta filozofická, Brno 1991, s. 66–71).
11. Nejvýznamnější kolektivní prací členů skupiny „meta" (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, Francois Pire a Hadelin Trinon) je *Rhétorique générale* (Lutich 1970, 2. vyd. Paris 1982, rozšířené o kapitolu, která bilancuje období 1970–1982). Zajímavá a inspirativní jsou kritéria výrazových prostředků promluvy. Paradigmatickou osu selekce jazykových jednotek představují v této koncepci „metaboly" (metagrafy, metafony, metamorfy, metasémy, metafogismy), syntagmatickou osu „izotopy" (izografie, izofonie, izomorfie, izotaxie, izosémie).
12. Louis Hjelmslev, *O základech teorie jazyka*, Academia, Praha 1972, s. 119–130.
13. To se zčásti týká akustické poezie, která se ve svých nejrozvinutějších podobách již vyřadila z oblasti literární komunikace, a zčásti vizuální poezie, která se pohybuje na hranici mezi literárním a výtvarným uměním. Do literární komunikace aktuálně vstupují nejazykové znaky v relativně vzácných literárních formách, jako je carmina figurata anebo kaligram.
14. V Hjelmslevově pojetí „denotační sémiotika" (v anglické redakci „denotační jazyk") představuje takový typ jazyka, že z jeho dvou základních plánů (tzn. z plánu výrazového a obsahového) „není ani jeden sémiotikou" (tamtéž, s. 119).
15. Mytologické, sociálně institucionální anebo obřadní systémy spadají nejspíše do oblasti výzkumu metajazykové strukturální antropologie, kterou svého času konstituoval C. Levi-Strauss.
16. Znakové systémy konstituované znaky nejazykového charakteru („denotační sémiotiky") jsou popsány metaznaky přirozeného, popř. literárního jazyka („metasémiotika" s „konotační sémiotikou" v plánu výrazu), který je předmětem studia lingvistiky a teorie výrazových prostředků textu („meta-metasémiotika").

17. A. F. Losev v dané souvislosti používá termínu „symbol-věc" (*Problema simvola i realističeskoje iskusstvo*, Moskva 1976).
18. Termíny „vlastní a nevlastní literární symbol" v témže významu užívám v *Anatomii metafory* (Blok, Brno 1982, s. 113–127).
19. Srov. Hazard Adam, *Philosophy of the Literary Symbolic*, A Florida State University Book, Tallahassee 1983.
20. Srov. Galina Vaněčková, *Poezia, simvol, pěrevod*, Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia CXI, Praha 1990.
21. Srov. Edgar Allan Poe, Filozofie básnické skladby (in: sb. *Jak se dělá báseň*, Československý spisovatel, Praha 1970, s. 11–31).
22. Viz Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, s. 171–207.
23. Tuto hypotézu potvrzují výzkumy komunikační aktivity v oblastech, kde fungování jazykového znakového systému nemůžeme předpokládat – v živočišné říši, u batolat, u hluchých dětí, které se dosud nazačaly učit jazyku, anebo u mentálně handycapovaných jedinců, kteří nejsou s to si jazyk osvojit.
24. Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno, Blok 1988, s. 61.
25. Tamtéž, s. 53.
26. Zdeněk Mathauser, Metafora v systému duchovních útvarů společnosti. In: sb. *Úloha metafory ve vědeckém poznávání a vyjadřování*, Filozofický ústav ČSAV, Praha 1990, s. 41.
27. Jan Skácel, *Kolik příležitostí má růže*, Československý spisovatel, Praha 1957, s. 57–58.
28. Srov. František Miko, *Od epiky k lyrike*, Tatran, Bratislava 1973.



Petrů, Eduard: ***Zašifrovaná skutečnost. Deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky.*** **Ostrava: Profil, 1972. Je alegorie klíč k tajemství díla?, s. 94–129.**

otázka 7:
je alegorie klíč k tajemství díla?

Od praktických ukázek postupů, jimiž se určují středověcí autoři, pořizovatelé díla a jeho čtenáři, je nyní třeba vrátit se nejprve k některým obecným estetickým zásadám středověku, které jsme vzpomínali při výkladu o druhé otázce.

Kořeny alegorie nalézá literární historie již v antickém období literárního vývoje, např. u Homéra nebo u stoiků, kteří užívali alegorického výkladu u náboženských mýtů. Řečtí bohové se tak jevili jako symboly tělesných znaků, procesů nebo duševních vlastností, např. Pallas Athéna jako symbol moudrosti. Středověk chápe alegorii podobně jako vyjádření obecných idejí a pravd, v podstatě ve smyslu veršů Jana ze Salisbury, anglického scholastického filosofa a sekretáře Tomáše Becketa (1120–1180):

„... pravdy se tají *pod obrazy všelikých věcí, neb správné není lidem je veřejně zjevit.“*[109])

Alegorické dílo v tomto pojetí obsahuje tedy jisté universální vědění, od konkrétních obrazů se dostává na pomezí filosofie, tak jak to od literatury žádal Hugo à Sancto Victore, přičemž konkrétních obrazů reality užívá jako znaků pro obecné pojmy a vztahy. Tak určuje pojem alegorie také současná literární věda, např. A. F. Losev a V. P. Šestakov. Uvádějí, že alegorie ve středověku ilustruje „vědecké pojmy a abstraktní ideje ve formě názorných básnických obrazů.“[110]) Právě Losev a Šestakov upozorňují, že toto pojetí alegorie úzce souvisí se středověkým pojetím krásy. Citují např. z díla Ulricha ze Štrasburku Summa o blaženosti (oddíl O kráse) výklad krásy, který je přímo spojen s alegorií.[111]) Ulrich ze Štrasburku považuje za pramen veškeré krásy boha, jehož krása se rozlévá

na veškerá stvoření. To znamená, že jedině u boha je krása součástí jeho podstaty, u věcí stvořených je jen jejím odleskem. To tedy dále znamená, že každá konkrétní světská krása je pouze alegorickým znakem skutečné všeobecné krásy boží. Losev a Šestakov tak dospívají k závěru: „Nakolik alegorismus byl specifickou zvláštností všeho středověkého estetického poznání, alegorie vystupovala ve středověké estetice jako pojem, nejadekvátněji vyjadřující úlohu a podstatu umění."[112]) Velmi přesně tak postihují ústřední význam, který pojem alegorie má ve středověké teorii umění i v umění samém.

Jen na základě tohoto pojetí si můžeme vysvětlit, že středověké umění užívalo i konkrétních příběhů antické mytologie, které alegorickým výkladem dostávaly křesťanský smysl. Tak tomu bylo např. v příběhu Amora a Psyché, který byl ve středověkém umění chápán jako alegorický výklad vztahu boží lásky (Amor) a lidské duše (Psyché). V podstatě všechno, s čím se středověký člověk setkával v přírodě i v literatuře, bylo alegorií Krista, Panny Marie, boha.[113])

Proto se mýlí Pfister,[114]) který se domnívá, že v alegorickém díle jde o spojení prvků životní reality a alegorických významů v tom smyslu, že prostřednictvím zobrazených prvků životní reality lze dojít k realitě samé: „Plnost historických, mytologických, alchymistických a astrologických rysů, rozvedení rytířského dvorského života a jeho vztahu ke státu a církvi otvírají modernímu pozorovateli četné přístupy do světa francouzské pozdní gotiky...", uvádí např. Pfister v souvislosti se starofrancouzským Románem o Růži. To je ovšem naivně realistický výklad středověkého díla a jeho vztahu k realitě. Ve skutečnosti zde zobrazení konkrétních životních jevů neexistuje samo o sobě, ale pouze jako znak druhého (alegorického) plánu.

Správně smysl těchto konkrétních obrazů postihl P. H. Schramm: „Křesťanské umění je prostoupeno takovými ‚smyslovými obrazy' a často je obtížné vést hranici, protože mnohé ztrácejí svůj smysl a jsou uváděny dále jako ornament, nebo se stávají teprve *v průběhu vývoje nositeli hlubšího významu:* muž, který sestupuje do vinného sklepa, může být obrazem ze života pracujících, zobrazením měsíce nebo odkazem na Krista."[115]) Chybovali bychom proto zásadně, kdybychom vyjádření konkrétní reality přikládali bez hlubšího rozboru její zcela konkrétní význam.

Středověkému umělci byl naopak vlastní proces alegorizace reality, který měl kořeny v teologickém a filosofickém myšlení a odtud se dostával i do umělecké tvorby. Pramen teologických výkladů alegorického smyslu textů je třeba vidět již ve výkladu textu bible, která poskytovala nesčíslné možnosti alegorické interpretace (klasickým dokladem zde může být alegorický výklad smyslu Písně písní, známých veršů, které v překladu Bible kralické mají tuto podobu: „Ó by mne políbil políbením úst svých; nebo lepší jsou milosti tvé nežli víno ... Jsemť černá, ale milostná, ó dcery Jeruzalémské, tak jako stanové Cedarští, jako opony Šalomounovy..." atd.). Již ve 13. století se stává postup alegorického výkladu a naopak postup alegorizace velkou módou. Známkou toho je personifikace neživých věcí; část věci začíná fungovat jako symbol celku, zaměňuje se majetek a majitel (např. prsten a jeho nositel), obraz a zobrazený (např. obraz krále na pečeti a panovník).[116])

Tak se uvolňují cesty pro alegorizaci vlast-

ností, dílčích jevů skutečnosti, jejíž kořeny byly přímo ve středověkém systému myšlení. Huizinga[117]) vypráví v této souvislosti např. známou anekdotu o Markétě Skotské, prvé manželce Ludvíka XI. (1424—1444), která jednoho dne políbila spícího básníka Alaina Chartiera (1386—1449). Pasquier k tomu poznamenává,[118]) že šlo o čin, „nad nímž se mnozí podivovali, poněvadž příroda u něj skryla vynikajícího ducha do ošklivého těla." Královna však odpověděla, že nelíbala *muže,* ale *ústa,* z nichž vyšlo „tolik zlatých slov". Podobně připomíná Huizinga příběh biskupa Fulka, který dal almužnu ženě ze sekty albigenských. Když byl proto napaden, odpověděl, že nedal almužnu heretičce, ale chudé ženě.

Tyto odpovědi jsou výrazným dokladem způsobu středověkého myšlení, jeho snahy o rozčlenění celého světa na dílčí jevy, na samostatné ideje, které se snaží pak začlenit do celé hierarchie pojmů. Každý jev a každá část jevu zde mohla tedy existovat samostatně a nabývat nových vztahů s věcmi a jevy, nezávisle na vztazích v životní realitě.

Jestliže tento postup byl realizován v uměleckém díle, zobrazené dílčí jevy životní reality se stávaly pouze *formou* vyjádření skutečného *obsahu sdělení* uměleckého díla. Alegorické dílo, jak tento stav tvorby vyjadřuje L. Cejp:[119]) „Nepodává přímého obrazu skutečnosti jako umění realistického typu, nýbrž jen nepřímo, prostřednictvím něčeho jiného: jde o obraz nepřímý. Tento zprostředkující obraz, který se nepřímo poukazuje ke skutečnosti, je vlastně jen formou, kdežto vlastní poukaz ke skutečnosti je obsahem. Tak třeba v bajce obraz lišky je jen formou, která poukazuje ke skutečnému obsahu, k obrazu chytrého člověka. Jinými slovy doslovná stránka alegorie je vlastně její formou, její skrytý smysl pak jejím obsahem. Není třeba dodávat, že jde o jednotu obou."

I když jsme si takto vysvětlili, jak vznikla středověká alegorie a jaké bylo její pojetí ve středověké estetice, zůstává dále otevřená otázka, jaká byla tato životní realita, vyjádřená v obsahovém plánu alegorického díla.

Životní realita a obsahový plán alegorie.

Dosud jsme totiž uváděli příklady, kdy formou konkrétních jevů životní reality byly ve středověkém uměleckém díle vyjadřovány obecné ideje náboženské, mravní, filosofické. Tato cesta byla jistě ve středověkém umění velmi obvyklá, jak svědčí např. čtyřverší o jedné z častých středověkých alegorií, tzv. tancích smrti, na nichž je zobrazován kostlivec jako konkrétní obraz abstraktního pojmu smrti v tanci s živými nebo mrtvými postavami:

„Tento obraz představuje
všechny žití radosti.
Stav tvůj ti pak ukazuje,
který nemáš za jistý."[120])

Musíme si však položit otázku, zda alegorie skutečně vyjadřovala jen abstraktní morální pojmy, obecné vztahy, filosofické pravdy, nebo zda jejím prostřednictvím jako šifrou nemohl středověký autor rovněž vyjádřit své poselství o jiné (konkrétní a historicky přesně určené) realitě, o níž nechtěl nebo nemohl mluvit přímo, zda právě alegorie neposkytuje onen hledaný klíč, jehož prostřednictvím lze proniknout do těch dosud uzavřených sfér středověkého uměleckého díla, do nichž básník vědomě a zá-

měrně uzavřel své poselství o době pro své současníky, kteří mu jistě rozuměli, a pro své potomky, jimž takto zůstala pouze šifra bez klíče.

Předpokládáme-li, že tomuto šifrovanému poselství současníci autorovi rozuměli, neopomíjíme tím esoterický (tajný) charakter jisté části středověké tvorby, její vyhrazení pro přísně vymezený okruh vzdělaných znalců. Na druhé straně však nesmíme tento moment přeceňovat. Alegorická tvorba sice předpokládala při dešifrování znalost jistých literárních postupů, byly to však postupy, které byly ve středověké literární tvorbě obecně rozšířeny a s nimiž se setkával běžně každý, kdo prošel základním školením v rétorice a poetice a kdo byl tedy schopen samostatně literární dílo vnímat.

Proto alegorie má esoterický charakter potud, že zahaluje skutečnost, kterou chce autor sdělit, skutečností jinou, klíč k jejímu odhalení byl však středověkému vnímateli díla natolik dostupný, že bychom těžko mohli považovat alegorii za tvorbu zcela výlučnou.

Výzkumy v oblasti středověkého výtvarného umění i literatury pak ukázaly, že morální a filosofický nebo teologický výklad alegorie skutečně nemůžeme považovat za výklad jediný. Vznikla naopak již dosti rozsáhlá literatura, zabývající se skutečným významem literárních nebo výtvarných děl v jejich druhém plánu. Nejdále zde pokročila uměleckohistorická literatura, takže metodu výkladu můžeme nejlépe demonstrovat např. na Chadrabově pokusu o alegorický výklad Dürerovy Apokalypsy.[121]) Cejpovy pokusy nalézt skutečný význam básně Petr Oráč, jejímž autorem je anglický básník William Langland (1332—1400),[122]) nebo význam staročeské Alexandreidy ze zlomu 13. a 14. století[123]) jsou dokladem těchto postupů v literární historii. Odkazy na literaturu k otázkám alegorického výkladu středověkého umění, které oba autoři uvádějí, svědčí o tom, že jejich práce nejsou nijak ojedinělé, vybíráme je však k ilustraci také proto, že jsou pro pochopení postupu při dešifrování alegorie názorné a metodologicky promyšlené.

Chadraba ve svém výkladu Dürerovy Apokalypsy vychází z některých obecně formulovaných vlastností alegorického díla vůbec.[124]) Konstatuje, že v alegorickém díle je nutno rozlišit abstraktní a konkrétní. Mezi abstraktní oblasti alegorického díla počítá ideje, tj. morální abstrakta typu dobro, zlo, nebe, peklo atd. (sensus anagogicus), do konkrétního zařazuje obecně konkrétní, tj. obecně lidský morální význam (sensus topologicus sive moralis), význam zvláštní (sensus allegoricus) a význam jedinečný, doslovný (sensus litteraris). Toto pojetí může vzbudit některé pochybnosti, např. sensus moralis (morální smysl díla) inklinuje spíše do oblasti abstraktní, v oblasti konkrétní bychom hledali jen význam alegorický a doslovný, v zásadě však postihuje dobře všechny existující roviny alegorického díla a správně upozorňuje na to, že abstraktní oblast alegorického díla není jedinou sférou pro jeho výklad.

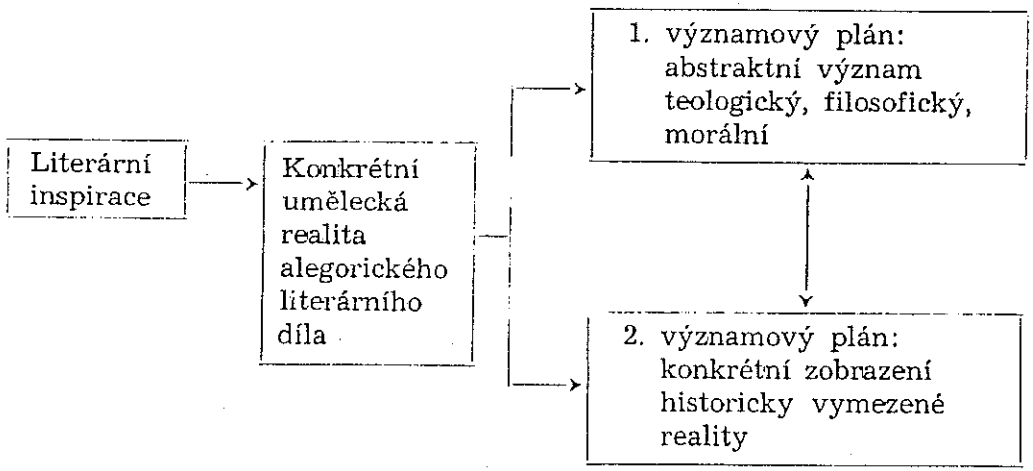
Stejně přispívá Chadrabova práce také k pochopení funkce alegorie ve středověkém umění. Dokazuje, že alegorie mohla sloužit jako glorifikace nebo negativní glorifikace historických osobností a jejich činů,[125]) tedy jako oslavení nebo jako odsouzení konkrétních historických postav. Odvolává se v této souvislosti např. na práci Karla Stejskala,[126]) který zjistil, že na deskovém obraze umučení sv. Kateřiny je v postavě jejího odpůrce císaře Maxencia zachycen

Zikmund se všemi rysy obličeje i charakteru a tím morálně odsouzen (tedy negativně glorifikován).

Na základě těchto předpokladů o charakteru a funkci středověké alegorie provádí pak Chadraba svůj rozbor Dürera, při němž se mu podařilo odhalit řadu konkrétních historických postav, např. na listu, zobrazujícím umučení Janovo, považuje postavu falešného proroka Apokalypsy, oděnou do šatu orientálního panovníka, za zobrazení würzburského biskupa Rudolfa von Scherenberga. Dokládá tento názor konkrétními historickými fakty, zejména tím, že Rudolf von Scherenberg dal uvěznit, mučit a konečně upálit Hanse Boeheima a tím proti sobě vzbudil nenávist lidových vrstev, ale také tím, že sám žil ve skutečné orientální nádheře a rád se oblékal jako východní kníže. Tak se mu také podařilo spojit postavu Hanse Boeheima s obrazem mučeného Jana, i když zde uvádí, že tuto hypotézu by bylo třeba teprve doložit.[127])

Podobný postup v oblasti literární vědy volí také Ladislav Cejp, propracovává však mnohem podrobněji otázku charakteru literární alegorie z hlediska její poetiky. Proto se k jeho teoretickým názorům na alegorii a její literární podobu vrátíme v dalším výkladu, v němž se budeme již zabývat pouze alegorií literární.

Shrneme-li prozatím jako východisko našich úvah o alegorii pojetí struktury alegorie, které jsme naznačili, dospějeme k tomuto schematickému vyjádření její skladby:



Ze schématu vyplývá, že zdrojem alegorického díla nebyla snaha zobrazit primárně jistou konkrétní životní realitu, ale inspirace starší literární látkou. Tak např. autor staročeské Alexandreidy sahá k literárním zdrojům, vyprávějícím o hrdinských činech Alexandra Velikého, zvláště k básni francouzského autora Gualtera Castellionského z let 1178—1182 a ke skladbě

na stejné téma, kterou napsal roku 1287 německý básník Ulrich z Etzenbachu.

Výsledkem této literární inspirace a cíle, který byl určen funkcí alegorického díla (glorifikace nebo negativní glorifikace), bylo konkrétní literární dílo, jehož doslovný smysl (sensus litteraris) sloužil podle pojetí Cejpova pouze jako forma skutečného obsahu díla, vyjádřeného v prvém a druhém významovém plánu. Prvý významový plán se vyskytoval u alegorických děl nejčastěji a obsahoval obecné ideje (sensus anagogicus, sensus moralis). Druhý významový plán měl na rozdíl od prvého opět charakter konkrétní, byly v něm zobrazeny historické postavy, události a vztahy (sensus allegoricus). Mohlo se také stát (a při ukázkách rozboru alegorických děl na to také upozorníme), že alegorické dílo mělo zároveň prvý a druhý významový plán a že tyto plány se vzájemně doplňovaly, nebylo to však bezpodmínečně nutné.

Pro náš výklad vztahu alegorického literárního díla a konkrétní historické reality je samozřejmě důležitý především druhý plán alegorického díla, který je možno považovat za klíč k životní realitě.

Alegorie je tedy klíč, ale kde je klíč k alegorii?

Tím se však dostáváme spíše na počátek zkoumání nežli k jeho závěru. Víme totiž, že středověké literární dílo mohlo mít alegorický charakter a že v jeho druhém plánu mohla být zašifrována zcela konkrétní životní realita, neví me však, kterou skladbu můžeme považovat za alegorickou, a neznáme klíč, jímž by bylo možno předpokládanou alegorii dešifrovat, neznáme šifru básníkova poselství. Určit alegorický charakter skladby a zejména najít k této skladbě klíč je postup natolik obtížný, že máme řadu středověkých skladeb, které po této stránce zůstávají dosud nerozluštěny.

Poměrně snazší je určení alegorického charakteru skladby. Vychází z jistého obecně platného rozboru vlastností, které alegorická skladba musela mít. Východiskem nám zde je tedy relativně pevný soubor pravidel skládání alegorických děl. Klíč, který pak autor volil pro zašifrování druhého plánu, je však natolik individuální, že je nutno jej hledat pro každou skladbu nově.

Vlastnostmi, podle nichž můžeme určit, že jde o alegorickou skladbu, se zabýval podrobně L. Cejp[128]) na základě studia středověkých poetik a rétorik. Vychází z obecných pravidel středověké literární tvorby, s nimiž se čtenář seznámil ve výkladech o rozboru středověkého literárního díla, a dospívá ke konkrétnímu určení poetiky alegorie. Rozlišuje alegorii úplnou, tj. takovou, která žádnou konkrétní narážkou neprozradí svůj historický plán, a alegorii smíšenou, která alespoň některé skryté významy odhaluje. V obou případech charakterizuje alegorii užití některých typických básnických figur, mezi které počítá Cejp ironii, tj. výrok, který dostává opačný smysl tím, jak je vysloven, dále antiphrasis, tj. výrok, který má opačný význam bez ohledu na způsob vyslovení, a aenigma čili hádanku. Středověká literární teorie rozlišovala v podstatě dva typy hádanek. U prvého typu bylo možno uhodnout alegorický význam na základě doslovného významu, u druhého bylo nutno přihlížet ke slovní povaze hádanky, v níž byl uložen klíč. Tento druh hádanky byl vybudován na základě odsouvání hlásek, jejich záměny, vynechání, dekompozice, přehození, popří-

padě na hláskovém nebo slabičném kryptogramu. Na ironii navazoval dále charientismos, výrok, jehož prvá část byla míněna doslovně, jeho druhá část pak smysl prvé měnila v opak, a s ironií je spojen konečně také sarcasmos (nepřátelský výsměch, spojený s hořkostí) a astysmus (opak sarcasmu, vtip bez hněvu). Z figur alegorie nelze opomenout ani figuru paroemia (přísloví), spojující obecnou pravdu s konkrétním časem a jevem.

Vedle těchto specifických figur alegorie využívali středověcí básníci i některých dalších postupů středověké poetiky. Uvedli jsme již dříve, že jedním ze základních postupů středověké literární tvorby bylo rozšiřování textu (amplifikace) a jeho zkracování (abreviace). Z prostředků, kterými bylo dosahováno rozvedení textu, využívala alegorie podle zjištění Cejpova zejména výkladu textu (interpretatio). U tohoto prostředku je vedle dalších postupů zvláště důležité zavádění hláskových a slabičných anagramů a náznaků pro jejich odhalení (tzv. notulae).

Anagram v literárním díle je modernímu čtenáři, ale i současné poetice, natolik vzdálen[129]) a je přitom do té míry pro výklad alegorie významný, že je nutno alespoň stručně vysvětlit jeho charakter. K pochopení může přispět podobný postup, který je v současné literatuře znám jako akrostich. Filip a Brukner[130]) uvádějí jako příklad akrostichu Villonovy verše (v překladu J. Loukotkové):

„**A**ž *rozední se a jestřáb vyletí*
Mhou *jitřní k rozjásaným výšinám,*
Blíž *družce zamává svou perutí,*
Roj *ptáčat svých si přizve k něžným hrám —*
Ó *paní, tu vám důkaz přízně dám,*
I *žár, jenž spěje k chvílím radostným.*
Soud *lásky káže tak, to přísahám,*
Ej, *náležíme k sobě, dobře vím.*“

Čteme-li velká písmena na počátku veršů shora dolů, dostáváme slovo „AMBROISE“. Akrostich je tedy poetická hříčka, založená na pravidle, že novou formou čtení určitých hlásek nebo slabik verše, jejichž postavení v básni je pevné (např. na počátku veršů) složí čtenář nové slovo nebo sousloví, které nejčastěji přispívá k hlubšímu pochopení záměru autora. Anagram má podobný charakter, liší se však od akrostichu tím, že jeho prvky (hlásky, slabiky) nejsou na stálém a pro čtenáře jasně viditelném místě (např. počátek nebo konec verše), ale že jsou podle zcela individuálního řádu rozptýleny uvnitř veršů, takže je možno je odhalit teprve trpělivým zkoumáním verše a postupným odhalováním pravidel rozložení prvků anagramu ve verši. Můžeme-li vztah akrostichu a anagramu vyjádřit obrazně, řídí se akrostich pravidly prostého sečítání, anagram pravidly kombinatoriky.

Kdežto současnému čtenáři takový přístup, založený na rozkládání vět a slov literárního díla a přeskupování jednotlivých prvků, nepřichází při vnímání díla vůbec na mysl, středověký čtenář byl naopak k takovému postupu svými autory přímo veden. Není jistě nahodilé, že se středověká literární díla vyznačovala výrazně etymologickým myšlením, tedy snahou, podat výklad vzniku a hlubšího významu některých slov (např. vlastních jmen). Toto etymologické myšlení vycházelo z předpokladu, že vedle svého běžného významu má slovo ještě další, hlubší význam, který tento běžný význam doplňuje a vysvětluje a který může být odha-

len etymologií slova. Dokladem nám může být např. etymologie Přemyslova jména, kterou podává kronikář Kosmas: „Muž má jméno *Přemysl*, ten na vaše hrdla a hlavy *přimyslí* mnohá práva."[131]) Tento etymologický výklad je založen na jistém druhu slovní hříčky, jiné však mají formu jasné dekompozice (rozložení) slova. Tak je tomu např. u dokladu, který uvádí Cejp z Legendy sv. Apoštolů:[132])

„Proněž to miesto z LATRANA
slove i dnes: LATENS RANA,
i slove túže příčinú
‚TAJNÁ ŽÁBA' po latinu."

latens = tajný, rana = žába

Cejp tento postup pak vysvětluje tak, že: „Slova byla rozkládána v své prvky podle analogie s jinými významy. Druhá a třetí slabika LATRANA je prostě identifikována s RANA, LAT je rozšířeno na LATENS, . . .".

Nemusíme jistě příliš zdůrazňovat, že se skutečnou etymologií slov z hlediska jazykovědy nemá tento postup nic společného, ukazuje však, jakými cestami byl čtenář pro dešifrování literárního díla středověkými autory připravován.

Vrátíme-li se od anagramu k dalším znakům alegorie, které shromáždil Cejp, musíme se ještě zmínit o postupu zvaném circumlocutio (opis), spočívajícím v tom, že např. místo hrdinova jména jsou uvedeny okolnosti jeho života, aniž je hrdina přímo jmenován. Okolnosti života (circumstantiae) mají zde stejnou funkci jako notulae (náznaky) při anagramech. Pokud jde o srovnání, další z uváděných středověkých literárních postupů, klade Cejp důraz na srovnání (comparatio) skryté, tj. takové, při němž není přímo uvedena historická nebo politická realita, s níž je vyprávěný příběh srovnáván. Je to např. ve Zbraslavské kronice popis Alexandrovy korunovace v Babyloně, která může být srovnávána s korunovací Václava II., ale výslovně toto srovnání autor kroniky nevyjadřuje. K postupům alegorie patřilo dále oslovení (apostrophatio) a prosopopeia, která těsně souvisí s personifikací, tj. zosobněním. Liší se tím, že u zosobnění jde o přímé vyjádření určité lidské vlastnosti nebo neživého jevu (např. Láska, Spravedlnost, Neštěstí apod.) v podobě živé bytosti. (Srov. např. postavu Neštěstí v Tkadlečkovi.) Prosopopeia naopak postupuje od obecného jevu přes jev částečný k jednotlivému, tj. vertikálně (např. Vzpupnost —→ vzpupný člověk —→ zcela konkrétní vzpupná osoba). Druhý možný postup, kterého prosopopeia užívá, lze označit jako horizontální. Spočívá v tom, že jedna abstrakce je vyjádřena abstrakcí jinou (obě vyjádření jsou tedy na stejném stupni obecnosti). Jestliže autor při této příležitosti použil postupu nazvaného per antiphrasin, mohla se táž obecná postava v průběhu díla měnit postupně ve více různých postav konkrétních. Tak např. postava Šelmy ze Zjevení sv. Jana se u Chelčického jeví jako papež, císař atd. Také descriptio (popis osob a věcí) jako typický prostředek rozšiřování textu mohl nabývat ale-

gorického významu a znaky alegorie najdeme přímo i ve slovníku těchto skladeb, které s oblibou využívaly výrazů přenesených (translativních) a homonymie i synonymie slov.

Soubor nejdůležitějších znaků alegorických děl, který shromáždil Cejp, nelze samozřejmě považovat za nesporné a neměnné vodítko pro určení alegorické básně. V některých případech jde o postupy, vlastní celé středověké poezii, kterých alegorické básnictví pouze určitým osobitým způsobem využívá. V jiných případech jde sice o typické alegorické figury, ale také těchto figur mohlo být jednotlivě využito i v jiném druhu básnické tvorby, aniž se tím ještě dílo stávalo skladbou alegorickou.

Přesto však je určení znaků alegorie nutným předpokladem další práce s ní. Je pouze třeba, abychom při určování alegorické básně postupovali s dostatečnou kritičností. V podstatě můžeme rozdělit uvedené znaky alegorie na ty znaky, které pouze naznačují, že by mohlo jít o alegorické dílo, a na ty znaky, které jsou pro alegorii specifické a vedou nejen k jejímu určení, ale také k jejímu řešení. Přitom obecně platí, že především výskyt celého souboru znaků nebo jejich převážné většiny svědčí pro určení skladby jako díla alegorického, výskyt jednotlivých postupů nebo figur není ještě dostatečně průkazný.

