

K problematice hrdiny, syžetu, stylu a verše na prahu
moderní české a světové básnické epiky: Gellnerův a

Byronův Don Juan

Martin Procházka

Srovnání naznačené v titulu nechce být teoretickou spekulací ani jedním z pokusů dokazovat světovost české literatury pomocí povrchních či zanedbatelných analogií namátkou vybraných literárních jevů. Prostor pro vedení takových paralel by byl v případě nedokončeného Byronova romantického eposu, jednoho z nejrozsáhlejších, umělecky nejproblematičtějších a myšlenkově nejhlubších děl evropského romantismu, a poněkud kuriózní Gellnerovy parodie don-juanovského příběhu velmi mizivý. Obě díla se na první pohled shodují pouze příslušností k tradiční literární látce. Vedle toho lze ještě předpokládat vztah k Byronovu dílu jako k předloze, který je deklarován v úvodu Gellnerovy epické skladby. Avšak komparací tematických, stylistických i veršových vlastností obou děl můžeme vyloučit jakýkoli přímý vliv s výjimkou určitého působení metrické a strofické výstavby Byronovy básně, pětistopého rýmovaného jambu a strofy zvané ottava rima.^{1/}

Nepůjde tedy o konfrontace tematicky a formálně příbuzných děl. Problematika, do jejíž hloubi směřuje tato sonda, je značně obecná, ale důležitá a klíčová pro tvorbu obou básníků i pro vývoj literatury v obdobích, kdy tvořili. Budeme zkoumat obecný problém charakteru a možností epické poezie v naší i evropské moderní literatuře. Významově spor-

ný termín "moderní" tu chápeme ve smyslu Máchova tvůrčího výboje, jenž si počali uvědomovat májovci a zejména Neruda a který pojmově vyjádřili Hostinský a Nejedlý.^{2/} Vedle významu "nový, pokrokový" naznačují smysl pojmu ještě konotace dialektické souvislosti národního a evropského, případně světového literárního vývoje.

Při zkoumání obecného problému moderní básnické epiky se zaměříme na dva aspekty. Na jedné straně je to tzv. sbližování literatury se životem, proces $\uparrow$ v němž se nově vyhraňuje subjektivita epického básníka, a to zejména v případě jeho konfliktu s buržoazní společností. Takovým způsobem se nemění pouze kvalita odrazu skutečnosti, nedochází jen ke konkretizaci básnického vidění světa, které přestává být plně závislé na zobecněných a posléze již zbytněných strukturách alegorie a mýtu. Proměňuje se i vlastní forma eposu. S její základní změnou, kterou v práci o vztahu eposu a románu popsal M.M.Bachtin - s tzv. zrušením absolutní epické distance, uvedením epického děje do plnovýznamového vztahu k přítomnosti a přítomné době^{3/} - pak souvisí druhý sledovaný aspekt problematiky: žánrové vlastnosti moderní básnické epiky.

Začneme analýzou odrazu skutečnosti a rolí autorského subjektu v tomto procesu. Ve shodě s některými současnými interpretacemi nechápeme odraz umění pouze a převážně gnozeologicky: umělecké dílo nelze ztotožňovat s autorovým poznáním skutečnosti. Tato problematika je především axiologického, hodnotového charakteru.^{4/} Zejména básnickou epiku nemůžeme v jejím vztahu k realitě posuzovat podle toho, jak pravdivě odráží různé sociální děje. Kritériem jsou zde

změny hodnot, které dílo registruje a na jejichž uskutečňování se v estetické a etické sféře podílí. Marxova otázka, "Je možný Achilles ve věku střelného prachu...?"^{5/}, se vlastně ptá, zda vrcholné hodnoty řeckého eposu mají svou specifickou funkci v době, jež se diametrálně liší od té, v níž vznikly.

Z tohoto hlediska se nyní podívejme na obě básně o Donu Juanovi. Aktualizace donjuanovské látky v 18.století a v romantismu je spjata nejen s úpadkem ideálu aristokratického hrdiny, ale zejména se vznikem nového typu subjektivity - vypjatě individualistického postoje ke světu. Veškerá předromantická zpracování této látky hodnotí individualistický postoj z hlediska nadosobního, metafyzického, neměnného a všeobecně platného etického řádu - například v Mozartově Donu Giovannim je postava komtura také určitým symbolem věčné platnosti základních životních a etických hodnot, založené na víře v přímou souvislost "věčného života" mrtvých a světa živých.

