

1/

Viděli jsme, že srovnáním a kritickým zhodnocením všech dostupných textových pramenů a prozkoumáním veškerého dokumentačního materiálu, týkajícího se vzniku, vývoje a publikační historie literárního díla, dospěl textolog ke stanovení *v ý c h o z í h o* (někdy *z á k l a d n í h o*) *t e x t u* — to jest znění, které, řečeno povšečně, vyjadřuje v největší míře autorův konečný tvůrčí záměr.

Nastává další etapa textologovy práce — *k r i t i k a* *v ý c h o z í h o t e x t u* s cílem vypracovat *t e x t k a n o n i c k ý*, to jest takový text, který se má stát obecně závazným „kánonem“, pokud by nové vědecké zkoumání historie textu nepřineslo výsledky vyžadující revizi.

Proč je nezbytná kritika výchozího textu? Tento text, ať už je jím vydání poslední ruky, nebo znění jiné, je vybírán, jak již bylo řečeno, na podkladě komplexní analýzy jako optimální člen řady. Vyhovuje nejlépe jako celek, jako spolehlivý základ nebo východisko. V jednotlivostech však ani tento text nebývá ušetřen nejrůznějších kazů, i když zpravidla jde o znění, na němž měl autor aktivní, tvořivou účast a jemuž věnoval značnou pozornost a péči. Než se text literárního díla dostane od autora ke čtenáři, projde složitou cestou. Tato cesta má několik fází (náčrt — koncept — definitivní rukopis — opis — redakce — sazba — korektury — tisk, a celý proces se víceméně opakuje při každém novém vydání) a na výsledné podobě textu se vedle autora podílí řada dalších osob — redaktor, korektoři, sazeči, popřípadě cenzor. V každé z těchto fází se text dostává do pohybu a vedle změn, jimiž autor text umělecky dotváří, proni-

kají do něho i chyby, které spadají na vrub všech, kdož s textem pracují — včetně samotného autora. Míra poškození textu jednotlivých děl je přirozeně různá. I když však pomineme krajní případy vysloveně špatných vydání, kdy autor byl proti omylům zaviněným nakladatelstvím a tiskárnou bezmocný (takové vydání ovšem pak obvykle neslouží za základ, nejde-li o vydání jediné), lze prohlásit, že prakticky sotva existuje jediný novodobý text, který by bylo možno beze zbytku převzít tak, jak byl vytištěn.

Představa, že je tomu tak i tehdy, když všichni zúčastnění — počínaje autorem a konče sazečem — usilovali o nejlepší výsledek, působí poněkud paradoxně. Zdálo by se naopak, že až na drobné tiskové chyby zaviněné prostým přehlédnutím musí být text co nejdokonalejší — právě proto, že jej několikrát četl jeho autor, který jej dobře zná a který je v celém procesu publikování jedním a rozhodujícím činitelem. Je však třeba si uvědomit dva důležité momenty: vztah autora k vlastnímu textu a způsob, jak autor na vývoji textu pracuje. Autor nepřistupuje ke svému textu ani jako korektor, ani jako filologický kritik, ani jako předem ničím nezaujatý čtenář. Jeho vztah k textu je stabilně aktivním vztahem tvůrce, který sleduje určitý umělecký záměr. To je cíl, k němuž směřuje převážná část autorovy práce na textu, a jím je také v každé fázi vývoje autorovo vnímání vlastního díla determinováno; jisté procento textu se přitom nutně dostává mimo hlavní okruh autorovy pozornosti. Tak se stane, že v těsném sousedství promyšlené textové změny, která je nesporným dokladem, že autor text nejen četl, ale i dále dotvářel, je text porušen; nejsou to vždy poškození malá, někdy je chyba, která autorovi unikla, tak evidentní, že ji postihneme při prvním přečtení. Autorova znalost vlastního textu, která je často věcí na prospěch, může být leckdy i nevýhodou: autor „nečte text s chybou“, ale dosazuje za chybné místo automa-

ticky znění správné, které má fixováno v paměti — zejména je tomu tak u menších celků, např. básní.

S autorovým specifickým vztahem k textu souvisí i vnější způsob práce. Po odevzdání rukopisu (už v něm bývají bezděčné omyly autorovy, vzniklé v náčrtech a konceptech při formování definitivní podoby, nebo i omyly cizí, např. je-li text ještě opisován) dostane autor do ruky první obtah sazby. V něm byly některé chyby z rukopisu opraveny, některé však v něm zůstaly a navíc přibyly nové — z ruky sazeče nebo redaktora. Kdyby autor prováděl korekturu tak, že by obtah srovnával s původní předlohou, snadno by nežádoucí difference zjistil. V této chvíli však už většinou přestal pro autora jeho původní rukopis existovat. Jediným originálem se mu stává vysazený text a ten se současně mění v nový koncept: v něm autor škrtá, upravuje, připisuje a samozřejmě i koriguje chyby. Protože přitom nepřihlíží k původnímu rukopisu, postřehne většinou jen markantnější omyly — jemnějších poškození textu si často ani nepovšimne. Tato situace se opakuje v každé další fázi — autoři většinou pracují pouze s posledním vytištěným zněním a zacházejí s ním jako s konceptem. Je to přirozené, neboť text je v této podobě nejprehlednější, autor se v něm dobře orientuje a může se plně soustředit na dotváření svého uměleckého záměru. Výhoda tohoto postupu pro autora a jeho přednosti pro celý tvůrčí proces jsou nesporné — je pouze nutno si uvědomit, že má i negativní důsledky a že spolu s ostatními momenty, které jsme uvedli, ovlivňuje výsledný obraz textu a způsobuje, že prakticky v každém autorizovaném (a nikoli jen formálně) znění, ať pochází z kterékoliv etapy historie textu, jsou „autorizovány“ také chyby. Jsou tedy autorizovány i v onom „optimálním“ celku, který byl vybrán za základ.

Aby editor spolehlivě určil, co je a co není porušení textu, musí dokonale poznat jeho historii, jeho veškerý

pohyb — a nejen poznat, musí jej také objektivně zhodnotit. To je ovšem samozřejmý předpoklad už pro správné určení výchozího textu.

Na pohyb textu literárního díla, který zajímá textologii při vydávání, nutno považovat všechny změny, k nimž v textu došlo od jeho první souvislé podoby až po jeho poslední podobu vzniklou za účasti autora. Tento pohyb může být někdy velice rozsáhlý a složitý, každou jednotlivou změnu však lze vymežit třemi základními aspekty: každá změna má svého původce, svou příčinu a svůj účinek v textu. Z těchto tří hledisek musí také textolog všechny změny posuzovat. Původcem změny může být každý, kdo s textem pracoval, příčin bývá ještě víc a odstínů v účinku změny je nepřeborné množství. Vycházíme-li však z pojmu autorovy tvůrčí vůle jakožto dominantního kritéria textologova hodnocení textu a jeho proměn, zjistíme, že ne všechny změny, ať jde o jejich původ, nebo příčinu, nebo účinek v textu, jsou vzhledem k tomuto kritériu stejně relevantní, že tedy ne všechny jsou z hlediska textologie stejně závažné. Tak např. pokud jde o původ změny, není podstatné, zda ji provedl redaktor nebo korektor nebo sazeč, ale je podstatné, zda ji provedl nebo neprovedl autor. Rozdíl v původcích změn mimo osobu autora je irelevantní, není „textologicky závažný“ — hranice této závažnosti probíhá mezi autorskými variantami na jedné straně a všemi ostatními zásahy na straně druhé. Podobně je tomu i s příčinami změn. Není podstatné, zda např. poškození textu bylo zaviněno špatným čtením předlohy, nebo vysazením chybné litery. Rozhodující protiklad je protiklad mezi změnami provedenými vědomě, záměrně, a změnami, k nimž došlo bezděčně, bez vědomí jejich původce. Konečně pokud jde o posuzování účinku změny v textu, není rozhodující, zda změna, která např. organicky dotváří autorův umělecký záměr, má za následek slohový posun nebo posun významový nebo ideový, ani zda je

tento posun velký či malý atd., stejně jako je lhostejné, jaký konkrétní důsledek má změna, která autorův záměr porušuje — zda např. komolí slovo nebo nivelizuje jazyk díla, ruší kompozici atp. Textologicky závažný je rozdíl mezi změnami, které jsou v souladu s autorovým tvůrčím záměrem, a mezi změnami, které tento záměr porušují.

