

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 nalézají 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 jeví 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 krásě) 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 ‚myslovými 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 nescíslné možnosti alegorické interpretace (klasickým dokladem zde může být alegorický výklad smyslu Písni 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 ... Jsem 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. Hui-zinga¹¹⁷) vypráví v této souvislosti např. známou anekdotu o Markétě Skotské, první 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 Hui-zinga příběh biskupa Fulka, který dal almužnu ženě ze sekty albigenických. 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 nepřímou, prostřednictvím něčeho jiného: jde o obraz nepřímý. Tento zprostředkující obraz, který se nepřímou 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 do-

slovná 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 čistých 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. sto-

letí¹²³⁾ 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

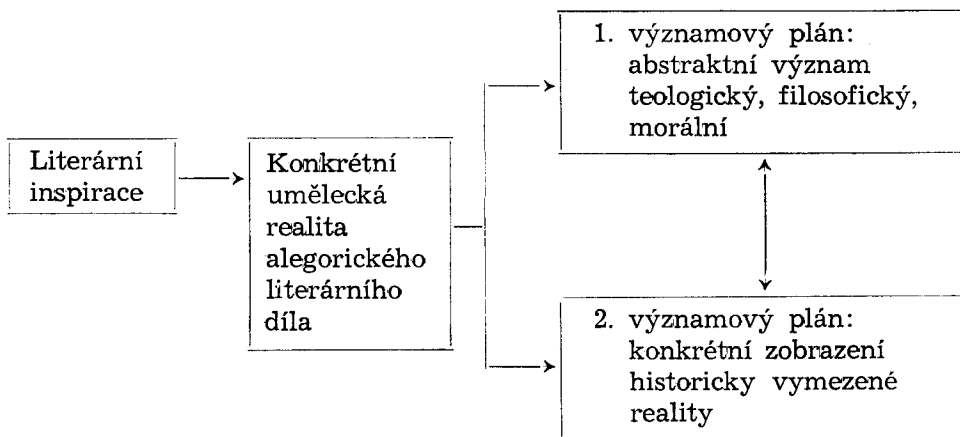
Zikmund se všemi rysy obličej i charakteru a tím morálně odsouzen (tedy negativně gloriifikován).

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 nenávisť 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 Ale-

xandreidy 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 prvním 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 prvního 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 první 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, nevíme však, kterou skladbu můžeme považovat za alegorickou, a neznáme klíč, jímž by bylo možno předpokládanou alegorii dešifrovat, neznáme šifru básníkovy poselství. Určit alego-

rický 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. Cejp¹²⁸) 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 prvního typu bylo možno uhadnout 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 první 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 (příslloví), 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 vzdálen¹²⁹⁾ 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 Brukner¹³⁰⁾ uvádějí jako příklad akrostichu Villonovy verše (v překladu J. Loukotkové):

*„Až rozední se a jestřáb vyletí
Mhou jitrní k rozjásaným výšinám,
Blíž družce zamává svou perutí,
Roj ptácat 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

„Proněž to miesto z LATRANA
slove i dnes: LATENS RANA,
i slove túže príčinú
,TAJNÁ ŽÁBA‘ po latinu.“

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

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⁾

latens = tajný, rana = žába

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 Tkadlečkově.) *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 příbu-

zenských a jiných vztazích osob, v charakteru líčených bojů apod.), pak anagramy mohou být konkrétním signálem, který tuto paralelnost, čtenářem nebo badatelem pouze tušenou, potvrzí 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 Šestakov¹³³) 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'avoys 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 esT RAMplY 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 zašifroval 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 zašifroval. Dobrynski 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
 $\overline{7} \overline{8} \quad \overline{1} \overline{2} \quad \overline{54} \quad \overline{36}$

Čteme-li podtržená písmena v pořadí, naznačeném číslicemi, dostaneme jméno VAUSELLE, tedy příjmení 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

EN L'AN DE MA GRAN PASION

++ + 00 00 0+ +000 00+++
 3 1 6 2 4 875

MECTANT TOUTE A NONCHALOIR

++000+ 000 + + +000+000++
 51 3 9 2 8 4 76

FAIS CESTE PRESENTACION

++++ 00000 0+000000++++
 1379 2 5864

SOUBZ LE SCEL DE VOSTRE VOULOIR

++ 0000 0+ +++000 00++
 68 5 124 37

= Noé Jolis (j = g)

= Catherine

= François (i = ii)

= Vauselle (au = ou)

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. Středky 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 patrné.