Takové hodnocení se problematizuje ve tvorbě a v úvahách romantiků. Nebezpečí heroizace vypjatě individualistického postoje rozpoznává například S.T.Coleridge. Velmi odmítavě hodnotí morální působení romantického hrdiny, modelovaného podle schillerovského zbojníka a vydědence.^{6/} Důležité je, že se jeho odsudek nezakládá již na představě věčné podstaty etických hodnot, ale vychází z úvah o jejich funkci v současné ideologii. Díla, konkrétně divadelní hry, s odbojnými, individualistickými hrdiny jsou označena za "jakobínská" /jacobinical/, protože narušují respekt širokých lidových vrstev k hodnotové a mocenské hierarchii a

podněcuje vzbouření proti ní. Jako protilek doporučuje Coleridge aktualizaci rituálního charakteru divadla, a to zejména v dramatech s donjuanovskou látkou, aby se v prostém divákovi vzbudila hrůza z následků odboje a z boření starých hierarchií. Prototypem takové teatrální podívané sloužící konzervativní ideologii je Coleridgeovi anonymní španělská hra *Ateista fulminato*, jedno z prvních dramatických zpracování donjuanovské látky.

Z tohoto bodu můžeme sledovat utváření hrdiny v Byronově satirickém eposu. Hned v první strofě se mluví o Donu Juanovi jako o hrdinovi populárního spektaklu/pantomime/. Protagonistou Byronova díla se Don Juan však nestává díky aktualizaci tehdejších populárních zpracování donjuanovské látky: stává se jím jako nejvýmluvnější příklad úpadku ideálu epického hrdinství jako ^{žto} etické a estetické hodnoty v tehdejší literatuře. Úpadku, jenž je důsledkem nivelizace základních mravních hodnot v životě tehdejší společnosti. Démonický charakter smělého libertina, který se v populární podívané změnil v konvencionalizovanou masku, je na počátku Byronova eposu postaven do protikladu k oficiálním "hrdinům" Byronovy doby - politickým a vojenským činitelům i aristokratickým hejskům, jejichž efemérní skutky zaplňují stránky novin a žurnálů. Podobně jako Childe Harold, ztvárněný na základě pokleslého ideálu rytíře z alegorické sentimentalistické epy, nebo Džaur, jehož předlohou je hrdina pokleslého folklórního žánru, nejspíše hajducké písně, není ani Byronův Don Juan pojat jako tradiční epický hrdina. Jeho charakter i pří-

běh jsou koncipovány jako zdánlivě prázdná forma, jejíž podstatu, smysl, významné jádro je třeba znovu hledat,

V tomto ohledu lze alespoň první polovinu Byronova eposu chápat jako projektování nové epické poezie. Povšimněme si důležité odlišnosti: zatímco většina ostatních romantiků tenduje ve svých projektech i dotvořených dílech k obrození smyslu mýtu, románu nebo tragédie, Byron se v celém básnickém díle drží hodnotové problematiky spojené s epickým dějem a hrdinou. Východiskem pro něj není přístup k velké epice jako ke specifickému zobrazení skutečnosti, založenému na absolutním epickém odstupu, ale jako k hodnotě, jejíž smysl byl naznačen již Longinovými úvahami o vznešeném v literatuře a v pozdějších komentářích k nim /tzv. Pseudolonginus/; tam je úpadek epické poezie vyvozován z úpadku klíčových společenských hodnot /svobody, demokracie/.^{7/} Proto lze projekt epické poezie v Byronově Donu Juanovi chápat nejen jako výraz snahy o zachování kontinuity literárního procesu, ale též jako zdůraznění hodnototvorné složky společenské funkce literatury.

Zatímco pro většinu romantiků je vrcholnou hodnotou umělecké dílo ve své ideální celistvosti, jako dynamická jednota tvořivé síly a tvárného, strukturotvorného procesu, jako analogon přírodního a kosmického bytí, vyhraňuje se u Byrona pojetí díla jako nedovršeného významového děje, jehož nedovršenost však není vztažena k ideální celistvosti, jako u obvyklého romantického pojetí fragmentu, ale naznačuje vztah díla k subjektivnímu světu autora a čtenáře. Dílo je koncipováno jako dialog autora

se čtenářem, jako komunikační situace, jejímž smyslem je, kromě kultivace citového života adresáta, hlavně dotváření jednotlivých významů a tvorba hodnot, které nepatří jen dflu samému, ale praktické stránce společenského života, hodnotovému povědomí jednajících subjektů.