Z hlediska textologické závažnosti tvoří tedy původ, příčina a účinek všech textových změn tři binárně protikladné kategorie:

1. změny autorské — změny neautorské,
2. změny vědomé (motivované, záměrné) — změny bezděčné (nemotivované, neúmyslné),
3. změny, které jsou v souladu s uměleckým záměrem autora (říkejme jim pozitivní) — změny, které porušují umělecký záměr autora (negativní).\*

\* Termíny „pozitivní“ a „negativní“, jichž budeme nadále užívat, byly zvoleny pro jednoduchost a nejsou v žádném případě míněny jako subjektivní oceňování ve smyslu „lepší — horší“.

Je ovšem jasné, že žádná změna není „jenom vědomá“ nebo „jenom bezděčná“ nebo „jenom autorská“ atd. Každá změna je vždy vymezena všemi třemi momenty současně, tj. vždy jednou ze dvou protikladných možností všech tří kategorií, takže dostáváme celkem osm různých kombinací:

	p ů v o d	p ř í č i n a	ú č i n e k
1	autorská	vědomá	pozitivní
2	neautorská	vědomá	pozitivní
3	autorská	vědomá	negativní
4	neautorská	vědomá	negativní
5	autorská	bezděčná	negativní
6	neautorská	bezděčná	negativní
7	autorská	bezděčná	(pozitivní)
8	neautorská	bezděčná	(pozitivní)

Poslední dvě skupiny můžeme eliminovat, protože tento typ nelze teoreticky uvažovat — bezděčná, nemotivovaná změna má teoreticky vždy negativní účinek. Veškerý pohyb textu je tedy vymezen šesti typy změn.

Do první skupiny patří především autorova promyšlená práce na textu, tj. umělecky motivované změny, které organicky dotvářejí autorův záměr, dále autorovy jazykové úpravy, prováděné v souladu s obecným vývojem jazyka a zamezující mimovolnou archaizaci díla, dále různě motivované drobné změny, které mají prakticky nulový účinek, a konečně opravy bezděčných omylů — vlastních i cizích. (Tento výčet pochopitelně nevyčerpává všechny autorské změny — zachycuje jen podstatné druhy úprav; stejně tak i v dalších skupinách.)

Druhou skupinu tvoří vlastně jen opravy bezděčných poškození textu — cizích i autorových. Částečně sem lze počítat i takové redakční úpravy, které redaktor prováděl promyšleně, ve snaze posílit autorův záměr — ovšem pouze ty, které prošly nesporně autorovou kontrolou a byly autorem přijaty; patří sem tedy jen svou genezí, ve skutečnosti jsou to vlastně změny autorské (tím spíše, že při běžné spolupráci autora s redaktorem většinou ani redaktorovu účast nepostihneme).

Do třetí skupiny náleží změny, které autor prováděl sice vědomě, ale zcela mechanicky, „netvořivě“, tj. změny diktované buď vůbec vnějškovými, mimouměleckými hledisky, nebo motivované tak odlišně od původního záměru, že výsledkem je neorganické a násilné spojení různých plánů.

Čtvrtou skupinu tvoří především redakční zásahy, motivované např. komerčními zájmy nakladatele, „ohledem“ na čtenáře, osobním vkusem redaktora atp., dále korektury nivelizující autorův styl a jazyk podle dobové normy, úpravy ve jménu „jazykové správnosti“ (nikoli ovšem opravy nesporných gramatických chyb), konečně pak jiné vnější zásahy.

Do páté skupiny patří veškeré autorovy bezděčné omyly a nedůslednosti, jako je např. „nedotažení“ textové změny, věcná chyba (z hlediska kontextu) apod. Nepočítáme sem ovšem autorovy omyly pravopisné a gramatické — ať náhodné a neúmyslné, ať pramenící z autorovy neznalosti, jednak už proto, že většinou nejde o „změny“, nýbrž o jev, který je v textu od počátku, ale především proto, že tyto prvky nejsou záležitostí historie konkrétního textu, nýbrž obecnou záležitostí autora a spisovné normy.

Šestou skupinu pak tvoří bezděčné chyby všech ostatních zúčastněných osob (písaři, redaktori, nakladatelé, korektoři, sazeči aj.).

Tabulka na následující straně, schematicky naznačující vztahy mezi šesti základními typy změn, vyjadřuje ovšem už hotovou klasifikaci pohybu textu, kdy u každé jednotlivé změny bylo už jednoznačně rozhodnuto, zda je autorská, či neautorská, vědomá, či bezděčná, a kdy byl i zhodnocen její důsledek (pozitivní-negativní).

Určování a hodnocení všech proměn, tedy *i n t e r p r e t a c e h i s t o r i e t e x t u*, je jádrem textologovy práce a zároveň i předpokladem k řešení praktického cíle — kritického vydání.

Z předchozích výkladů vyplývá, že interpretace historie textu je vlastně nepřetržitou volbou mezi jedním a druhým pólem tří protikladných dvojic. Na první pohled je ovšem zřejmé, že ony tři binárně protikladné kategorie, jimiž veškeré změny vymezujeme, nejsou stejnorodé. Určit původ a příčinu změny znamená zjistit objektivní fakt, který je a) zcela nezávislý na postoji textologa, b) vždy jednoznačný — každá změna mohla vzniknout pouze jediným možným způsobem.

S účinkem, který změna v textu vyvolává, je tomu jinak. Každá konkrétní změna má nesporně také určitý konkrétní účinek, který lze rovněž chápat jako objektivně existující fakt. Ale na rozdíl od prvních dvou kategorií

	VEDOME	BEZDEČNĚ		
AUTORSKÉ	<b>1</b> a) Umělecky motivované textové změny, které podporují autorův tvůrčí záměr b) jazykové úpravy prováděné v souladu s vývojem jazyka c) různě motivované drobné úpravy, které jsou v kontextu prakticky slohově bezpříznakové d) opravy bezděčných omylů vlastních i cizích a opravy cizích vědomých zásahů (ať novým přepracováním nebo pouhou restitucí původního stavu) atd.	<b>3</b> a) Mechanické, netvůrčí úpravy, dikтованые mimouměleckými hledisky b) nezdařené pokusy opravit porušená místa (prováděné bez ohledu na kontext) c) úpravy v důsledku jiných zásahů	<b>5</b> Bezděčná přehlédnutí, přepsání, nedůslednosti, věcné chyby z hlediska kontextu atd.	
	NEAUTORSKÉ	<b>2</b> a) Opravy bezděčných poškození textu — cizích i autorových (pouze zcela zjevných, kdy i způsob opravy je jednoznačný) b) cizí změny prokazatelně autorizované (např. promyšlené úpravy redaktora ve snaze posílit autorův záměr, které autor přijal a které sem tedy patří vlastně jen svou genezí)	<b>4</b> a) Redakční úpravy proti vůli autora nebo bez jeho vědomí; korektury, nivelizující např. text „v duchu jazykové a slohové správnosti“ b) jiné zásahy	<b>6</b> Bezděčné omyly redaktorů, opisovačů, korektorů, sazečů atd.
		POZITIVNÍ		NEGATIVNÍ

tento objektivní účinek může být jednoznačně vyhraněn ve směru pozitivní-negativní, ale nemusí: textové změny co do objektivního účinku tvoří jakousi škálu od jednoznačnosti přes mnohoznačnost,\* až po naprostou nevy-

---

\* Nová varianta je zpravidla strukturální změnou a nastoluje ve svém okolí nové vztahy zvukové, významové, slohové, ideové atd., které mohou být i vzájemně protichůdné (např. změna, kterou autor usiluje o významovou pregnanci, může současně znamenat ztrátu zvukosledu apod.).