Pro další postup řešení konkrétních šifer alegorie nás budou zajímat především ty znaky, které jsou nejen signálem, ale zároveň klíčem pro dešifrování alegorie. Jsou to anagramy, o jejichž charakteru jsme se již při výpočtu znaků alegorie zmínili. Máme-li totiž určitý literární příběh a určitý výsek historické reality, o níž se sice příběh přímo nezmiňuje, ale která je s ním do určité míry paralelní (např. v příbuzenských a jiných vztazích osob, v charakteru líčených bojů apod.), pak anagramy mohou být konkrétním signálem, který tuto paralelnost, čtenářem nebo badatelem pouze tušenou, potvrdí a upřesní. Proto se v anagramech proti jisté obecnosti paralelismu obou rovin vyskytují nejčastěji zcela konkrétní vlastní jména osob a míst, tedy údaje, které alespoň středověkého čtenáře nenechávaly na pochybách.

Jakkoliv je tento klíč k alegorii relativně jednoznačný (nebo právě proto, že je takto jednoznačný), jeho dešifrování zdaleka jednoznačné není. Vlastní postup budeme mít příležitost ukázat na konkrétních příkladech rozboru, ani obecně však nezůstáváme bez rámcového vodítka. Nesmíme totiž zapomínat stále na to, co jsme na počátku uvedli o středověké literární estetice, v tomto případě na důraz, který středověký básník kladl na matematickou stránku kompozice díla. Připomínali jsme, že některým číslům byl přímo přikládán symbolický význam, ale sám pojem souzvuk (consonantia) byl chápán jako matematická harmonie formy, jak shodně uvádějí Losev a Šestakov[133]) i E. R. Curtius.[134]) Proto se jeví jako zcela oprávněné, jestliže Tristan Tzara,[135]) který se pokusil dešifrovat alegorický význam díla francouzského básníka François Villona (1431—1489), volil právě cestu k odhalení matematické zákonitosti skladby jeho anagramů.

Výklad Villonova díla jako alegorie Tristanem Tzarou.

Tzarův postup při dešifrování Villonových básní vylíčil Charles Dobzynski a správně jej spojil s dadaistickými počátky Tzarovy vlastní básnické tvorby: „Tentokrát Tristan Tzara ne-

zaútočil tedy na jazyk, aby ho rozložil, ale aby v něm odhalil pod hustým popelem staletí skrytý smysl, oheň, který hořel pod chladným povrchem hádankovitých narážek a kryptogramů, zasazených do textu tisíckrát studovaného, vykládaného...".

Básnická průprava umožnila Tzarovi najít východisko řešení, přivedla ho k pochopení, že podobně jako kdysi ve vlastní tvorbě rozložil větu, zde by mohl najít cestu k nižším jednotkám nežli je slovo, ke slabikám a hláskám, v jejichž zdánlivě nahodilém uspořádání by mohl být skrytý řád. Tato myšlenka ovšem nevznikla najednou.

Zcela na počátku byla práce na eseji o Villonovi, při níž narazil Tzara na verše:

„Quant chicaner me feist Denise,
Disont que l'avoye mauldite."[136])

Tzara si položil otázku, kdo je tato Denise, a z veršů sestavil anagram CATHERINE, takže nemohlo jít o nikoho jiného nežli o Villonovu lásku Catherine Vauselle. Nebyla to myšlenka zcela nová. Již před Tzarou znalec Villona Lucien Foulet zjistil, že verš:

*„Qui es*T RAM*plY sur les* CHANTIERs..."

obsahuje anagram, který dává jméno Villonova druha Ythiera Marchanta (zdůrazněná písmena). Nové u Tristana Tzary je to, že nepovažoval zjištěný anagram na rozdíl od Fouleta za nahodilou hříčku, ale položil si otázku, zda Villon, který své jméno i jména svých druhů zašifrovával rád do akrostichů, nepoužil ve svých básních *celého systému* anagramů, který by byl klíčem k jeho poezii.

Jedině tak se totiž dalo dokázat, že nejde o nahodilou skupinku hlásek, kterým dodatečně vkládáme skrytý smysl, ale o promyšlený systém, který realizuje básník v celé své tvorbě. Právě *množství dokladů vylučuje nahodilost.* To platí nejen pro Villona, ale pro každé další dešifrování anagramů ve středověké literární tvorbě. Jeden anagram může být nahodilý. Stovky nebo tisíce anagramů jsou již systém, který nelze náhodou vysvětlit. A Tzara jich zjistil u Villona na 1.500.

K tomu, aby se mu podařilo je vůbec zjistit, přispělo odhalení systému, podle něhož Villon anagramy do svých veršů zašifrovával. Dobzynski právě zde vidí největší zásluhu Tzarovu, a to v tom, že ukázal na velkou přesnost systému, podle něhož jsou anagramy konstituovány, že upozornil na to, jak za zdánlivou spontánností Villonových veršů stojí velmi přesně promyšlená poetika.

Tzara dokonce formuluje *základní pravidlo systému anagramů:* „Spočívalo v tom, že ve verši nebo v části verše, která byla vybrána pro anagram, bylo obsaženo slovo nebo několik slov, jejichž jednotlivá písmena byla rozdělena symetricky vzhledem ke středu, tvořenému jedním nebo dvěma typy, a to tak, že mezi významově zatížená písmena byla umístěna bílá místa, považovaná za mrtvé body." Tato abstraktní definice pravidla bude snad jasnější z konkrétního příkladu:

VOYANTCELL E DEV ANTM ESY E ULX
7 8 1 2 54 36

Čteme-li podtržená písmena v pořadí, naznačeném číslicemi, dostaneme jméno VAUSELLE, tedy přijmení Villonovy lásky. Z verše:

QUIMASIDUR E MENT CHASSIE
6 9 83 142 75

získáme obdobným postupem její křestní jméno CATHERINE.

Symetričnost systému anagramů je ještě jasněji patrna na verších s názvem Obligation de Vaillant, které právě pomocí anagramů připsal Tzara místo Vaillanta Villonovi. Tato báseň obsahuje čtyři verše poslání, z nichž každý v sobě zároveň skrývá jedno jméno osoby Villonovi blízké. (Značkou „o" označujeme bílá místa, mrtvé body, značkou „+" písmena významově zatížená, číslicí pod touto značkou pak pořadí, v němž má být písmeno anagramu čteno.)

EN L'AN DE MA GRAN PASION
++ + 00 00 0+ +000 00+++ = Noé Jolis (j = g)
3 1 6 2 4 875
MECTANT TOUTE A NONCHALOIR
++000+ 000 + + +000+000++ = Catherine
51 3 9 2 8 4 76
FAIS CESTE PRESENTACION
++++ 00000 0+000000++++ = François (i = ii)
1379 2 5864
SOUBZ LE SCEL DE VOSTRE VOULOIR
++ 0000 0+ +++000 00++ = Vauselle (au = ou)
68 5 124 37

Dobzynski právem upozorňuje, že někde musel Tzara sáhnout k posunům v pravopise, aby získal správné znění anagramů, při rozkolísanosti středověké pravopisné normy však je tento postup možný a Tzara mimoto pracoval vždy jen s ohledem na běžné středověké pravopisné konvence. Středy veršů, kolem nichž jsou symetricky umístěna jak písmena významově zatížená, tak písmena, která nemají další význam (bílá místa, mrtvé body), jsou z uvedených ukázek jasně patrny.

Tzara se však nespokojil pouhým formulováním pravidla, podle něhož se ve Villonově díle dají odhalit anagramy. Položil si dále otázku, zda je tyto anagramy možno hledat ve verších ostatních, nebo zda byly zařazovány rovněž podle jistého systému jen na ta místa, kde je středověký čtenář nebo posluchač očekával. A zde se mu podařilo stanovit *další základní pravidlo pro určení anagramů:* „Existuje nesporná závislost, daná vztahem mezi významem každého dešifrovaného verše a anagramem, který je ve verši obsažen, takže skutečnost vyjádřená ve verši pouze zakrývá a rozvádí skutečnost osobnosti, jejíž jméno je zapsáno ve formě anagramu. Toto zjištění má prvořadý význam, svědčí o tom, že anagramy tvoří ve skutečnosti kontrapunkt básně a hrají roli opěrných bodů biografie."

Z tohoto Tzarova zjištění vyplývá, že *anagramy je nutno hledat tam, kde význam verše signalizuje možnost jejich existence,* a že na-

opak anagram vrhá nové světlo na smysl verše, dovádí jej do zcela konkrétní roviny. Význam Tzarova objevu je tím větší, že vztah mezi obsahem verše a anagramem nezůstává omezen pouze na Villonovo dílo, ale že má, jak ukážeme v souvislosti s Cejpovým rozborem Alexandreidy, platnost obecnější.

Určování anagramů ve Villonových básních, které se zprvu mohlo jevit jako neškodná hříčka s písmeny, dostává v těchto souvislostech zásadní smysl. Tak např. Lais (Odkaz), vykládaný původně jako alibi pro onu noc roku 1456, kdy Villon a jeho druhové měli spáchat krádež v Navarské koleji, má ve skutečnosti jiné téma. Na základě svého rozboru anagramů tvrdí Tzara, že toto dílo je ve skutečnosti obviněním Kateřiny Vauselle ze zrady ve společnosti Noé Jolise a zvláště Sermoye, jehož jméno se mimo anagramy ve Villonově díle vůbec nevyskytuje. Tím se také vysvětluje souboj před klášterem Saint-Bénoît, po kterém musel Villon před spravedlností z Paříže uprchnout, poněvadž souboj stál jeho protivníka Sermoye život.

Upřesnění biografických podrobností není však jediným výsledkem Tzarova rozboru. Odhalení anagramů umožnilo dále Tzarovi, aby připsal Villonovi některé básně, chápané dosud jako díla jiných autorů nebo vůbec jako díla anonymní, zejména pak aby ztotožnil básníka Vaillanta s Villonem.

Právem proto (se vší potřebnou kritičností k dosaženým výsledkům) zhodnotil Tzarovy výzkumy slovenský literární vědec a znalec Villonova díla Jozef Felix s uznáním takto:

„Zdá se však — hlavně podle posledních výzkumů Tristana Tzary — že se Villonovo dílo přece jen kvantitativně rozšíří. Jakmile se totiž kritickou prověrkou Tzarových výzkumů dokáže, že je Villon totožný s básníkem Vaillantem, k Villonovu dosavadnímu básnickému triptychu přistoupí ještě v podobě básnického ‚introitu' velká část Vaillantovy poezie, jeho Balada o Jacquesovi Cuerovi (napsaná údajně mezi lety 1450—1452) a různé jeho básně, zachované v rukopisech Karla Orleánského. Sice se tím nějak zásadně nezmění Villonova básnická tvář, ale rozhodně se dojde k mnohem hlubšímu poznání jeho díla a zároveň se také osvětlí nejedno temné zákoutí jeho života.

Kromě toho se tím možná objeví i skutečná lidská tvář Villonova, jeho skutečná podoba, o níž jsme dosud nic nevěděli. V rukopisech Karla Orleánského se zachoval totiž na jedné miniatuře portrét mladého Vaillanta. (Rukopis je v pařížské Bibliothèque Nationale pod č. 2230.) Je-li Vaillant totožný s Villonem, tento portrét by byl jediným autentickým portrétem mladého Villona. Konečně by se přece jen ze starých rukopisů vyloupla pravá podoba Villonovy tváře, tak jako zásluhou literárních vědců a kritiků konečně před nás přece jen vystoupily skutečné rysy jeho básnické tváře."[137])

Česká medievalistika nezůstává stranou.

Již několik let předtím, než publikoval Tristan Tzara výsledky svého rozboru díla François Villona, uveřejnil anglista Ladislav Cejp své prvé poznámky o Langlandově básni Piers the Plowman (Petr Oráč) a o anagramech, které se v ní podařilo zjistit.[138]) Tyto přípravné práce nevytvořily pouze předpoklad pro souborné zpracování otázky smyslu Langlandovy básně, které bylo vydáno posmrtně a v němž se Cejp zabývá, jak jsme již uvedli v úvodních poznámkách, i metodami středověké alegorie, ale je

zároveň svědectvím, že česká medievalistika nezůstala nijak pozadu za medievalistikou francouzskou. Svými výzkumy naopak mnohde potvrdila a doplnila závěry, k nimž dospěl Tzara, přispěla k tomu, že některá pravidla pro dešifrování alegorické tvorby bude možno patrně zobecnit.

Kdo je vlastně Alexandr Veliký ve staročeské Alexandreidě?

Do středu Cejpova zájmu se však nedostala pouze alegorická báseň Langlandova. Pokusil se, i když se mu již tuto práci nepodařilo dokončit, podobnou metodou přistoupit také ke staročeské básni o Alexandru Velikém, která v českém prostředí vznikla na rozhraní 13. a 14. století pod vlivem staršího latinského zpracování, jehož autorem je Gualter Castellionský, a se znalostí německé Alexandreidy, kterou v českém prostředí napsal Ulrich z Etzenbachu. Pro poznání Cejpova postupu bude jistě tato památka českému čtenáři přístupnější nežli báseň Langlandova.

Předpoklad, že na staročeskou Alexandreidu je nutno hledět jako na alegorickou báseň, která odkazuje ke konkrétní historické realitě doby svého vzniku, není v české literární vědě nový. Již Albert Pražák ve své souborné práci Staročeská báseň o Alexandru Velikém[139]) poukázal na to, že dílo odkazuje k české historii doby Přemysla Otakara II. a Václava II., a potvrdil později toto zjištění v předmluvě ke kritickému vydání této památky.[140]) Setrval však na zjištění *paralel* mezi vyprávěním o Alexandru Velikém a jeho tažení a mezi osudem Přemysla Otakara II., jeho manželky Kunhuty, Záviše z Falkenštejna a Václava II. Dospěl tedy k tomu, že paralelismus líčeného příběhu a historické reality v době vzniku české skladby skutečně existoval a že mohlo jít o báseň alegorickou (paralelismus příběhu a životní reality je, jak jsme uvedli, jedním ze základních znaků alegorické básně), nicméně nepokusil se nijak dokázat, že tento paralelismus není nahodilý, ale že šlo o záměr autorův. Jinak bychom mohli totiž předpokládat, že spojení s životní realitou doby Přemysla Otakara II. a Václava II. bylo dáno prostě zkušeností čtenáře, který si paralelu sám vytvářel, že šlo o běžnou čtenářskou aktualizaci díla, kterou známe i z jiných souvislostí, např. z Olbrachtových aktualizací staročeských památek v období druhé světové války s názvem Ze starých letopisů, které Olbracht upravuje tak, aby u čtenáře vyvolávaly alegorický výklad a spojení s nacistickou okupací, tedy takové pochopení látky, které nemohlo být záměrem středověkého autora.

Zásluha Cejpova spočívá v tom, že se rozhodl prokázat nejen alegorický charakter staročeského Alexandra, ale především alegorický *záměr* jeho autora.

Ve své práci Na okraj staročeské básně o Alexandru Velikém[141]) si klade dvě otázky. Předně, zda je možno staročeskou báseň považovat za báseň alegorickou, a dále, zda lze přímo z textu básně dokázat, že je autorem záměrně jako alegorická báseň koncipována.

Zodpovězení prvé otázky bylo nepoměrně snazší, Cejp zde mohl prostě konfrontovat vlastnosti alegorie se staročeským textem básně a zjistit, zda tyto vlastnosti skutečně má. O jedné z nich (paralelismu) přinesli důkazy již starší badatelé. Cejp dokládá, že staročeská Alexandreida má ještě další vlastnosti, potřebné pro určení alegorického charakteru, a to narážky

na aktualní skutečnost přímo v básni (narážkový klíč k textu), zařazení hádanek, přísloví, etymologických postupů myšlení. Jako doklady cituje Cejp např. verše s odkazem na aktuální situaci:

„...a jakž který panošě slove,
tak toho pán jeho zove:
on RADVANA, sen MLADOTU
a sen JANA, on RADOTU.“[143])

„...tehdy podlé svých obyčěje,
jak sě i DNES V LITVĚ DĚJE, ...,“[142])

nebo známé místo, kde se objevují jména českých služebníků mezi členy družiny Alexandrovy:

panošě = služebník

sen = tento

Jako příklad hádankovitého myšlení připomíná Dariův dopis Alexandrovi a jeho odpověď, jako přísloví fungují proslulá gnómická trojverší, např.:

„Šlechetný ščep bývá z pláni,
když sě starý peň oplaní:
tak z chuzších bývají páni.“

pláň = planný strom
oplaniti = osekati

Paralelismus mezi historickou skutečností a příběhem o Alexandru Velikém dovádí pak Cejp až do podrobností, např.:
král Filip = Přemysl Otakar II.; Olympias = = královna Kunhuta, manželka Přemysla Otakara II. a milenka Záviše z Falkenštejna; zrádce Pauzoniáš = Záviš z Falkenštejna, milenec královny Kunhuty; osiřelý Alexandr Veliký, syn Filipův = osiřelý Václav II., syn Přemysla Otakara II. a Kunhuty. Paralely nenacházíme jen v osobách, ale také v obecnější rovině, např. kontrast Řekové — pohané je možno chápat jako Čechové — pohané, perské tažení jako pruské tažení atd.[144])

Všechny důkazy, které Cejp o charakteru staročeské básně podává, svědčí tedy pro její chápání jako básně alegorického typu. To ovšem tvrdili, i když s menší přesvědčivostí a bez systematického důkazu, také předchůdci Cejpovi, takže Cejp svým soustavným rozborem vlastně jen jejich hypotézu potvrdil. Cejpův rozbor Alexandreidy však dospěl dále než rozbory jeho předchůdců proto, že na tomto stadiu výzkumu nesetrval. Vyšel z předpokladu, že staročeská Alexandreida je patrně alegorie smíšená (nasvědčovaly tomu narážky na aktuální historickou situaci přímo v textu) a že tedy její autor, pokud ji jako alegorii pojal, musel ve svém textu zachovat jistý soubor znaků (signa), který by tvořil klíč k dešifrování alegorického významu.

Cejp zde byl v poněkud jiné situaci nežli

později Tzara. Kdežto Tzara u Villonových básní pracoval s jejich grafickou podobou, tedy s textem, který byl určen k tichému čtení (odtud písmenný charakter Villonových anagramů), Cejp musel počítat s tím, že má před sebou dílo, primárně zaměřené k hlasitému přednesu, tedy ke vnímání sluchovému, nikoliv zrakovému.[145]) Proto hledal takový systém znaků, který by odpovídal sluchovému vnímání textu Alexandreidy, a skutečně se mu podařilo jej najít. Povšiml si totiž toho, že např. v promluvě Bessově se desetkrát opakuje slabika *TOB* a dvakrát slabika *DOB*, čili že zde dochází ke kumulaci určitého znaku textu. Podobnou kumulaci našel i na jiných místech. Uvědomil si ovšem, že: „Tato fakta sama o sobě by ničeho zvláštního neříkala. Snad někde jsou nápadná, ale lze je vždy konec konců vysvětlit jinými motivy více méně přesvědčivými. Závažná začínají být tam — a to je věc základní — kde kontext sám napovídá historickou situaci a kde se tato *signa* vyskytují v *kombinacích*, jež se vzájemně doplňují a jsou ve shodě s historickou situací, kterou kontext napovídá."[146])

Cejp tak (nepochybně nezávisle na Tzarovi) dospívá ke stejnému závěru. Klíč k alegorii je nutno hledat na místech, která i v textové rovině jsou příznaková, kde doslovný význam verše a znak ve verši zašifrovaný tvoří kontrapunkt. Z dokladů, které uvádí, jsou dva zvláště názorné. V textu staročeské básně o Alexandru Velikém nalézáme místo, kde vypráví o zradě Bessově a Narbazanově na králi. Právě na tomto místě jsou soustředěny zmíněné narážkové slabiky *TOB* a *DOB*:

„Ale jáz hi jiní hpáni, — hi = i, hpáni = páni
jižto sme TOB*ú vzchováni,*
TOB*ě věrni býti musím,*
hi s TOB*ú všeho pokusím,* — pokusiti = okusiti
k němuž DOB*ré právo jmámy,*
ž'sě pro tě hi pro smirt dámy.
Protož TOB*ě děkujem,*
že již TOB*ě to čujem,* — čúti = cítiti
jak s'sě věrně s námi smiřil. ..."[147])

Podobnou kumulaci tohoto znaku nachází Cejp i na jiných příznakových místech a dospívá k závěru, že znak tvořil pro posluchače, obeznámeného s dobovou politickou situací, narážku na *TOB*iáše z Bechyně (ve starší češtině mohlo mít jméno Tobiáš také formu *DOB*eš), který byl bratrem popraveného krále a nepřítele Beneše z Benešova i Miloty z Dědic. Proto klade rovnítko: Bessus = Tobiáš, a to tím spíše, že nalézá verše, kde vedle sebe vystupují slabičné znaky *TO, TOB* a *MILO*, tedy vedle sebe také *Tob*iáš z Bechyně a *Milo*ta z Dědic. Tomuto pojetí nasvědčuje i trojverší z promluvy královy v historii zrady Bessovy a Nabarzanovy:

„Či sě stalo kda DĚDICU,
by pro mě stál v smutném líci,
z svého sbožie jsa vyveden?“,[148])

vyvésti = oloupiti

které opět odkazuje v druhém plánu na Milotu z *DĚDIC.*

Mnohem přesvědčivější je však druhý příklad, který představuje již klasický slabičný anagram. Jsou to tyto verše, které mluví o povýšenectví neurozeného člověka (doplňme to, co již není řečeno v textu, např. sahajícího bez rodového oprávnění po královské koruně):

„...jedno uchem k zemi stulí
a druhé chvostem ZAtulí.
A takéž chlap, když bude VYŠÍ,
*dobřě sl*YŠĚ, *však nesl*YŠÍ.
Kterýž potok voden bude,
ten sě vždy viece ZA*bude*
než která HLUBOKÁ *řěka,*
ježto široce vytieká.“[149])

stuliti = přitisknouti
zatuliti = zacpati
chlap = sedlák, neurozený

vodný = rozvodněný
zabyti sě = zapomenouti se

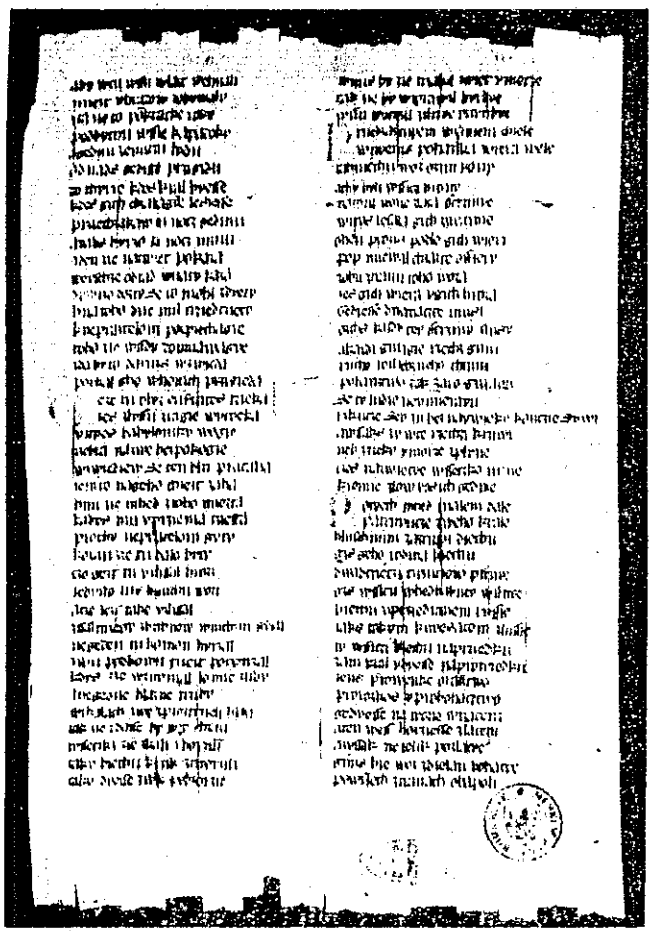
Slabiky anagramu, umístěné navíc na exponovaných místech verše (tj. konec verše nebo poloverše) a slovo *HLUBOKÁ* skládají jméno *ZAVIŠ* (z Falkenštejna) a zároveň odkazují na místo, kde byl Záviš pro svou zradu popraven, na hrad Hlubokou.

Citované místo je natolik průkazné, že nutí i kritického čtenáře k tomu, aby připustil Cejpovu hypotézu, že básník staročeské Alexandreidy formou anagramů a jiných záměrně hromaděných znaků odkazuje k politické realitě své doby, která tvoří druhý významový plán jeho díla. Cejp sám ostatně připouštěl hypotetičnost svého řešení, když na závěr své studie napsal:

„Všechna navrhovaná řešení mají za cíl oživit tyto vzácné staročeské památky, ukázat na vysokou a dokonalou uměleckou metodu dávného básníka i na těsné sepětí těchto památek se společenským děním doby, v níž vznikaly.

Pisatel těchto řádků se pokusil o souvislý historický výklad ve své dosud nevydané monografické práci o Alexandrovi Boemicalis, kde podrobně rozvádí otázky, jež v této studii mohly být jen načrtnuty.“[150])

Smrt však zabránila Ladislavu Cejpovi v tom, aby připravovanou monografii o Alexandreidě vydal, a tak jeho vývody zatím spíše podněcují k řešení souborem sice přesvědčivých, ale přece pouze nahodile vybraných dokladů. Definitivní řešení zdaleka nepřinášejí a čekají stále na kritické zhodnocení.



Hra s anagramy a co z ní vzniklo.

Jedno je však zcela jisté. Luštění anagramů, které se zprvu vždy může zdát jako nezávazná hra, otvírá nové cesty a nové problémy. Bez ohledu na to, zda je v daném konkrétním případě přijato nebo ne, ukazuje obecně schůdnou cestu, po níž je možno dospět ke kontaktu s druhým plánem alegorického díla vždy mnohem dále nežli jinými metodami. Ukazuje to mimo jiné stav výkladu jiných alegorických památek, kde podobný rozbor nebyl ani naznačen a kde cesta k výkladu druhého plánu nebyla dosud ani započata nebo pouze ve formě paralely mezi literárním příběhem a historickou realitou naznačena. To je případ Nové rady Smila Flašky z Pardubic a staročeského Tkadlečka.

Dvě rady zvířat jsou dvě politické alegorie.

Autorem tzv. Nové rady je představitel vysoké české šlechty, stojící v řadách panské jednoty v opozici proti Václavu IV., Smil Flaška z Pardubic († 1402). Námět jeho skladby byl ve středověké literatuře dosti obvyklý. Jde o soubor veršovaných rad, které dávají zvířata svému panovníkovi (lvu). Rady mu mají podat návod, jak správně žít a vládnout. Forma zvířecí rady byla obvyklá proto, že přímá rada králi by nebyla společensky přijatelná.

U skladby tohoto typu samozřejmě vyvstává otázka, zda soubor rad byl adresován kterémukoliv panovníkovi, nebo zda měl zcela konkrétního adresáta (v tomto případě Václava IV.). Tato otázka byla položena také u Nové rady Smila Flašky z Pardubic a o její řešení se po-

kusil J. B. Čapek.[151]) O alegorickém charakteru skladby není pochyb, jestliže zvířata ve skladbě vystupují jako zástupci lidí, jde pouze o to, zda alegorická skladba v této formě má pouze morální významový plán, nebo zda v ní najdeme také významový plán historický a politický, popřípadě, zda oba tyto plány neexistují ve skladbě současně.

J. B. Čapek[152]) se přiklání k tomu, že Novou radu je nutno vykládat aktuálně. Na podporu svého názoru uvádí některé obecné okolnosti, ale dokládá jej také z textu Nové rady přímo. Vychází ze zjištění, že ve 14. století bylo obvyklé spojovat diskusi o politických otázkách s alegorií jak v literatuře české, tak v literatuře světové, že sám Václav IV. byl milovníkem takových zvířecích alegorií, jak svědčí rukopisy jeho knihovny, z niž zjišťujeme dále, že měl rovněž zálibu v příslovích, která tvoří významnou část Nové rady.

Tyto okolnosti jsou jistě správně určeny, svědčí však pouze o tom, že zde byly obecné předpoklady, aby zvířecí alegorie tohoto druhu, určená Václavu IV., *mohla* vzniknout. Nemohou být však samy o sobě důkazem, že Nová rada *skutečně* toto aktuální politické určení *měla*. Abychom získali důkaz nespornějšího charakteru, musíme se obrátit, tak jako ve všech předchozích případech, přímo k textu díla.

Prvá možnost, která zde Čapkovi vyvstala, byla dána výkladem jednotlivých zvířat jako heraldických znaků. Takový výklad by jistě přispěl k identifikaci lva (= panovníka, Václava IV.), ale i k identifikaci jednotlivých rádců. V některých případech se tato cesta jevila jako schůdná. Tak např. orel, jemuž prokazuje král lev mimořádnou úctu, větší nežli jiným zvířatům, by mohl být vykládán jako znak moravského markraběte Jošta. Výklad se však komplikuje tím, že bychom stejně mohli myslet také na jiné představitele vysoké šlechty, kteří měli tento znak, není tedy ani u orla zcela jednoznačný. Ještě spletitější je pak výklad dalších zvířat ve spojení se znaky českých pánů z družiny Václava IV. Tak např. maršálek dvora Jan Čúch ze Zásady, jak udává Čapek, měl v erbu sedícího psa a rada psa tomuto postavení v podstatě odpovídá (radí králi, aby měl své věrné kolem sebe při hostině, neboť tak mají možnost o něj pečovat, král má dbát dále také na to, aby ho i ve spánku střežili jeho věrní, a má mít zálibu v lovu). Podobně rádce Václava IV. Jíra z Roztok měl v erbu vránu, která v Nové radě napomíná krále k opatrnému hospodaření a k pobývání doma. Problém spočívá v tom, že u jiných zvířat se podobný výklad nedá prokázat, ale také v aktuální politické situaci na dvoře Václava IV. Smil Flaška z Pardubic jako představitel protikrálovské opozice pochopitelně měl velmi kritický vztah k milcům Václava IV., který se obklopoval představiteli nižší šlechty. Proto také uvažoval Čapek o tom, že špatné rady, vyskytující se v Nové radě, přinášejí vlastně karikatury milců Václava IV. Ovšem pouhé dva heraldicky podložené doklady nemohou být ještě dostatečným důkazem, špatná rada psa a vrány mohla být dána vlastnostmi, které ve středověku byly obecně těmto zvířatům připisovány, nikoliv spojením s Janem Čúchem a Jírou z Roztok. V žádném případě tyto ojedinělé doklady nemohou prokázat systém heraldického použití zvířat a tím také nepřesvědčují o záměru autorově.

Proto také hledá Čapek spíše důkazy o tom, že Nová rada byla určena Václavu IV., nežli příznaky toho, že jednotlivá zvířata rady by

bylo možno spojit s konkrétními osobami z řad české šlechty.