Ve svém projektování nové poezie se Byron obrací polemicky nejen proti panující konzervativní ideologii, ale také proti těm básníkům, kteří nepochopili historickou podmíněnost společenské funkce poezie. Příkladem jsou mu někdejší zakladatelé anglického romantismu - jezerní básníci Robert Southey a William Wordsworth, kteří se stali oficiálními stoupenci a mluvčími režimu.^{8/} Poetika Dona Juana, naznačená v prvním zpěvu básně, je negací představ o sblížení poezie s životem, s nimiž přicházejí právě jezerní básníci. Vedle toho je však také dovršením a konkretizací romantické představy básníka jako "člověka mluvícího k druhým lidem", vyjádřené rovněž jezerními básníky.^{9/} V pojetí romantické poetiky vychází Byron z ideálu tvůrčí subjektivity, jež se vyznačuje vnitřní soudržností postoje ke světu /"integrity"/, danou silou osobnosti, otevřeností a nezavršeností pohledu na svět a ve svých výtvorech pak univerzálností tematiky a hledáním nového hodnotového systému. Proti těmto kvalitám stojí vlastnosti poezie "prodejných básníků" /"venal poets"/, kteří slouží zájmům vládců. Přitom je však důležité, že nedochází k idealizaci autorského subjektu, který je nazírán ve své nejprozaičtější realitě jako jeden z výrobců zboží. Takovým způsobem je v

tehdejší společenské realitě a zároveň v návaznosti na ideální představy romantiků, avšak také na normativní antickou a klasicistickou poetiku /Longina, Horatia, Boileaua, Popea/^{10/} vymezen současný poetický ideál, jehož konkrétní naplňování se stává skutečným významovým děním Byronova eposu a odsunuje v něm do pozadí tradiční postavu i syžet.

Hlavním momentem tohoto procesu je dynamika vztahu vypravěčského subjektu a hrdiny. Zatímco Don Juan se vyvíjí od prázdné masky k poměrně dosti propracovanému charakteru,^k jakési syntéze literárního typu prostáčka a dobového dandyho, přehodnocuje vypravěčova promluva ke čtenáři základní danosti existence epického hrdiny a jeho světa: jednotlivé mytické představy /mýtus o potopě ve 2.zpěvu, Apokalypsu v 8.zpěvu, mýtus pádu člověka/, dále alegorické představy vzniklé z mýtů /ztotožnění řeckých bohů s jednotlivými projevy lidské smyslovosti ve 3.zpěvu/, předvědecké představy člověka jako mikrokosmu /parodie renesanční "anatomie" v závěru 3.zpěvu/, ideální představy antické i renesanční filozofie /zejména platónské a novoplatónské pojetí lásky/ a konečně i některé základní ontologické a gnozeologické myšlenky novověkých filozofů a přírodovědců /Descartesa, Locka, Berkeleyho, Newtona, Cuviera a dalších/. Takovým způsobem je příběh přenesen vskutku do univerzálního rámce evropského myšlení a kulturního vývoje. Každá hrdinova myšlenka, každý jeho čin, každý vypravěčův soud o Juanovi, jeho skutcích a dějových situacích má zároveň individuální i univerzální

ní význam. Spojení specifických a obecně platných významů se uskutečňuje zejména v obrazné výstavbě textu, a nikoli jen v konfrontaci různých žánrových a stylových příznaků, která je charakteristická pro Bachtinovo pojetí "dialogičnosti" i pro jeho vymezení žánrového typu veršovaného románu v rozboru Puškinova Evžena Oněgina.^{11/}