---

hraněnost. Změna tedy v sobě neobsahuje nutně jednoznačné určení svého účinku. To znamená — a zde je druhý rozdíl — že toto určení závisí na subjektu textologa, že je založeno na **t e x t o l o g i c k é m h o d n o c e n í**.

Pokusme se osvětlit celou věc na konkrétním příkladu. V Bezručově *Maryšce Magdónové* zněl 14. verš v rukopise takto:

14 Otcové když v jeho *robili* dolech,

15 (smí si vzít sirotek do klína drva,

16 co pravíš, Maryško Magdónova?)

V prvním otisku básně se místo slova *robili* objevilo *pobiti* a tato změna trvala až do předposledního vydání Slezských písní — teprve v posledním vydání (1957) Bezruč vrátil text na původní stav. Je to změna, která patří do poslední skupiny našeho schématu: původcem nebyl autor, ke změně došlo bezděčně (příčinou bylo chybné čtení rukopisu — Bezručovo *r* a *p* jsou často k nerozeznání, stejně jako *l* a *t*). Objektivní důsledek změny lze zhruba charakterizovat takto: 1. významový posun: sirotek po horníkovi — sirotek po horníkovi zabitém v dolech; 2. slohový posun: a) dialektismus — spisovný výraz, b) citově neutrální slovo — slovo s emocio-

nálním odstínem; 3. změna zasahuje do žánru a ideového plánu básně: a) zvyšuje\* tragické ladění balady, b) zostřuje\* zobrazení sociálního konfliktu (sirotek vyháněn

---

\* Sloves *zvyšuje* a *zostřuje* jsme užili ve významu určujícím, nikoli hodnotícím — stupňování intenzity nemusí pochopitelně vždy znamenat kvalitu.

---

z lesa, který patří člověku, pro něhož jeho rodiče *pracovali* — pro něhož při této práci *zahynuli*). Protože bezpečně víme, jak k této změně došlo, víme i to, že účinky, které vyvolala, nebyly v autorově záměru — a kvalifikujeme je tedy jako negativní.

Je však objektivní důsledek záměny *robili* - *pobiti* zcela jednoznačně negativní? Představme si, že by se rukopis básně nedochoval a že by autor text neopravil ani v posledním vydání, že by tedy ono *pobiti* existovalo v textu od začátku do konce jeho publikování. Objektivní účinek by byl samozřejmě stejný, sotva však by někdo pouze na základě stylistického rozboru hodnotil toto místo jako porušení textu, když by je nutně vnímal jako vědomý text autorův. Představme si, že by ona změna byla skutečně vědomou úpravou, doloženou např. autorovým škrtem v některé z korektur (tato představa není nikterak přehnaná, uvážíme-li, že změna zůstala v textu autorizována přes půl století) — objektivní účinek by byl stále týž, a přesto bychom jej ani v tom případě nekvalifikovali jako negativní. Zjistili bychom, že např. významový posun nepůsobí v kontextu nutně rušivě — *pobiti v dolech* se nemusí vztahovat nezbytně k postavě starého Magdóna, ale může mít obecnou platnost (navíc *otcové* znamená v dialektu *rodiče*, a Maryščina matka zahynula na haldě), emocionálně akcentované *pobiti* nemusíme vnímat vůbec jako silácký obraz, ale jako prvek, který skutečně (a teď už ve významu hodnotícím) posiluje tragickou

notu balady, zosťruje vidění sociálního kontrastu atd. Ostatně tak nějak byl také tento verš desítky let vnímán. Představme si konečně ještě dvě možné eventualy. Kdyby záměnu *robili - pobiti* provedl vědomě např. redaktor (třeba z odporu k dialektismu), kvalifikovali bychom ji jako negativní, a stejně tak bychom ji hodnotili, kdyby ji provedl bezděčně sám autor (což se nepřímou stalo, v okamžiku, kdy byla bezděčně autorizována).

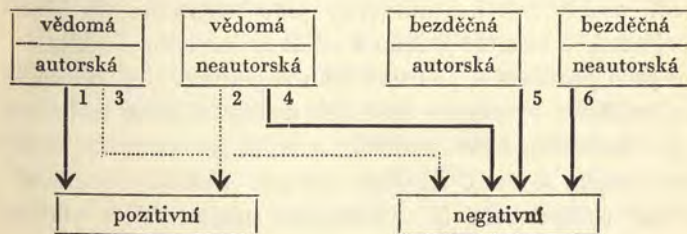
Příklad, který jsme uvedli, ukázal snad dost názorně, že objektivní účinek (tj. účinek postižitelný objektivním stylistickým rozbořem) změny neobsahoval sám o sobě nic, co by jej výrazně řadilo na jednu nebo na druhou stranu. Ukázal dále, že takové rozhodnutí je závislé na textologové hodnocení, a ukázal konečně i charakter a kritéria tohoto hodnocení: určení účinku změny je determinováno jejím původem a příčinou, nikoliv subjektivním estetickým hodnocením. — Závazným objektivním kritériem je tedy pro textologa přítomnost nebo nepřítomnost autorského záměru (to znamená, zda konkrétní účinek, který změna v textu vyvolala, byl nebo nebyl v autorových intencích).

To platí nejen pro typ změn s potenciálně mnohoznačným účinkem (do něhož patřil náš příklad), ale i pro změny, jejichž účinek je vyhraněný zcela jednoznačně, u nichž je na první pohled zřejmé, zda jsou či nejsou v souladu s autorovým záměrem. Takovými jednoznačně negativními změnami jsou zjevné chyby, které např. komolí smysl slov nebo vět, porušují pravidelný rytmus verše apod., jednoznačně pozitivními pak změny, které taková zjevná porušení textu opravují. Rozdíl je jen v tom, že účinek těchto změn je determinován pouze příčinou, a to konstantně (jednoznačně negativní = vždy bezděčné, jednoznačně pozitivní = vždy vědomé), zatímco otázka původu (konkrétního původce) je zanedbatelná (je lhostejné, zda bezděčná zjevná chyba pochází od

autora nebo někoho jiného — v obojím případě odporuje autorovu záměru, stejně jako je lhostejné, zda opravu zjevné chyby provedl autor nebo někdo jiný — v obojím případě taková oprava souhlasí s autorovým záměrem).

Konečně u změn, jejichž objektivní účinek je v konkrétním kontextu prakticky nulový (tj. změna nevyvolává víceméně žádný nový posun), a tedy v protikladu pozitivní-negativní zcela nevyhraněný, rozhoduje o kvalifikaci pouze původ změny (v relaci autorská-neautorská), přičemž je naopak zanedbatelná její příčina (u neautorských je v tomto případě lhostejné, zda k takové změně došlo záměrně či bezděčně, a je-li změna autorská, pak je nutně uvažována jako vědomá).