Pro určení Nové rady Václavu IV. uvádí Čapek celý soubor důkazů; jejich přesvědčivost je však velmi různá. Hledá nejprve v Nové radě odraz osobního vztahu Smila Flašky k Václavu IV., jeho sporu s králem o odúmrť (tj. právo královo na dědictví Smila Flašky). Odraz těchto osobních sporů vidí v radě vlkově a supově, kteří králi v tomto smyslu radí špatně k nespravedlivému postupu, nesmíme však opomenout ani to, že otázka odúmrti byla živým problémem v předhusitském období a že se jí zabýval např. i Jan Hus ve svém listě neznámému vladykovi z r. 1407.[153]) Pasáže o odúmrti se mohly tedy objevit ve Smilově skladbě i v tom případě, jestliže nebyla přímo určena Václavu IV., ale pouze jako obecný aktuální problém doby. Plný důkaz nepřináší ani rada řeřábova, který mluví o pozměňování zemských desek, poněvadž také tato výtka nemusela být určena přímo králi, ale mohla být dána vztahem Smila Flašky k zemským deskám, které měl po jmenování zemským písařem na starosti.

Nejprůkaznější okruh dokladů o tom, že Nová rada byla přece jen určena Václavu IV., najdeme u Čapka tam, kde srovnává jednotlivé rady s povahovými vlastnostmi a osobními zvyky Václava IV., jak je známe z jiných historických pramenů, a určuje ty rady, které zřejmě nebyly adresovány středověkému vladaři obecně, ale pro svůj individuální charakter přímo Václavu IV.

Mezi tyto rady počítá napomenutí, aby král nepropadal lakomství. Tato rada je nápadná již tím, že se vrací několikrát (v radě orlově, řeřábově a levhartově). Se stížností Jana z Jenštejna z roku 1393 na neúctu královských úředníků k představitelům církevní hierarchie spojuje pasáž levhartovy rady, v níž levhart hovoří o tom, jak u královského stolu má být zachována úcta k představitelům kněžského stavu:

„*Preláty, biskupy, kněží,*
ty vzlášče v čest slušie mieti,
vždy duchovním stuól počéti,
na jich duóstojenstvie hledě.“[154])

vzlášče = zvláště

Levhart, páv a špaček mluví také proti nechuti Václava IV. k obřadnosti a okázalému vystupování, o níž víme podle Starých letopisů českých.

„*Králi, já pravím tobě,*
měj vždy paměť při sobě,
aby nikdy v svéj náhlosti
nemstil, radímť tvé milosti.“[155])

Před jinou vlastností Václava IV. — mnohomluvností a unáhlenými sliby — varuje řeřáb. levhart a velbloud. Radu holubovu:

paměť = rozvaha, rozum

spojuje Čapek se vznětlivostí Václava IV., která se stala jeho typickou vlastností zejména v devadesátých letech. Sem směřuje také medvědovo nesprávné povzbuzení, aby král jednal vždy podle své vůle. Před odkládáním vladařských úkolů, které bylo rovněž pro Václava IV.

typické, varuje levhart a vlk. Václav IV. dával dále přednost těm milcům, kteří podporovali jeho zálibu v lovu, a v tomto smyslu mu radí tetřev a pes (právě jeden z těch rádců, o nichž uvažuje Čapek jako o jedné z konkrétních historických postav). Objevují se i narážky na zálibu v nočních toulkách (sova), hodování a pijáctví (chválí je sova, liška, medvěd a husa, varuje naopak labuť), v pozdním vstávání (varuje před ním levhart a kohout, chválí je medvěd), pohodlí a nedostatku píle (osel a veverek). Výraznější nežli doklady předchozí, které koneckonců nemusely být tak zcela typické jen pro Václava IV. a mohly platit i pro jiné vladaře (např. záliba v lovu byla běžným rysem středověkého šlechtice), je však rada bobrova:

„Bobr zvieřě něco hlúpé,
vždy se rád u vodě kúpe.
Ten promluvi králi s kázní
a řka: ‚Vždy se rád mej v lázni,
v teplé vanně sě kochaje,
všeho jiného netbaje.
Tak měj svój život vždy biele,
nad to čistotu v svém těle
zachovaj, ať sě nečerní
od smilstvie necné poškvrny.‘ “[156])

Čapek v této souvislosti odkazuje na list Antonia de Lomaco Václavu IV. z roku 1382, v němž je právě králova záliba v láznich jasně zachycena. Vztah k Václavu IV. může mít konečně i rada opice, kde se objevuje podpora alchymie, astrologie a kouzelnictví.

Tento soubor individualizovaných rad vede Čapka k závěru, že se rady shodují s doloženými povahovými rysy, vlastnostmi a zvyky Václava IV. a že tedy jde o skladbu, která byla

přímo Václavu IV. určena. Tento závěr není sice bez problémů, protože datace vzniku Nové rady do let 1394—1395 je v rozporu s tím, že některá zvířata oslovují krále „žádný královičě" a hrdlice ho napomíná k přísné monogamii, ačkoliv v těchto letech byl již Václav králem a byl podruhé ženat, a celá skladba pak působí dojmem rady, která je věnována králi těsně po nastoupení na trůn, Čapek však tento rozpor řeší tím, že předpokládá dvě redakce skladby. Prvá podle jeho mínění vznikla kolem roku 1378 a teprve tato redakce byla: „doplněna a účinně aktualizována v době nového dočasného sblížení mezi Václavem IV. a Smilem v letech 1394 až 1395."[157]) Tak si také vysvětlíme její název *Nová* rada, která je již svým názvem odlišena od prvé redakce, označené Čapkem jako *Mladá* rada.

Ať již přijmeme Čapkův názor, že alespoň část rad Nové rady byla určena přímo Václavu IV., nebo ať půjdeme ve své skepsi do krajnosti a budeme pátrat po důkazech ještě přesvědčivějších, musíme přijmout jedno: Nová rada měla nejen významovou rovinu morální, ale také významový plán druhý, rovinu aktuálně politickou, a jako taková měla být chápána. Sám Smil Flaška považoval za nutné upozornit v úvodě zcela otevřeně na alegoričnost skladby verši:

„Snad by (někto) rád otázal
řka: ‚Kaké jest to pravenie?
Já mním, že to pravda nenie,
ani kto múdrý uvěří,
by mezi ptáky neb zvěří,
jakž svět světem, byl sněm taký.
Leč má úmysl někaký,
chtě nás v omyl uvésti krásně,
za pravdu nám pravě básně.
(Vieme), že zvěř nerozumie
aniž co mluviti umie;
ktož skládal to pravenie,
vždyť při dobrém smyslu nenie,
snad mni, bychom byli děti.‘
Dávám to tobě věděti,
ktožkoli má to myšlenie,
věz, že to múdrá věc nenie,
ktož praví to, toho ptáti,
ale což praví, na to dbáti,
jest-li dobré, by srozuměl,
zlého sě vystřieci uměl.

pravenie = řeč, vypravování

báseň = smyšlené vyprávění, báchorka

vždyť = zajisté

Buď ktožkoli, netbaj na to,
jest-liť pravda, přijmi za to,
nepleta se v další práci.“[158])

buď ktožkoli = ať (radí) kdokoli

Nenajdeme v naší starší literatuře výrazněji vyjádřený princip alegorie, podle něhož není podstatná forma (vyprávěný příběh), ale významový plán nebo významové plány. Zároveň však nás úvodní verše znovu přesvědčují o tom, že Čapkovy závěry o aktuálním politickém zaměření této alegorie, jejíž autor zcela otevřeně odhaluje funkci skladby, bude nutno jako hypotézu přijmout.

Můžeme konečně tuto hypotézu potvrdit ještě dalším nepřímým důkazem, srovnáním se skladbou, která se inspirovala Novou radou, ale v souvislosti s jinou politickou situací ve skutečnosti představuje zcela jinak pojatou alegorii. Přejímá formu zvířecí alegorie, ale v citlivé reakci na novou životní realitu mění právě nejpodstatnější — významový plán alegorie. Je to Theriobulia (Rada zvířat), jejímž autorem je humanista a olomoucký biskup Jan Dubravius (1486—1553).

Jan Dubravius měl k politickému životu země blízko již jako sekretář svého předchůdce na olomouckém biskupstvi Stanislava Thurza. Právě z jeho pověření se zúčastnil roku 1518 poselství k milánskému a aragonskému vévodovi Františku Sforzovi, které vyslal polský král Zikmund se žádostí o ruku vévodovy dcery. Se Zikmundem jednal dále Dubravius jako mluvčí českých stavů roku 1528 o vojenskou pomoc. O tuto pomoc Dubravius nejen žádal, ale v bojích proti Turkům velel sám jednomu pluku moravských stavů, vyslanému na pomoc ohrožené Vídni. Ve své biskupské funkci pak vedl jednání zejména o věcech náboženských. Není možno pochybovat o tom, že jeho činnost politická je stejně závažná pro výklad jeho Theriobulie (Rady zvířat) jako Nová rada Smila Flašky z Pardubic, jejíž význam pro vznik Theriobulie bývá ostatně přeceňován.[159])

Není samozřejmě třeba vznášet námitky proti vztahu obou spisů. Máme doklad o tom, že Smilova Nová rada byla známa v době vzniku Theriobulie v předmluvě ke Knihám Jana Zlatoústého o napravení padlého, které do češtiny přeložil Viktorin Kornel ze Všehrd: „A budú nás v tom laici domácí múdřejší, kteříž buďto kroniky, buďto svú múdrost, jako ‚Ptačí radu‘, i jiné knihy mnohé píšíce, svým jazykem českým, ne cizím, jsú psáti chtěli, aby ne sami sobě, ale všem vuobec pracovali, ktož česky rozumějí.“[160])

Sám Dubravius pak výslovně ve věnování svého díla (fol. A 11a tisku Theriobulie z roku 1520) mluví o tom, že se mu dostala do rukou knížka, napsaná v domácím jazyce, tj. česky, obsahující rýmovanou skladbu, jejímž námětem byla rada zvířat lvovi. Toto dílo ho podle vlastních slov pobavilo, ale zároveň ho podnítilo k tomu, aby spojil jednotlivá zvířata s králem a ostatními představiteli společnosti, aby prostě, užijeme-li vlastní terminologie, Novou radu dešifroval jako politickou alegorii.

Musíme mít proto za to, že Nová rada nejen mohla být inspiračním zdrojem Theriobulie, ale že jím prokazatelně také byla. Sporné otázky

začnou vznikat spíše v okamžiku, kdy se pokusíme stanovit, zda jde o dílo pojaté nově. Podrobně se touto otázkou zabýval již J. B. Čapek, který cíle své práce stanovil takto: „Bylo také jedním z úkolů tohoto pokusu, osvětlit gotické pojetí alegorie jako struktury estetické a ukázat, jak v Theriobulii klíčí autonomně estetické pojetí; při tomto zkoumání bylo dbáno kontextu dobového, duchovního, kulturního a sociálního; u obou děl se tento kontext ukázal jako činitel velmi významný.“[161])

Lze jen souhlasit s Čapkovou myšlenkou, že dobová situace byla velmi významným činitelem pro vznik obou děl, nemůžeme však přejít bez pochybností jeho mínění, že v Theriobulii narůstá nové estetické pojetí alegorie. Domníváme se, že zde dochází k posunu měřítek.

Srovnání latinské Theriobulie a české Nové rady přináší totiž některé velmi zajímavé údaje. Dubravius skutečně přistupoval ke svému dílu značně samostatně. Nezachovává pořadí radících zvířat podle Nové rady (pravidelné střídání čtvernožců a ptáků), ale jde ještě dále a z celkového počtu 45 zvířat v Nové radě 14 zvířat nahrazuje jinými a 3 přidává nově, takže něco více než třetina zvířat v Theriobulii nesouhlasí s Novou radou.

Přidržíme-li se čistě kvantitativních údajů, dospějeme však k tomu, že mnohem podstatnější posun nastává v rovině významové. Celkový počet rad v Nové radě i v Theriobulii je v podstatě stejný. Jestliže se posun v druzích zvířat týká zhruba jedné třetiny zvířat, pak odlišné rady Dubraviovy tvoří více než polovinu rad ve skladbě uvedených. Pouze necelých 50 % rad je v obou dílech totožných. I když je to hledisko pouze pomocné, upozorňuje nás na to, že hlavní posun nenastává v rovině formy, ale ve významové rovině a v jejím sepětí s aktuální politickou skutečností.

Aktuálně politické zaměření svého díla již Dubravius nijak neskrývá (snad zde bychom mohli hledat závažnější posun v poetice alegorie), ale výslovně svou skladbu věnuje mladému králi Ludvíku Jagellonskému. Ovšem ani tento posun není bez vztahu k životní realitě. Dubraviovo autonomní politické postavení jistě vytvářelo předpoklady, aby mohl králi radit přímo to, co by jiný autor musel šifrovat mnohem důmyslněji. Nepřidává proto k textu Nové rady jen příklady ze starověkých dějin, jak sám ve své dedikaci uvádí, ale přináší především nový přístup ke králi a ke způsobu jeho vlády. Dubravius na rozdíl od Smila Flašky nechápe panovníka především jako osobu, ale jako instituci vládnoucí moci. O jeho osobních vlastnostech mluví až v druhé řadě. Proto může také dojít k závěru, že lepší je dobrá družina a špatný panovník, nežli špatná družina a dobrý panovník, ve verších:

„Lépe je státu, kde v čele je panovník špatný,
nežli je zemi, v níž špatní jsou ti, kteří s ním žijí,
poněvadž právě jediný člověk špatný
mnohými dobrými snadno k dobrému může být veden.“[162])

K posunu nedochází však pouze v těchto principiálních otázkách. Zcela v duchu humanistického názoru Dubraviova radí levhart králi k tomu, aby podporoval vzdělání, poněvadž právě vzděláním on sám může získat dobré předpoklady k vládě, má vojenské operace, jak radí velbloud, řídit společně, má usilovat, aby v zemi bylo jedno náboženství (rada skřivanova), nemá pečovat, jak radí datel, o nádheru vlastní osoby,

ale o velkolepost toho, co buduje, jak to dělal např. Karel IV. atd.

Přitom neváhá Dubravius aktuálně politickou funkci své skladby podtrhnout ještě odkazem na dobové události, jako je např. v úvodním proslovu lvově zmínka o nájezdech Turků a Tatarů, a znovu zdůraznit určení skladby Ludvíku Jagellonskému (v počáteční promluvě lvově, kde král připomíná smrt svého otce a žádá o radu, i v radě koňově, kde se vysloveně obrací na Ludvíka Jagellonského veršem: „Kteréžto chvály jsi hoden, Ludvíku králi...“).

Posuny významového plánu se v Dubraviově díle jeví tedy jako mnohem závažnější nežli posuny v poetice alegorie, a to tím, že posuny v poetice můžeme vysvětlit změněnou politickou funkcí díla. Máme tedy před sebou v obou případech alegorii, ale zároveň dvě různé skladby, odlišující se svým významovým plánem.

Vrátíme-li se nyní k Nové radě, přinášíme takto další nepřímý důkaz o jejím aktuálně politickém výkladu. Právě posun ve významovém plánu mezi Novou radou a Theriobulií je nám svědectvím, že si Dubravius uvědomoval aktuálně politické zaměření inspirujícího díla a že je měnil tam, kde sám usiloval o *kontakt se svou dobou a svým králem.* Proto nezasahuje podstatně do otázek obecně morálních, které byly společné jeho době i době Václava IV. na základě principů křesťanské morálky, ale hledal kontakt s životní realitou své doby *ve sféře problémů politických, problémů vlády.* Aktuálnost Theriobulie tak odhaluje také aktuálnost Nové rady.

Systém nepřímých důkazů vede alespoň k jistému pozitivnímu cíli, i když bychom si přáli, abychom i zde mohli podat důkazy přímé a jednoznačné, čerpané přímo z dešifrování textu.

Tkadleček čili alegorie bez klíče?

Ve starší české literatuře však najdeme alegorické skladby, jejichž dešifrování se jeví ještě mnohem obtížnější a v některých případech téměř jako nemožné. Tradičně je k těmto skladbám počítán také básnický spor Tkadleček, jímž jsme se zabývali již v souvislosti s otázkou určení jeho autora. Nyní nás bude zajímat jako alegorická skladba, o jejíž výklad se literární historie vždy znovu pokouší.

Obtíž při určení významového plánu Tkadlečka nespočívá v tom, že sám text by neměl potřebné znaky alegorie, ale v abstraktním zaměření díla, kde stanovení paralelismu mezi příběhem a konkrétní historickou realitou je téměř znemožněno. O alegoričnosti celé skladby můžeme přinést doklady podle kritérií, která stanovil Cejp, v dostatečné míře. Znovu se však objeví komplikace, jakmile se rozhodneme určit, zda významový plán díla je pouze abstraktní, nebo zda vedle morálního významu má také vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě.

Nemůžeme-li vyjít nejprve z paralelismu mezi dílem a historickou realitou, musíme se obrátit k dalším znakům alegorického díla.

Josef Hrabák ve své studii Veršované „disputy“ doby husitské[163]) odkazuje na slova Neštěstí, které říká Tkadlečkovi: „jiné míníš nežli jmenuješ“. Z tohoto výroku i z celkového charakteru skladby vyvozuje, že musíme Tkadlečka chápat jako dílo alegorické. Je to jistě správný předpoklad, který můžeme doložit ještě dalšími znaky, typickými pro alegorickou tvorbu. Mezi nimi na prvém místě je využití hádanek a kryp-

togramů, které zařadil autor Tkadlečka na počátku skladby:

„Já ť jsem Tkadlec učeným řádem, bez dříví, bez rámu a bez železa tkáti umím. Člunek můj, jímžto osnuji, jest z ptačí vlny; příze má z rozličných zvířat oděvu jest. Rosa, jež roli mou zkropuje, není obecná voda, ani sama o sobě, ale jest s obecnou vodou smíšena, jížto v svou potřebu jednak nahoru, jednak dolů i sem tam krůpěj podávám. A jsem z české země hlavou a nohama odevšad. Jméno mé pravé jest sbito a otkáno z osmi písmen abecedních. Písmě první mého jména na počátku jest z abecedy jedenácté, a potom jest dvacáté a potom čtvrté, a po těch jest opět dvacáté a hned po něm deváté a poslední písmeno jest desáté."[164])

Tolik uvádí Tkadleček sám o sobě. Stejným způsobem zašifroval však také údaje o své milé, tentokrát v promluvě Neštěstí, které odpovídá na prvou invektivu Tkadlečkovu:

„Neb nečijeme, bychom tobě byli v čem vinovali ani tvému kterému, ježtoť by se tebe v které míře toho co dotklo, kromě žeť jsme nyní nedávno v Hradci na Labi, v tom ohrazeném městě v Čechách, mocí svou a úřadem svým dvé mladých lidí sobě na letech jako rovných, již spolu od několika let jsou dobře a počestně byli, rozdělili a různo rozloučili naší mocí, a netoliko je rozloučili, ale je s obou stran do jich obou smrti nespojiti míníme. Jméno její bylo první z abecedy na špici jako posazeno, jež vůdce jest všech jiných písmen a nejokrášlenější jiných písmen. Druhé písmeno jest bylo k třetímu písmenu podobné, jež bylo v tom, s nímžto jsme se rozloučili. Třetí písmeno její bylo jeho první, čtvrté bylo jeho páté, její páté bylo z abecedy třetí; šesté bylo třiadvacáté, sedmé bylo jeho poslední a jejího jména písmeno poslední bylo podobné ku prvnímu. Toť jsou ti jich jména, takto jsou otkána. A to se jest stalo od nás léta toho před shořením toho města snad jako třetí měsíc, potom od stvoření světa počítaje pět tisíc let a potom léta sto a šedesátého sedmého, o čemž oni oba vědí, kdy, kterak a proč jsou rozloučeni.

Ona jest byla postavou svou panna; příjmí její bylo jest Pernikářka, jež jest jí byli sami dali jméno to, ne proto, že jí byla, ale proto, co jest kdy, kde a komu přimluviti chtěla, že jest slovo to, jež jest z úst vypustila, dobře a více nežli dobře na své mysli sem i tam převálela, sem i tam jím vrhla, nežli je vypustila. Než topička jest byla na knížecím dvoře, pec jest skrytě mnohým tajnou milostí pálila i mnohé svou osobou zarmucovala i mnohé jest také podle světa těšila; toto jest dílo její tajné a skryté v ty časy bylo před mnohými obecnými lidmi."[165])

Rozluštění hádanek a kryptogramů v obou případech není nijak složité a je v literární historii obecně známo. Vyjdeme-li z údajů o Tkadlečkovi, můžeme podat tento výklad.

Tkadlec, který tká bez rámu, železa a dříví učeným způsobem = spisovatel, který z různých textů sestavuje podle středověkého způsobu tvorby kompilací vlastní dílo. Hrabák zde upozorňuje při výkladu i na analogii s latinským textor (tkadlec). Toto slovo je odvozeno od latinského textus, znamenající jak tkanina, tak text.[166]) Spojení tkadlec = spisovatel je tedy nejen možné, ale i pravděpodobné.

Člunek z ptačí vlny = písařský brk.

Příze z rozličných zvířat oděvu = pergamen, zpracovávaný skutečně z kůže některých zvířat.

Rosa, která není čistou vodou, ale do níž je voda přimíšena = inkoust, u něhož technologie

ale o velkolepost toho, co buduje, jak to dělal např. Karel IV. atd.

Přitom neváhá Dubravius aktuálně politickou funkci své skladby podtrhnout ještě odkazem na dobové události, jako je např. v úvodním proslovu lvově zmínka o nájezdech Turků a Tatarů, a znovu zdůraznit určení skladby Ludvíku Jagellonskému (v počáteční promluvě lvově, kde král připomíná smrt svého otce a žádá o radu, i v radě koňově, kde se vysloveně obrací na Ludvíka Jagellonského veršem: „Kteréžto chvály jsi hoden, Ludvíku králi...").

Posuny významového plánu se v Dubraviově díle jeví tedy jako mnohem závažnější nežli posuny v poetice alegorie, a to tím, že posuny v poetice můžeme vysvětlit změněnou politickou funkcí díla. Máme tedy před sebou v obou případech alegorii, ale zároveň dvě různé skladby, odlišující se svým významovým plánem.

Vrátíme-li se nyní k Nové radě, přinášíme takto další nepřímý důkaz o jejím aktuálně politickém výkladu. Právě posun ve významovém plánu mezi Novou radou a Theriobulií je nám svědectvím, že si Dubravius uvědomoval aktuálně politické zaměření inspirujícího díla a že je měnil tam, kde sám usiloval o *kontakt se svou dobou a svým králem.* Proto nezasahuje podstatně do otázek obecně morálních, které byly společné jeho době i době Václava IV. na základě principů křesťanské morálky, ale hledal kontakt s životní realitou své doby *ve sféře problémů politických, problémů vlády.* Aktuálnost Theriobulie tak odhaluje také aktuálnost Nové rady.

Systém nepřímých důkazů vede alespoň k jistému pozitivnímu cíli, i když bychom si přáli, abychom i zde mohli podat důkazy přímé a jednoznačné, čerpané přímo z dešifrování textu.

Tkadleček čili alegorie bez klíče?

Ve starší české literatuře však najdeme alegorické skladby, jejichž dešifrování se jeví ještě mnohem obtížnější a v některých případech téměř jako nemožné. Tradičně je k těmto skladbám počítán také básnický spor Tkadleček, jímž jsme se zabývali již v souvislosti s otázkou určení jeho autora. Nyní nás bude zajímat jako alegorická skladba, o jejíž výklad se literární historie vždy znovu pokouší.

Obtíž při určení významového plánu Tkadlečka nespočívá v tom, že sám text by neměl potřebné znaky alegorie, ale v abstraktním zaměření díla, kde stanovení paralelismu mezi příběhem a konkrétní historickou realitou je téměř znemožněno. O alegoričnosti celé skladby můžeme přinést doklady podle kritérií, která stanovil Cejp, v dostatečné míře. Znovu se však objeví komplikace, jakmile se rozhodneme určit, zda významový plán díla je pouze abstraktní, nebo zda vedle morálního významu má také vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě.

Nemůžeme-li vyjít nejprve z paralelismu mezi dílem a historickou realitou, musíme se obrátit k dalším znakům alegorického díla.

Josef Hrabák ve své studii Veršované „disputy" doby husitské[163]) odkazuje na slova Neštěstí, které říká Tkadlečkovi: „jiné míníš nežli jmenuješ". Z tohoto výroku i z celkového charakteru skladby vyvozuje, že musíme Tkadlečka chápat jako dílo alegorické. Je to jistě správný předpoklad, který můžeme doložit ještě dalšími znaky, typickými pro alegorickou tvorbu. Mezi nimi na prvém místě je využití hádanek a kryp-

togramů, které zařadil autor Tkadlečka na počátku skladby:

„Ját jsem Tkadlec učeným řádem, bez dříví, bez rámu a bez železa tkáti umím. Člunek můj, jímžto osnuji, jest z ptačí vlny; příze má z rozličných zvířat oděvu jest. Rosa, jež roli mou zkropuje, není obecná voda, ani sama o sobě, ale jest s obecnou vodou smíšena, jížto v svou potřebu jednak nahoru, jednak dolů i sem tam krůpěj podávám. A jsem z české země hlavou a nohama odevšad. Jméno mé pravé jest sbito a otkáno z osmi písmen abecedních. Písmě první mého jména na počátku jest z abecedy jedenácté, a potom jest dvacáté a potom čtvrté, a po těch jest opět dvacáté a hned po něm deváté a poslední písmeno jest desáté."[164])

Tolik uvádí Tkadleček sám o sobě. Stejným způsobem zašifroval však také údaje o své milé, tentokrát v promluvě Neštěstí, které odpovídá na prvou invektivu Tkadlečkovu:

„Neb nečijeme, bychom tobě byli v čem vinovali ani tvému kterému, ježtoť by se tebe v které míře toho co dotklo, kromě žeť jsme nyní nedávno v Hradci na Labi, v tom ohrazeném městě v Čechách, mocí svou a úřadem svým dvé mladých lidí sobě na letech jako rovných, již spolu od několika let jsou dobře a počestně byli, rozdělili a různo rozloučili naší mocí, a netoliko je rozloučili, ale je s obou stran do jich obou smrti nespojiti míníme. Jméno její bylo první z abecedy na špici jako posazeno, jež vůdce jest všech jiných písmen a nejokrášlenější jiných písmen. Druhé písmeno jest bylo k třetímu písmenu podobné, jež bylo v tom, s nímžto jsme se rozloučili. Třetí písmeno její bylo jeho první, čtvrté bylo jeho páté, její páté bylo z abecedy třetí; šesté bylo třiadvacáté, sedmé bylo jeho poslední a jejího jména písmeno posledni bylo podobné ku prvnímu. Toť jsou ti jich jména, takto jsou otkána. A to se jest stalo od nás léta toho před shořením toho města snad jako třetí měsíc, potom od stvořeni světa počítaje pět tisíc let a potom léta sto a šedesátého sedmého, o čemž oni oba vědí, kdy, kterak a proč jsou rozloučeni.

Ona jest byla postavou svou panna; příjmí její bylo jest Pernikářka, jež jest jí byli sami dali jméno to, ne proto, že jí byla, ale proto, co jest kdy, kde a komu přimluviti chtěla, že jest slovo to, jež jest z úst vypustila, dobře a více nežli dobře na své mysli sem i tam převálela, sem i tam jím vrhla, nežli je vypustila. Než topička jest byla na knížecím dvoře, pec jest skrytě mnohým tajnou milostí pálila i mnohé svou osobou zarmucovala i mnohé jest také podle světa těšila; toto jest dílo její tajné a skryté v ty časy bylo před mnohými obecnými lidmi."[165])

Rozluštění hádanek a kryptogramů v obou případech není nijak složité a je v literární historii obecně známo. Vyjdeme-li z údajů o Tkadlečkovi, můžeme podat tento výklad.

Tkadlec, který tká bez rámu, železa a dříví učeným způsobem = spisovatel, který z různých textů sestavuje podle středověkého způsobu tvorby kompilací vlastní dílo. Hrabák zde upozorňuje při výkladu i na analogii s latinským textor (tkadlec). Toto slovo je odvozeno od latinského textus, znamenající jak tkanina, tak text.[166]) Spojení tkadlec = spisovatel je tedy nejen možné, ale i pravděpodobné.

Člunek z ptačí vlny = písařský brk.

Příze z rozličných zvířat oděvu = pergamen, zpracovávaný skutečně z kůže některých zvířat.

Rosa, která není čistou vodou, ale do níž je voda přimíšena = inkoust, u něhož technologie

přípravy skutečně tomuto postupu odpovídá.

Posunování krůpěje této rosy nahoru a dolů = sám akt psaní.

Určení, že Tkadleček jest hlavou z české země a nohama odevšad = odkaz na český původ a na cesty (snad studia) v zahraničí.

K rozluštění jména je nutno pouze zvolit správný typ abecedy, který byl ve středověku poněkud odlišný od dnešní české abecedy, a provést očíslování písmen:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	o	p	r	s	t	u	v	w	y	z	.
1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23												
												2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	

Pořadí písmen jména Tkadlečkova je pak 11 — 20 — 4 — 20 — 9 — 10, tj. L V D V I K. V pravopise staročeských textů „v" mohlo znamenat jak skutečně „v", tak také „u", takže dostáváme jméno *Ludvík*.

Obdobným způsobem můžeme postupovat při bližším určení Tkadlečkovy milé, kterou Neštěstí označuje jako Pernikářku. Přímo v textu se o ní dozvídáme, že byla v době rozchodu s Tkadlečkem na dvoře v Hradci Králové a že k tomuto rozchodu došlo asi tři měsíce před požárem Hradce Králové a roku 5167 od počátku světa. A. Sedláček[167]) uvádí ve 14. století a na počátku 15. století v Hradci dva velké požáry, a to požár celého města roku 1339 a velký požár, při němž vyhořel kostel roku 1407. S ohledem na vztah Tkadlečka k básni Ackermann aus Böhmen, která vznikla roku 1400, a na další údaj skladby, tj. rok 5167 od stvoření světa, je nutno považovat za dataci rok 1407. Tomu totiž odpovídá také výpočet, který získáme na základě židovského kalendáře,[168]) určujícího vznik světa na rok 3761 před naším letopočtem: 3761 + 1406 = 5167. Z toho vyplývá, že k události došlo na zlomu roku 1406—1407 a skladba vznikla nedlouho potom.

Funkci Tkadlečkovy milé jako „topičky" na knížecím dvoře nelze brát doslovně, jak upozorňuje Hrabák,[169]) ale podobně jako povolání Tkadlečkovo jako alegorii, v tomto případě jako alegorii erotickou, připomínající, že mnohé rozpalovala láskou („pec jest skrytě mnohým tajnou milostí pálila"[170])).