Byronovo univerzalistické pojetí romantického eposu má však i při své zdánlivé bezbřehosti také určité meze. S konkretizací hrdinova příběhu, s jeho oproštěním od mytických a alegorických schémat se nejen ruší absolutní epická distance, ale relativizuje se i hodnotový základ zobrazení světa. Zhruba v polovině nedokončeného díla - v 9. zpěvu - je výchozí základní protiklad přírody a civilizace, světa mýtu a všední skutečnosti nahrazen novou antitezí. Skutečnost začíná být nazírána na jedné straně jako nutná souvislost historických faktů a na druhé straně jako nahodilý sled jevů, předmětů, ale i způsobů chování apod., jejichž smysl byl zredukován na konvencionalizovaný znak. Svět lidských vztahů je postaven proti zdánlivým souvislostem fetišizovaných předmětů. Autorská perspektiva se z univerzálního rámce příběhu zužuje na život anglické vysoké společnosti. V tomto bodě dochází romantická umělecká metoda na hranice svých možností, neboť uchopila relativnost subjektivní smyslové a historické zkušenosti. Proto je Byronův Don Juan nedokončeným dílem. Tradiční syžet, uzavírající se konfrontací zpupného prostopášníka s nadosobním řádem skutečnosti, je v Byronově eposu od základu proměněn a vyúsťuje v naprostou relativitu

zaci metafyzicky chápaného nadosobního řádu. Duch, s nímž se hrdina v závěru posledního zpěvu setkává, není již symbolem boží spravedlnosti, nýbrž jen dobovým "civilizačním" jevem - projevem erotického fetišismu jedné z hrdinek, která se Juana pokusí svést v převleku za mnicha.^{12/}

Od momentu naprosté relativizace hodnotového základu uměleckého zobrazení vyjdeme při analýze odrazu skutečnosti a subjektivity v Gellnerově epické skladbě Don Juan. Vznikala v závěru Gellnerovy tvorby, byla otiskována na pokračování ve Večerech, nedělní příloze brněnských Lidových novin během roku 1912. Časově, ale zejména tematicky, má blízko ke dvěma skupinám pozdních Gellnerových básní. Jednak k lyrickým básním ze sbírky Nové verše, sestavené Gellnerem před smrtí roku 1914 /zejména k básním Loutky, Nepřítel a Spletitost věcí/, jednak k těm básním z Gellnerovy pozůstalosti, jež tvořily připravovanou sbírku Výpravné básně, obzvláště k Hodnému Antonínu a Osudu.

Lyrické básně nám ukazují konečné stadium vývoje subjektivity v Gellnerově poezii. Po neúspěšných pokusech o romantickou autostylizaci, o bezstarostný pohled na svět oproštěný od romantické symboliky a reflexe z perspektivy zbavené časovosti a zakotvené v prchavém přítomném momentu - to jsou charakteristické znaky subjektivity ve sbírce Po nás ať přijde potopa^{13/} - se Gellner - ve sbírce Radosť života - soustřeďuje na vyjádření vztahu k základním národním, životním a filozofickým hodnotám.^{14/} Dochází k naprostému relativismu v poznávacím i v činném postoji ke světu^{15/} a k pojetí individuálních společenských hodnot

jako "fixních idejí" /Radosti života, XXXIV/. V básni Loutky se ironická relativizace romantického vztahu ke světu přenáší na vztah k dějinám a existenci člověka. "Věčnost", která je u romantiků pojata jako základ všerobného bytí, jako dynamická celistvost, je již v Gellnerových Radostech života tematizována jako bezcílný, cyklický pohyb /"za námi věčnost, před námi je věčnost, / bezpočtukrát se vrátí tentýž děj"; XV/^{16/}. V Loutkách se tato kosmická skepse prohlubuje v tematizaci obrazu dějin jako loutkového divadélka, v němž tahá za drátky principál Osud, podobající se bohu i Smrti. V Nepříteli je obraz boha tematizován jako absolutní osobnost, která je však bez podoby, má pouze rysy záludného vraha, hrozícího lyrickému subjektu záhubou /"skrytý vrah si s tebou hraje./ Nevíš zda dnes přepadne tě/ či kdy, ve dne nebo v noci, / a dotrpíš bez pomoci, / sám jen s úzkostí svou v světě"/. Konečně v básni Spletitost věcí představa zosobněného osudu úplně mizí a tematizuje se na jedné straně vývoj světa, jako bezproblémová, bezkonfliktní evoluce, jako suma školských poznatků i jako jádro běžně přijatého světového názoru a na druhé straně zánik subjektu, rozpad osobnosti spolu s naprostou skepsí a relativizací vztahu ke světu /"Ztratils vědomí své osobnosti/.../ani sen se nerozplyne, ani sebe nenajdeš"/.^{17/} Těmto subjektivním pocitům odpovídá nesmyslná groteskní vize skutečnosti, jež je však pravděpodobně nejen parodií Macharova básnického stylu, ale i záměrným převrácením jeho metody spočívající ve věrném zachycení typických detailů všedního života.^{18/}