Jak vidět, nemá hodnocení účinku změn, které provádí textolog při určování výchozího textu a jeho kritice (při „kanonizování“ textu), nic společného s estetickým oceňováním. Otázka, kterou si klade textolog po stanovení konkrétního důsledku změny v textu, nezní, zda je nová varianta esteticky působivější než znění předchozí, nýbrž jaký je její poměr k autorskému záměru, zda je tento poměr jiný, než byl poměr předchozího znění. Naše spekulace s jednou textovou změnou ukázala, že mezi původem a příčinou změny na jedné straně a mezi hodnocením jejího účinku na straně druhé existují závazné vztahy. Schematicky lze závislost hodnocení účinku na původu a příčině vyjádřit takto:



Změny, o kterých jsme až dosud uvažovali, byly takové povahy, že o jejich pozitivním či negativním poměru k autorskému záměru nutně rozhodoval protiklad autorská-neautorská a vědomá-bezděčná. Z našeho schématu je však zřejmé, že i změny vymezené tímž původem a touž příčinou mohou být hodnoceny různě: vědomá neautorská změna (druhá skupina tabulky — str. 49) může být kvalifikována jako pozitivní, a naopak vědomá změna autorova (třetí skupina) může být hodnocena jako negativní. První případ je jasný a nepůsobí potíže. Jde totiž o změny s jednoznačně vyhraněným účinkem — vědomá neautorská změna, která opravuje (a to jediným možným způsobem) zjevné poškození textu, je přirozeně vzhledem k autorskému záměru pozitivní. Všechny ostatní prokazatelně neautorské změny (pokud ovšem nebyly autorizovány) nutno považovat za negativní. Druhý případ, rozlišování účinku autorských změn, je naopak záležitost velice obtížná; po teoretické stránce je to jedna z nejsložitějších otázek textologie; často s ní souvisí už samo určení výchozího textu.

Lze předpokládat, že většinu autorských úprav budeme hodnotit jako změny pozitivní — vždyť ony tvoří to, čemu říkáme vývoj textu, jimi se uskutečňuje tvůrčí proces, v nich se formuje autorův individuální styl; respektujeme tedy většinou znění časově pozdější jako projev dotváření uměleckého záměru. V kapitole o určení výchozího textu jsme však viděli, že za výchozí text nemusí vždy sloužit poslední autorská redakce — mimo jiné právě proto, že změny, které autor v této redakci provedl, mohly být kvalifikovány jako negativní. Co však rozhoduje o tom, že jednou kvalifikujeme autorskou změnu jako pozitivní a podruhé jako negativní? Její účinek? Její příčina? Konkrétní důsledek změny zjištěný stylistickým rozbořem bývá málokdy natolik jednoznačný, aby tuto otázku rozřešil. Hledisko původu a příčiny, které až dosud rozhodovalo (s vyloučením subjektivního vkusu

textologa), je zde — tak jak bylo vymezeno — nepoužitelné: účinek autorovy záměrné úpravy nelze hodnotit poměrem k autorskému záměru. Znamená to, že musíme hledat jiná kritéria.

Nevyhneme se přitom hodnocení estetickému, které jsme dosud záměrně vylučovali. Tím spíš, že také hlavní důvody, které vedou k eventuálnímu odmítání poslední autorské redakce, jsou právě důvody estetické. Avšak estetické oceňování jednotlivých autorských variant je jako textologické řešení velmi problematické. Estetickou hodnotu nelze totiž stanovit absolutně, takové hodnocení je nutně podmíněno osobním vkusem badatele i dobovým estetickým cítěním, které se proměňuje v souvislosti s proměnami jazyka a poetiky, čímž se objektivní platnost každého estetického soudu (i bez ohledu na textologii) značně relativizuje. A těmto proměnám podléhá ovšem i estetické cítění autorovo; promítají se zcela logicky do vývoje uměleckého záměru, realizovaného v nových variantách.\*

---

\* Srov. studii J. Mukařovského *Variety a stylistika, Kapitoly z české poetiky I*, 1948, str. 206.

---

Rozhodovat, zda je to či ono znění „básničtější“, „esteticky působivější“, „autorštější“ a uplatňovat tento soud jako textologické řešení, by navíc znamenalo vyřadit ze hry samého autora, jeho vůli, a to nikoli v právním smyslu, ale vůli tvůrčí, což je moment, který textolog nesmí pouštět ze zřetele.

Mohlo by tomu tak být i za předpokladu, že se estetické soudy zakládají na objektivním poznání umělecké struktury (pokud je takové objektivní poznání vůbec možné) a autorova stylu vůbec. Stylistická analýza vývoje textu (tj. autorských variant) může sice zjistit určitý jednotliví slohový princip nebo určité slohové principy typic-

ké pro individualitu autorovu a může přirozeně i zjišťovat, kde se autor sám od takového principu odchyluje; nesmí se však snažit stůj co stůj hledat uplatňování tohoto principu v každém sebemenším detailu umělecké struktury a dokonce požadovat na tvůrčím autorovi, aby jej absolutně dodržoval. Hodnotit autorovu úpravu jako negativní jen proto, že podle našeho názoru „porušuje“ základní slohovou tendenci, kterou jsme (byť třeba poměrně objektivně) stanovili zase my, by znamenalo konceptualisticky normovat autorovu tvůrčí vůli.

V posledních odstavcích bylo zdůrazňováno slovo tvůrčí. Co tímto slovem rozumíme? V nejobecnějším smyslu je tvůrčí práce s textem ta, kterou konal autor veden uměleckými hledisky — na rozdíl od hledisek mimouměleckých, vnějších. A to je vlastně další protikladná dvojice. Pravidlo, že hodnocení účinku změny je determinováno jejím původem a příčinou (tedy buď jedním, nebo druhým, nebo obojím), které platilo pro ostatní typy změn, platí i pro tento typ. Hledisko původu a příčiny bylo nepoužitelné jen proto, že bylo formulováno příliš hrubě. Je tedy nutno zjemnit měřítko v kategorii příčiny. Vědomá úprava znamená motivovanou úpravu (na rozdíl od bezděčné změny, která je nemotivovaná). Rozlišováním motivace úpravy dospíváme k binárnímu protikladu změn motivovaných umělecky, slohově, a změn motivovaných mimoumělecky, vnějškově, k protikladu změn tvůrčích a netvůrčích. Zde je hledané kritérium hodnocení účinku autorských úprav, ale zároveň také krajní mez, kterou by podle našeho názoru nemělo textologické hodnocení překročit, pokud si chce činit nárok na objektivnost.

Nevycházíme tedy ani zde z hodnocení výsledku změny, tj. z toho, jak se nám — nutně subjektivně — tento výsledek jeví, nýbrž snažíme se posuzovat hodnotu va-

rianty podle její motivace, a to motivace rozlišované v kategoriích zase co možno nejobecnějších. I toto „hrubé“ rozlišování, tj. určování rozdílu mezi úpravami motivovanými uměleckými hledisky a úpravami motivovanými vnějškově, je ovšem velice obtížné a závisí na textologové stylistické analýze a na jeho interpretaci — přese všechno vždycky do jisté míry subjektivní. Textolog se musí stále snažit tento subjektivní moment omezovat a do poslední chvíle hledat rozlišovací znaky, které jsou objektivně postižitelné. Takovým znakem je např. protiklad mezi individuálně prováděnými úpravami a zásahy stereotypními. Je-li nějaká změna v textu ojedinělá, lze právem předpokládat, že je také individuálně uvážená, že je nesena tvůrčím záměrem, nikoli vnějškovým zřetelem. Masový výskyt změn téže kategorie svědčí naopak o tom, že jde o postup mechanický. Ojedinělé změny bývají prováděny s ohledem na kontext, stereotypní změny zpravidla kontext ignorují.

Z toho vyplývají i některé základní metodologické zásady textologického hodnocení autorových variant. Především je nutno uvažovat textové změny v jejich úhrnném komplexu, v souborech, jak je přinesla jednotlivá vydání, a nehodnotit varianty izolovaně. Nelze např. každou jednotlivou autorovu náhradu nespisovného prvku prvkem spisovným a priori kvalifikovat jako projev jazykového purismu. Je-li taková změna ojedinělá, můžeme se důvodně domnívat, že je promyšlená, že má slohovou motivaci. Jestliže však autor v určitém stadiu vývoje textu začne hromadně dosazovat za nespisovné výrazy a tvary jakékoliv ekvivalenty, jen když jsou spisovné, bez zřetele ke kontextu, pak lze sotva mluvit o slohové motivaci. Teprve zjištění takového kvantitativního rozdílu může být někdy objektivním podkladem pro hodnocení motivace změny. Tento kvantitativní moment, tedy četnost výskytu změn určitého charakteru, podmiňuje do



jisté míry i jejich skutečný účinek v textu. Negativní důsledek změn se může projevat právě skrze jejich nadměrné množství (pokud jsou slohově nemotivované úpravy sporadické, nemohou základní obraz textu podstatně negativně ovlivnit, a nemůžeme je tedy ani dost dobře jako negativní kvalifikovat).