Pro určení jejího jména je třeba užít abecedy, podle níž jsme postupovali při určení jména Tkadlečkova, a písmen jeho vlastního jména:

1. písmeno abecedy = A
3. písmeno jména Tkadlečkova = D
1. písmeno jména Tkadlečkova = L
5. písmeno jména Tkadlečkova = I
3. písmeno abecedy = C
23. písmeno abecedy = Z
6. písmeno jména Tkadlečkova = K
1. písmeno abecedy = A

A D L I C Z K A

Výsledkem je spřežkovým pravopisem psané ženské jméno *Adlička* (cz = č).

Na nedostatek údajů si tedy v žádném případě stěžovat nemůžeme. O Tkadlečkovi víme, že se

jmenoval Ludvík, byl literárně činný, studoval v cizině, i když byl původem Čech, a kolem roku 1406—1407 pobýval v Hradci Králové. O jeho milé jsme se přímo v textu dozvěděli, že žila na dvoře v Hradci Králové, že se jmenovala Adlička a že to byla neprovdaná dívka. Tyto údaje potvrzuje konečně autor skladby i na jiných místech sporu s Neštěstím.

Přesto však je Hrabák při určování významového plánu alegorie oprávněně opatrný: „Pokud jde o Tkadlečka, zde bylo určitým přehodnocením zase to, že autor aplikoval výzbroj scholastické učenosti na světské téma, na disput o nevěře milé. ‚Světskost' tématu není ovšem zcela nesporná. *Skladba je míněna symbolicky a smysl jejích symbolů nám dnes uniká;* snad šlo o abstraktní problém, zda člověk může určovat svobodně svůj osud. Ale ani to by nemluvilo nic proti směřování k sekularizaci tradičního sporu."[171])

Ani v otázce autora skladby není situace jednoznačná a Vilikovský ve své studii Tkadleček[172]) právem varuje před tím, aby byl hrdina skladby ztotožňován s jejím autorem. Přináší pro své tvrzení doklad z 13. kapitoly skladby, kde autor díla pozapomněl na to, že má mluvit jménem stran sporu (Tkadlečka a Neštěstí) a v promluvě Neštěstí zařazuje větu v 1. osobě: „Pravil jsem dávno v mé řeči...", a uvádí i doklady další.

Jeho předpoklad, že všechny narážky Tkadlečkovy na konkrétní realitu by bylo v Tkadlečkovi možno brát doslovně jen tehdy, kdybychom předpokládali, že se autor plně ztotožňuje se žalobcem, se však přece jen jeví jako skepse příliš důsledná, i když jsme si plně vědomi, jak říká Vilikovský, že: „Ve středověku však poměr mezi zážitkem a jeho literárním zpracováním nebyl tak úzký, středověké básnické dílo pravidelně není výrazem osobního zážitku a nelze ho tedy předpokládati, pokud o tom nemáme výslovného svědectví."[173])

Klíč k řešení však můžeme hledat právě v tom, že „výslovné svědectví" o vztahu ke konkrétní realitě je přece v básni obsaženo, a to v citovaných hádankách i kryptogramech a přímo v textu. Ukázali jsme si u předchozích rozborů, že vztah ke konkrétní a historicky vymezené realitě bylo nutno hledat v alegorické tvorbě právě v hádankách, anagramech. Zde napovídal autor druhý významový plán. Údaje, které z hádanek a kryptogramů získáváme, jsou v tomto případě natolik historicky konkrétní (včetně určení místa, času a jmen), že odmítnout jakýkoliv vztah ke konkrétní realitě se jeví jako skepse upřílišněná.

I když připustíme, že autor skladby nebyl totožný s Tkadlečkem (pro to nemáme dostatek důkazů a naopak některé momenty svědčí spíše proti tomu), nic nám nebrání v předpokladu, že Tkadleček měl dva inspirační zdroje. Jedním bylo literární dílo Jana ze Žatce Ackermann aus Böhmen (Oráč a Smrt), druhým konkrétní událost, které byl svědkem.

Jestliže budeme takto interpretovat vznik skladby, pomůže nám naše hypotéza do určité míry i při určení jejího významového plánu. Autor Tkadlečka vyšel z literární inspirace (formy sporu) a zcela ve smyslu středověkého estetického myšlení povýšil konkrétní příběh do obecné roviny. Dílo je tedy pojato jinak nežli Alexandreida, pokud jde o poměr prvého a druhého významového plánu. U Tkadlečka druhý významový plán (historicky vymezená realita) tvoří jen odrazový můstek pro prvý významový plán filosofický a teologický, který nejen kvanti-

tativně (tvoří naprosto převažující část textu), ale i funkčně má charakter primární, pro autora i pro čtenáře nejdůležitější.

Shodujeme se tak se závěry Hrabákovými o abstraktním významovém plánu, aniž bychom museli obětovat zcela druhý (konkrétní a historicky přesně určený) významový plán. Ovšem klíč, který jsme k alegorii hledali, není natolik jednoznačný, aby navrženému řešení mohla být připsána jakákoliv jiná než hypotetická platnost, aby se mohlo zařadit jinak než vedle hypotéz jiných.

Další vývoj alegorie čili automatizace formy.

Nebylo konečně ani naším cílem, abychom se snažili dojít k definitivnímu řešení jednotlivých hypotéz, i když právě k tomuto řešení směřuje ctižádost literárních historiků. Chtěli jsme pouze ukázat, jakými cestami je možno při dešifrování alegorie postupovat a jak mnohoznačné jsou dosud výsledky, k nimž dospíváme. Zároveň je nutno si uvědomit, že metody a výsledky, které jsme zde uváděli, platí pro alegorii středověkou.

Alegorie sama totiž nezanikla s koncem středověku a jeho literatury a objevuje se, i když v podstatně menší míře, v celém dalším literárním vývoji. Dopouštěli bychom se však zásadního omylu, kdybychom chtěli k jejímu dešifrování přistupovat stejnými metodami jako u alegorie středověké. K jistým posunům v chápání alegorie dochází již v renesanci,[174]) ale zvláště je nápadná rozdílnost v literatuře barokní. Tak J. Hrabák v rozboru barokní básně Václava Jana Rosy (asi 1620–1689) Discursus Lypirona, to jest smutného kavalíra, de amore aneb o lásce per potentias et passiones animae suae vedený[175]) stanoví shodné rysy i rozdíly ve vztahu k alegorii středověké. Ukazuje na tradiční prostředky alegorie, jichž Rosa využívá, např. na personifikaci abstraktních vlastností (Pravda, Závist atd.), která připomíná starofrancouzský Román o Růži. Mohli bychom doklady tohoto druhu ještě rozhojnit, např. o uvádění hádanek a anagramů. Právě zde si však nejlépe můžeme uvědomit posun, který v barokní alegorii nastal, jestliže nalézáme např. v Discursu tyto verše:

„VIZ ZÁPAL, ČÍM TAK NENADÁLE BOK RANILA ONNA?

Kupido: *Ten titul jestli znamená*
jméno té švarné dámy,
neb toliko položení
konnotýruje samý,
kterak tomu rozuměti,
neb se může přitrefiti
divné jméno složiti?

konnotýrovat = zaznamenávat

Venus: *Kupido, hloupým se činíš,*
tomu rozuměti nechceš!
Když slovo od slova rozdělíš

a přeložíš, snadno najdeš,
že ten titul anagramma
jest, v němžto vznešená dáma
jméno, rod a své sídlo má.“[176])

Použijeme-li návodu Venuše, dospějeme přeskupením písmen ke jménu ANNA LIDMILA KATEŘINA BENOLOVÁ Z PAČKAN[177]) a zdá se tedy, že jsme narazili na podobný postup jako např. v Alexandreidě. Tento vztah by skutečně platil, kdy šlo o *zašifrování* jména dámy, jíž byla báseň věnována. V jejím názvu však čteme přímo „Discursus Lypirona... šlechetné a vzácné panně Anně Lidmile Kateřině Benolové... prezentýrovaný.“[178]) Anagram tedy ztrácí zcela svůj smysl, není to již šifra, pod níž se skrývá *neznámá* realita, ale pouhá ozdoba, která podle názoru autora patří k poetice alegorie. Osvědčuje se tak Hrabákův názor, že se změnou funkce určitého literárního žánru, s jiným vztahem ke skutečnosti dochází ke změně žánru samého, i když formální znaky jsou ještě zachovány.[179]) Nesmíme se proto dát svést automatizací formy, ale přihlížet k obsahovým kritériím a měnící se společenské funkci díla, přistupovat tedy i k barokní alegorii jako ke zcela svébytnému útvaru, pro který postupy dešifrování středověké alegorie nejsou již vhodné.

Cesta k určení šifry je otevřena, ale...

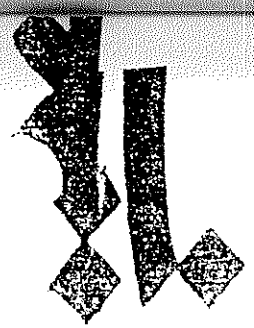
Ani pro středověkou alegorii, na kterou jsme postup dešifrování omezili, neplatí však uvedené postupy univerzálně. Jsme si plně vědomi okruhu těch alegorií, které jsou pojaty pouze jako alegorie filosofické, teologické nebo morální a u nichž vůbec nenarazíme na druhý významový plán se vztahem ke konkrétní historické realitě, jsme si vědomi dále toho, že autoři, kteří se pokusili o dešifrování historických prvků alegorických skladeb, pracovali spíše se vzorky textu nežli s textem úplným. Proto jsme, a to platí zvláště o Cejpově rozboru Alexandreidy, vždy zdůrazňovali podmíněnou platnost výsledků, spíše iniciativu, s níž autoři přicházejí, než výsledek, k němuž docházejí. Domníváme se, že se zde skutečně otvírá cesta k novému řešení vztahu některých skladeb středověké literatury a životní reality, je to však cesta, kterou bude teprve třeba pečlivě mapovat, nežli bude univerzálně schůdná. Jedním z předpokladů tohoto mapování nového terénu literární historie je zkoumání celých literárních textů, potvrzení dosavadních hypotetických výsledků tím, že prokážeme šifru jako pravidlo, prostupující celé dílo, nikoliv jako jednotlivý jev nebo několik jevů, které mohou být přece jen prohlášeny za nahodilé.

Zde by měly začít svou práci samočinné počítače.

Jednou z možných metod, jak dospět k potvrzení výsledků, by bylo při dešifrování anagramů užití samočinných počítačů. V podstatě by s jejich pomocí bylo možno prozkoumat všechna obsahově příznaková místa a stanovit v nich písmenné a slabičné kombinace jak uvnitř

jednotlivých veršů, tak uvnitř větších a obsahově uzavřených skupin veršů. Jestliže by se vedle nahodilých kombinací, které by nedávaly žádný smysl, vyskytly kombinace slabik nebo hlásek, které by poskytly jmenné nebo jiné údaje se vztahem k historické situaci doby vzniku díla, a jestliže by tyto kombinace byly vždy tvořeny podle určitého pevného principu (tak jak jej zjistil např. Tzara u Villona), pak můžeme mít za pravděpodobné, že se nám podařilo objevit záměr autora a rozluštit šifru, pod níž autor skryl své odkazy na historickou realitu doby. Nežli se nám experiment tohoto druhu podaří provést, zůstáváme zatím na počátku cesty, a to cesty velmi lákavé a velmi romantické.

Literární věda si je vědoma toho, že existuje soubor památek, kterými jsme se právě zabývali a které podle Josefa Hrabáka: „odrážely soudobý život i prostřednictvím některých nárážkových konkrétních detailů nebo symbolických prostředků, které čtenáře zprostředkovaně zaváděly ke smyslu díla jako odrazu života.“[180]) Zároveň si však uvědomovala, že kontakt s životní realitou by byl příliš úzký, kdybychom se omezili pouze na tuto cestu, kdybychom pro normativnost středověké estetiky zcela upustili od snahy najít další cesty, jak ke středověké skutečnosti v díle proniknout.



poznámky

109) Curtius, E. R.: cit. dílo: 211. (Podtrženo E. P.) Odvolávám se zde, podobně jako v dalším výkladu, především na středověké autory a jejich pojetí alegorie a na ty současné autory, kteří k problému přistupují historicky. Pokud je totiž alegorie chápána abstraktně, bez ohledu na odlišný charakter v jednotlivých etapách vývoje, dochází často k posunutí znaků alegorie. Dokladem toho je např. chápání alegorie jako jistého procesu symbolizace v díle A. Fletchera: Allegory, the Theory of a Symbolic Mode, Ithaca-New York 1964, str. 358. Ve skutečnosti pro středověkou alegorii platí, že symbolizace je prostředkem alegorie, tj. vzájemný vztah je právě opačný.

110) Losev, A. F. — Šestakov, V. P.: Istorija estetičeskich kategorij. Moskva 1965. Str. 239.

111) Ibid.: 241.

112) Ibid.: 241.

113) Gilbert, K. E. — Kuhn, H.: cit. dílo: 130—131.

114) Pfister, K.: cit. dílo: 352.

115) Schramm, P. E.: Die Erforschung der mittelalterlichen Symbole, Wege und Methoden. Berlin 1938. Str. XI. — Neue deutsche Forschung. Abt. VI. Bd. 5.

116) Ibid.: XV.

117) Huizinga, J.: cit. dílo: 274—275.

118) Petit Larousse illustré. Paris 1924. Str. 1221 (heslo Chartier, Alain).

119) Cejp, L.: O renesanční alegorii. — In: Umění a svět II.—III. Uměleckohistorický sborník. Gottwaldov 1959, str. 12.

120) Enklaar, D. Th.: De Dodendans. Een cultuur-historische studie. Amsterdam 1950. Str. 45.

121) Chadraba, R.: Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung. Prag 1964.

122) Cejp, L.: Metody středověké alegorie a Langlandův Petr Oráč. Praha 1961. — Acta Univ. Palackianae Olom., facultas philosophica 8. — Philologica V.

123) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně o Alexandru Velikém. — In: Sborník Krajského vlastivědného muzea Olomouc. Sv. IV. 1956/58. Olomouc 1959, str. 237—252.

124) Chadraba, R.: cit. dílo: 160.

125) Ibid.: 165—167.

126) Stejskal, K.: Podoba císaře Zikmunda — prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci. — In: Acta Universitatis Carolinae 7 (Philosophica et Historica), 1954. Praha 1954, str. 67—81.

127) Chadraba, R.: cit. dílo: 56.

128) Cejp, L.: Metody středověké alegorie . . . : 7—56.

129) Neuvádí jej např.:
Brukner, J. — Filip, J.: Větší poetický slovník. Praha 1968.

130) Ibid.: 10—11.

131) Kosmova kronika česká. Přel. K. Hrdina. Praha 1949. — Odkaz minulosti české. Sv. 10. (Podtrženo E. P.)

132) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně . . . : 244—245.

133) Losev, A. F. — Šestakov, V. P.: cit. dílo: 240.

134) Curtius, E. R.: cit. dílo: 500.

135) Populární výklad o Tzarových studiích podává:
Dobzynski, Ch.: Cinq siècles après le „Testament" Tristan Tzara révèle LE SECRET DE FRANÇOIS VILLON. Les Lettres Françaises 1959, č. 803 (17—23 décembre), str. 1, 4.

136) V tomto případě i dále ponecháváme původní francouzský text v jeho originální podobě po stránce pravopisné, aby byla patrna struktura anagramů, kterou v překladu napodobit nelze. Poněvadž některé z citovaných dokladů (verše dříve připisované Vaillantovi) nemají podle našeho zjištění vůbec český básnický převod, upouštíme v tomto případě výjimečně od překladu citovaných dokladů do češtiny i v poznámkách.

137) Já, François Villon, Villonovy verše . . . přel.

O. Fischer. Úvod. studii, životopis. a edič. pozn. napsal J. Felix. Praha 1964. Str. 112. — Klub přátel poezie.

138) Cejp, L.: Zum Problem der Anagramme in Piers the Plowman. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 1954, str. 444.
Cejp, L.: An Interpretation of Piers the Plowman. Časopis pro moderní filologii, příl. Philologica, 37, 1955, str. 17—30.

139) Praha 1945.

140) Praha 1947.

141) Viz pozn. 123.

142) Ibid.: 239.

143) Ibid.: 239.

144) Ibid.: 241—244.

145) K ústnímu šíření literatury v této době srov. doklady např. v:
Chaytor, H. J.: cit. dílo: 115 (pro světovou literaturu), Vilikovský, J.: Písemnictví českého středověku. Praha 1948. Str. 13—24 a při rozboru jednotlivých skladeb (pro literaturu českou).

146) Cejp, L.: Na okraj staročeské básně . . . : 247.

147) Ibid.: 249.

148) Ibid.: 250.

149) Ibid.: 250.

150) Ibid.: 251. Pochybnosti o řešení Cejpové vyjádřil J. Hrabák ve stati Umělecké hodnoty našeho středověkého písemnictví. (In: Studie ze starší české literatury. Praha 1956, str. 111.)

151) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady. — In: Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosof. — hist. — filologická, roč. 1938, č. I.
Čapek, J. B.: Alegorie Nové rady a Theriobulie. — In: Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosof. — hist. — filologická, roč. 1936, č. II.

152) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady: 7.

153) Bartoš, F. M. — Spunar, P.: Soupis pramenů k literární činnosti M. Jana Husa a M. Jeronýma Pražského. Praha 1965. Str. 154.

154) Flaška z Pardubic, Smil: Nová rada. K vyd. připr. J. Daňhelka. Praha 1950. Str. 31—32. — Památky staré literatury české. Ř. A. Sv. 9.

155) Ibid.: 48.

156) Ibid.: 66.

157) Čapek, J. B.: Vznik a funkce Nové rady: 62.

158) Cit. vydání: 16—19. (Podtrženo E. P.)

159) Skočdopole, F.: Život a dílo Jana Dubravia, biskupa Olomouckého. — In: Výroční zpráva c. k. vyššího gymnasia v Třeboni za škol. r. 1911/12. Třeboň 1912, str. 6—7.

160) Levý, J.: České theorie překladu: 296.

161) Čapek, J. B.: Alegorie Nové rady a Theriobulie: 49.

162) Dubravius, J.: Theriobulia. Nurnbergae 1520. Str. 39.

163) In: Hrabák, J.: Ze starší české literatury. Praha 1964, str. 118.

164) Cituji podle převodu do nové češtiny, který pořídil J. Vilikovský:
Vilikovský, J.: Próza z doby Karla IV. 2. vyd. Praha 1948. Str. 294.

165) Ibid.: 296—297.

166) Hrabák, J.: cit. studie: 118.

167) Sedláček, A.: Místopisný slovník historický Království českého. Praha 1908. Str. 262.

168) Friedrich, G.: Rukověť křesťanské chronologie. Praha 1934. Str. 72.

169) Hrabák, J.: cit. studie: 118.

170) Vilikovský, J.: Próza z doby Karla IV.: 296—297.

171) Hrabák, J.: cit. studie: 117. (Podtrženo E. P.)

172) Vilikovský, J.: Písemnictví českého středověku: 221.

173) Ibid.: 221.

174) Gilbert, K. E. — Kuhn, H.: cit. dílo: 142, 144—145.
Cejp, L.: O renesanční alegorii: 10—11.

175) V úvodu k vydání:
Smutní kavaleři o lásce. Z české milostné poezie 17. století. K vyd. připr. Z. Tichá. Praha 1968. Str. 26—27, 43—44. — Památky staré literatury české. Sv. 31.

176) Ibid.: 193—194.

177) Ibid.: 218 (pozn. Z. Tiché).

178) Ibid.: 103.

179) Tuto zákonitost prokázal J. Hrabák na žánru sporu:
Hrabák, J.: Veršované „disputy" doby husitské. — In: Hrabák, J.: Ze starší české literatury. Praha 1964, str. 114.

180) Hrabák, J.: Poznámky o zobrazování skutečnosti v staročeské literatuře: 57.

181) Ibid.: 59.

182) Ibid.: 52—57.

183) Petrů, E.: Exaktní metody v literárněvědné práci. Olomouc 1968. Str. 80—81. — Učební texty vysokých škol.

184) Petrů, E.: Vývoj českého exempla v době předhusitské: 13, pozn. 20. Celkový přehled literatury o exemplu: 125—128.

185) Ibid.: 30—31.

186) Olomoucké povídky. Příspěvek ke studiu vývoje staročeské zábavné prózy. K vyd. připr., úvodem a pozn. opatř. E. Petrů. Praha 1957. — Universitní knihovna v Olomouci. Publikace č. 4/1957.

187) Petrů, E.: Vývoj českého exempla v době předhusitské: 91—96.

Téma č. 10
Romantismus a české obrození

Macura, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ.* Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 15–34.

Hodrová, Daniela a kol.: *Poetika míst.* Praha : H+H, 1997, s. 5–24.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. *Viz* Téma č. 4.

Pavelka, Jiří: O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu. Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury v letech 1930-1995. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999, s. 168-173. *Viz* Téma č. 12.

Macura, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ.* Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 15–34.

1 / Synkretismus

Obecně se pociťuje, že běžné slohověpologické charakteristiky (baroko, rokoko, klasicismus, sentimentalismus, romantismus), které poměrně dobře slouží při periodizaci a popisu kultur velkých národů s plynulým, zvnějšku drasticky nenarušovaným kulturním vývojem, často vzdorují nebo přímo selhávají při popisu kultur národů mladých či národů s vývojem brzděným, komplikovaným. Projevuje se to často už v rozkolísání slohové periodizace a v znejasnění pojmosloví. V české literární historii je např. J. Vlčkem, J. Jakubcem, J. Máchalem aj. vztahováno označení „romantismus" již ke generaci jungmannovské (tedy nejen k tvorbě Máchově, ale i Kollárově, Jungmannově, Hankově, Antonína Marka apod.). Arne Novák naproti tomu řadí český romantismus až do let 1830 až 1850, zatímco vlastní literární působení jungmannovců označuje za „klasicismus". Z hlediska takové dvojí systematiky dochází pak často buď k naprosto protichůdným hodnocením týchž osobností první poloviny 19. století, nebo k formulacím rezignujícím na jednoznačný termín. Každé úsilí o přesnost a co nejbližší slohověpologickou specifikaci — např. Jirátovo rozvrstvení české obrozenské literatury pomocí kategorií „baroko" (kostelní a venkovské), „osvícenské rokoko", „preromantismus", „klasicismus", „empírový klasicismus slovenský", „biedermeier", „pozdní biedermeier", „subjektivismus", „romantismus"[1] působí značně uměle a nakonec ve svých důsledcích stejně vede k obezřetnému přiznání slohové „nečistoty", rozmanitosti popisovaných jevů. V současné české literární historii se dnes již vžilo a stalo závazným označení literatury vrcholného českého obrození termínem preromantismus, který konečně vyhovuje především tím, že předpokládá slohovou nejed-

neznačnost, „přechodnost" daného období. Přesto však na Slovensku, kde je utváření slovenské kultury spjato v prvé řadě s působením generace štúrovců, označované za romantickou, se podobného „přechodného" termínu užívá řidčeji a v jiném rozsahu, takže např. Jan Kollár, jehož slovenská i česká literatura považují za svého, je slovenskými literárními historiky dnes obecně považován za klasicistu, zatímco českými za preromantika. Termíny „klasicismus", „romantismus" atd. se tu tedy ustalují především na základě konvence, za tu cenu, že postihují jen část označované skutečnosti, která sama zůstává rozmanitá a různorodá.

Zdá se, že před obdobnými problémy stojí literární historie i jiných národů, které prodělaly v minulém století obdobně překotný rozvoj, období „zrychleného vývoje."[2] Objevují se tu syntetické osobnosti, které v sobě spojují „celý komplex úrovní uměleckého vývoje" — jak výstižně poznamenává Gačev např. k tvorbě bulharského spisovatele Petka Slavejkova[3] — a vzdorují tak jednoduché slohověpologické klasifikaci. Často dochází i k složitému prolamování literárního vývoje, pokud je nahlížen z aspektu slohověpologického. Tak např. ústřední postava estonského národního obrození Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803—1882) je označován nejen jako romantik, ale i jako osvícenec či klasicista, a pak působí pro nezasvěcence jako paradox, že tvorba Kristjana Jaaka Petersona (1801—1822), která je mnohem staršího data, bývá hodnocena vesměs jako preromantická.

Obdobné rozkolísání kategorií je nutným důsledkem vnitřní slohové nevyhraněnosti obrozenských kultur, je dáno jejich potřebou vyrovnat krok s dobovým uměleckým vývojem komplexně, jakoby „najednou". Synkretismus, se kterým se tu setkáváme, jakkoliv je nejspíš nutným průvodním jevem utváření každé „kultury se zrychleným vývojem" (tj. obrozenského typu), a tedy i jevem pro ni příznačným, je vlastně v prvé řadě synkretismem směrem vně, synkretismem podnětů zvnějšku.

Obrozenská kultura zná však ještě jiný synkretismus než synkretismus slohový. Vyznačuje se totiž malou vnitřní diferencovaností, a proto i splýváním celých velkých oblastí kultury. Jungmannovská kulturní aktivita nevytyčuje ostré předěly mezi vědou, uměleckou literaturou, publicistikou apod.

Nelze samozřejmě popřít, že v té době je všeobecně — nacházíme se přece v devatenáctém století — uvědomována funkční odlišnost jednotlivých oblastí kultury, je dokonce velmi zřetelně uvědomována funkční odlišnost i jednotlivých oblastí slovesnosti samé. Podstatné však je, že utváření české kultury je ve všech svých složkách neseno týmž patosem zaměřeným k naplnění výsledného ideálu celistvé, „plné" kultury národní. Z hlediska tohoto společného cíle bývá nejednou volba té či oné kulturní oblasti k tvůrčímu zásahu libovolná. Na hranicích jednotlivých kulturních sfér dochází pak k četným případům vzájemného zastupování a vypomáhání. Tyto jevy samy o sobě, vytržené ze souvislosti, nejsou mnohdy nijak příznačné pro kulturu obrozenskou, mají svou obdobu i později, vždyť vnitřní rozhraničení oblastí lidských kultur není a nemůže být nepřekročitelné. Množství těchto přesahů a především pak společný motivační mechanismus za nimi patrný však přesto prozrazuje ledacos o zvláštní povaze vrcholné obrozenské kultury z tohoto hlediska.

Rodící se česká publicistika např. velmi přirozeně využívá pro své cíle na jedné straně uměleckou literaturu, na straně druhé vědu. Krásná literatura, a to i v případech, které z dnešního hlediska cítíme jako čin výlučně a „čistě" umělecký, nese v sobě tehdy vždy silný publicistický moment, naplňuje sama o sobě cíle obran českého jazyka, jejichž tradice sahá hluboko do minulých století[4]. Už samo užití češtiny jako jazyka literárního, jazyka „vysoké literatury", bylo přímo polemikou s protivníky literární češtiny, mělo získat a přesvědčit čtenáře a současně vyvrátit a zdiskreditovat argumenty protivníkovy. Skutečné možnosti podobného přesvědčování byly nejdřív ovšem značně omezené; zpočátku převažuje spíše snaha týmž přesvědčovacím aktem sjednotit a názorově semknout už stávající stoupence českého národního hnutí. Později, ve třicátých a čtyřicátých letech, se však možnosti získávání stoupenců české věci postupně rozšiřují, literatura pak pro své persvazivní cíle častěji využívá i přímých publicistických prostředků.

Publicistika se pak v literatuře zabydluje např. ve velmi oblíbených, byť umělecky okrajových útvarech zábavních (deklamovánka, společenská píseň), ale i v poměrně dosti prestižních a v soudobé

měšťanské společnosti žádaných útvarech prozaických.

Zvláštní úlohu z tohoto hlediska schrává také divadlo, které na rozdíl od literatury jungmannovského období může počítat s poměrně dosti širokým okruhem příjemců, což od počátku výrazně zvyšuje i ztěžuje jeho možnosti jako nástroje vlastenecké agitace.

Vzrůst publicistických funkcí literatury je dobře patrný na proměnách žánru před chvílí připomenutého, deklamovánky[5]. Z básně především zábavné, spjaté s publicistikou jen volněji a tíhnoucí k vlastně již poměrně málo publicistickým novinovým žánrům typu pozdějšího fejetonu nebo causerie, vzniká i typ vážné poezie, který položí základy pozdějšímu básnickému „vlasteneckému proslovu" šedesátých a sedmdesátých let. V této své vývojové linii si ponechala deklamovánka původní silný apelativní ráz daný již zaměřením na veřejný přednes, při němž se počítalo se ztotožněním mluvčího (vnitřního subjektu textu) s reálným deklamátorem a ztotožněním adresáta se skutečným publikem. Došlo tu však k výraznému oslabení hry na spor, v níž bývala ovlivňující funkce funkci zábavní podřízena, šlo tedy o přesvědčování hravé, o nezávaznou hru argumentů. V deklamovánkách s vlasteneckou tématikou ovlivňující funkce však jednoznačně převážila. Namísto volného střídání argumentů nastoupila jednoznačná výstavba hodnotového řádu:

Já jsem Čech! a kdo je víc,
přistup a se slyšet nech,
a zvolej třeba z celých plic:
„Ha, já jsem víc a nejsem Čech!"

V této známé Rubešově deklamovánce (RUBEŠ 3, 16—22) se vlastně předkládá řada tezí již nekonfrontovaných s protikladnými, cílem již není aforistická ekvilibristika, ale upevnění předem dané ideologické normy: „Jen v Čechách žíti Čecha slast — Čecha jméno ctihodných jest předků věno — Čech válčil jen, když hájil své... on nemá ruce krvavé a nezná kletbu národů — Malíře vůbec známé my Češi také máme — Co se božské hudby týče, Čech má k chrámu tónů klíče — Čeští hoši, to jsou hoši, to jsou ňáci jonáci! — A pak naše dívky české, nejsou-li to dívky hezké? — Písně české, ach ty svaté tóny! — Česká řeč... z srdce v srdce plyne," apod. Obdobné

postupy zná i vlastenecká píseň, u níž určení pro kolektivní, sborové provádění naprosto mechanicky imputuje autorem postulované hodnoty a normy společenského chování celému kolektivu zpívajících. Vlastenecká ideologie se v nich často váže na všeobecně přijatelné tematické okruhy písně milostné, spjaté s pokleslou anakreontikou, písně pijácké apod[6]. Vlastenecká píseň tak vytvářela jeden z důležitých můstků mezi vysokou kulturou obrozenskou a její ideologií a různými zcela „přízemními" formami reálného společenského života, byla důležitou součástí procesu, v němž se jednotlivé formy společenského „bytu" obalovaly postupně národní ideologií.

Pijácká píseň vlastenecká se např. stala součástí dobové nacionální glorifikace piva jako slovanského či českého nápoje — příznačně bylo pivo v té době zvoleno za námět i četných publicistických úvah (KVĚTY 1837, 198) a proniklo také mezi první publikovaná hesla plánovaného naučného slovníku (ČČM 1833, 3). Sám akt pití piva se tak změnil v symbolický ceremoniel příslušnosti k české nebo slovanské pospolitosti a byl přenesen ze sféry požitků materiálních v oblast hodnot duchovních.