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 rov-

Tzara místo Vaillanta Villonovi. Tato báseň obsahuje čtyři verše posláni, 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.)

něž 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 kontrastní 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 rozбором 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 klášteřem Saint-Benoît, 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 Vaillantana s Villonem.

Právem proto (se vši 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 do-

káže, 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 ne jedno 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 vyloupila 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 první 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 Velikém¹³⁹⁾ 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 *parallel* 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 Velikém¹⁴¹⁾ 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 první 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 aktuální 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⁾

Jako příklad hádankovitého myšlení připomíná Dariův dopis Alexandrovi a jeho odpověď, jako

„Slechetný šcep bývá z pláni,
když se starý peň oplaní:
tak z chuzších bývají páni.“

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 Závíše z Falkenštejna; zrádce Pauzoniáš = Závíš 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 chá-

„... tehdy podle svých obyčje,
jak se i DNES V LITVĚ DĚJE, ...“¹⁴²⁾

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

panošě = služebník

sen = tento

přísloví fungují proslulá gnómická trojverší, např.:

pláň = planný strom
oplaniti = osekati

pání jako básně alegorického typu. To ovšem tvrdili, i když s menší přesvědčivostí a bez systematického důkazu, také předchůdci Cejpovi, takže Cejp svým soustavným rozbohem vlastně jen jejich hypotézu potvrdil. Cejpův rozbor Alexandreidy však dospěl dále než rozbohy jeho předchůdců proto, že na tomto stadiu výzkumu nesetrval. Vyšel z předpokladu, že staročeská Alexandreida je patrně alegorie smíšená (nasvědčovaly tomu nářázky 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

„Ale jáz hi jiní hpáni,
jižto sme TOBú vzchováni,
TOBě věrni býti musím,
hi s TOBú všeho pokusím,
k němuž DOBRé právo jmámy,
ž'sě pro tě hi pro smirt dámy.
Protož TOBě děkujem,
že juž TOBě to čujem,
jak s'sě věrně s námi smířil, ...“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 TOBIáše z Bechyně (ve starší češtině mohlo mít jméno Tobiáš také formu DOBeš), který byl bratrem popraveného králova nepří-

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 kontrakt. 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:

hi = i, hpáni = páni

pokusiti = okusiti

čúti = cititi

tele 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 Tobiáš z Bechyně a Milota z Dědic. Tomuto pojetí nasvědčuje i trojverší z promluvy královny v historii zrady Bessovy a Nabarzanovy:

„Či se stalo kda DĚDICU,
by pro mě stál v smutném lícu,
z svého sbožie jsa vyveden?“¹⁴⁸)

vyvésti = oloupiti

keré opět odkazuje v druhém plánu na Milotu z DĚDIC.

Mnohem přesvědčivější je však druhý příklad, který představuje již klasický slabičný

„...jedno uchem k zemi stulí
a druhé chvostem ZAtulí.
A takéž chlap, když bude VYŠÍ,
dobře sLYŠĚ, však nesLYŠÍ.
Kterýž potok voden bude,
ten se vždy více ZAbude
než která HLUBOKÁ řeka,
ježto široce vytiéká.“¹⁴⁹)

stuliti = přitisknouti
zatuliti = zacpati
chlap = sedlák, neurozený

vodný = rozvodněný
zabyti se = zapomenouti se

Slabiky anagramu, umístěné navíc na exponovaných místech verše (tj. konec verše nebo poloverše) a slovo HLUBOKÁ skládají jméno ZÁVIŠ (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

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):

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.