Každou variantu je proto nutno posuzovat ve vztahu k jejímu konkrétnímu kontextu, jímž je vždy jedno určité znění chápané jako svébytný umělecký celek, nikoli tedy ve vztahu k apriorně vytčenému slohovému ideálu díla nebo ve vztahu k variantám z jiných znění (tím zamezíme srovnání typu „autorštější — méně autorské“ a typu „lepší — horší“).

Důsledek tohoto přístupu pro textologicko-ediční řešení je zřejmý: rozlišování uvnitř kategorie autorských úprav se neuplatňuje při kritice výchozího textu, ale je rozhodující pro určení výchozího textu. Jakmile jsme už vybrali základní text, přijali jsme jej se všemi autorovými vědomými úpravami, všechny autorské změny jsme zahrnuli do pojmu „poslední tvůrčí práce s textem“; učinili jsme tak s vědomím, že tento text může v detailech obsahovat i změny takového typu, který byl v pozdějším stadiu vývoje textu kvalifikován jako negativní. Jiný postup by nutně vedl k nepřipustnému kombinování různých autentických vrstev, jimiž jsou jednotlivá znění díla.

2/

Náš pokus o teoretické roztřídění a klasifikaci veškerých možných posunů v textu literárního díla vycházel pochopitelně z nutného předpokladu, že u každé změny známe její přesný původ a příčinu, že tedy základní kritéria hodnocení jsou dána, a to jednoznačně.

Při práci s konkrétním textem však zpravidla nepoznááme historii textu v její úplnosti, ve všech jejích vývojových fázích. Vedle textových pramenů, které máme k dispozici, existují nebo existovaly prameny, které k dispozici nemáme. Právě v těchto chybějících mezičláncích bývá často jediný hmatatelný doklad toho, jak ke změně došlo, — doklad svědčící buď o původci změny, nebo o její (pravděpodobné či nesporné) motivaci, nebo o obojím. Někdy má textolog po ruce tak málo objektivních faktů, že může pouze předpokládat, že vůbec jde o změnu, tj. o posun textu vzhledem k jinému znění, které nezná.

To znamená, že už pouhé zjišťování původu a příčiny je problémem *sui generis*, který lze těžko teoreticky zobecnit; není možné stanovit nějakou obecně platnou metodologickou zásadu, která by obsáhla všechny jednotlivé případy a poskytla by jen obecný návod k jejich řešení. Každý literární text má svou konkrétní historii a zároveň je také konkrétně omezen materiál, na jehož základě tuto historii poznáváme. Situace je taková, že buď textolog má v ruce přímé svědectví o tom, jak změna v textu vznikla, nebo, což je častější, takový doklad nemá, a pak pracuje dohadem.

Jediné, co můžeme stanovit, jsou povšechně formulované požadavky na editorův přístup k věci. Především je třeba, aby poznal všechno, co je z historie textu dosažitelné, aby podkladem jeho soudů byly všechny fakty, které lze objektivně postihnout; je třeba, aby do posledního detailu interpretoval text; editor musí znát i technickou stránku vydávání, jako je způsob práce sazeče, aby dovedl např. určit, kdy ke změně došlo z důvodů typografických apod. Konečně musí mít stále na mysli všechny tři momenty, jimiž je každá změna vymezena, a uvědomovat si dialektickou povahu jejich vzájemných vztahů: zjištění původce změny může být leckdy rozhodující pro

určení příčiny, resp. motivace; naopak poznání příčiny často ukáže i k pravděpodobnému původci; hodnocení účinku změny závisí, jak již bylo řečeno, na jejím původu a příčině — na druhé straně však zase můžeme někdy usuzovat na původ a příčinu změny nepřímo z rozboru jejího účinku.

Kritiku výchozího textu provádí tedy textolog na podkladě kolace, tj. srovnávání tohoto znění se všemi ostatními textovými prameny — staršími i mladšími (pokud neslouží za základ text poslední ruky), opíraje se přitom o fakty získané studiem dokumentačního materiálu. Jedině takovým srovnáním všech rozdílů a odchylek, řádek za řádkem, slovo za slovem, je možno objektivně hodnotit sledovaný text, určovat spolehlivě, co je porušení textu. Existuje-li text v jediném znění, má textolog usnadněnou situaci v tom, že se nemusí starat o často obtížné určování výchozího textu a provádět pracné srovnávání jednotlivých pramenů, kladoucí značné nároky na jeho přesnost a čas; o to těžší je však určit poškození textu a provést správnou opravu (e m e n d a c i); míra objektivity v takovém případě nutně klesá a emendace se zakládají většinou na dohadu (k o n j e k t u ř e) — zde je zvlášť nezbytná znalost autorova díla, jeho stylu a správná interpretace textu.

Probereme si nyní několik konkrétních případů textových změn jako praktické ukázky textologického postupu při kritice výchozího textu.

Poměrně nejjednodušším poškozením textu jsou změny páte a šesté skupiny, tj. bezděčné omyly autorovy i cizí. O zjevných chybách (ať už jsou to tiskové chyby, nebo přepsání v rukopise), které např. komolí smysl slova nebo věty a které jsou na první pohled zřejmé i v jediném znění, je téměř zbytečné mluvit — opravují se bez výjimky a ani v komentáři se neregistrují; chtěli bychom jen upozornit na nebezpečí zdánlivých tiskových chyb, kdy totiž editor z neznalosti může opravovat starší nebo

nářeční podobu slova podle současné spisovné normy, např. *smědý* na *snědý*, *záchrance* na *zachránce*, *letoši* na *letošní* apod. (Podrobněji o tom viz v příloze.)

Obtížné je často odhalit tiskovou chybu, která nekomolí smysl slova, mimo kontext není chybou a v konkrétním kontextu má za následek pouze jemný významový nebo slohový posun. Osvětleme si to na příkladě: dva verše Macharovy básně *Žalm* zněly ve výchozím textu (vydání poslední ruky) takto:

neb ona [ocel] *měnic* modravou svou barvu v červenou zhoubu,  
zničí, spálí všecko.

Přechodník *měnic* byl kvalifikován jako tisková chyba a ve shodě se všemi předchozími prameny opraven na *změnic*. Tisková chyba v tomto případě sice způsobuje vido-  
vou disharmonii (*měnic* — *zničí, spálí*), avšak zásadně smysl textu neporušuje; kdyby uvedený text existoval v jediném znění, unikla by patrně naší pozornosti vůbec. Zároveň vidíme, že u této změny nemáme žádný přímý doklad o jejím vzniku; že jde o bezděčnou chybu, a ne o záměrnou úpravu autorovu, usuzujeme vlastně pouze z účinku změny. Částečnou objektivní oporou je tu fakt, že ve všech předchozích zněních básně byl přechodník dokonavého slovesa a pouze v jediném nedokonavého; tento fakt nelze ovšem přeceňovat nebo dokonce absolutizovat, slouží vždy spíše jako upozorňující moment — kdyby situace vypadala opačně, tj. kdyby se v posledním znění objevilo *změnic* proti dřívějšímu *měnic*, chápali bychom to jako vědomou úpravu autora.

Konečně pak u každé změny, kterou kvalifikujeme jako bezděčnou chybu, si musíme položit otázku, jaká je pravděpodobnost vzniku takové chyby. Čteme-li např. ve čtyřech vydáních za sebou „V tmavých velkých očích *leží* teskný smutek“, a v pátém, posledním „... *plane* teskný smutek“, je víc než pravděpodobné, že změna nevznikla

neúmyslným přehlédnutím, ale že jde o záměrnou autor-  
skou úpravu.