Zvláštní pozornost si zaslouží také dobová vlastenecká novela, především Tylova, která představuje výrazný dobový typ zapojení umění do služeb národního programu. Mimouměleckými zřeteli Josef Kajetán Tyl konečně vznik svých novel výslovně motivoval, když v předmluvě k obsáhlému knižnímu svodu svých povídek předeslal, že zvolil literární dráhu, aby „mohl o našich nejsvětějších záležitostech mluvit" (TYL 1, XIII), že mu nešlo „tak dalece" o vytvoření uměleckých děl, jako spíš o vyvolání ohlasu v zásadě publicistického: nalezení duše, do níž by bylo literárním útvarem, a tedy uměleckými prostředky vloženo „blahonosné semínko" vlastenecké ideologie. Příznačně tak předkládá Tyl ve svých novelách svět jako svět „veskrze a jednoznačně vyhodnocený"[7], přeměněný v model řešení naléhavých otázek vlastenecké společnosti, a tedy v jakýsi katechismus českého vlastence[8]. Vytvoření vlastenecké novely, či Tylovými slovy „novely tendenční" (TYL 2, 117), předpokládalo však vedle vstřebání domácí linie vývoje kramériovské lidovýchovné povídky i využití dobové evropské představy o obsahu novelistic-

kého žánru ovlivněné dosud ještě osvíceneckou novelistikou francouzskou. Tuto teoretickou představu — v té době již nejspíš v praxi zastarávající — fixoval pro český kontext Jungmann prvním vydáním své Slovesnosti, v níž na rozdíl od svých předloh, které již v novele neviděly tak jednoznačný ekvivalent pojmu „moralische Erzählung" a vymezovaly ji především rozsahem[9], ztotožňuje novelu s pojmem „mravná rozprávka, poněvadž předměty své z okresu mravnosti obírá" (JUNGMANN 1, LVIII). Prolnutí problematiky mravní s českým patriotismem a prosazení lásky k vlasti na nejvyšší příčku žebříčku etických hodnot tak našlo v žánrovém předobrazu novely vhodný nástroj uvědomovací a výchovný.

Neméně těsné byly vztahy publicistiky a vědy. Stejně jako byl silný publicistický a persvazivní moment obsažen v samotném faktu užití češtiny jako jazyka umělecké literatury, působí i v případě užití češtiny jako jazyka vědeckého. Povýšení češtiny na jazyk vědy prokazovalo způsobilost českého jazyka zaujmout místo mezi vzdělanými jazyky evropskými (VINAŘICKÝ 2, 312—313: „Rovněž Vám štěstí přeji k dohotovení Vaší Pitvy a těším se, že se jazyk náš způsobilým tlumočníkem i této vědy býti prokázal"; JUNGMANN 13, VII—VIII:" na ten čas nám ne tak na soustavě umění mudrckého, jako raději na tom záležeti se vidělo, abychom i o věcech prostovědných po česku hovořiti a psáti uměli"). Proto konečně nijak nepřekvapí také přímý silně publicistický ráz děl, která položila základy řady pozdějších vědních disciplín. Především česká slavistika a bohemistika se v první polovině 19. století utváří ve výrazném polemickém sporu se slavistikou německou nebo s německou nacionální publicistikou. Obecně lze říci, že česká věda jungmannovského období se formuje výrazně se zřetelem ke společenským potřebám[10], zvláště pak k potřebě získat a uhájit národní věci prostor publicistickými prostředky.

Současně však věda tehdy dokáže suplovat i určité úkoly v zásadě umělecké. Představa vědy jako oblasti do sebe uzavřené, která mohla vyhovovat generaci Dobrovského, je nyní rozhodně odmítána. Velmi výrazně se staví proti „akademické vědě" Jan Kollár: „Nenávidím ustavičné čmýrání se v zaprášených knihovnách, jako i pouhou školskou učenost a spekulativnost, kde, jako v německé filozofii,

jedna nová soustava ustavičně druhou nahání a z trůnu svrhuje, a žádná se naposledy v životě nezakořeňuje aby mohla květ a ovoce přinášeti" (KOLLÁR 10, 50).

Týmž patosem je nesena i Kollárova výzva k mladým Slovákům, aby „při vědecké straně života i na uměleckou nikdy nezapomínali" (KOLLÁR 10, 17), nebo jeho výsměch vůči objektivizující osvícenské slavistice a badatelům, „kteří byli sice učení, / bez lásky však a bez národnosti; / / k Slávě měli ne co milenčové / k milence se, než co studení / k mertvole se mají pitevcové" (KOLLÁR 1, 607). Také vlastní pokusy Kollárovy na poli vědy, především v oblasti etymologie a slovanského a srovnávacího bájesloví (jakkoliv dilettantské), jsou domýšleny se zřetelem k potřebám uměleckým. Je příznačné, že čistě vědecký spor o etymologii jména Slovan, tj. o otázku, je-li odvozeno od „bohyně Slávy" či od pojmenování „slovo" či „člověk", řeší Kollár přihlížeje k možnostem uměleckého využití té či oné odborné koncepce: „Zvláště z básnického ohledu má Sláva pro nás vysokou cenu. Stojím vám předkem za to, že slovistové aneb člověkistové nikdy nebudou míti národní epos z této vidky zplozené aneb s ní spletené, nikdy nebudou míti Sloviadu aneb Slovaniadu, což už samo v sobě nepoeticky v uši zní: my ale nejen můžeme, ale musíme míti (dílem už i ve skutku máme) Slaviadu... Slov, Slovo, Slovan nemá zhola žádného poetického momentu a potahu v sobě, nebudí žádného tušení a toužení, neváhí estetický cit žádnou kouzelnou vnadou jako Slav, Sláva. Slav jest už samo v sobě ideálnější, jemnější a jakoby éterické a lehkokřídlé: Slovan, slovanský jest těžké, hrubé, hřmotné a zvonovité jako moskevský Ivan, dlouhokráčné, mnoho těla a země v sobě mající, a proto pro křídlaté nohy prozódie a poezie obtížné a váhavé, více řečnické než básnické. Čím zajisté kratší slovo, tím názornější, pro poezii vhodnější. Slovia, Slovany, Slovansko netrpí žádné básnické personifikace, nedá se samo sebou oživiti a zosobniti, anobrž fantazii hamuje upomínáním na slovo a literu. Na půdě Slávy může se epos, drama atd. výborně stavěti..." (KOLLÁR 11, 149—150).

Nejde však jen o jednotlivé, osobně podbarvené stanovisko. Vesměs je vůči dílům zamýšleným jako vědecká zaujímán postoj, který obsahuje prvky estetického hodnocení, a dokonce je klade nad zá-

kladní kritérium pravdivosti nebo nepravdivosti poznání, z hlediska vědeckého nadřazené. Tak píše charakteristicky koncem roku 1830 Jungmann Kollárovi o jeho Rozpravách o jmenách: „Vaše obrovské dílo... zůstane, nechť o něm soudí kdo chce co chce, vždycky přepamátné a hluboká studnice, z které všickni vážiti budeme. Mně přichází jako čarodějný palác, který státi vidím, o němž ještě jistotně nevím, zdaž v jeho stkvělých světnicích bezpečně odpočívati mohu, ale naději se, že čím déle se v nich procházeti budu, tím pevnější je býti shledám, třebas mi se zprvu nepevné tam zde býti viděly, a konečně, byť i tak bylo, to pěkné, drahé nářadí v nich nejsou kouzla, jest to ryzí, čisté zlato ze všech světa dolů pracně dobyto a shledáno..." (JUNGMANN 14, 203). Nad jinou Kollárovou prací píše Jungmann ještě otevřeněji: „Pojednání jeho, v kterém proti Dobrov. (skému) dovozuje jméno Slovanů býti od *slávy*, třeba se mýlil, jest vždy pěkné a plno učenosti a ducha jeho..." (JUNGMANN 3, 175—176). I na ose věda—umění se tedy projevuje ona příznačná dobová malá diferencovanost jednotlivých kulturních oborů. Z toho hlediska je příznačná i podoba a funkce historického díla základního významu, jakým jsou Palackého Dějiny, které přestože vznikaly v české podobě až později, logikou svého vzniku přísluší ještě zčásti do doby, která nás zde zajímá. Představují totiž současně dílo historické i literární. Jeho literárnost není jen v jazyce, který obnovil velikost české humanistické periody, jež se pak ukázala plodnější pro další rozvoj prózy historické než pro rozvoj výkladového a odborného stylu, ale především v tom, že na sebe vzalo úkol suplovat nedostatečně rozvinutou historickou národní epiku a stalo se tak vlastně jakýmsi českým národním eposem[11].

Jsou ovšem známy i příklady opačné, kdy dílo v prvé řadě literární je tvořeno a přijímáno jako výsledek operací poznávacích, a tedy jako útvar nejen umělecký, ale i vědecký. Nejcharakterističtějším projevem této tendence je nepochybně Kollárova Slávy dcera v té podobě, kterou získala počínaje vydáním z roku 1832. Poznávací složky své básnické skladby podtrhl Kollár konečně i přiřazením rozsáhlého svazku komentářů k textu a skutečností je, že se tak jeho dílo dostalo i do bibliografií prací usilujících o vědecké zpracování srovnávací mytologie (HANUŠ 1). Podobné případy však ne-

byly nijak zvlášť četné. Běžnější byla jistě nikoliv přímá zástupnost, ale prostá koexistence vědeckých a uměleckých projevů, tak jak ji dokládá skladba obou našich obrozenských vědeckých časopisů, staršího Kroka a mladšího Časopisu Českého muzea.

Na pozadí všech těchto fakt je více než přirozené, že se obrozenským ideálem plně rozvinuté osobnosti stal člověk — vlastenec, aktivně zasahující současně do celé řady oblastí kultury, píšící nebo překládající poezii, prózu i dramata a současně se zabývající otázkami jazyka i otázkami nejrůznějších vědních oborů, estetikou, filozofií i historií, chemií, zoologií, pedagogikou, i etymologií atd. V praxi to znamenalo zcela jiné hodnocení diletantismu, který, přestože i v kontextu vlastenecké kultury vznikala díla diletantstvím nepoznamenaná, víceméně nabýval vrchu.

To všechno nízkou diferenciaci české obrozenské kultury zdá se poměrně uspokojivě dokládá. Nedostatečná vnitřní členitost obrozenské kultury má však ještě jeden důsledek. Překotně se vytvářející česká kultura nezná totiž ani nijak zvlášť ostrou přehradu mezi centrem kulturní aktivity a její periférií. Pokud jsme se tedy zatím soustředili především k povšechnému výčtu charakteristických případů synkretismu základních oborů té sféry kultury, která fixuje své výtvory psaným slovem, textem, tedy zhruba řečeno vztahů mezi vědou, uměleckou literaturou a publicistikou, unikala nám zatím synkretičnost vlastně ještě podstatnější. Mimo naši pozornost zatím bylo totiž prostupování ústředních oblastí kultury s takovými kulturními jevy, jako je dobová psychika (citový model, přátelství, erotika), móda, etiketa i etika.

Výzkum těchto jevů se většinou považuje za poněkud kuriózní a nepřikládá se mu pro poznání základního mechanismu dané kultury příliš velký význam. Zdá se však, že typ obrozenské kultury svou nedostatečnou rozčleněností jevy z kulturní periférie nečekaně zvýznamňuje. Chceme se pokusit ukázat tuto skutečnost na podrobnějším rozboru vztahu literatury a květomluvy, zdánlivě velmi okrajového komunikačního systému, dobově velmi oblíbeného kódu milostné komunikace. Půjde nám o to, doplnit předchozí kusou konfrontaci různých, často dosti vzdálených kulturních projevů rozborem soustředěným na poměrně malou plochu, ale zato sou-

stavnějším, dovolujícím postihnout složitý obraz prostupování dvou kulturních oblastí, jedné z centra (literatury) a druhé z okrajového pásma tehdejší kulturní aktivity (květomluvy), mnohem celistvěji.

Dobová obliba květomluvy přirozeně dalece přesahuje hranice českých zemí, souvisí s vlivem orientálního selamu, ale současně znamená dovršení rozpadu dávné tradice středověkého symbolického systému, v němž se tradiční znaková soustava květomluvy obalila novými významy, danými sentimentalistickým a preromantickým, v našem kontextu navíc i biedermeierovým vztahem ke květině a k přírodě. Dobová úcta ke květině se promítla i v pojímání zahradnictví jako umění a jeho včleněním do celkové soustavy estetické[12]. Proto není v našem kontextu ani příliš zvláštní, že se téma květomluvy stává dostatečně závažným třeba pro Jana Kollára, aby je pojal do své sbírky kázání (KOLLÁR 8, 324—340), nebo že plánovaný soubor slovanských národních pověstí Slovanka začal (a také přestal) vycházet v roce 1833 prvním a jediným svazkem, který na základě „svodu" pověstí (vydávaných za autentické) vytvořil první českou kodifikaci „jazyka květin" (AMERLING 2). Obě publikace prostě prokazují tehdy obecně pociťovanou závažnost květomluvy. Kollárovo kázání tím, jak ji vtahuje do souvislostí posvátných — „Kristus Ježíš netoliko milovníkem přírody vůbec, ale i obzvláště přítelem kvítí byl" (KOLLÁR 8, 325), „v celém Písmě svatém jeví se jakási obzvláštní láska ku kvítí" (327) —, Amerlingova sbírka svým pokusem naroubovat květomluvu na mytologické zdroje — byť fiktivní[13] —, jež byly z hlediska národního hnutí považovány za neméně posvátné. V obou případech tu však kodifikace — podobně jako v jiných kodifikujících textech[14] — pouze dokládá a rozhodně nijak uměle nevytváří skutečnou dobovou prestiž květomluvy.

Česká literatura k této otázce nabízí v druhé čtvrtině devatenáctého století také velké množství dokladů. Do jisté míry již tím, jak — především v próze — postupně stále vědoměji zachycuje reálné jevy společenského života, a tedy i určité dobově příznačné momenty erotické komunikace, které se o znalost květomluvy opíraly. Tak v Rubešově Dlouhé předmluvě ku krátké povídce (1841) nacházíme tento dialog:

„Slečinka bíle a modře oblíknuta!" prohodil jsem, uváděje svou milostenku z kola na sedátko.

„Mé zamilované barvy!" odpověděla Lorinka, s modrou páskou si pohrávajíc.

Já: „Lilie a violinky!"

„Nevinnost a věrnost!" doložila ona pevným hlasem, a podívala se na mne, jako by byla vypátrati chtěla, zdali jsem jí rozuměl.

„Nevinnost a věrnost!" opakoval jsem já vážným tónem.

(RUBEŠ 1, 94)

Většinou však literatura ukazuje dobovou rozšířenost a všeobecnou závaznost květomluvy přímo, včleňujíc ji do svého jazyka jako jeho neodmyslitelnou součást. Mnohdy počítá s významy, kterými jsou obaleny představy růže a lilie; jejich kořeny sahají často hluboko do historie. Růže patřila vůbec k nejběžnějším symbolům orientu jako znamení dosažené dokonalosti a lásky, křesťanská ikonografie ji převzala jako znamení svatého grálu, Kristova srdce, kříže, alegorii panny. Obrozenská lyrika z těchto i jiných pramenů stále ještě tu a tam v jisté míře čerpá. V zásadě tu však podobně jako u lilie, tradičního symbolu čistoty, panenství a nevinnosti, pokračuje zesvětšťování výchozího symbolismu a jeho spojování s pozemskou erotikou. Významové okruhy obou květin se přitom často prostupují, růže se přibližuje významem lilii asociací k ruměnci, cudnému začervenání[15] („líce růžemi nevinnosti barví..." KOLLÁR 7, 85), lilie svým sepětím s bílou barvou, čistotou a ušlechtilostí tak spolu s růží znamená krásu, obě květiny také v soudobé elegicky podbarvené literatuře společně vystupují i jako obraz zničené ctnosti („bílá růže zlomena v květu jarním", TOMSA 1, 109; „zlomená lilie", JAN Z HVĚZDY 2, 92). Vystupují-li však obě květiny v textu současně, pak lilie na sebe váže především významy nevinnosti, kdežto růže významy krásy, lásky, často bolestné, zraňující svými trny[16]: „Chránil jsem se růže, / trniska se boje; / lilii jsem hledal / a v ní blaho svoje; / lilie je svatá, / bez trní to růže...," RUBEŠ 1, 311); „Zkrašluje líce bobek mužné, hlavu růže panenskou; / ach s nebe posly jenom lilie ozdobují" (ČELAKOVSKÝ 2, 255); „Sličná růže k němu dýše / lásku svoji májovou; / lilie pak ve kališe / zdvihá

k němu duši svou" (JABLONSKÝ 1, 140).

Lilie a růže stály v dobovém povědomí na vrcholku hierarchie květin, v české obrozenské literatuře jim však v oblibě úspěšně konkurovaly i skromnější, obyčejnější květiny, což zjevně souviselo se sentimentálně biedermeierovým kultem prostoty, citovým vztahem ke všemu, co je malé a drobné. Především pomněnka, „vedle rychle plynoucích vln stálou měrou květoucí" (KOLLÁR 8, 335), která byla znamením stálosti a věrnosti, „obrazem věrného vzpomínání milujících na se" (AMERLING 2, 38), a dokonce — silou živě pociťované etymologie — také jen znamením vzpomínání či pamatování vůbec. Violka (fialka), další z tehdy velmi populárních květin, je přijímána jako symbol skromnosti, v Amerlingově květomluvě (v zásadním souladu s Eithovou Blumensprache, s. 38) je obrazem „skromného a tichého dobročinění" (s. 88), podle Kollára upomíná „na pokoru a tichost" (KOLLÁR 8, 335). Ve spojení s fialkou se vedle atributu vůně a snad ještě častěji objevuje atribut skrývání, nenápadnosti: „panna má býti utajená a skrytá jako fialka" (KOLLÁR 7, 470), „tajná láska jak violka / kvete ve skrytosti tejné..." (PICEK 2, 73) atd. Z tohoto motivu vyrůstá velmi často oblíbená dobová didaxe s příznačným mravním naučením:

Violinka kvete
v stínu temném skryta;
violinka vadne,
den jak nad ní svítá...
(RUBEŠ 1, 309)

Jsem violinka tichá, v šumném světě dítko neznámé,
v soukromných jen dech můj lze najíti dolech.
Vám, Všudybylky, to dím; neb očím, samovolně co najdou,
jedno milé, ne však, co do očí se staví.
(ČELAKOVSKÝ 2, 256)

S fialkou se často spojuje konvalinka (mnohdy přímo v rýmových pozicích), která je obdobně považována za květinu „nehonosivé tichosti" (AMERLING 2, 79), za obraz „nevinnosti dítek a tichosti svaté", něžné, prosté krásy, neviny bez stopy vznešenosti: „nevinných se konvalínek na tisíce rodí z máje" (POLÁK 1, 30). Podobně chudobka znamená skromnost ženskou: je obrazem „tichých radostí života" (AMERLING 2, 89) a „nehonosnosti". Příležitostně tak bývají hodnoceny i další květiny, využívané jako literární emblémy řídčeji. chrpa (podle Amerlinga znamení „nezištnosti a tiché nevtíravosti", s. 89), petrklíč (znamení „nevinných dítek a naděje", s. 89), „sněženka" (znamení „pokory a vděčnosti", s. 92) aj.

Rozpětí mezi květinami vznešenými, ušlechtilými, především lilií a růží, a květinami „prostými" je důležitým prvkem soudobé květomluvy, jakkoliv s sebou nenese (jak bylo řečeno výše) jednoznačný přesun na hranici hodnot. Často bývá toto rozpětí vykládáno zcela nehodnotově, jako vztah květin řady „dětské" a řady „dokonalé, dospělé": „Když byl ze mne mládeneček, / kvítí jsem si trhával, / z fialek a sedmikrásek / věnečky jsem plítával. / / Po rozkvětu své mladosti / růži jsem si pěstoval, / každé ráno ji zalíval, / neboť jsem ji miloval" (KAMENICKÝ 2, 96); „Hned mi padá na rozum, že maličkých říše nebeská, / konvalium kdykoliv neb nezabudku zočím" (ČELAKOVSKÝ 2, 255).

Bez nějakého důležitějšího hodnotového rozdílu jsou květiny „prosté" i „vznešené" řady využívány společně také jako emblémy ženské krásy. Lilie a růže jsou běžnými květinovými symboly pleti („To tílko je lilie, růže..." PICEK 1, 91). Na obličeji je růže spojována s tvářemi, čelo s lilií, zblednutí a zrudnutí je ztvárňováno odpovídající metaforou: „líce brzy v růže, brzy v lilie měnící" (JAN Z HVĚZDY 1, 64). U úst se vztahuje růže ke rtům, lilie k zubům („A tvá ústa se zoubkami jak růžová zahrada prokvétavá liliemi", KAMENICKÝ 1, 59). Oči jsou naopak spojovány — především na základě asociace modré barvy — s květinami „prostými", s pomněnkou („oči dvě pomněnky", TYL 2, 21), chrpami nebo fialkami, slzy jsou zpředmětňovány slzičkami — Dianthus deltoides L. (KAMENICKÝ 2, 16. 55; PICEK 1, 92) aj. Velice časté je pak vázání těchto emblémů do celistvých květinových obrazů: „Vadla — ubožátko — vadla; chrpy z oček vyplakala, korály rtů jejích proměnily se — jako plné růžičky tváří jejích — v lilie" (RUBEŠ 1, 156). Důslednost takového převodu do jazyka květomluvy je vlastně již na půl cestě k hravé bájeslovné interpretaci:

„Na památku toho dne a na znamení
smíření se lilie a růžinky —
vkouzlil bůžek jejich políbení
v líce švarné dívčinky;
violinky něžné líčko krásné,
jež se po očinku tenkrát dívala,
lilie když růži líbala,
vkouzlil v její očko jasné..."
(RUBEŠ 1, 341)

Svou funkcí však rozlišení vznešených a prostých květin značně přesahovalo původní oblast svého užití. Vedle analogie květin a ženského těla vznikala totiž ještě jiná analogie, společensky mnohem závažnější, analogie květin a literatury. Hierarchie s rozpětím mezi květinami vznešenými a prostými se pak současně promítala do oblasti písemnictví jako prostředek žánrové diferenciace literárních děl. Soudobá obliba květin pronikla do názvů knih, volba jednotlivých názvů pak v hrubých rysech naznačovala příslušnost knihy do oblasti „vysoké", či „prosté, skromné" literatury, dokonce však — pomocí více méně pevně zakotveného významu květiny v obecném povědomí — mnohdy i přesněji vypovídala o zvoleném žánru, případně o tvaru či tematice díla. „Básně — abych v podobenství mluvil — jsou dítky bohyně Flóry, jakž je vesna v nejpěknější rozmanitosti a v nejspanilejší prostotě rozsívá, a mezi těmi nejněžnější jest růže, čili báseň lyrická... Ve veliké ekonomii literatury všecko může, všecko má vyniknouti, zde všecko měj své místo; kde ale jedle nebo olše státi má, tam se nesázej fialka aneb konvalinka. Pole básnické jest od národní písně až k eposu jedna velká flóra v literatuře, a zde bedlivě na to hleděti potřebí, aby čistá ostala!" (CHMELENSKÝ 2, 382). Nápadná je tato žánrová úloha květomluvy na Čelakovského rozsáhlé lyrické skladbě Růže stolistá, Báseň a pravda (1840), která vznikla z původního cyklu milostné lyriky Pomněnky vatavské (1831). Přesunutí těžiště skladby z roviny intimní zpovědi do roviny filozofické a podstatné rozšíření skladby tímto směrem podmínilo také změnu květin v názvu. „Prostá" pomněnka (naznačující elegický tón milostné lyriky, vzpo-

mínání na vzdálenou lásku) byla nahrazena „vznešenou" růží, mj. symbolem duchovního poznání světa; druhové označení „stolistá" současně naznačuje počet stroficky obdobných básní. Titul didaktického spisku M. D. Rettigové Chudobičky (1847) naopak zase napovídal určení knížky mládeži (chudobky patří ke květinám „dětské" řady): „jsou to prvotinky, které hned pod sněhem se rozvíjejí, první jsouce ozdobou mladistvé přírody jarní" (RETTIGOVÁ 1, 6). Rettigová také výslovně konstatuje: „Tento spisek podobá se oné květince, pod jejímžto názvem se zjevuje, jen outlá mládež nalezne v něm první pravidla k budoucímu vzdělání ducha a šlechtění srdce." Určení dětem naznačuje často i užití zdrobněliny od základního názvu květiny, např. Růžinky aneb Spisky pro dítky Františka D. Trnky (1824) či Bazaličky Václava Váši (1828).

Obdobně poukaz k nevinnosti nesený jménem květiny v názvu — Konvalinky Jana Jindřicha Marka (1824), Jaré fialky Františka Bohumila Tomsy (1825), Narcisky Magdaleny Dobromily Rettigové (1834) — mohl naznačovat buď určení knihy ženám a dívkám (ČECHOSLAV 1825, 89), nebo vypovídat přímo o knížce, zaštiťovat ji před možným podezřením z kratochvilné, škodlivé četby, kterému tehdy byla beletrie často vystavována.

Titul Kopřivy u Langrových satir signalizuje své žánrové určení i dnešnímu vnímateli. V názvu Keř rozmarýnový ze stínu do veřejné zahrady přesazený (1830) zase poukazuje symbolika květiny k životnímu údělu autorky, Marie Antonie, nevěsty Kristovy, obdobně jako v delší povídce Myrhový věneček (1828) titul podvojnou symbolikou pokory a utrpení na straně jedné a svatebního věnce na straně druhé současně vyznačuje základní obrysy děje. Pomněnka v názvu má poměrně velký žánrový rozptyl od označení elegické poezie milostné (Pomněnky vatavské) či vlastenecké, rozechvěné vzpomínkami na zapadlou slavnou minulost národa (V. Štulc, Pomněnky na cestách života, 1845), přes almanachy nebo časově vázané publikace (Pomněnky na rok 1844) až k sbírkám moralistních napomenutí (J. Vlastimil a F. D. Kamarýt, Pomněnky). Titul sbírky Jana Baptisty Vladyky Hyacinty (1825) zase pravděpodobně využívá významových okruhů smutku (srov. Eith, s. 16) a vznešenosti (dáno též vztahem k stejně znějícímu označení drahé-

ho kamene) jako signálu elegicky podbarvené, vysoké, jazykově cizelované lyriky. Květinové symboliky jakožto nástrojů literární kategorizace se ovšem hojně užívalo nejen v titulech, ale i v dedikacích, kde často sloužila ke konvenční omluvě prostoty nabízených veršů:

Aj tu kvítky! — kvítí nelíčené;
žádné růže, žádná liliátka!
Chudobinky chudé, ubožátka,
slzinkami jenom porosené...

Láska blahá, která všecko zmůže,
chudobky vám moje proměnní
v lilie a růže.
(RUBEŠ 1, 235)

Víc a víc na luhu květném
pomněnek se rozvíjí,
a duchu se v spěchu letném
v skromnou kytku navíjí.

Než dál duchu nutno jíti
v té rozkošné květnici,
sotva že z skromného kvítí
svil jsem sprostnou kytici.

A tu kytku z prostých kvítků
kladu, lásky ve závitku,
vám v pomněnku nesměle:
vlasti, bratří, přátelé!"
(ŠTULC 1, 161)

Mnohdy zůstává bez znalosti „jazyka květin" řada obrozenských textů vlastně pro dnešního čtenáře neproniknutelná. Například několik písní Františka Jaromíra Rubeše je označeno jménem květiny (Slzičky I—III, Kukačky, Konvalinky, Karafiáty, Pomněnky

I—II), aniž je příslušný květinový motiv jakkoliv uveden do vlastního textu (Rubeš 1, 308—314). Jeho volba je výlučně motivována jen odkazem k významu květiny v soudobé květomluvě. Nejsnadnější situace je tu s titulem Slzičky, ten je tu užit zjevně jako signál elegického tónu básně, předznamenává totiž její atmosféru stesku a žalu, obdobně bez větších potíží lze také určit důvody volby titulu Pomněnky pro stejně elegickou notu, spojenou v první části se vzpomínkami na zemřelé přátele. Složitější situace je již s dvojicí Konvalinky — Kukačky, kde konvalinka v názvu napovídá téma něžné, prosté a nevinné lásky, zatímco kukačka (vstavač kukačka) je tu přítomna jako znamení podvodu a klamu, jak tomu nasvědčuje jiná Rubešova báseň: „Kde jsem zasel konvalinkou, narostly mně kukačky; kdybych chodil za Bělinkou, / měla by dva miláčky," (RUBEŠ 1, 280). Obdobně volbu titulu Karafiáty pro píseň rozvádějící dlouze téma dvojí zrady milenky i přítele lze pochopit, jen uvědomíme-li si, že karafiát v květomluvě „obrazem jest, voní-li, přátelství čestného a krásy spojené se ctností; nevoní-li, obrazem jest krásy urážející, an nemá vnitřní ceny" (AMERLING 2, 88). Rozpětí významu karafiátu (přátelství, ctnost, krása bez vnitřní ceny) je v písni vlastně rozvedeno celým příběhem:

Milostné mi nebe
dalo přítelíčka,
k tomu krásnou dívku
jako andělíčka;
žil jsem jako v ráji —
smutná připomínka!
Přítel mi vzal dívku,
dívka přítelínka.
(RUBEŠ 1, 312)

Analogie květin a literatury jde však v dobovém myšlení ještě dál než po samu mez užití významů květin jako nástrojů žánrové či stylové diferenciace literatury. Vytváří se představa o hluboké souvislosti mezi světem květin a literaturou, ba dokonce celou kulturou, která podstatně ovlivňuje dobovou představu o úkolech soudobého písemnictví či kulturní aktivity jako celku. Kulturní

aktivita (především literární a jazyková) je nahlížena nejen v obrazném, ale přímo v doslovném smyslu, jako „pěstování", běžně se hovoří o pěstování literatury, pěstování českého jazyka. Literatura a kultura (a tím již celá „česká společnost", která právě v kultuře nachází tehdy jediný reálný prostor pro existenci) je náhle závazně modelována představou zahrady.

> A hle! vzaltě *král* Múzu pod štít svůj velemocný:
> Parnas pak český zahrada jest zelená. —
> (KLICPERA 1)

Je to svým původem starý obraz s barokní, ba ještě starší tradicí, ale nyní, v nových souvislostech, v nichž květomluva v české kultuře obrozenské funguje, nabývá důsledků neobyčejně závažných. Je-li důležitým rysem představy zahrady moment jejího ohraničení, pak celá česká kultura je skrze tuto metaforu pojímána jako útvar odtržený od ostatního světa, sám o sobě soběstačný, neboť svým způsobem v sobě uzavírající a obsahující svět. Zároveň se s obrazem zahrady spíná představa řádu, organizovanosti, která prostoru kolem chybí, představa hodnoty, která je mimo ni nepřítomna. Tato představa přirozeně tlumí povědomí o dosud nedostatečné rozvinutosti české kultury a literatury, vytváří fikci o jejích apriorních kvalitách daných již samotným vyčleněním z okolního světa a mystickými hodnotami češství a slovanství. U literatury a kultury se zdůrazňuje pak přirozeně její reprezentativní funkce („cizozemci by se záviděním na zahrádku českou vzezírali", POČÁTKOVÉ 110—111), tvorba hodnot, které by mohly přispět celkové spanilosti „české zahrádky". Zahradní model české literatury a kultury podporoval tak ideál pozitivní literární práce, z kterého se rodilo odmítnutí řady vynikajících výsledků literatur západních[17] i literatury ruské [18], ale konečně i výjimečných hodnot literatury domácí.