Jiným způsobem dochází k relativizaci hodnot v Gellnerově epické poezii. Východiskem je tu na jedné straně heinovská parodie náboženské legendy Vavřinec a parodie mravoučné povídky pro mládež/Hodný Antonín/. Hrdinův osud se rozvíjí v řadě parodizovaných exemplárních situací. Žádný obor jeho činnosti, ať už je to diplomacie, politika nebo věda, nevede k dobrému konci, ani láska ke krásné ženě není možná. Místo do nebe se příkladný hrdina dostává do pekla. ↑ K další konkretizaci této výstavby dochází v próze Vojtíšek jde zachraňovat lidstvo, která je rozpracováním předchozí básně. Příkladný hrdina se zde mění z buržoazního humanisty v katastrofálně neúspěšného anarchistu. Z typu mravoučné povídky kontrastující dobrého a zlého hrdinu /Mravoučná povídka o hodném a zlém hochu, Nové verše/ vychází složitější syžetová a tematická výstavba, založená na kontrastu dvou typů: usedlého měšťáčka, jehož život je pomalým postupem ve společenské hierarchii, a dobrodruha, procházejícího bezpočtem společenských rolí a umírajícího v boji. Gellnerův typ dobrodruha je zde velmi blízký původní Byronově koncepci Dona Juana, jenž měl být po své pikareskní pouti světem popraven za jakobínské diktatury. Proti Byronovu konceptu Gellner však prototyp hrdiny i syžetu podstatně modifikuje v epické básni Osud. Východiskem je stále kontrast měšťáčka a dobrodruha, ale původní lineární rozvoj syžetu se mění - získává cyklický charakter. Po smrti měšťáka Karla zaujímá dobrodruh Jan jeho místo, stane se úspěšným byznysmanem a manželem své dáv-

né lásky, jež byla Karlovou ženou, Cykličnost syžetu i bezyýchodnost hrdinova osudu nás přivádějí zpět nejen k problému naprosté hodnotové relativizace, příznačném pro Gellnerovu pozdní lyriku, ale také ke specifické otázce pojetí hrdiny a syžetu v Gellnerově Donu Juanovi.

Základem epické koncepce díla je ironická autor-ská perspektiva naznačující - na rozdíl od Byronova optimismu k perspektivám romantické epiky - naprostou skepsi nejen k možnostem daného žánru, ale umění vůbec. Svět umění, jehož symbolem se v úvodu, parafrázujícím Věnování z Goethova Fausta, stává hrdina - stín, je pojat jako "groteskní, nepřirozený" a stojí v protikladu ke skutečnosti, kterou představují "roztomilí lidé". Romantická ironie, která u Byrona vedla pouze k relativizaci společensky přijímaných hodnotových hledisek, se u Gellnera obrací proti umělecké hodnotě i samotnému vědomí objektivní existence uměleckého díla. Dílo přestává být komunikační situací a stává se vnitřním dialogem subjektivního vědomí.

Syžet Gellnerovy epické básně se rozvíjí nejprve na základě kontrastu, který známe už z předchozích děl. Na rozdíl od protagonisty Byronovy básně i od gellnerovského typu dobrodruha je hrdina pojat jako "zrůdný", "patologický" a je fyzicky i duševně handicapován. Proto nedokáže hrát ani tradiční roli svůdce a do své první "oběti", Barceloňanky Trinidad, se opravdově zamiluje. Trinidad však dává přednost sokovi, fešáckému námořnímu kapitánu, který převezme rejdařství jejího otce. Juan nyní projde oním cyklem společenských rolí, naznačeným již v básni Osud -

ze studenta na Sorbonně, koloniálního úředníka v Belgickém Kongu a sňatkového podvodníka v Berlíně se nakonec stává usedlým byznysmanem a spořádaným manželem v Americe. V této situaci pozná díky své emancipované ženě komičnost, ba grotesknost vlastní osoby. Hledá východisko z bludného kruhu života.