K „nenápadným“ bezděčným chybám dochází mnohdy záměnami slov s podobným významem, s podobnou hláskovou stavbou, slov, která se rýmují, apod. Tak například v Čapkově *Krakatitu* (Národní knihovna 1958, str. 160) bylo od 1. knižního vydání chybně vytištěno „společnost v panském *sidle*“ místo „společnost v panském *křidle*“, jak čteme v rukopise a ještě v časopiseckém otisku; obě slova se rýmují, obě významově korespondují s přívlastkem — chybný text je dokonce téměř ustáleným spojením — to vše dokazuje jasně příčinu i původ změny. Připočteme-li k tomu účinek změny v kontextu, nepotřebujeme žádný přímý důkaz, abychom měli jistotu o povaze změny.

Značné procento takových chyb vzniká hned v první etapě publikování textu, při pořizování prvního otisku z autorského rukopisu, zvláště sází-li se z předlohy psané rukou, kdy sazeč (nebo to může být i redaktor, který připravuje pro tiskárnu opis původního autografu) přečte nesprávně některá písmena nebo slova. Viděli jsme to už na příkladu ze Slezských písní (*robili* — *pobiti*), kde je podobných poškození víc, a chyby tohoto druhu najdeme téměř v každém literárním textu. Protože takovými záměnami nedochází k vysloveným zkomoleninám a nové slovo neodporuje nikterak nápadně kontextu, udrží se tyto chyby v textu často natrvalo. Například ve všech tištěných zněních *Krakatitu*, včetně časopiseckého otisku, bylo vytištěno „Prokop se dusil *tíhou bolestí*“ místo správného „... *lítou* bolestí“ (NK 1958, str. 233), jak čteme v Čapkově rukopisu. Bez originálu bychom sotva považovali spojení „*tíhou bolestí*“ za chybu; jeho neudržitelnost si uvědomíme teprve při srovnání s původním zněním, které nám zároveň ukáže, jak ke změně došlo (sazeč přečetl *l* jako *t* a *t* jako *h*). Podobně v Horově *Janu houslistovi* bylo místo rukopisného „přelud *smavý*“ vysazeno

„přelud *tmavý*“ a tato chyba se udržela od prvního otisku až do posledního vydání. Je tedy naprosto nezbytné, aby textolog pracoval vždy s autorským rukopisem, pokud se dochoval. Ani srovnání s originálem neumožní ovšem ve všech případech spolehlivě rozhodnout, zda jde o bezděčnou změnu, nebo o autorův úmysl.

Jinou, poměrně častou chybou při sazbě textu je například vynechání slova, věty a někdy i celého odstavce, přičemž zase vynechané místo nemusí porušovat nijak markantně kontext. Zde jsme v obtížnější situaci, protože chybějí i ony nepřímé, avšak přece jen konkrétní důkazy o příčině, které poskytuje záměna jednoho slova jiným určitým slovem. Zůstaňme u příkladů z Hory a Čapka. Závěr kapitoly XLIX *Jana houslisty* zněl ve všech vydáních takto:

Jen v živé vtíná se však děs,  
tvář mrtvých cestou do nebes  
se smývá v tichou melodii  
dětského úsměvu tam kdes.

Sotva by kdo poznal, že zde chybí kus textu. Nepostřehl to ani sám autor, přestože kapitola měla pouze jedenáct veršů (každá kapitola je dvanáctiveršová strofa). Teprve nahlédnutí do rukopisu ukázalo, že při sazbě vypadl 9. verš:

8 Jen v živé vtíná se však děs,  
9 jen žíví z hrůzy smrti žijí.  
10 Tvář mrtvých cestou do nebes . . . atd.

Že jde o chybu, a ne o záměrný škrť autorův, dokazuje především porušení naprosto pravidelné strofické stavby díla. (Podobně průkazné je například vynechání slova nebo slabiky v básni s pravidelným rytmem.)

U básní, které nemají pravidelnou strofickou stavbu a pevné metrum (vodítkem může být také ještě ztráta

rýmu), je ovšem posuzování vynechaných míst problematické; dodnes není například jednoznačně rozhodnut spor o vypuštěný verš Bezručovy básně *Vrbice*:

- 12 Jednou, ó jednou ty pro mne si přijdeš,  
13 ty děvucho temných a bezlesklých očí,  
14 co mák nosíš v ruce.  
15 Dál bude bič znět, dál budou nás dávit,  
16 pod Bohumínem a v Hrušově, v Lutyni, v Bašce,  
17 já to víc neslyším, co je mi po tom,  
18 co je mi po všem.

V rukopise a ve dvou otiscích básně (na nichž neměl autor účast) je mezi veršem 14 a 15 verš *Noc přijde bez konce, noc slítování*. Od prvního vydání Slezských písní tento verš v básni chybí. Toto vydání vyšlo deset let po odeslání původního rukopisu básně Janu Herbenovi a pět let po prvním otištění básně v *Besedách Ostravského deníku*. Autor po těchto deseti letech provedl v textu několik úprav, které svědčí o tom, že na básni promyšleně pracoval, a protože v detailech, např. v interpunkci, je nový text zcela totožný s rukopisem, je zřejmé, že měl k dispozici autentické původní znění, kde byl i citovaný verš. Domněnka, že verš vypadl mechanickou cestou, přehlédnutím sazeče, není vůbec ničím podložena. Analýza textu zde také mnoho nepomůže — text je zcela dobře možný s oním veršem jako bez něho. V takovém případě je třeba chápat vypuštění verše jako vědomou úpravu autorovu.

Ještě problematičtější rozhodování je u prozaických děl, kde nemáme žádné opěrné body v počtu slabik, v počtu veršů nebo v rýmu. Zde jsme odkázáni (v případě, kdy z účinku změny v textu nelze vyvozovat žádný určitý závěr) výhradně na zkoumání toho, jaká je pravděpodobnost, že mohlo jít o chybu. V příkladu z Bezruče jsme pro to nezjistili sebemenší objektivní podklad, podíváme-li se však znovu na příklad z *Hory*, vidíme, jaká byla pravděpodobná, objektivně postižitelná příčina vynechání

verše. Osmý a devátý verš mají totiž anaforický začátek (*Jen v živé . . . / jen živí . . .*), takže sazeč zřejmě přeskočil z osmého řádku přímo na desátý. Tento fakt by postačil kvalifikovat vypuštění verše jako mechanickou chybu, i kdyby báseň nebyla napsána ve strofách.

Obdobné příklady najdeme i v próze. Zůstaňme u Čapkova *Krakatitu* (stránky podle vydání v Národní knihovně, 1958):

To je síla, víš? Síla ve hmotě. Hmota je strašně silná. Já . . . já hmatám, jak se to v ní hemží. Drží to dohromady . . . s hroznou námahou. Jak to uvnitř rozvikláš, rozpadne se, bum! Všechno je exploze. *Když se rozevře květina, je to exploze*. Každá myšlenka, to je takové prasknutí v mozku. Když mně podáš ruku, cítím, jak v tobě něco exploduje (str. 13).

„Tak tedy, pane inženýre,“ spustil doktor. „Z toho si nic nedělat. Nějaký čásek to potrvá, co? Rozumíte mi? Nesmíte si namáhat hlavu. Nemyslet. To se vrátí . . . po kouskách. Jen přechodná porucha, slabá amence, rozumíte mi? *To přejde samo od sebe, co? Rozumíte mi?*“

Doktor křičel, potil se a rozčiloval se, jako by se hádal s hluchoněmým. (Str. 43.)

Podtržené věty, které můžeme číst v rukopise a ještě v časopiseckém otisku románu, nebyly vtištěny v prvním knižním vydání; přestože je autorova účast na přípravě textu pro toto vydání nepochybná, kvalifikujeme vynechání vět jako přehlédnutí sazeče: vypuštěná místa končí stejně jako předchozí věty, sazeč navázal na koncová slova druhých vět, aniž věty vysadil. Opakování výrazu způsobilo mechanickou chybu i v tomto případě (*Krakatit*, str. 177):

„ . . . Deset let! Dovedl bys mně věřit deset dní? Kdežpak deset dní! *Za deset minut ti bude to všechno málo; za deset minut se budeš mračit, ty milý, a vztekat se, že princezna tě už nechce . . .*“

Podtržená věta zase nebyla oproti rukopisu a časopiseckému znění otištěna v prvním vydání.