Právě Mácha, typ tvůrce, který se zcela vymykal stylizaci básníka jako „štěpitele sadu, kvítí" (KVĚTY, 1840, 7), musel být na základě tohoto dobového ideálu nutně odsouzen a je jen příznačné, že se to stalo právě poukazem k neadekvátnosti využití motivů květin v Máji (TOMÍČEK 1). Představa zahrady jako uzavřeného mikrokosmu pěstovaných hodnot plnila obrannou funkci udržení kultury

jako kultury české, ale současně vytvářela přehradu mezi ní a hodnotami vznikajícími jinde.

Nijak to ovšem přebírání hodnot cizích nevylučovalo, nicméně akt převzetí byl s častým využitím obrazu přesazování květin považován jednoznačně za tvorbu českého kulturního kontextu. Každé přeložené dílo („z ciziny... připěstovaná bylinka", KVĚTY 1839, 407; „kvítí přespolní", CHMELENSKÝ 1, 272) vlastně jen utvrzovalo představu soběstačnosti, uzavřenosti a plnosti české kulturní zahrady. Tak se tento metaforický ideogram, vrcholný plod pronikání květomluvy do českého kulturního organismu, stal současně i výrazem mezí možností tohoto pronikání. Květomluva se sice stala ideologií (v ní má své kořeny také ideologický konstrukt české země jako „zemského ráje"), ale současně nemohla potom nepůsobit jako brzda. Tento proces byl provázen zásadními změnami v květomluvě, která se v některých vrstvách nacionalizovala. Výrazným nacionálním symbolem se stala nově lípa, pro účely národní pak byly dále využity dvě květiny z vrcholku hierarchie: lilie a růže, jako květiny symbolizující národní barvy[19]: „V půdu tu bych sázel růže / ze Sionu vlasti své, / vedle růží dal bych lůže / pro lilie bělavé; / aj tu měl bych barvy české, / barvy vlasti milené..." (PICEK 2, 82); „Co sličnějšího býti může, / zdobnější krásy má-li svět, / než lilie jsou a než růže?... Ano, to kvítky jsou nebeské, / to národní jsou barvy české!" (KAMENICKÝ 3, O, srov. LANGER 4, 52—54). Tlak květomluvy na literaturu tak dospěl svého nejvyššího bodu.

V tu dobu již sledujeme jak se původní synkretismus začíná stále víc rozpadávat. V druhé polovině 19. století budeme svědky toho, že se věda vymaňuje z funkcí estetických a publicistických, užívání českého jazyka jako jazyka umělecké nebo odborné literatury už ztrácí na příznakovosti, a tím i na publicistickém podtónu. Čtyřicátá léta položila základy české politické publicistiky. Také umělecká literatura se dobírá své specifiky, uvolňuje svou jednostrannou podmíněnost nacionální ideologií, což nijak neznamená, že se zbavuje možnosti angažovat pro národní věc. Tento proces neprobíhal v souběžných liniích. Nejdříve se vyčleňovala jako samostatná oblast uvnitř české kultury věda, pro kterou otázka překonání prvotního až mytologického synkretismu byla základní

otázkou dalšího rozvoje (u řady osobností pozorujeme dříve nebo později základní zlom mezi vědeckou výpovědí opírající se o fikci nebo publicistický negativismus a vědeckou výpovědí mající pevný základ v seriózní metodě a ve faktografickém materiálu). V umělecké literatuře prochází vývoj ke svébytnosti a specifice řadou oklik, téměř současně dozrává synkretismus publicistiky a literatury v „tendenční novelistice" i odpor vůči němu (Karel Havlíček). Pokud jde o sám vztah květomluvy a literatury, pak i zde další kulturní vývoj, jenž rozrušoval staré a již brzdící představy o úlohách literatury a kultury, musel tíživou vazbu ke květomluvě překonat.

Narůstající výpady proti ní, ať již její ironizací, přehodnocováním nebo zindividuálněním, které rozbilo tísnící konvence květinové symboliky, lze sledovat již od čtyřicátých let. Velmi charakteristicky pak na počátku let šedesátých řekne Jan Neruda: „V beletrii naší vypadá to jako v Sahaře, jenže s tím rozdílem, že v ní není ani dosti písku, aby alespoň něčím imponovala... Tu a tam nalezneš nějakou květinku, přistoupíš-li ale blíže, vidíš, že je to květina obyčejná, nějaká hluchá kopřiva nebo kozí brada nanejvýš... Třeba přísný ten všeobecný úsudek pronésti, aby nám cizí nemohli někdy říci, že to, co my nazýváme ‚sedmikrásou', jest u nich pouhým ‚Gänseblümchen'" (NERUDA 1, 377).

Odmítnutí obrazu české kultury jako zahrady a jeho ironické a okázalé nahrazení obrazem pouště (srov. také obdobnou úlohu symbolu pouště u Karla Sabiny) dokládá pád květomluvy, její opětný přesun z lůna synkretické „pankultury" v květomluvu specifickou, zredukovanou v intimní, erotickou komunikaci.

Poznámky

Tvarosloví

I. 1 SYNKRETISMUS

1 Vojtěch Jirát, Lyrika českého obrození, Praha 1940.

2 Georgij Dmitrijevič Gačev, Uskorennoje razvitije literatury, Na materiale bolgarskoj literatury pervoj poloviny XIX v., Nauka, Moskva 1964. Týž, V uskorennom dviženiji literatury, Voprosy literatury 7, 1963, 3, s. 78—93. Týž, Ot sinkretizma k chudožestvennosti, Voprosy literatury 2, 1958, 4, s. 121—148.

3 Georgij Dmitrijevič Gačev, Uskorennoje razvitije..., s. 299 a n.

4 Alexandr Stich spojuje podstatu publicistického funkčního stylu přímo s persvazí, s přesvědčovací, ovlivňovací funkcí, srov. jeho studii Problematika publicistického funkčního stylu a jeho konfrontačního studia v rámci slovanských jazyků, Stylistické studie I, Ústav pro jazyk český ČSAV, Praha 1974.

5 Květa Sgallová, Český deklamační verš v obrozenské literatuře, Univerzita Karlova, Praha 1967.

6 Bedřich Václavek—Robert Smetana, Český národní zpěvník, Písně české společnosti 19. století, Praha 1949, s. 47—56.

7 Mojmír Otruba, Proměny Tylovy tendenční povídky, in: Josef Kajetán Tyl, Novely a arabesky IV, Praha 1977, s. 387.

8 Mojmír Otruba—Miroslav Kačer, Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla, Praha 1961, s. 192 an.

9 Clodius například ve svém Entwurf einer systematischen Poetik... I, Leipzig 1804, s. XLVII uvádí v oboru „nižší dějopravné poezie" v rámci tzv. „poetického vyprávění" (Erzählung) také „die moralische Erzählung, Novelle", ovšem oba pojmy jen zdánlivě spojuje souřadně, diferencuje je a první řadí k alegorické poezii, zatímco „andre kleine Erzählungen sind als Novellen anzusehen" (s. 656). Johann August Eberhardt (Handbuch

der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständer... I, Halle 1803, s. 258 an.) již staví novelu proti epopeji a románu z hlediska menšího rozsahu.

10 Srov. Josef Hrabák, Pavel Josef Šafařík a starší česká literatura, Litteraria IV, Bratislava 1960, s. 151 an.

11 Vladimír Štěpánek, Palackého Dějiny jako dílo literární (v tisku); týž v doslovu k František Palacký, Z dějin národu českého, Praha 1976, s. 7—12.

12 Srov. Karl Heinrich Pölitz, Die Aesthetik für gebildete Leser I, Leipzig 1807, s. 356—370, kde též literatura.

13 Objektivní neudržitelnost Amerlingovy „mytologie" byla uvědomována i ve své době, srov. její příkré odsouzení Langrem v dopise K. Vinařickému ze dne 2. 2. 1833 (VINAŘICKÝ 1, 309—312).

14 Magdalena Dobromila Rettigová, Hra na barvy, Narcisky, Praha 1834, s. 55—58; František Ladislav Čelakovský, Kvítí, Spisů básnických knihy šestery, Praha 1847; Bh. Vdnk, Příspěvek ke květomluvě, Květy 1838, s. 313.

15 Srov. též Gabriel Eith, Die Blumensprache, oder der Blumen höhere Deutung nebst religiösen Naturbetrachtungen, Ein Bildungsbuch für das blühende Alter von einer Gesellschaft Gelehrter, Augsburg und Leipzig 1838, s. 38, 32.

16 Srov. zajímavý záznam snu Bedřicha Smetany, jehož překlad uvádí Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana VII, Praha 1957, s. 518: „Bije 12 hodin. Vidění mne napadlo, a jeho výklad je jasný. Viděl jsem růži, krásnou a nádhernou, uprostřed veliké kytice tak majestátně se skvít, že mně přišla chuť ji utrhnout a smět ji nazývat svou. Pln vnitřní radosti sáhl jsem spěšně po ní: než náhle ustoupila daleko ode mne a větší keř ji obklučoval. Růže byla ještě krásnější a vonnější, lákavost mít ji ještě větší. Než marné bylo mé namáhání, poškrábal jsem se krvavě o trnitý keř. Tu rozvila se v nádherný květ a její vůně omámila mne zcela. Proklestil jsem si cestu trny až k ní, a když, ana krev ze mne kanula, jsem po ní sáhl a již myslil, že ji mám, — zmizela! — Kateřino, ty jsi ta růže, kouzelně líbezná, rovná andělům! Marné moje namáhání dosáhnout tvé náklonnosti, já znám jen trny, růže se mi nedostane!"

17 „Jaké to knihy — z jakého oudu? Z neřádné makovice Voltérovy a Russóovy! U nás, díky bohu! sotva bude takýchto těkavých bláznů a neznabohů, a měl-li by i zde onde který býti, tedy nesmí se svými jizlivými plodinami na světlo: bdíť tu bystrá cenzura; ano, dím, právě naše novější spisy jsou zbraň a záštita proti zlému duchu cizáckému, a těch několika snad škodlivých starších spisků nehrubě si dá kdo na píli vyhledávati," Pavel Josef Hochmann, Něco o čtení kněh a o společných bibliotekách, Květy 6, 1839 41, s. 326.

18 Srov. mj. Havlíčkův dopis Zapovi z 3. 5. 1843, Karel Havlíček Borovský, Korespondence, Praha 1903, s. 100.

19 Srov. též Karel Krejčí, Česká literatura a kulturní proudy evropské, Praha 1975, s. 92.

Paměť a proměny míst

NA OKRAJ TEMATOLOGIE A TOPOLOGIE

DANIELA HODROVÁ

Než se budeme zabývat místem – vztahem tématu a místa – podívejme se nejprve na slovo *téma*. Vyvolává základní otázku: jaký je vztah mezi tématem a obsahem? Řekněme rovnou, že jde o pojmy naprosto odlišné, i když se často směšují a zaměňují. Obsah je především pojmem, který vystupuje zpravidla v korelaci s formou: obsah a forma. Takto se s ním setkáváme v marxistické literární vědě, v níž obsah a forma figurovaly jako dvě oddělené složky díla, přičemž první z nich je pokládána za výchozí, druhá za cosi, co k obsahu přistupuje zvenčí. Středem pozornosti se pak pochopitelně stal obsah, což plynulo mimo jiné i z toho, že byl vnímán jako hlavní (někdy jediný) nositel společensky kýžených významů, určitých politických tezí. Ve formalismu a strukturalismu se pak jazýček vah vychýlil opačným směrem – k formě. Poté následovala řada pokusů „monismus" formy a poté struktury korigovat (formalismus se přiblížil k sociologii, strukturalismus dospěl k pojmu historicity struktury apod.). Slovo obsah, zavádějící a zprofanované, bylo už v těchto případech nahrazováno slovem téma nebo se mluvilo o tematickém principu, který byl vnímán jako jeden z celé řady, nikoli už pouze ze dvou principů či složek díla, ale zůstával i potom víceméně mimo pozornost. Jinak tomu bylo už u Jana Mukařovského na konci čtyřicátých let. V jeho „estetické studii" Máchův Máj tvoří rozbor tematické stránky Máje, srovnávané zde s tematickou stránkou Hálkova Alfreda a Vrchlického Satanely, třetí část (první tvořila analýza zvukové stránky, druhou stránky významové). O tematické stránce se tu říká, že „nemá v díle zvláštní posta-

vení, nýbrž je s ostatními složkami souřadná a že prochází dílem rovnoběžně s nimi, neovládajíc jich, nýbrž jsouc stejně jako ony ovládána suverénní tvůrčí vůlí básníkovou".[1]

TÉMA A TEMATOLOGIE

Ve vědě zabývající se literárním dílem se v posledních desetiletích objevila celá řada oborů: recepční estetika, naratologie, gramatologie a další, jejichž název už naznačuje aspekt díla, na který se zaměřují, nebo způsob analýzy, který se v nich uplatňuje. Jako jeden z takových oborů se rýsuje i *literární tematologie*, kterou charakterizuje tematologický přístup. Výzkum tématu byl ovšem poměrně starou záležitostí. Stával se přirozenou součástí analýz, jejichž těžiště leželo třeba v oblasti žánru (pro určité žánry byla typická určitá témata, případně motivy a struktura motivů; tematický aspekt pak často tvořil základ pro pojmenování žánru – román dobrodružný, výchovný apod.). Tematologie tohoto druhu se pěstovala ve většině komparativních studií, a to jak těch, které se zabývaly přejímáním témat (v první fázi komparatistiky), tak těch, v nichž shody v tématech v dílech různých autorů a různých dob byly pojímány jako výraz analogických myšlenkových struktur, vytvářejících se nezávisle na sobě. Svou roli tu sehrál fakt, že se literární komparatistika rodila mimo jiné ze srovnávací etnografie, ze studií o mýtech, legendách a pohádkách, které se zprvu opíraly o výzkum tématu, případně katalogizaci témat. Od nich pak – například u Alexandra N. Veselovského – vedla zákonitě cesta k výzkumu umělecké literatury a historické poetice. Podobně přešel téměř o století později Jeleazar M. Meletinskij od poetiky eposu a mýtu, založené na strukturně tematické analýze, ke zkoumání románu – mytologického románu 20. století. Meletinského přitom zajímalo – a to byl podstatný krok v tematologickém výzkumu –, jak se určité motivy a témata (syžety) a s nimi spjatá struktura prostoru a času *proměňovaly* právě *v závislosti na žánru*; a z tohoto hlediska pak proti sobě staví pohádku a román.[2]

Padly tu termíny *motiv* a *syžet*. Ty k tématu bezprostředně patří. V různých dobách a různými vědci byly definovány různě a navzájem se ocitaly v různém vztahu. Pro Veselovského na přelomu století byl motiv formulí, která v prvních dobách odpovídala lidskému společenství na otázky, přírodou všude kladené člověku, nebo která v sobě obsahovala zvlášť výrazné, jevící se jako důležité nebo opakující se dojmy ze skutečnosti. Příznakem motivu je jeho obrazné jednočlenné schéma; takový charakter mají dále nerozložitelné prvky nižší mytologie a pohádky: slunce kdosi krade (zatmění), blesk-oheň odnáší z nebe pták. Takové motivy se mohly zrodit samostatně v různých prostředích, jejich shodu nelze objasnit převzetím. Nejjednodušší druh motivu může být vyjádřen formulí a + b: zlá stařena nemiluje krasavici a dává jí životu nebezpečný úkol.[3] Motiv přerůstá v syžet. Ten představuje podle Veselovského složité schéma, v jehož obraznosti se zobecnily známé akty lidského života a psychiky ve stří-

dajících se formách životní reality;[4] na jiném místě je syžet charakterizován jako *téma*, ve kterém se splétají různé situace – motivy, například pohádky o slunci a jeho matce, legenda o slunci-lidojedovi, pohádky o únosu. Dále pak Veselovského zajímá, z jakých důvodů se jednotlivé motivy a syžety vyskytovaly na různých místech, v různých stadiích vývoje společnosti, jak se proměňovaly a obměňovaly – tady Veselovskij uvažuje jednak o přejímání, jednak (v jiných případech) o analogických podmínkách, vedoucích ke vzniku analogických motivů a syžetů.

Podívejme se na některé další definice motivu a syžetu. Ve dvacátých letech chápe formalista Viktor Šklovskij ve své Teorii prózy motiv jako stavební jednotku syžetu; geneze a shody motivů pro něho nejsou odrazem reálných poměrů nebo přejímání jako pro Veselovského, ale výsledkem zvláštních zákonů stavby syžetu. V téže době je v Tomaševského Teorii literatury (1925) motiv pokládán za nejdrobnější a nerozložitelnou částečku tematického materiálu, dokonce tak drobnou, že v podstatě každá věta má svůj motiv a syžet představuje umělecky konstruované rozmístění událostí v díle (na rozdíl od fabule jakožto prostého souhrnu událostí); motivům, syžetu a fabuli je pak nadřazeno téma jako „jednota významů jednotlivých prvků uměleckých děl"[5] (dále Tomaševskij rozlišuje téma celého díla a témata jeho jednotlivých částí). Podobného výkladu se přidržuje i Mukařovský, který za motiv pokládá „nejjednodušší prvek, ke kterému dojdeme při postupném rozkládání tématu (‚obsahu') díla", za „významovou jednotku, bezprostředně vyšší než slovo a syntagma"[6] a od takto definovaného motivu dospívá k „motivické konstrukci" díla. Někdy se pojetí motivu neobyčejně rozšiřuje a v podstatě splývá s tématem nebo syžetem. Leo Spitzer například zahrnuje pod motivy fabuli, postavy, ba i světový názor autora (Studie o stylu I–II, 1928). O dvacet let později definuje Wolfgang Kayser ve svém Jazykovém uměleckém díle (1948) motiv jako „opakující se, typickou, a tedy lidsky významnou situaci",[7] leitmotiv pak jako „opakující se ústřední motivy", „opakovaný výskyt určitého předmětu na důležitém místě".[8]

Podstatnější než různé definice motivu, tématu a syžetu, prozrazující nevyjasněnost i bezradnost, se nám však jeví fakt, který s touto neutěšenou situací možná souvisel, že totiž poměrně záhy, už ve dvacátých letech, začal být pojem motiv vytěsňován jinými pojmy a ty už naznačovaly nejen odklon zájmu od obsahově-tematických složek díla, ale i proměnu v pojetí tématu samého. Vladimír Propp zavádí ve své Morfologii pohádky (1928) místo pojmu motiv pojem *funkce*. Pohádka se mu nejeví jako soubor opakujících se motivů, ale jako určitý systém funkcí spjatých s jednajícími postavami; takovými funkcemi (Propp jich uvádí celkem 31) jsou například odchod, zákaz a narušení zákazu, získání kouzelného předmětu, přemístění v prostoru, boj, návrat, záchrana aj. Také André Jolles se termínu motiv nastolenému látkosloVnou literární historií vyhýbá, pokládá jej za nepřesný a místo něj pracuje ve svých Jednoduchých formách z roku 1930 s „jazykovým gestem". Jazykovým gestem, definovaným jako „bod", v němž se „dění zhustilo na formu a našlo v duchovní oblasti, jež se

zabývá rodem a pokrevním příbuzenstvím, svůj jazyk",[9] jsou pro něho v žánru *ságy únos manželky, krevní msta* a rodinné rozepře.

Termínu motiv se vyhýbá i Ernest Robert Curtius v knize Evropská literatura a latinský středověk (1948). Mluví o *topoi*, za něž pokládá jednak rétorické formule, které přešly z antické literatury do středověké a změnily se zde v „klišé" (v tomto významu figurují obvykle v tradičních poetikách), jednak vracející se metafory – lidé jako loutky v rukou Božích, život jako tragédie či komedie (tuto metaforu, již nalézáme u Platona, můžeme sledovat přes Shakespeara, Calderóna, Graciána až do 20. století). Curtius řadí k topoi i určité stylizace postav typu bohyně Přírody či Jedermanna a konečně i určité *vracející se stylizace místa* – například ideální krajinu (tzv. locus amoenus); tato krajina-zahrada, do níž se vtělil obraz pozemského ráje, se stala básnickou rekvizitou středověké literatury, odkud pak přešla i do literatury novodobé (její rysy můžeme shledat i třeba v Máchově krajině z počátku Máje a dokonce i v české hymně). Právě historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí, stylizace postavy nebo místa je nám blízké, v něm spatřujeme jeden z kořenů „poetiky míst". U Curtia slovo topos vytěsnilo vlastně nejen motiv, ale i téma.[10]

Jiným slovem, za nímž se skrývá téma – ovšem osobitě pojaté – je *archetyp*. Pracuje s ním archetypální (mytologická) kritika, kterou můžeme pokládat za jednu z prvních podob tematické kritiky. Původně se rozvíjela ve výtvarném umění, kde se v souvislosti s výzkumem motivů a témat mluví o *ikonologii*, teprve později se rozšířila i do oblasti literatury. Východiskem archetypální kritiky byla díla Sigmunda Freuda a zejména Carla Gustava Junga. Její klíčový pojem – archetyp – můžeme přibližně definovat (pouze přibližně, neboť i v Jungově díle se jeho pojetí proměňovalo) jako jakousi společnou, nadindividuální strukturu nevědomí, která se projevuje hlavně v mýtech, v takzvaných „věčných tématech", ale často nevědomě ovlivňuje podobu člověka v jakémkoli díle. Maud Bodkinová zkoumá v knize Archetypální struktury v poezii (1934) jednak archetyp tragický na základě shodných rysů tragických hrdinů (Hamleta, Oresta, Oidipa), jednak archetypy básnické, realizující se třeba v symbolických motivech vedra, bezvětří, větru a bouře (v Coleridgeově Písni o starém námořníkovi) nebo v kontrastu Ráje a Hádu (Nebe a Pekla), v obrazech ďábla, hrdiny a Boha apod. Pro Northropa Frye je archetyp typickým nebo stále se vracejícím obrazem, komunikativním symbolem, který spojuje jednotlivé umělecké dílo s ostatními (Anatomie kritiky, 1957). Tato spojnice je de facto tvořena mýtem, od něhož se literatura odvíjí a k němuž se opět vrací – obrazy jsou svou povahou mytologické.

S pojmem *téma* pracovala intenzivně francouzská tematická kritika či stylistika témat. (Poznamenejme, že francouzské slovo „critique" má širší význam než české – odpovídá v tomto spojení spíše slovu věda.) Představují ji Roland Barthes, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski, Gérard Genette, volně k ní můžeme přiřadit i filozofy Gastona Bachelarda a Michela Foucaulta. V rámci tematické kritiky vznikala na jedné straně díla zabírající

rozsáhlá tematická pole – například témata živlů, chápaných Bachelardem jako určité typy básnické imaginace (Psychoanalýza ohně, 1938, Voda a sny, 1942, Vzduch a sny, 1943, Země a snění o vůli, 1948), nebo téma kruhu (Pouletovy Metamorfózy kruhu z roku 1961), na druhé straně díla zaměřující se na jediného autora či jediné dílo (J.-P. Richard: Mallarméův imaginární vesmír; J. Starobinski: Rousseau a téma průhlednosti; G. Poulet: Proustovský prostor aj.). Už z tohoto výčtu je zřejmé, že téma zde nemá téměř nic, často vůbec nic společného s „obsahem", nýbrž že se jedná o jakési tematické principy, ba ještě spíš o určité filozofické koncepty, které se promítají do určitých charakteristických archetypálních obrazů, dostávají určitou archetypální prostorovou podobu v literárním díle. Výzkum se proto od literárněteoretického zkoumání nezřídka vzdaluje směrem k filozofii, inspiruje se psychoanalýzou a jungovskou teorií archetypů. Volba tématu – *tématu-filozofického konceptu* – je už sama o sobě výsledkem určité koncepce díla, skrze téma či figuru, topos se představitelé tematické kritiky pokoušejí uchopit dílo jako celek, případně jim toto dílo slouží jako východisko k uchopení literárního či spíš duchovního vývoje. Například v Pouletových Metamorfózách kruhu je forma kruhu a koule a s ní spjaté vztahy středu-bodu a obvodu, vnitřku a vnějšku, vědomí a časoprostoru pojímána jako jeden ze základních způsobů vyjádření situovanosti člověka, jeho vědomí ve světě; proměny smyslu metafory kruhu jsou chápány v souvislosti s proměnami myšlenkových i estetických systémů různých epoch, směrů, individuí.

Tematická kritika s jejím zájmem o fenomény vědomí se ve Francii konstituovala v protiváze ke strukturalismu, který od těchto fenoménů víceméně odhlížel. Poulet, shrnující v knize Kritické vědomí (1971) postupy tematické kritiky, mluví o kritickém myšlení jako o myšlení, které je skrze myšlení druhého vědomím sebe sama, uchopením sebe v jiném a zároveň vědomím světa skrze vědomí sebe. Odhalování vlastního vědomí ve vědomí druhého se pak prezentuje právě jako odhalování určitých individuálních a nadindividuálních témat, privilegovaných obrazů (k podobným úvahám dospěl i Bachtin). Pod vlivem fenomenologie zdůrazňuje tematická kritika vědomí a subjekt. Strukturalismus, přehlížející nebo omezující úlohu vědomí a subjektu jako takového, soustřeďuje svou pozornost na objekt díla, a to především jako na objekt verbální. V obou případech se sice k dílu přistupuje jako k celku, který něco znamená, promlouvá prostřednictvím svých struktur, nicméně zatímco strukturalismus zajímají v díle tyto struktury a jejich fungování ponejvíce samy o sobě, fenomenologicky orientovanou tematickou kritiku zajímají zejména jako projev myšlení, jež tyto struktury zevnitř pořádá a řídí a jež je zároveň myšlením o světě.

Pro Pouleta a tematickou kritiku obecně bylo typické hledání kořenů básnických témat a motivů nejen ve vnitřní zkušenosti básníka (tady se ocitali v blízkosti psychokritiky – o ní viz dále), ale rovněž v nadindividuální zkušenosti (to je případ zejména Pouletův), ve vědomí, uvažování a imaginaci celé epochy (pouletovské pojetí vnitřní metafory, například kruhu, se pak blíží jungovskému archetypu). Téma-filozofický koncept (obdobně jako metafora) představuje

v tematické kritice takovou vnitřní strukturu díla, jež není produktem autorova plného vědomí a nerodí se ani bezděky jako plod jeho nevědomí, jak se domnívá psychoanalytická kritika, nýbrž vyvstává z předvědomých a mimovědomých oblastí autorova vědomí, krystalizuje z nadindividuální zkušenosti lidstva.[11] Pomocí takto pojatého tématu se tematologicky orientovaná kritika pokouší odhalit duchovní model epochy, jehož je vnitřní systém díla složitým odrazem.

Pojmu téma konkuruje *figura*, pojem, který ve zcela specifickém významu zavádí Gérard Genette ve třech svazcích svých Figur (1966–1972). Genette zkoumá metafory a témata neboli „figury" typické pro určitého autora, ale častěji pro celou epochu (např. pro baroko je podle něho typická metafora „reverzního světa", metafora ptáka-ryby, pojetí světa snu jako symetrického dvojníka „skutečného" světa). Rozpor mezi literaturou jako subjektivitou a literaturou jako objektivitou se Genette pokouší překonat tím, že analýzu literatury pojímá jako analýzu „transcendentní ‚rétoriky' ", případně poetiky, jejích tradičních prvků, figur. Pomocí v textu objevených figur, považovaných za „neměnný základ ‚literárnosti' literárního textu, za nadčasový, nadhistorický repertoár prostředků",[12] se podobně jako Poulet snaží odhalit struktury dobového myšlení, modelů světa. Na rozdíl od Pouleta však figury zkoumá vždy jen v určité epoše, nikoli napříč epochami; přenos témat-figur z jedné epochy do druhé považuje totiž za jistý anachronismus, neboť každá doba si podle Genetta tvoří vlastní figury, vlastní „rétoriku" (slovo rétorika má u Genetta ovšem jiný, širší význam než obvykle), neboť starou rétoriku a její figury odmítá. Už Curtius nicméně ve své knize o evropském středověku přesvědčivě ukázal, jak antické rétorické figury, metafory a topoi, jimiž míní určité stylizace postav a míst, přecházejí do literatury středověké i novodobé, tytéž figury tedy můžeme nalézt v různých epochách. – Tytéž? Pravda, proměněné. Ještě omezenější prostor vyhrazuje figuře Charles Mauron, představitel takzvané psychokritiky, v knize Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu (1963). Hledá figury, jimiž míní obrazy, schémata, obrazce typické pouze pro toho či onoho básníka – Mallarméa, Baudelaira, Nervala, Valéryho (díla básníků skýtají, jak vidíme, nejvděčnější pole podobného typu výzkumu). Od figur a asociačních sítí figur, vyjadřujících trvalé konflikty ve struktuře osobnosti, dospívá k hypotéze „vnitřní dramatické situace", k osobnímu mýtu.

Tematické aspekty obsahují naratologie i gramatologie, jejichž příkladem nám může být třeba Todorovova Gramatika Dekameronu (1969). Jestliže v poulerovském pojetí dospívala analýza tématu k odhalení určitých nadindividuálních a nadčasových témat, v genettovských figurách se prezentovala obraznost určité doby a u Maurona se za figurami skrývala už jen psychickou dispozicí tvůrce ovlivněná obraznost, téma bylo výrazem pouze vnitřní zkušenosti, takže výzkum dospěl k subjektivnímu pólu, u Tzvetana Todorova se naopak přesouvá k pólu objektivnímu. Tím je v tomto případě literární dílo. Todorova už nezajímá původ ani historie motivů, ale jejich přetváření a transformace. Tyto transformace jsou však podle něho – a to je důležité – podřízeny

nikoli mentalitě doby nebo vnitřní zkušenosti tvůrce, ale toliko narativním zákonům jedinečného díla, jeho narativní „gramatice".