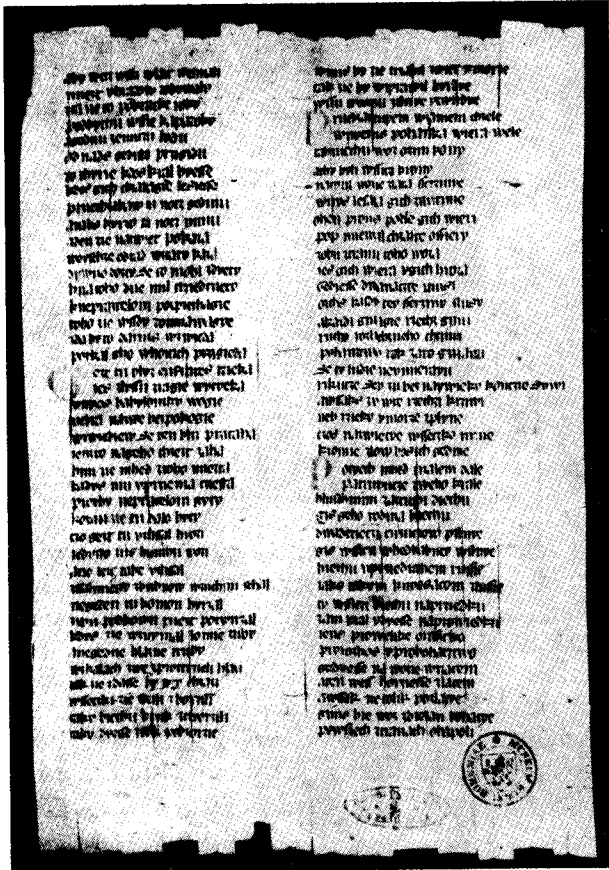
Hra s anagramy a co z ní vzniklo.

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. Čapek¹⁵²) se přiklání k tomu, že Novou radu je nutno vykládat aktuálně. Na podporu svého názoru uvádí některé obecné okolnosti, ale dokládá je 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 níž 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 mo-

ravského 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 spleťtější 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 autorové.

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 odúmrl (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 výtká nemusela být

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

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 pamět při sobě,
aby nikdy v svéj náhlosti
nemstil, radímť tvé milosti.“¹⁵⁵)*

spojuje Čapek se vznětlivostí Václava IV., která se stala jeho typickou vlastností zejména v devadesátých letech. Sem směřuje také medvě-

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:

vzlášče = zvláště

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

pamět = rozvaha, rozum

dovo 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 pile (osel a veverka). Výraznější nežli doklady předchozí, které konečniců nemusely být tak zcela typické jen pro Václava IV. a mohly platit i pro jiné vládaře (např. záliba v lovu byla běžným rysem středověkého šlechtice), je však rada bobrova:

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

Čapek v této souvislosti odkazuje na list Antonia de Lomaco Václavu IV. z roku 1382, v němž je právě králova záliba v lázních 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 královič“ 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 první 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 rovinnou morální, ale také významový plán druhý, rovinnou 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 zvěři,
jakž svět světem, byl sněm taký.
Leč má úmysl někaký,
chtě nás v omyl uvésti krásně,
za pravdu nám pravě básně.
(Viemet), že zvěř nerozumie
aniž co mluviti umie;
ktož skládal to pravenie,
vždyť při dobrém smyslu nenie,
snad mní, 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 se 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 biskupství 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 Vidni. 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 Zlatoustého o napravení padlého, které do češtiny přeložil Viktorin Kornel ze Všehrd: „A budť nás v tom laici domácí mūdřejší, kteříž budťo kroniky, budťo svů mūdrot, jako ‚Ptačí radu‘, i jiné knihy mnohé pišíce, svým jazykem českým, ne cizím, jsů 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 jí 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 radícih 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 družích 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: „Kterézto 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 husitské¹⁶³) 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 prvním místě je využití hádanek a kryp-

togramů, které zařadil autor Tkadlečka na počátku skladby:

„Jáť 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 dvě mladých lidí sobě na letech jako rovných, již spolu od několika let jsou dobře a počestně byli, rozdělili a různě rozloučili naši mocí, a netoliko je rozloučili, ale je s obou stran do jich obou smrti nespojití 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 třídvacáté, 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; přijmí 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 přimluvití 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, zpracováváný 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

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

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

požárem Hradce Králové a roku 5167 od počátku světa. A. Sedláček¹⁶⁷) 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 skryté mnohým tajnou milostí páčila“¹⁷⁰)).

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

A D L I C Z K A

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 Tkadleček¹⁷²⁾ 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 napovídá 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 tožný 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 prvního a druhého významového plánu. U Tkadlečka druhý významový plán (historicky vymezená realita) tvoří jen odrazový můstek pro první 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 ctizádost 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 PAČKAN¹⁷⁷⁾ 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... šlechtné 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 otevřená, 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 Cejповě 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 nárazkových 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.