Je jasné, že i řešení našich příkladů je založeno na dohadu, avšak hustota výskytu analogických případů je v novočeských textech tak značná, že se dohad mění téměř v jistotu.

Textolog si tedy u každé změny, kterou zaznamenává při kolaci jednotlivých znění, musí položit nejprve otázku po pravděpodobném původu a příčině, musí se snažit určit autorství změny a její nejpravděpodobnější motivaci. Rozhodne-li se považovat změnu za neautorskou, musí pro toto rozhodnutí vyčerpat především všechny objektivně postižitelné důvody, to jest důvody, které jsou vně samotného textu, musí se snažit co nejdéle abstrahovat od úvah o účinku změny.

Míru pravděpodobnosti chyb napovídá i celková kvalita sazby, množství zjevných chyb. Jestliže je v určitém vydání velký počet markantních, bezpečně prokazatelných poškození, pak je pravděpodobnější, že i změny, u jejichž původu jsme na rozpacích, jsou rovněž mechanickými chybami, a nikoli vědomými autorskými úpravami.

Vedle chyb způsobených cizí rukou bývají v textech i neúmyslné omyly autora. Dochází k nim nejčastěji při přepracovávání textu — autor např. neškrtně celou předchozí variantu a dojde ke kontaminaci obou vrstev, k analozu apod. Chyby tohoto typu bývají poměrně zřetelné a snadno odstranitelné. Málo potíží působí i autorovy „věcné“ omyly z hlediska kontextu\* (např. záměna jmen jednajících osob apod.).

---

\* Neopravují se ovšem autorovy omyly ve smyslu věcné správnosti, tj. různé nepřesnosti faktografické povahy — ty je nutno chápat jako organickou část textu. Líčí-li např. autor pohled na noční oblohu a uvádí přitom jména souhvězdí, která v uvedené roční dobu nejsou viditelná, můžeme omyl komentovat v poznámkách nebo vysvětlivkách, ale nic víc.

---

Zvláštní skupinu tvoří autorské změny sice vědomé, které však autor provádí proto, že text byl předtím po-

škozen nějakou mechanickou chybou. Autor cítí, že jeho text byl porušen, protože však nesrovnává s původním, správným zněním (často proto, že už je ani nemá k dispozici, např. jde-li o rukopis), provede opravu, která je „náhražková“, provizorní a nevyhovuje plně kontextu. V takovém případě je oprávněná restituce posledního správného znění. — V rukopise Bezručovy básně *Krásné pole* zněl verš 87 a 88 takto:

A pověz, Hlubku, pověz, co je lehčí:  
ten *prchlý* život, či ta těžká země?

V časopiseckém otisku se na místě přívlastku *prchlý* objevilo adjektivum *prostý*. K záměně došlo evidentně chybným čtením sazečovým (-chl/-ost-). Ztratil se tak významově bohatý protiklad (vztah pomíjivého lidského života k trvajícím zemi) a vznikl nový, nepřilíš logický vztah, zejména vzhledem k adjektivu, jímž končí předchozí verš. V následujícím znění (1. knižní vydání Slezských písní) se básník pokusil o opravu nahrazením přívlastku v druhém poloverši:

ten *prostý* život, či ta *černá* země?

Po mnoha letech, ve vydání z roku 1928, se k verši znovu vrátil a provedl změnu přibližně směrem k původnímu protikladu, tentokrát však pouze v prvním poloverši:

ten *zastlý* život, či ta *černá* země?

To je výsledný stav verše, porušeného hned v počáteční fázi vývoje textu básně hrubou mechanickou chybou. A právě toto bezděčné poškození, objektivně prokazatelné, je důvodem k restituci rukopisného znění.

Podobný, i když jednodušší příklad najdeme v textu Heydukova *Dědova odkazu* (Heyduk, Písně, Národní

knihovna 1963, str. 122), kde místo verše *tajenné hromu mumráni* bylo ve čtvrtém vydání omylem vysazeno *tajenné hrobu mumráni*; autor při dalším vydání postřehl nesmyslné spojení a verš opravil, avšak zcela mechanicky, bez ohledu na širší kontext — změnil totiž druhý člen dvojice, takže verš, který byl sice nyní sám o sobě přijatelný (*tajenné hrobu volání*), působil ve strofě líčící lesní scénérii a přírodní živly (*vichr, bouře, blesky, skály, jezero*) naprosto cizorodě.

V Macharově básni *Prvního května* (Tristium Vindobona XV) čteme v prvním a druhém vydání sbírky tento text:

43 Tak jdou [dělníci], pět deset vždycky v jednom sboru,

44 cigáry kouří klidném ve hovoru

45 o počasí dnes, vzduchu, o své práci

Ve třetím vydání chybí ve verši 44 slovo *cigáry*. Od čtvrtého vydání až po poslední (sedmé) zní 44. verš *h o v o ř í, kouří klidném ve hovoru*. Tedy zase vcelku jasný případ textové opravy, vynucené vnějšími okolnostmi. Kdyby nebylo zřejmé, že k autorově úpravě došlo v důsledku mechanického porušení textu ve třetím vydání, přijali bychom poslední verzi 44. verše i přes jeho neobratný pleonasmus jako normální autorskou změnu.

Všecky tři příklady (za mnohé jiné) ukazují: a) že když autor objeví evidentní porušení svého textu (nejmarkantnější je poslední příklad, kde došlo ke ztrátě tří slabik v básni s naprosto pravidelným rytmem), neudělá vždycky to, co by se zdálo nejlogičtější i nejjednodušší, — totiž nerestituuje původní znění (na rozdíl od Bezruče, kde šlo o rukopis, měli Heyduk i Machar nepochybně možnost nahlédnout do předchozích vydání), nýbrž opravuje poškozené místo spíše improvizací, narychlo a často izolovaně, aniž přihlíží k širšímu kontextu; b) že takové

změny, byť jde o vědomé úpravy autorovy, můžeme oprávněně přiřadit ke kategorii bezděčných poškození textu, protože negativní důsledek mechanické chyby, která **jej vyvolala, v těchto změnách trvá.**

Z uvedených příkladů vyplývá navíc i cenné, obecněji platné zjištění o autorově práci s textem; jednak jsou názorným dokladem toho, jak velké chyby mohou uniknout autorovi, i když na svém textu skutečně pracuje, jednak dokazují, co bylo řečeno již dříve, že autoři při novém vydání díla nepřihlížívají k předchozím zněním — a to dokonce ani tehdy ne, když by jejich pomocí (prostým srovnáním) mohli opravit zjevně zkomolený text. Je důležité, aby si textolog při posuzování historie textu tyto skutečnosti uvědomoval a aby je bral v úvahu, když určuje autorství a motivaci každé textové změny, o níž neví nic jiného, než že to je změna.

Vedle bezděčných, neúmyslných chyb setkáváme se v textech s vědomými zásahy cizí ruky (čtvrtá skupina tabulky na str. 49). Z nich poměrně snadno postižitelné jsou změny prováděné z důvodů vnějších, např. typografických, které nebývají nijak řídké. Příklad je zase z prvního vydání Krakatitu:

Prokop vyňal vysunutý lístek a skonil se rychle k světlu. Byla to fotografie děvčete . . . toho s rozpoutanými vlasy; má obnažen překrásný prs, a tady ty . . . oči — Prokop ji poznal. „Dědečku,“ *zasténal*, „to není ona!“

„Ukaž,“ podívil se starý a vzal mu obrázek z ruky. „A — a, to je škoda,“ broukal litostivě. „Taková slečna! Lala, Lilítka, to není ona, nanana ks ks ma-lá!“ Zastrčil obrázek a zas tak tichounce zapíštěl. Myška se ohlédla rubínovou zorničkou, popadla zas tamten lístek do zubů šhubala hlavou; ne, nešlo to; vyňala sousední a začala se podbávat.