Historický zřetel – proměna témat (figur, topoi) v čase a v jiných dílech, u jiných autorů – zůstává v rámci psychokritiky, právě tak jako zhusta i v rámci tematické kritiky (Poulet je vlastně výjimkou), natož pak gramatologie mimo pozornost. Už jsme se zmínili o Veselovském, sledujícím historickou cestu motivů, a o Curtiových topoi, pro něž byl důležitý historický zřetel. Významnou úlohu hrál i v Mukařovského studii o Máchově Máji, konkrétně pak v části týkající se rozboru tematické stránky básně. Ještě většího významu však historičnost nabývá v pracích Michaila M. Bachtina. Také Bachtin pracuje častěji než s pojmy téma a motiv s pojmy jinými, takže souvislost jeho děl s tematologicky orientovaným výzkumem není na první pohled zřejmá. Čím však vlastně je jeho teorie *chronotopů*, ne-li právě specificky pojatou tematologií? „Tématem" se pro Bachtina stávají čas a prostor, respektive způsoby jejich literárního ztvárnění – „bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací".[13] Tyto způsoby, které zahrnují i určitá opakující se syžetová schémata a typické postavy, jsou charakteristické nejen pro jednotlivé dílo, ale pro žánrové typy či celé epochy. Co však je nesmírně důležité – Bachtinův chronotop je *kategorií historickou*, Bachtin nám „téma" zpravidla předvádí v jeho vývoji, proměnách. Ve studii Čas a chronotop v románu (1937–1938, 1973), která má podtitul „Z historické poetiky", sleduje proměny chronotopů a pokouší se o jejich typologii v románu. Součástí takto pojatého výzkumu času a prostoru se stávají témata či topoi typu setkání-rozchod, nepoznání-rozpoznání, cesta, práh atd. Vidíme, že rozpětí těchto témat-topoi sahá od prvků syžetových, připomínajících proppovské „funkce" (setkání-rozchod, cesta), k podobám prostoru a jednotlivým místům (práh); k určitým chronotopům se pak vážou charakteristické postavy, jež je možné rovněž vnímat jako svého druhu témata či topoi (pikaro, blázen, dobrodruh, prostáček aj.).

Postavou-tématem je de facto i ožívající socha ve studii Romana Jakobsona Socha v symbolice Puškina (1937). Jakobson se pokusil zachytit motiv sochy na životním pozadí, v němž se rodily tři verze Puškinova mýtu o zhoubné soše. Posedlost námětem sochy, symbolikou sochy, se podle Jakobsona v Puškinově tvorbě kryje s dobou, kdy básníka lákalo téma uhasínajícího, odumírajícího, zlomkovitého života a téma původní šlechty jako hynoucí třídy. Toto téma tedy kořenilo hluboce netoliko v problematice Puškinova díla, kde je vpjato do Puškinovy básnické mytologie, ale i v básnické tradici, z níž Puškin vyrostl, a v samotné době.[14] Jinými slovy – Jakobson bere v úvahu sepětí osobní mytologie s mytologií doby a de facto i onu implicitní mytologii obsaženou v samém toposu, která se za určitých okolností, životních a literárních, stává explicitní (po Puškinovi zejména v tvorbě V. Chlebnikova). Podobným způsobem se zabývá postavami-tématy Karel Krejčí ve studii Symbol kata a odsouzence v díle Karla Hynka Máchy (1966).[15] Krejčího však mnohem víc než Jakobsona zajímá kontext, z něhož tyto postavy vyrůstají a jakých podob nabývají nejen u Máchy, ale

ještě po něm, od Máchova Viléma je vedena linie až k Raskolnikovovi ze Zločinu a trestu. Téma – postava-téma – dostávají u Jakobsona, ale ještě přesvědčivěji u Krejčího, historický rozměr.

Socha, která zaujala Jakobsona, podobně jako karta, která se o několik desetiletí později stala předmětem zájmu Jurije Lotmana, byla patrně nikoli náhodou spjata se sídelním městem – Petrohradem – toposem, který bývá vnímán jako v jisté míře neskutečný, jako gigantická divadelní kulisa, „složená z citátů nějakých, třeba i skutečných historických měst a situovaná do jakéhosi specifického, mimohistorického, nereálného, iluzorního prostoru".[16] Téma sochy upoutalo Jakobsona nepochybně proto, že socha je ze své povahy jakožto umělecké dílo znakem a v rámci jiného díla se tedy slova (verše), jimiž je tematizována, stávají znakem znaku. Upozorněme na to, že tematologický a topologický výzkum je jedním ze způsobů, jímž se znakovost literárních děl a jejich prvků zřetelně vyjevuje: témata a toposy mají znakovou povahu a jedině v znakové podobě vstupují do naší zkušenosti. Není proto náhoda, že řada sémiotických analýz, které nalézáme ve sbornících tartuské školy, má tematologické zaměření[17] – sémiotika s topologií jdou takřkajíc ruku v ruce.[18]

MÍSTO A POETIKA MÍST

Zdá se, jako by se evropské myšlení o tématu, nejrůzněji pojmenovávaném, ubíralo dvěma hlavními cestami. Pro první je typické (dopouštíme se jistého zjednodušení) archetypální, osobní a nadosobní, v podstatě tedy více či méně ahistorické pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či archetypu (Frye, Bodkinová), v osobním mýtu (Mauron) nebo v narativní struktuře díla (Propp, Todorov); tam, kde se téma pojímá jako určitý filozofický koncept, rýsuje se tendence k jeho nadčasovému pojetí či k sledování dobových proměn jeho smyslu (Poulet). V tomto případě se už před tematologií začíná rýsovat druhá cesta, kterou charakterizuje historický přístup k tématu, zkoumanému v rámci historické poetiky (Veselovskij, Curtius, Bachtin, Meletinskij). Na tuto cestu zřetelně navazuje Lotmanova škola v Tartu. Pro sémanticko-strukturní výzkum tématu, s nímž se setkáváme v řadě studií publikovaných v sérii tartuských sborníků, je významná historická dimenze, ale zároveň využití možností, jež skýtá archetypální analýza (zejména v oblasti výzkumu mýtu a folkloru). Pro Lotmana se stávají tématem jednak určité „syžetové reálie", důležité v určitém systému kultury, například dům, cesta, oheň. Některá témata, jako právě jmenovaná, překračují jedinou epochu, zatímco jiná, například souboj, přehlídka, auto, jsou charakteristická jen pro určitou epochu. K těm patří i téma karet, jímž se Lotman zabýval v rozsáhlé studii z roku 1970.[19] Téma karet se stalo významným na konci 18. a na počátku 19. století v souvislosti s představou o světě – společnosti a vesmíru – jako o Karetní Hře (v této funkci figurovala v baroku kniha), o osudu a kariéře ovládaných Náhodou. Téma karetní hry, které hrálo důležitou roli i v dobové společenské realitě, se ocitlo v ohnisku osobitého dobového mýtotvoření a mytologizace, jež se v literárním procesu a v konkrétních dílech projevovalo tím, že slova s tímto tématem spjatá obrůstala pevnými významy (v té době pevnými) a situačními spojeními, stávala se znaky-signály jiných textů, spojovala se s určitými syžety, kondenzovala v sobě celé komplexy textů. Zároveň tu ovšem byla literaturou bohatě využívaná možnost, že tato slova-témata mohla být ve vyprávěních rozvíjena v syžetové konstrukce nespjaté se základním syžetem a vytvářet s ním složité konfliktní situace.[20] Takovýmto procesem prošlo téma karet v ruské literatuře od Puškinovy Pikové dámy po Dostojevského (a doplňme – po Fjodora Sologuba, v jehož Posedlém, rusky pod názvem Melkij bes, je téma ožívající karty výrazně exponováno). Téma karty představovalo neobyčejně vděčný předmět tematické analýzy, a to nejen proto, že karetní hra byla dobovým modelem světa (kromě toho, že byla modelem konfliktní situace a karty měly též funkci prognostickou a programující – při věštění), ale i proto, že obsahovalo v romantismu důležitou opozici živý × neživý a s ní související opozici pohybující se × nehybný.

V rámci široce vymezené tematologie (viděli jsme, že téma zde zahrnuje motiv, figuru, topos, slovní spojení, metaforu, postavu, syžet a dokonce určitý filozofický koncept) bývá jako téma vnímán i prostor a čas (už jsme zmínili Bachtinovy chronotopy). Vznikají studie jednak o prostoru v jednotlivých žánrech, například v románu (J. Weisgerber, B. Hillebrand, R. Bourneuf, Sh. Spencerová aj.), jednak u různých autorů (Poulet píše o prostoru u Prousta, V. N. Toporov u Dostojevského, Lotman u Gogola, Hausenblas u Máchy apod.), nebo o jednom místě u více autorů, případně v celé kultuře (tartuský sborník věnovaný Petrohradu, Głowińského studie o labyrintu aj.). V těchto knihách a studiích se v různé míře uplatňuje historický zřetel, přítomný zpravidla tam, kde výzkum překračuje hranice jednoho díla nebo jednoho autora. Na základě těchto děl, z nichž jsme ovšem uvedli jen nepatrný zlomek, se uvnitř tematologie rýsuje jakási „poetika prostoru" či „poetika místa".

Kniha s názvem Poetika prostoru už byla napsána a vyšla v roce 1957. Jejím autorem byl Gaston Bachelard a tvoří ji několik esejů z fenomenologie básnické imaginace, spjatých tématem „šťastného prostoru". Jedná se o místa, jejichž znakem je uzavřenost, případně kruhovost a kulatost (dům, hnízdo, mušle), a o místa uvnitř těchto míst (kouty, zásuvka, truhla, skříň), jež svým „obyvatelům" skýtají pocit intimity a iluzi bezpečí. Tak jako v knihách o „živlech" je smyslem poetiky těchto intimních míst – „topoanalýzy", opřené i zde o básnickou imaginaci, – systematické psychologické studium krajin našeho intimního života, nikoli literatury. I když Bachelard sleduje místo u několika básníků, eventuální modifikace v jeho pojetí svědčí toliko o odlišném psychickém založení.

Bachelarda, jak je zřejmé, tedy zajímá pouze ona archetypální složka básnických obrazů spojených s místy. Ta však je podle našeho názoru pouhým podložím či hlubinnou strukturou, na niž se postupně vrší další, už literární vrstvy – celá tradice pojímání a zpodobování daného místa. Tato tradice se utvářela po

v tematické kritice takovou vnitřní strukturu díla, jež není produktem autorova plného vědomí a nerodí se ani bezděky jako plod jeho nevědomí, jak se domnívá psychoanalytická kritika, nýbrž vyvstává z předvědomých a mimovědomých oblastí autorova vědomí, krystalizuje z nadindividuální zkušenosti lidstva.[11] Pomocí takto pojatého tématu se tematologicky orientovaná kritika pokouší odhalit duchovní model epochy, jehož je vnitřní systém díla složitým odrazem.

Pojmu téma konkuruje *figura*, pojem, který ve zcela specifickém významu zavádí Gérard Genette ve třech svazcích svých Figur (1966–1972). Genette zkoumá metafory a témata neboli „figury" typické pro určitého autora, ale častěji pro celou epochu (např. pro baroko je podle něho typická metafora „reverzního světa", metafora ptáka-ryby, pojetí světa snu jako symetrického dvojníka „skutečného" světa). Rozpor mezi literaturou jako subjektivitou a literaturou jako objektivitou se Genette pokouší překonat tím, že analýzu literatury pojímá jako analýzu „transcendentní ‚rétoriky' ", případně poetiky, jejích tradičních prvků, figur. Pomocí v textu objevených figur, považovaných za „neměnný základ ‚literárnosti' literárního textu, za nadčasový, nadhistorický repertoár prostředků",[12] se podobně jako Poulet snaží odhalit struktury dobového myšlení, modelů světa. Na rozdíl od Pouleta však figury zkoumá vždy jen v určité epoše, nikoli napříč epochami; přenos témat-figur z jedné epochy do druhé považuje totiž za jistý anachronismus, neboť každá doba si podle Genetta tvoří vlastní figury, vlastní „rétoriku" (slovo rétorika má u Genetta ovšem jiný, širší význam než obvykle), neboť starou rétoriku a její figury odmítá. Už Curtius nicméně ve své knize o evropském středověku přesvědčivě ukázal, jak antické rétorické figury, metafory a topoi, jimiž mínil určité stylizace postav a míst, přecházejí do literatury středověké i novodobé, tytéž figury tedy můžeme nalézt v různých epochách. – Tytéž? Pravda, proměněné. Ještě omezenější prostor vyhrazuje figuře Charles Mauron, představitel takzvané psychokritiky, v knize Od obsesivních metafor k osobnímu mýtu (1963). Hledá figury, jimiž míní obrazy, schémata, obrazce typické pouze pro toho či onoho básníka – Mallarméa, Baudelaira, Nervala, Valéryho (díla básníků skýtají, jak vidíme, nejvděčnější pole podobného typu výzkumu). Od figur a asociačních sítí figur, vyjadřujících trvalé konflikty ve struktuře osobnosti, dospívá k hypotéze „vnitřní dramatické situace", k osobnímu mýtu.

Tematické aspekty obsahují naratologie i gramatologie, jejichž příkladem nám může být třeba Todorovova Gramatika Dekameronu (1969). Jestliže v pouletovském pojetí dospívala analýza tématu k odhalení určitých nadindividuálních a nadčasových témat, v genettovských figurách se prezentovala obraznost určité doby a u Maurona se za figurami skrývala už jen psychickou dispozicí tvůrce ovlivněná obraznost, téma bylo výrazem pouze vnitřní zkušenosti, takže výzkum dospěl k subjektivnímu pólu, u Tzvetana Todorova se naopak přesouvá k pólu objektivnímu. Tím je v tomto případě literární dílo. Todorova už nezajímá původ ani historie motivů, ale jejich přetváření a transformace. Tyto transformace jsou však podle něho – a to je důležité – podřízeny

nikoli mentalitě doby nebo vnitřní zkušenosti tvůrce, ale toliko narativním zákonům jedinečného díla, jeho narativní „gramatice".

Historický zřetel – proměna témat (figur, topoi) v čase a v jiných dílech, u jiných autorů – zůstává v rámci psychokritiky, právě tak jako zhusta i v rámci tematické kritiky (Poulet je vlastně výjimkou), natož pak gramatologie mimo pozornost. Už jsme se zmínili o Veselovském, sledujícím historickou cestu motivů, a o Curtiových topoi, pro něž byl důležitý historický zřetel. Významnou úlohu hrál i v Mukařovského studii o Máchově Máji, konkrétně pak v části týkající se rozboru tematické stránky básně. Ještě většího významu však historičnost nabývá v pracích Michaila M. Bachtina. Také Bachtin pracuje častěji než s pojmy téma a motiv s pojmy jinými, takže souvislost jeho děl s tematologicky orientovaným výzkumem není na první pohled zřejmá. Čím však vlastně je jeho teorie *chronotopů*, ne-li právě specificky pojatou tematologií? „Tématem" se pro Bachtina stávají čas a prostor, respektive způsoby jejich literárního ztvárnění – „bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací".[13] Tyto způsoby, které zahrnují i určitá opakující se syžetová schémata a typické postavy, jsou charakteristické nejen pro jednotlivé dílo, ale pro žánrové typy či celé epochy. Co však je nesmírně důležité – Bachtinův chronotop je *kategorií historickou*. Bachtin nám „téma" zpravidla předvádí v jeho vývoji, proměnách. Ve studii Čas a chronotop v románu (1937–1938, 1973), která má podtitul „Z historické poetiky", sleduje proměny chronotopů a pokouší se o jejich typologii v románu. Součástí takto pojatého výzkumu času a prostoru se stávají témata či topoi typu setkání-rozchod, nepoznání-rozpoznání, cesta, práh atd. Vidíme, že rozpětí těchto témat-topoi sahá od prvků syžetových, připomínajících proppovské „funkce" (setkání-rozchod, cesta), k podobám prostoru a jednotlivým místům (práh); k určitým chronotopům se pak vážou charakteristické postavy, jež je možné rovněž vnímat jako svého druhu témata či topoi (pikaro, blázen, dobrodruh, prostáček aj.).

Postavou-tématem je de facto i ožívající socha ve studii Romana Jakobsona Socha v symbolice Puškina (1937). Jakobson se pokusil zachytit motiv sochy na životním pozadí, v němž se rodily tři verze Puškinova mýtu o zhoubné soše. Posedlost námětem sochy, symbolikou sochy, se podle Jakobsona v Puškinově tvorbě kryje s dobou, kdy básníka lákalo téma uhasínajícího, odumírajícího, zlomkovitého života a téma původní šlechty jako hynoucí třídy. Toto téma tedy kořenilo hluboce netoliko v problematice Puškinova díla, kde je vpjato do Puškinovy básnické mytologie, ale i v básnické tradici, z níž Puškin vyrostl, a v samotné době.[14] Jinými slovy – Jakobson bere v úvahu sepětí osobní mytologie s mytologií doby a de facto i onu implicitní mytologii obsaženou v samém toposu, která se za určitých okolností, životních a literárních, stává explicitní (po Puškinovi zejména v tvorbě V. Chlebnikova). Podobným způsobem se zabývá postavami-tématy Karel Krejčí ve studii Symbol kata a odsouzence v díle Karla Hynka Máchy (1966).[15] Krejčího však mnohem víc než Jakobsona zajímá kontext, z něhož tyto postavy vyrůstají a jakých podob nabývají nejen u Máchy, ale

ještě po něm, od Máchova Viléma je vedena linie až k Raskolnikovovi ze Zločinu a trestu. Téma – postava-téma – dostávají u Jakobsona, ale ještě přesvědčivěji u Krejčího, historický rozměr.

Socha, která zaujala Jakobsona, podobně jako karta, která se o několik desetiletí později stala předmětem zájmu Jurije Lotmana, byla patrně nikoli náhodou spjata se sídelním městem – Petrohradem – toposem, který bývá vnímán jako v jisté míře neskutečný, jako gigantická divadelní kulisa, „složená z citátů nějakých, třeba i skutečných historických měst a situovaná do jakéhosi specifického, mimohistorického, nereálného, iluzorního prostoru".[16] Téma sochy upoutalo Jakobsona nepochybně proto, že socha je ze své povahy jakožto umělecké dílo znakem a v rámci jiného díla se tedy slova (verše), jimiž je tematizována, stávají znakem znaku. Upozorněme na to, že tematologický a topologický výzkum je jedním ze způsobů, jímž se znakovost literárních děl a jejich prvků zřetelně vyjevuje: témata a toposy mají znakovou povahu a jedině v znakové podobě vstupují do naší zkušenosti. Není proto náhoda, že řada sémiotických analýz, které nalézáme ve sbornících tartuské školy, má tematologické zaměření[17] – sémiotika s topologií jdou takříkajíc ruku v ruce.[18]

MÍSTO A POETIKA MÍST

Zdá se, jako by se evropské myšlení o tématu, nejrůzněji pojmenovávaném, ubíralo dvěma hlavními cestami. Pro první je typické (dopouštíme se jistého zjednodušení) archetypální, osobní a nadosobní, v podstatě tedy více či méně ahistorické pojetí tématu a jeho zakotvení v mýtu či archetypu (Frye, Bodkinová), v osobním mýtu (Mauron) nebo v narativní struktuře díla (Propp, Todorov); tam, kde se téma pojímá jako určitý filozofický koncept, rýsuje se tendence k jeho nadčasovému pojetí či k sledování dobových proměn jeho smyslu (Poulet). V tomto případě se už před tematologií začíná rýsovat druhá cesta, kterou charakterizuje historický přístup k tématu, zkoumanému v rámci historické poetiky (Veselovskij, Curtius, Bachtin, Meletinskij). Na tuto cestu zřetelně navazuje Lotmanova škola v Tartu. Pro sémanticko-strukturní výzkum tématu, s nímž se setkáváme v řadě studií publikovaných v sérii tartuských sborníků, je významná historická dimenze, ale zároveň využití možností, jež skýtá archetypální analýza (zejména v oblasti výzkumu mýtu a folkloru). Pro Lotmana se stávají tématem jednak určité „syžetové reálie", důležité v určitém systému kultury, například dům, cesta, oheň. Některá témata, jako právě jmenovaná, překračují jedinou epochu, zatímco jiná, například souboj, přehlídka, auto, jsou charakteristická jen pro určitou epochu. K těm patří i téma karet, jímž se Lotman zabýval v rozsáhlé studii z roku 1970.[19] Téma karet se stalo významným na konci 18. a na počátku 19. století v souvislosti s představou o světě – společnosti a vesmíru – jako o Karetní Hře (v této funkci figurovala v baroku kniha), o osudu a kariéře ovládaných Náhodou. Téma karetní hry, které hrálo důležitou roli i v dobové společenské realitě, se ocitlo v ohnisku osobitého dobového mýtotvoření a mytologizace, jež se v literárním procesu a v konkrétních dílech projevovalo tím, že slova s tímto tématem spjatá obrůstala pevnými významy (v té době pevnými) a situačními spojeními, stávala se znaky-signály jiných textů, spojovala se s určitými syžety, kondenzovala v sobě celé komplexy textů. Zároveň tu ovšem byla literaturou bohatě využívaná možnost, že tato slova-témata mohla být ve vyprávěních rozvíjena v syžetové konstrukce nespjaté se základním syžetem a vytvářet s ním složité konfliktní situace.[20] Takovýmto procesem prošlo téma karet v ruské literatuře od Puškinovy Pikové dámy po Dostojevského (a doplňme – po Fjodora Sologuba, v jehož Posedlém, rusky pod názvem Melkij bes, je téma ožívající karty výrazně exponováno). Téma karty představovalo neobyčejně vděčný předmět tematické analýzy, a to nejen proto, že karetní hra byla dobovým modelem světa (kromě toho, že byla modelem konfliktní situace a karty měly též funkci prognostickou a programující – při věštění), ale i proto, že obsahovalo v romantismu důležitou opozici živý × neživý a s ní související opozici pohybující se × nehybný.

V rámci široce vymezené tematologie (viděli jsme, že téma zde zahrnuje motiv, figuru, topos, slovní spojení, metaforu, postavu, syžet a dokonce určitý filozofický koncept) bývá jako téma vnímán i prostor a čas (už jsme zmínili Bachtinovy chronotopy). Vznikají studie jednak o prostoru v jednotlivých žánrech, například v románu (J. Weisgerber, B. Hillebrand, R. Bourneuf, Sh. Spencerová aj.), jednak u různých autorů (Poulet píše o prostoru u Prousta, V. N. Toporov u Dostojevského, Lotman u Gogola, Hausenblas u Máchy apod.), nebo o jednom místě u více autorů, případně v celé kultuře (tartuský sborník věnovaný Petrohradu, Głowińského studie o labyrintu aj.). V těchto knihách a studiích se v různé míře uplatňuje historický zřetel, přítomný zpravidla tam, kde výzkum překračuje hranice jednoho díla nebo jednoho autora. Na základě těchto děl, z nichž jsme ovšem uvedli jen nepatrný zlomek, se uvnitř tematologie rýsuje jakási „poetika prostoru" či „poetika místa".

Kniha s názvem Poetika prostoru už byla napsána a vyšla v roce 1957. Jejím autorem byl Gaston Bachelard a tvoří ji několik esejů z fenomenologie básnické imaginace, spjatých tématem „šťastného prostoru". Jedná se o místa, jejichž znakem je uzavřenost, případně kruhovost a kulatost (dům, hnízdo, mušle), a o místa uvnitř těchto míst (kouty, zásuvka, truhla, skříň), jež svým „obyvatelům" skýtají pocit intimity a iluzi bezpečí. Tak jako v knihách o „živlech" je smyslem poetiky těchto intimních míst – „topoanalýzy", opřené i zde o básnickou imaginaci, – systematické psychologické studium krajin našeho intimního života, nikoli literatury. I když Bachelard sleduje místo u několika básníků, eventuální modifikace v jeho pojetí svědčí toliko o odlišném psychickém založení.

Bachelarda, jak je zřejmé, tedy zajímá pouze ona archetypální složka básnických obrazů spojených s místy. Ta však je podle našeho názoru pouhým podložím či hlubinnou strukturou, na niž se postupně vrší další, už literární vrstvy – celá tradice pojímání a zpodobování daného místa. Tato tradice se utvářela po

staletí v různých žánrech a u mnoha autorů a její zkoumání je pak vlastním předmětem *historické poetiky prostoru*. Napsat několik kapitol do takovéto poetiky, nechápané jako nějaký samostatný literárněteoretický obor, ale jako součást projektu „poetiky literárního díla", v níž by figurovala spolu s poetikou žánrů, poetikou subjektu, poetikou času, syžetu, postav apod., bylo cílem této knihy.[21]

Za součást takovéto poetiky pokládal poetiku prostoru Jurij M. Lotman. V jeho knize Struktura uměleckého textu (1970) se nachází kapitola Problém uměleckého prostoru. Lotman se v ní pokouší naznačit strukturu prostoru v literárním díle, v níž podle něho fungují analogické opozice jako ve struktuře prostoru mytického: vysoký × nízký, pravý × levý, nebe × země, nahoře × dole, otevřený × uzavřený. (Neznamená to mimochodem, že je pro něho struktura uměleckého prostoru ve své podstatě mytická?) Ve chvíli, kdy začíná mluvit o pohybu hrdiny mezi místy určenými pomocí těchto opozic, zabývá se už vlastně syžetem, který nepochybně s problémem struktury prostoru bezprostředně souvisí. Jedním z nejdůležitějších míst je pro Lotmana hranice (například hranice mezi domem a lesem v kouzelné pohádce). Hranice od sebe odděluje různá „sémantická pole" a její překonání, spočívající v přechodu z jednoho sémantického pole do druhého, vnitřně protikladného, vytváří podle Lotmana základní „syžetovou událost".[22]

Rozvineme-li Lotmanovy úvahy o prostoru a jeho vztahu k syžetu, pak můžeme syžet chápat jako strukturu založenou mimo jiné na sledu a hierarchii míst, sémantických polí a oblastí. Na těchto syžetově-prostorových strukturách se pak zakládají určité žánry nebo žánrové typy: na cestě z lesa či chaloupky na zámek pohádka a iniciační román, na cestě z vesnice či maloměsta do sídelního města světský román typu románu ztracených iluzí, ze světa („temného lesa") přes peklo a očistec do nebe alegorické putování apod. Všechna tato místa a jejich sémantická pole fungují jako prostorová struktura v rámci určitého díla, žánru, žánrové oblasti. Přitom ovšem nesmíme pouštět ze zřetele, že je to struktura *literární*, tedy tvořená literárními prostředky, a nelze ji tedy, jak zdůrazňuje Lotman, jednoduše vztáhnout k přirozenému prostoru. I když prostor v díle představuje model jistého přirozeného prostoru (a dodejme i jistých trajektorií – cest, možných a typických v určité konkrétní době a určitém reálném prostoru) a modeluje různé reálné vztahy (časové, sociální a etické), není totiž tato modelovost nikdy přímočará, jelikož jde o skutečnost jiného řádu (nehledě na to, že prostor v uměleckém modelu světa „občas metaforicky vyjadřuje zcela neprostorové vztahy v modelující struktuře světa").[23] Je jasné, že v různých druzích umění a různých literárních druzích existují odlišné typy prostorů (zvlášť výrazný je rozdíl mezi prostorem v románu a v dramatu) a že také každý autor a zčásti i každé jeho dílo představují specifický model světa.

Tento model není nicméně nikdy zcela inidividuální – vždy do určité míry patří své době (případně uměleckému směru) – a jak se domníváme – i určitému žánru. Dalo by se říci, že spisovatel sice v díle buduje svůj vlastní prostor, ale z možností, které mu nabízí „prostor" doby a toho kterého žánru či žánrové

oblasti. Nejen mezi místy a syžetem, ale i mezi místy a žánry existuje těsná provázanost. Ta je ovšem zřetelnější například v pohádce či bylině, tedy ve folklorních žánrech, a v pokleslých podobách literárních žánrů, například v takzvaném lidovém románu, než jinde. Vstoupí-li pohádkový hrdina do lesa či hrdina byliny vyjede na „širé pole", není pochyb o tom, že ho tam čeká zápas s drakem, ďáblem, obrem, nepřítelem jako takovým, – tato místa jsou totiž žánrem *předurčena* k určitému ději, určité události, „nesou" si tuto událost tak říkajíc v sobě, a hrdina se tu proto zákonitě dostává do situace vlastní tomuto místu.[24] Tato *literární předurčenost místa*, jejíž porušení může být a často také bývá zdrojem specifického uměleckého efektu, je vlastně jen jiným pojmenováním toho, čemu se říká *paměť žánru*. Kromě této literární paměti tu ovšem působí, proplétajíc se s ní, paměť lidského rodu, v níž figurují určitá *archetypální místa*, se kterými jsou spojeny jisté nadindividuální a zároveň mimoliterární zkušenosti – zkušenosti lidského rodu. Takovou zkušenost představuje proces, Jungem nazývaný individuace, jenž je těsně spjat například s toposem labyrintu nebo věže (viz kapitola Příběhy věže, zejména část Věž filozofů). Z hlediska této archetypální zkušenosti, kterou prochází každý jedinec, jsou pak mýty a pohádky už druhotné, modelují de facto tuto *před*literární a *mimo*literární zkušenost, pokoušejí se ji metaforicky postihnout; jednotlivá místa jsou vlastně metaforami míst spjatých s určitými fázemi této zkušenosti a majících rovněž metaforickou povahu – tato *místa jsou metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí*.

Podobným způsobem ostatně místa fungují i v literatuře – mají metaforický charakter. Sám proces metaforizace má vždy svou individuální a nadindividuální složku. V určité době a společnosti, případně žánru se určitá místa-toposy stávají předmětem charakteristických metaforizačních procesů: například chaloupka – v klasické idyle topos vytržený z času a prostoru – začne v českém obrození fungovat jako časově aktuální symbol původní etnické a jazykové neporušenosti národa, jako „příbytek ‚staré české víry' " (viz kapitola Chaloupka – projekt idyly). Podobně se v celé skupině českých románů z přelomu století vyskytuje metafora Prahy – milenky a poté děvky – jako odraz ztráty iluzí osobních, ale i společenských.[25]

V důsledku procesů *metaforizace a mytologizace*, jež přecházejí jeden v druhý (určité metafory, trsy metafor leží u zrodu „mýtu" v novodobém smyslu – mýtu chaloupky, mýtu Prahy apod.), dochází v literárních dílech k posunům v pojetí určitého místa. Struktura místa je závislá na několika aspektech, vztazích a na různých proporcích, kterých tyto aspekty nabývají. Pokusme se je alespoň přibližně charakterizovat. Místo je pojato jako 1) *kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí*; 2) *„hrací plocha"*, případně *„políčko ve hře"*; 3) *metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru*. Konkrétní místa v jednotlivých dobách a dílech mezi těmito aspekty, které jsou vždy v určité míře a podobě (v různém stupni skrytosti/zjevnosti) přítomny, oscilují, vždy převažuje ten či onen aspekt: v realistickém románu je dominantní mimetický a znakový

charakter místa jako kulisy, v naturalistickém románu se tento zde rovněž výrazný aspekt pojí s aspektem místa jako modelu, v „novém románu" se silně uplatňuje „herní" pojetí, kombinované s pojetím místa jako modelu, stejně jako v takzvaném lidovém románu, v němž herní aspekt ovlivňuje i sociální charakteristiku, zřetelný však bývá i mytologický půdorys prostoru, ostatně s hrou spjatý. Jestliže jsme nejprve mluvili o jisté stabilnosti struktury místa, jeho funkce a významu, která charakterizovala folklorní žánry a sféry, v uměleckých žánrech býváme naopak svědky *neustálého přehodnocování významu míst*. To se ovšem děje a může dít pouze na pozadí onoho stabilního, vžitého významu a místa předurčeného k určité funkci, které mohou být zpochybněny a doslova převráceny. V případě toposu chaloupky se to ze zřejmých důvodů nestalo – byly rozvinuty jen pozitivní rysy toposu z gessnerovské idyly a z křesťanského mýtu o betlémské chýši, ale zčásti k tomu došlo například u „prostorů výchovy", jež byly v některých dílech zpochybňovány a ironizovány (viz kapitola Prostory výchovy), a ještě výrazněji u toposu Prahy, který fungoval mimo jiné jako obraz národní situace ke konci století. Na tom, že však můžeme vnímat přehodnocení tradičního obrazu nějakého místa, se podílí fakt, že se nová podoba buduje vždy na „matrici" podoby staré. Jen na pozadí atributů, které měla Praha v jednoznačně pozitivním obrozenském „mýtu" (Praha „stověžatá", „matka", „matička měst", „panna", „nevěsta", „královna"[26]), mohly být vnímány obrazy Prahy jako děvky v deziluzivních románech konce 19. století) či „matičky s drápky", jak se o ní vyjádřil v dopise Franz Kafka. Analogický posun zažil třeba topos vězení. Toto v realitě veskrze profánní, nízké místo (v jeho podobě hrál v realistické literatuře nejvýznamnější roli aspekt místa jako kulisy) se v romantické literatuře proměnilo v místo duchovní, v prostor meditace a iniciace, přístupu k bytí (tato proměna, kterou můžeme pozorovat například v Mickiewiczových Dziadech či Máchově Máji, je předmětem kapitoly Vězení jako místo přístupu k bytí). Takový posun (povýšení) byl ovšem vlastně jen *rozvinutím* jednoho z metaforických významů, jímž toto místo obdařil už starověk (vězení jako metafora uzavřenosti duše v těle a v tomto světě u gnostiků) a jež se tradovaly v hermetických naukách a mystických učeních (uzavření – inkubace – jako stadium duchovního vývoje, „temné vězení" těla, z něhož se osvobozuje duše ubírající se k Bohu). Rozvinutí tohoto druhu znamenalo zároveň zdůraznění aspektu *místa jako mytologického prostoru* (v tomto smyslu chápal Jung i pohádkový motiv vysvobození princezny z věže jako metaforu vysvobození duše) neboli *tento posun byl obsažen, „svinut"* v *paměti-„programu" místa*. Podobně můžeme pozorovat, jak se základní prostor budovatelského románu – krajina s továrnou (dolem apod.) a sám topos továrny – svým pojetím, „mytologickým" rozvrhem a atributy napojuje na jednoznačně pozitivně hodnocený prostor v utopii, ale současně na nepříliš dávné pojetí tohoto toposu v naturalistické próze (Zola, Šlejhar). Tyto struktury a jejich atributy se přitom „převracejí na hlavu", dostávají opačná znaménka: z továrny-pekla se stává továrna-ráj (viz kapitola Továrna – dvojí mýtus).[27]

I když pokaždé nedochází k radikálnímu přehodnocení významu, který dané místo mělo v dílech předchozí epochy, minulých nebo jiných literárních směrů, odlišných ideologií (prazákladní význam nějakého místa, nejedná-li se o místo vysloveně nové, jako tomu bylo právě v případě továrny, totiž zahrnuje obě polohy – pozitivní i negativní, může být profánní i sakrální apod.), místo *se proměňuje*. Proměňuje se tím, že se ocitá v nových kontextech, kde se onen předchozí význam *obaluje novými významy*. U chaloupky jsme mohli pozorovat, jak se tento topos pro svou novou funkci v kontextu národního obrození vybavil atributy gessnerovské idyly, jež se však začaly obalovat novými významovými vrstvami (významem národním, který v gessnerovské idyle nebyl), obvyklé rekvizity chaloupky se povyšovaly v symboly národní charakterologie; chaloupka už nebyla kladena toliko do protikladu k městu (i tento protiklad byl ostatně v té době nový), ale i do protikladu k hradu – ona sama byla chápána jako „náš hrad". A pozoruhodné bylo, že se tento topos v básni někdy nebudoval pouze lexikálně tematickými prostředky, ale i prostředky mimotematickými – užitím hexametru, který byl ostatně dalším odkazem k antice jako kolébce idyly.[28]

S proměnou a přehodnocováním významů míst souvisí problém přesahování literárních míst do reality mimoliterární, z níž ostatně literární místa vzešla, nebo se jí přinejmenším inspirovala. Toto přesahování, jež je podstatným znakem literárních toposů, je zřejmé zejména tam, kde se stávají součástí nějakého dobového „mýtu", jako tomu bylo právě u chaloupky, a všude tam, kde jsou už v samé literatuře, v samotném textu tato místa vědomě budována jako *projekty*, jako určité *filozofické koncepty*: chaloupka představuje de facto projekt národa, do obrazu školy je promítnut projekt ideální výchovy, do obrazu a stavby chrámu projekt náboženské víry, věž a její stavba se vnímají jako projekt a realizace procesu individuace (literární a reálný topos – budovaná věž – vznikají takřka současně). Pod vlivem *literárních míst-projektů, míst-exempel, míst-filozofických konceptů*, se pak ocitá sama realita – k jejich obrazu mohou být tvořena a přetvářena nebo pod jejich vlivem vnímána reálná místa. V těchto případech, kde se pohybujeme výhradně v oblasti „mýtu" pozitivního, jehož součástí je i společenská utopie, má přehodnocování podobu mytizace a ta se rovná *povyšování, sakralizaci* (opačným pochodem je *profanizace a karnevalizace*). K atributům „pohanské" idyly, v níž byl náboženský moment nerozvinut, přistupují tak ve chvíli, kdy má být chaloupka jako symbol národa povýšena, atributy „křesťanské" – chaloupka začíná být chápána jako analogie betlémské chýše, místo zrození národa se přirovnává k místu narození Spasitele (kromě toho dochází k propojení chaloupky jako posvátného českého toposu s kultem spisovatele, k němuž patří topos rodné chaloupky).

Ideologicko-metaforizační či mytologizační proces má na svědomí *vnitřní proměnu místa v místo jiné*. Tato proměna nastává právě díky přehodnocování a obalování místa emblémy a atributy tohoto jiného místa – chaloupka se mění v místo veskrze „duchovní", v „příbytek ‚staré české víry' ", ve svého druhu chrám. Podobného procesu jsme svědky i u jiných toposů v okamžiku, kdy se

přesouvají od pólu profánního k pólu posvátnému (teoreticky k němu může dojít u jakéhokoli místa – rysy chrámu dostává ideální škola, stejně jako ideální vězení – viz obrázek na str. 102).

Na místa v literárním díle se můžeme podívat ještě jiným způsobem, zaměřit se na vztah různých míst z hlediska protikladu statický × dynamický. Pak se na jedné straně ocitne například dům jako *místo statické* a na druhé cesta (spolu s ní třeba také loď, vlak)[29] jako *místo dynamické*. Cesta je v literárním díle vlastně tvořena sérií míst, propojených postavou poutníka či cestovatele (případně také dopravním prostředkem). Statická a dynamická místa se v dílech vyskytují zpravidla současně. V Dantově Božské komedii figurují tři základní toposy – peklo, očistec a nebe (v prologu je jim předřazen „temný les" jako metafora světa). Tato místa jsou sice toposy statickými, ale poutníkova cesta (sestup a vzestup) je propojuje do série, trojčlenného sledu charakteristického pro syžet alegorického putování, a činí z nich tedy de facto součásti dynamického toposu cesty.

V novodobé literatuře se tyto série, založené na dvojčlenné nebo trojčlenné opozici, často narušují, z různých důvodů bývají některé členy potlačeny, případně zcela vypadávají. V Komenského Labyrintu světa a ráji srdce peklo-„labyrint světa" převažuje nad nebem-„rájem srdce" počtem kapitol, který je v části popisující „labyrint světa" výrazně vyšší než v části popisující „ráj srdce"; Zolův Germinal, jenž jeví znaky alegorického putování a jehož prostor má výrazně mytologickou strukturu, obsahuje pouze „peklo". Potlačení někdy spočívá v tom, že zatímco topos pekla je bohatě rozehrán (ponechme stranou důvody, proč tomu tak je) a má přes svou metaforičnost prostorově konkrétní podobu (město, šachta, továrna), ráji tato prostorová charakteristika schází nebo je sotva naznačena (prostorem ráje je u Komenského srdce věřícího), metaforičnost nabývá vrchu nad prostorovou konkrétností. Tak je tomu například i v Šlejharově románu Peklo, kde je proti prostorově konkrétnímu „peklu" továrny postaven jako problematická antiteze abstraktní a neprostorový „ráj" milostného štěstí (viz kapitola Továrna – dvojí mýtus).

V uplatnění statických a dynamických míst můžeme v jednotlivých druzích pozorovat podstatné rozdíly. Zatímco v poezii a dramatu není statický topos typu krajiny, pokoje, duše ničím výjimečným, což ovšem nijak nebrání tomu, aby se rytmem, dialogickým charakterem řeči a „dramatem" citů a myšlenek toto svou vnější povahou statické místo nestalo jiným způsobem místem „dynamickým", v próze je setrvání na jediném místě (pokud za takové místo nepokládáme třeba celé město) něčím značně neobvyklým a signifikantním, a je potom příznačné, že vypravěč takové místo (podobně jako básník svou duši) „rozhýbá", například doslova putuje kolem svého pokoje (viz kapitola Smysl pokoje).

Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo. Lotman v Gogolových Mrtvých duších shledává, že statická místa (u Lotmana „bodové locusy") tam odpovídají statkářům a dynamické místo – cesta („lineární topos") Čičikovovi.[30] Zdá se nám, že takto rozvržený prostor je typický pro „pikareskní" typ románu (schéma cesty a setkání, případně návštěv) a linii tohoto typu bychom mohli vést až třeba ke Kafkovu Procesu a Zámku – na jedné straně tam je topos cesty, spjatý s Josefem K., na druhé toposy osob, které navštěvuje; podstatným rysem těchto míst je rozpor mezi jejich původní funkcí a funkcí, kterou dostávají v románu, jakási neadekvátnost a „maskovanost". K. nebloudí městem či krajinou proto, že by měly charakter labyrintu, ale že jsou nejasné a zmatené funkce těchto míst, jež jsou (nebo možná ani nejsou) něčím jiným, než čím se tváří být – město a v něm úřad, dům se „soudem", byt advokátův, chrám atd. jsou vlastně „vězením" (viz kapitoly věnované chrámu a vězení). To platí i o hospodě v Zámku, která je možná hledaným „zámkem"; v románovém toposu hospody jako místa, kde se hraje o osud a dochází k osudovým setkáním a životním zvratům, jako by přitom možnost podobné „proměny" už byla obsažena (v kapitole o hospodě v této knize, zaměřené na jiný aspekt hospody, zůstal tento fatální rozměr hospody mimo pozornost).

Také hrdina Proustova Hledání ztraceného času „cestuje", přičemž jeho cesta nepostrádá momenty iniciačního putování. V románu stojí proti sobě „putující" hrdina (spolu s ním dynamický topos cesty) a navštěvovaná místa s jejich postavami (důležitým momentem je tu opakování návštěv). Problémem úzce spjatým s hrdinovou identitou je právě překonání distance mezi různými prostorově i časově odlehlými místy. K jejímu překonání však nedochází tak jako u světských poutníků pouze prostřednictvím cesty, ba dokonce téměř nikdy zrovna tímto způsobem, ale aktem rozpomínání, tedy dalo by se říci „cestou v nitru". I na této „cestě" ovšem figurují konkrétně navštívená místa – do pokoje, ve kterém se vzpomínající subjekt právě nalézá, se jakoby *zasouvají* jiná místa, jiné pokoje, na něž se subjekt rozpomíná. Hledání ztracených míst, provázející hledání ztraceného času, je vlastně *hledáním a re-konstrukcí těchto míst a subjektu samého* (viz kapitola Smysl pokoje). Linearita, s toposem cesty jakoby jednoznačně spjatá (v pikareskním typu se kromě ní jedná i o cestu po horizontální linii, v alegorickém také po linii vertikální), je tak zpochybněna či lépe řečeno překonána – cesta, snad právě proto, že je to „cesta v nitru", má často charakter spirály.

Kromě tohoto rozvržení prostoru, fungujícího v podstatě nezávisle na tom, zda jde o cestu světskou nebo mimosvětskou, iniciační, existují ovšem v próze (v básni s výjimkou epické skladby může být podobná struktura toliko naznačena) prostorové struktury, v nichž všechny postavy „cestují", nejsou připoutány k místu. Tak se nám to ovšem jeví, hledíme-li na román takříkajíc z „ptačí perspektivy", neboť v konkrétních epizodách sepětí s určitým místem nebo několika místy existuje. To ostatně platí i u pikareskního a alegorického typu pro pikara a poutníka; i oni jsou de facto „připoutáni" k cestě jako sérii míst, přitom míst – zejména ve druhém případě – ležících na eticko-iniciační trajektorii, která je diktována žánrem. Každý pohyb a každá stabilita jsou tedy pouze relativní, platí jen z určitého pohledu.

Chtěli bychom se zastavit ještě u jednoho momentu, o kterém jsme se už zmínili a který nám připadá mimořádně důležitý, – o *paměti míst* a jejím fungování. Podle Davida Bohma jsou všechna slova „svinutá" – „význam každého slova a vlastně i každé kombinace slov (věta, odstavec) – je vposledku rozvinut do celého obsahu, který je sdělován".[31] Tento proces je, jak tvrdí Bohm, jen jiným případem univerzálního pohybu, v němž se střídavě uplatňuje „implikátní" a „explikátní řád", „svinování" a „rozvíjení". Mohli bychom tomu rozumět tak, že je tedy ve slově „svinut" celý jeho „příběh" (příběhem tu míníme všechny způsoby užití slova, všechny kontexty, v nichž se slovo ocitne), tak jako je v semeni „svinuta" celá rostlina, celý strom, ve vědomí celý „život" člověka? Bohm přitom mluví o slově jako takovém, nikoli o slově literárním, kde je tato hypotéza rozhodně průkaznější. Slovo se v literárním díle často stává motivem, z něhož se začne odvíjet příběh. Plyne to nejen z „vnitřní obrazné formy" slova (A. A. Potebňa), ale i ze skutečnosti, že už bylo *předsloveno* (Bachtin), že v něm *probleskují* významy, kterých už v jiných kontextech kdysi nabývalo, že se v něm *probouzejí* k životu příběhy, ve kterých už účinkovalo.[32] A to samé platí podle našeho názoru, a snad dokonce dvojnásob, o tématu či toposu. Každé téma už bylo ne jednou, ale mnohokrát tematizováno, *rozvinuto*, určitý topos (místo) vystupoval v prostoru nesčetných děl, ale tyto jindy a jinde rozvinuté významy a příběhy jsou v něm implicitně přítomny, v různé míře jím při každém jeho užití *prosvítají* a v něm *ožívají*.[33] Při konkrétním tvůrčím aktu i recepci vstupují do vědomí tvůrce a čtenáře v závislosti na mnoha okolnostech ovšem jen kontexty a významy některé, nejčastěji ty nejprosluleiší (ožívající karta v čtenáři zpravidla vyvolá vzpomínku na úlohu karty v Pikové dámě), zatímco ostatní zůstávají „svinuté" v kolektivním nevědomí, nicméně čekají tam na příležitost, kdy budou opět „aktivovány".

Vnímání a analýza kteréhokoli tématu nebo toposu (místa) znamená, že se nořímе do hérakleitovského proudu významů neustále se rozvinujících a svinujících. I když z těchto významů můžeme při četbě a interpretaci zaznamenat pouhý zlomek, tento zlomek vždy odkazuje k celku, určitým způsobem celek jako pars pro toto zastupuje nebo ho v sobě přímo obsahuje (celek je v něm „svinut"). Nezáleží tedy ani tolik na tom, která témata či místa si vybereme a pokusíme se z nich budovat „poetiku míst" – možnosti jsou pochopitelně prakticky nekonečné, i když je jistě šťastné zvolit místa podstatná pro určitého spisovatele, dobu, literární směr nebo celou kulturu, k jakým patřila socha či karty v romantismu. A právě tak ani tolik nezáleží na počtu analyzovaných témat a míst, ale právě na tom, nakolik se podaří na těch několika vybraných postihnout onen obecný proces *literárního „svinování"* a *„rozvíjení"* témat a míst, respektive jejich významů a příběhů.

Ideu „svinování" a „rozvinování" tématu předjal Lotman, když o tématu uvažoval jako o „jedné z možných variant, s jejichž pomocí se realizuje daný invariantní syžetový uzel". Každé téma má podle Lotmana svůj repertoár „přirozených" předmětných funkcí a svou „mytologii" (v rámci dané kultury), která

k tématu přidává svůj repertoár predikátů (ty je možné označit za motivy), tj. každé téma má svou „syžetiku", tj. svůj repertoár syžetů; cesta od syžetového archetypu k textu je pak „cestou syžetové deformace".[34] Tato „syžetika" či repertoár syžetů není ničím jiným než pamětí tématu, pamětí místa, kterou se zabýváme. Zajímá nás ještě, zda je to jediná paměť, anebo dvě navzájem propojené paměti – *paměť kolektivní* a *paměť individuální*, které se při každém novém literárním užití místa prostupují poněkud jiným, vždy jedinečným způsobem? Tato druhá varianta se zdá pravděpodobnější. V tom případě bychom mohli mluvit, tak jako Gérard Genette ve svých Figurách, o *kolektivní topice*, tedy *kolektivních příbězích míst* na jedné straně a o *osobní topice*, zahrnující *osobní zkušenosti a příběhy míst* na straně druhé. Podobné členění však můžeme přijmout jen s vědomím, že osobní topika v sobě nutně v určité míře zahrnuje topiku kolektivní, v níž příběhy tíhnou k mytizaci, což znamená, že i místa spjatá s naší osobní zkušeností prožíváme pod vlivem míst literárních: město kupříkladu vědomě či nevědomě vnímáme pod vlivem příběhů, které jsme o něm četli, pod vlivem jeho „mýtu". Podíl kolektivní topiky, míra „topičnosti" závisí přitom, jak se zdá, nejen na založení autora a rozsahu jeho literární paměti, ale především na době a žánru (určité doby – například středověk – se vyznačují vyšší mírou „topičnosti", vyšším podílem kolektivních toposů a příběhů; ve folklorních a „nízkých" žánrech, například v pohádce a dobrodružném románu, bývá tato míra rovněž vyšší). Při vnímání literárního díla nehraje nicméně rozdíl mezi kolektivní a osobní topikou příliš velkou roli: jednotlivá témata, místa-témata představují totiž pro čtenáře a interpreta už jen „amalgám" kolektivní a osobní (autorovy i jeho – čtenářovy) topiky místa. Tam, kde těžiště topologické analýzy leží v oblasti osobní topiky, kdy jsou jejím předmětem místa, jejich struktura a vztahy v jednotlivých dílech, dala by se linie tohoto výzkumu charakterizovat jako *horizontální*. Tam, kde se naopak těžištěm stává topika kolektivní, respektive dynamický vztah mezi kolektivní a osobní topikou, sledují se *historické proměny míst* v závislosti na struktuře, do níž jsou zapojena (na struktuře doby, žánru), mohl by se podobný směr charakterizovat jako *vertikální*. Je zřejmé, že vertikální směr, jevící se někdy jako *příčný*, představuje směr, kterým se ubírá historická poetika.

Vraťme se ještě ke kolektivní topice míst. Odkud pramení zájem o ni, v poslední době zjevně převažující nad zájmem o topiku osobní, autorskou? Zřejmě je projevem určitého ústupu od subjektu, nebo nového pojímání subjektu, v němž hraje důležitou roli vztah k místu a k celému vesmíru. Patrně není také náhoda, že se topologická analýza objevuje všude tam, kde se uvažuje o prostoru ve vztahu k rituálu a mýtu; prostor se pak člení na rituální a nerituální, případně sakrální a profánní, a to nezávisle na tom, zda se jedná o mýtus nebo o světskou kulturu.[35] Dospěla topologie k podobnému závěru proto, že společenský život tíhne k rituálu, že se v něm i dnes hrají hry, kterým je vlastní určitý (pseudo)sakrální rozměr, anebo proto, že i nyní, dokonce možná nyní víc než dřív (moderní společnost je podle Rolanda Barthese privilegovaným polem mytologických

významů), vědomě(ji, žijeme v prostoru mýtu, byť někdy přehodnoceného k nepoznání, v různé míře „rozvinutého" (explicitního), a že každé vyprávění je ve své hlubinné vrstvě vlastně „mytické"?[30] Možná se jen mění, zvyšuje naše vnímavost pro přítomnost mýtu tam, kde má mýtus podobu pouze implicitní. I samotnou tematologii a topologii, zejména tam, kde se zajímají o kolektivní topiku a její provázanost s topikou osobní, bychom pak z tohoto pohledu mohli pokládat za součást široce pojaté vědy o mýtu, k němuž se naše doba obloukem vrací, – o „mýtu" v literárních textech. Co je však podle našeho názoru podstatné – tematologie a topologie jako součásti historické poetiky literárního díla – nestudují „mytologii", tuto patrně nejdůležitější složku kolektivní topiky, jako uzavřený symbolický systém (za jaký byla pokládána „klasická" mytologie), ale uzavřený symbolický systém bytostně otevřený, sjednocený nejen určitým repertoárem témat a míst, ale především povahou svého fungování a způsoby modelování mimoliterárního světa.

POZNÁMKY

[1] Jan Mukařovský, Máchův Máj. Estetická studie, in: Kapitoly z české poetiky III. Máchovské studie, Nakladatelství Svoboda, Praha 1948, s. 151.

[2] Jelecazar Moisejevič Meletinskij, Poetika mýtu (1976), přel. J. Žák, Odeon, Praha 1989.

[3] Alexandr Nikolajevič Veselovskij, Poetika sjužetov, in: Istoričeskaja poetika, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1940, s. 491 a 495. Veselovského teorie motivů a syžetu, případně témat je obsažena v nedokončené stati Poetika syžetů, která vznikala v letech 1897–1906; Veselovskij tuto problematiku zčásti nastínil už v přednášce z roku 1870.

[4] Tamtéž, s. 495.

[5] Boris Tomaševskij, Teorie literatury, přel. R. a K. Štindlovi, Praha 1970, s. 121.

[6] J. Mukařovský, Máchův Máj, cit. dílo, s. 151.

[7] Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern – München 1948, s. 60. Překlad z kn. M. Zeman a kol., Průvodce po světové literární teorii, přel. P. Mareš, Panorama, Praha 1988.

[8] Tamtéž, s. 71.

[9] André Jolles, Einfache Formen, Halle a. Saale 1930, s. 77.

[10] V Kayserově spise Jazykové umělecké dílo (1948) zůstávají téma a topos rozlišeny: téma je „pojem ideální oblasti, k němuž lze dílo zařadit" – topoi jsou „pevná klišé nebo myšlenková a výrazová schémata". (Viz W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, cit. dílo, s. 62 a 72.)

[11] Roland Barthes mluví o tématu jako o „organizované síti obsesí" a tematickou kritiku charakterizuje jako „hledání vnitřních metafor". (Viz R. Barthes, Les deux critiques, in: Essais critiques, Éditions du Seuil, Paris 1964.)

[12] Zdeněk Hrbata, Gérard Genette, Rozprava o vyprávění, in: kolektiv autorů, Průvodce po světové literární teorii, Panorama, Praha 1988, s. 147.

[13] Michail Michajlovič Bachtin, Román jako dialog, přel. D. Hodrová, Odeon, Praha 1980, s. 222.

[14] Roman Jakobson, Socha v symbolice Puškina, Slovo a slovesnost 3, 1937, s. 2–24 (rovněž in: R. Jakobson, Poetická funkce, H + H, Jinočany 1995).

[15] Karel Krejčí, Symbol kata a odsouzence v Máchově díle, in: sb. Realita slova Máchova, Československý spisovatel, Praha 1967, s. 209–277.

[16] Boris Groys, Mená mesta, in: Tvorba 5, 1995, 9, s. 5 (citát přel. ze slovenštiny). – O příznačnosti a divadelnosti mluví před ním Lotman (viz Jurij Michajlovič Lotman, Semiotika Peterburga i problemy semiotiki goroda, in: Semiotika goroda i gorodskoj kultury – Peterburg, Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1984, s. 30–45).

[17] V jednom z tartuských sborníků nalezneme i studii věnovanou tématu a jeho vztahu k textu. Její autoři konstatují, že se výklady zaměřené na téma, chápané jako nejobecnější formulace významové (smyslové) či jiné dominanty textu, častěji soustřeďují na samotné téma než na jeho vztah k textu (to platí ovšem pro ruskou oblast a pro sedmdesátá léta, z nichž stať pochází – na Západě je tento vztah zejména v poslední době předmětem značné pozornosti – v naratologii, gramatologii). Zajímá je vztah mezi tématem jako systémem určitých významových opozic a textem jako lineární konstrukcí tyto opozice realizující. Jako spojující článek tu podle nich funguje syžet – jako jeden z postupů, který v rámci systému postupů slouží k vyjádření tématu. Téma = text – (minus) postupy. Je ovšem otázka, zda vlastně nejsou postupy inherentní součástí určitého tématu. Nezahrnují už snad témata určité způsoby svého ztvárnění, např. určité syžety? (Viz A. K. Žolkovskij – J. K. Ščeglov, K ponjatijam „tema" a „poetičeskij mir", in: Trudy po znakovym sistemam VII, Tartu 1975, s. 143–167.)

[18] Také Bachtin v Závěrečných poznámkách ke studii o chronotopech, napsaných v roce 1973, dospěl k úvahám o znakovém charakteru chronotopů.

[19] J. M. Lotman, Tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka, in: Trudy po znakovym sistemam VII, Tartu 1975, s. 120–142.

[20] Tamtéž, s. 120–121.

[21] Z tohoto projektu se zatím podařilo kolektivu autorů realizovat jen část, obsaženou v knihách Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů, Československý spisovatel, Praha 1987, a Proměny subjektu, Mlejnek, Pardubice 1994 (dva svazky).

[22] Soudíme, že význam hranice jako místa, na němž dochází k události zakládající syžet, není ve všech dílech stejný a ani stejně zřejmý: mýtus, pohádka, hagiografie a žánry, které se o ně opírají, například iniciační román a mytologický román jako takový, hranici mimořádně zvýznamňují, stejně jako protiklad mezi dvěma různými prostory-„sémantickými poli" – všedním a zázračným, tělesným a duchovním, světským a posvátným, zatímco v jiných oblastech a žánrech, např. ve všech typech světského románu, hranice takový význam nemá, postava se pohybuje prakticky v témž sémantickém poli, i když stoupá nebo klesá na společenském žebříčku. – V podstatě mytologickou strukturu nalézá také Karel Hausenblas v Máchově Máji („amfiteátr" krajiny s hlubinným vnitřním prostorem) a vidí ji v souvislosti s pojetím prostoru v romantické poezii. (Viz K. Hausenblas, Zobrazení prostoru v Máchově Máji, in: sb. Realita slova Máchova, cit. dílo.)

[23] J. M. Lotman, Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja, in: sb. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii XI – Literaturovedenije, Tartu 1968, s. 5–50, zde s. 6.

[24] Nékljudov ve studii věnované sepětí prostoročasových vztahů se syžetovou strukturou v ruské bylině mluví o „funkčních polích", a rozšiřuje tak na místa Proppovu teorii pohádkových postav jakožto funkcí. (S. J. Nékljudov, K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennych otnošenij s sjužetnoj strukturoj v russkoj byline, in: sb. Tezisy dokladov po vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam, 16 – 26 avgusta 1966, Tartu 1966, s. 42.)

[25] Viz Daniela Hodrová, Praha jako město dezilúze v českém románu přelomu století, in: sb. Město v české kultuře 19. století, Národní galerie, Praha 1983, s. 168–177 (rovněž v kap. Město, in: D. Hodrová, Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie, Komarch Latin Press, Praha 1994, s. 94–108). – Proces aktualizace a přehodnocování mýtů v různých literárních epochách, zahrnující i jejich karnevalizaci, sleduje Michał Głowiński v knize Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchołt – Labirint, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990; v tomto procesu funguje mýtus de facto jako meta-mýtus.

[26] Viz Vladimír Macura, Obraz Prahy v české obrozenské kultuře, in: sb. Město v české kultuře 19. století, cit. dílo, s. 151–167.

[27] Viz též D. Hodrová, Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu, in: sb. Vztahy a cíle socialistických literatur, ÚČSL, Praha 1979, s. 121–141.

[28] Mimotematické prostředky se na budování toposu podílejí pochopitelně vždy, ale stávají se relevantními pouze tam, kde je jejich prostřednictvím např. rýsována opozice míst. Tak je tomu v Labyrintu světa a ráji srdce, kde je opozice míst zvýrazněna mimo jiné rozdílným stylem a pojetím syžetu: proti k naturalismu tíhnoucímu stylu „labyrintu" a jeho rakříkovskému syžetu stojí v „ráji srdce" styl biblické exegeze a mystického vidění, „románový" syžet je vystřídán „logikou" katechismu „vnitřního křesťana". (O prostoru v Labyrintu světa a ráji srdce viz D. Hodrová, Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru, Československý spisovatel, Praha 1989, kap. Románové prvky ve staročeské literatuře, s. 130–137, a táž, Místa s tajemstvím, cit. dílo, kap. Divadlo světa a Ráj, s. 13–19 a s. 20–26.)

[29] Viz D. Hodrová, Fatální vlak, in: sb. Osudový vlak, Nakladatelství a vydavatelství Ing. Václav Svoboda, Praha 1995, s. 65–69.

[30] Viz J. M. Lotman, Problema chudožestvennogo prostranstva …, cit. dílo, s. 5–50.

[31] David Bohm, Rozvíjení významu, přel. J. Fiala, Nakladatelství Univaria, b. m., 1992, s. 22.

[32] Dokonce i sám mýtus může být chápán jako rozvinutí slova – magického jména. (Viz Alexej Fjodorovič Losev, Dialektika mifa, Moskva 1930, s. 239.)

[33] Northrop Frye mluví o tom, že *mýtus, rituál a archetyp „prosvítají" skrze motivy, metafory, symboly. (Viz N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton 1957.)*

[34] *J. M. Lotman, Tema kart …, cit. dílo, s. 142.*

[33] *Lotman ukazuje, jak se ritualizovaná hra na evropský život v ruské kultuře 18. století projevovala mimo jiné i rozčleněním prostoru na prostor rituální, představovaný kostelem, oltářním prostorem, „červeným koutem" ve světnici, a prostor nerituální, představovaný domem, mimooltářním prostorem a „černým koutem".* (Viz J. M. Lotman, Poetika bytovogo povedenija v russkoj kulture XVIII veka, in: Trudy po znakovym sistemam VIII, Tartu 1977, s. 65–89.)

[34] Podle Bohuslava Blažka jsou mytické prvky součástí jakéhokoli vyprávění, a to i tam, kde se vyprávění těchto prvků na první pohled zbavuje nebo na ně rezignuje. (Viz B. Blažek, Vyprávění ve věku autoreflexe, Kritický sborník 1995, 1–2, s. 4.)