Uvozovací sloveso *zasténal* bylo v 1. vydání (proti rukopisu a časopiseckému otisku) vypuštěno. Stalo se tak zřejmě proto, aby se zbytek přímé řeči vešel do předpo-

sledního řádku odstavce. Následujícím odstavcem totiž končila stránka, a kdyby sazeč vypuštěním slova nezískal v předchozím odstavci jeden řádek, vyšel by mu neúplný poslední řádek — *a začala se podrbávat* — jako první na následující stranu, což odporuje typografické praxi (tzv. východovým řádkem nemá začínat stránka).

Daleko obtížnější je rozpoznat úpravy redaktora nebo korektora.\* U těchto změn neexistují prakticky žádné

---

\* Mníme samozřejmě zase jen ty úpravy, o nichž nemáme žádné přímé svědectví, jakým je např. rozdíl v písmu (jde-li o autograf), zmínka v korespondenci atp.

vnější, objektivně postižitelné znaky, které u předchozích typů ukazovaly dost bezpečně, jak a proč ke změně došlo. Zde jsme odkázáni vlastně jen na rozbor textu, na srovnání účinku obou variant, z něhož se snažíme určit možnou motivaci změny a odtud i její autorství. Nejenže je to záležitost značně subjektivní, ale především je natolik vázána na poznání konkrétního textu a jeho historie, že je téměř beznadějně pokoušet se formulovat nějaké obecnější zásady. U textů, které existují v jediném znění, je pravděpodobnost, že bychom odhalili redakční úpravu, už docela nepatrná (pokud bychom neměli přesné analogie v jiných autorových textech, kde jsou zásahy prokazatelné). V dílech, jejichž text se vyvíjel, a kde je tedy možnost srovnávat jednotlivá znění, lze přece jen s jistou pravděpodobností cizí zásahy odhadnout.

Že jde o zásahy redaktora nebo korektora, můžeme např. předpokládat u textu, v němž je proti předchozímu znění určitý počet změn stejného typu, např. úprav, které usměrňují text podle spisovné normy a které jsou prováděny mechanicky, bez ohledu na kontext. Větší množství takových úprav může zároveň svědčit o autorově neúčasti na vydání a v tom případě i ovlivnit určení výchozího

textu. Na druhé straně ovšem i ve vydání, kde jsou nesporně nové úpravy autorovy, dokazující, že autor na textu pracoval, mohou být současně nivelizující zásahy cizí ruky;\* je-li takových zásahů mnoho, nepovažujeme

---

\* Taková situace je častější u prozaických děl, zejména těch, kde v rozmezí několika let vychází více vydání za sebou; autor v té době už obvykle pracuje na jiné knize a o nové vydání se buď vůbec nestará (tj. nedělá ani korektury), nebo si text zběžně přečte, provede v něm namátkové úpravy a dále už se o jeho osud nezajímá.

zpravidla ani takové vydání za dostatečně spolehlivé a nevybíráme je za výchozí text; prokazatelně autorské varianty však z tohoto pozdějšího vydání přijímáme (viz předešlou kapitolu str. 39—40).

Při posuzování redakčních úprav si ovšem musíme uvědomit ještě jednu věc, že totiž mezi autorovou prací na textu a redaktorovou účastí nemusí být vždy antagonistický poměr, ale že často jde naopak o běžnou spolupráci, plnou vzájemného respektu a porozumění. To lze dobře vidět na textech, u nichž máme přesné doklady o konkrétní účasti redaktora a zároveň o postoji autora k jejím výsledkům. Poměrně bohatý materiál se např. dochoval o podílu redaktora Času Jana Herbena na textu Bezručových básní. První časopisecké otisky jednotlivých básní vycházely bez autorovy účasti, zato s úpravami Herbenovými. Po třech letech, když Herben připravoval knižní publikaci *Slezské číslo* (základ pozdějších Slezských písní), prováděl už Bezruč korektury, a všechny Herbenovy úpravy tedy prošly jeho rukou (o některých z nich jsou navíc oboustranné doklady v korespondenci). Autorova „revize“ měla trojí výsledek: a) některé úpravy redaktorky Bezruč přijal; b) některé odmítl a restituoval původní znění; c) ostatní úpravy mu daly podnět k přepra-

cování. Od tohoto okamžiku byl text autorizován i se změnami, které do něho vnesl redaktor. Respektování redaktorských úprav je v tomto případě nutno považovat za stejně aktivní, promyšlený čin autorův, jako jím bylo jejich odmítnutí nebo přepracování; redakční úpravy se stávají s vědomým souhlasem autora organickou součástí jeho textu.

Tuto vědomou autorizaci cizích úprav je ovšem třeba odlišovat od autorizace formální, kdy dílo sice vycházelo za autorova života, avšak autor se na jeho vydávání z různých důvodů nepodílel, nebo kdy autor při novém vydávání prováděl v textu ojedinělé úpravy, avšak celý text detailně nerevidoval; ponechal-li v něm cizí zásahy, stalo se tak jen proto, že nad nimi vůbec neuvažoval. Stejně tak nelze v textologii přijmout „bianco autorizaci“, kdy totiž autor dá předem někomu právo zasahovat do jeho textu.\*

---

\* Takové povolení dal např. původně i Bezruč Herbenovi, když mu v jednom dopise napsal, aby „příště korigoval, jak chce“.

Znamená to tedy, že textolog může respektovat jen ty neautorské úpravy, o nichž bezpečně ví, že prošly rukou autora a že v textu zůstaly s jeho plným vědomím.

Poslední skupinu možných poškození výchozího textu, která textolog odstraňuje, když pořizuje kanonické znění, tvoří vědomé vnější zásahy. Takovými zásahy jsou nejčastěji škrty, ale mohou to být i konkrétní změny. Pokud o nich existuje přímý doklad (např. upravený obsah sazby, úřední zprávy v archívních materiálech apod.), je obnovení původního textu jednoduché. Většinou však musí textolog odhalovat stopy této činnosti ne-

přímo, tj. rozbořen samotného textu, přihlédnutím k dobové praxi, studiem dostupných archívních materiálů.

Vedle škrtnutí, které se do textu promítly přímo, máme často co dělat s úpravami, které provedl autor v důsledku vnějšího zásahu, kdy např. nahradil škrtnuté místo novým textem. (Takové případy jsou častější v poezii — v pravidelném verši nemůže autor nechat mezery po vypuštěných slovech.)

## ÚPRAVA TEXTU K VYDÁNÍ

---

Jak bylo podrobněji vyloženo v předchozích partiích, cílem textové kritické práce při vydání díla je vypracování textu, který 1. vyjadřuje autorův poslední tvůrčí záměr (určení výchozího textu), 2. je zbaven koruptel všeho druhu a vnějších zásahů (vypracování kanonického textu). Jak určení výchozího textu, tak vypracování textu kanonického jsou ve značné míře determinovány objektivním stavem předmětu, logikou faktů obsažených v samotném materiálu. Úkolem editora je odhalit tuto logiku, zastřešnou nánosem často složité historie textu, zejména historie publikační.

Úprava textu k vydání, která je konečnou fází editorovy práce, není přímo podmíněna vlastním materiálem, literárním dílem, které vydáváme, i když je s ním úzce spojena; je převážně věcí určité konvence. Je ovšem žádoucí, aby tato konvence byla pro ediční praxi závazná a aby se řídila, alespoň rámcově, jednotnými a pevnými zásadami. Podle nich je nejen třeba ovládat normativní pravopisná pravidla a podřizovat jim zpracováváný text ve věcech čistě pravopisného charakteru,