Tento bludný kruh však není osudový. Osudovost, pojatá v ostatních Gellnerových básních^V tragické a bezvýchodné podobě, je v příběhu Dona Juana postižena v tragikomických a groteskních aspektech. Tradiční literární topos, maska, která byla pro Byrona pouhým východiskem k novému koncipování charakteru i přehodnocení všeho, na čem se zakládal tradiční příběh, tato maska je u Gellnera fiktivním protihráčem hrdiny a zároveň symbolem jeho osudu. A právě zdůrazněná fiktivnost, neskutečnost, literárnost hrdinova osudu, a ne jeho moc nad hrdinovým životem, je jako určitá negativní hodnota základem pro budování závěrečné části hrdinova příběhu a podmínkou pro překonání cyklického vývoje syžetu. Po řetězu životních zklamání se Don Juan vrací do Paříže a nevědomky se stylizuje do tradiční literární role. Přichází na hrob otce ruské studentky, kterou v mládí svedl. Zapřádá s mrtvým fiktivní rozhovor a zve ho na večeři do svého pokoje. Po večeři, při níž je zjevně sám, ve společnosti fantómů svého vědomí, se Don Juan pokusí o sebevraždu a umírá v psychiatrické léčebně.

Mýtus o ateistovi a libertinovi, jenž je v Byronově eposu parodicky převrácen, existuje v Gellnerově skladbě

už jen jako literární topos. Jeho vztah ke skutečnosti a zejména k morálním hodnotám současného světa pozbyl smyslu. Přesto si však tradiční látka zachovává funkci jako prostředek hodnotové a syžetové výstavby díla, které je výpovědí nejen o vyčerpání možností romantické subjektivity, ale zároveň - a to je velmi důležité - také o malých možnostech realistického zobrazení světa v epické poezii, realistické "objektivitě", jak ji formulovali teoretici a spisovatelé na sklonku století, zejména Machar. Vždyť Gellner při koncipování "autentického" dějového plánu Juanova příběhu vychází v mnohém ze zkušeností s Macharovou epikou, zejména veršovanou povídkou.

Tak ukazuje Gellnerův Don Juan, toto pozoruhodné dílo stojící na prahu moderní české básnické epiky, zároveň na slepou uličku, do níž se dostala symbolistická i realistická básnická epika těžící z romantické tradice. Ironizace romantického ideálu, převrácení starých mýtů, ani satirické zobrazení banality každodenního života, zřejmě nemohou být cestami k rozvoji moderní básnické epiky. Ani vlna balad nového typu, která se objevuje později v době vzniku avantgardy, nepřináší s sebou postoj, jenž by mohl být základem pro koncipování velkého epického žánru. Jak ukázal Vladimír Macura, "epický postoj v dobovém pojetí nebyl spjat s potřebami komplexního zmapování světa, naopak byl nahlížen jako postoj povýtce naivní, předintelektuální nebo přímo protiintelektuální, demonstrující v jistém smyslu elementární /subjektivitou ani kulturou/ nekomplikovaný styk se světem".^{19/}

Teprve počátkem 40.let dochází v rámci pokusů o nové pojetí epické poezie k určitému nezáměrnému navazování na Gellnerův odkaz. V Holanově Prvním testamentu /1940/ jde o navázání zdánlivě pouze v oblasti stylové, ale ve skutečnosti, jak ukázal Jiří Holý, se pomocí konkrétních básnických pojmenování "nejen komentuje děj, ale vytváří jakýsi "druhý program" významového dění" ^{20/}, stojící v opozici vůči obecné, romanticky koncipované tematické a dějové osnově.

Blíže Gellnerovi je, ve srovnání s ranými Holanovými epickými skladbami, Kainarova poezie. Od pravidelných strofických útvarů, jež jsou příznačné pro Horova Janahouslistu /1939/ i pro ranou Holanovu epiku se veršová forma Kainarových pokusů o epiku ve sbírkách Osudy /1947/ a Nové mýty /1946/ liší záměrnou neúplností, torzovitostí. V tomto smyslu navazuje Kainar na Gellnera, který předjímá dědictví romantického Byronova eposu v oblasti strofické formy - stimul ottavy rímy - , přitom však svůj text už nečlení stroficky, ale tematicky, v návaznosti na Macharovu veršovanou povídku. Napětí mezi "prozaickým" členěním na odstavce a strofickou formou u Gellnera umocňuje protiklad mezi ironickým vztahem díla k autorskému subjektu i ke skutečnosti a parodizací jeho literárnosti. ^{21/} U Kainara však, místo aby podobné napětí ve veršové formě zbavovalo uměleckou výpověď věčnosti, zdůrazňuje naopak její korespondenci s realitou. Podle Holého tu "epické sdělení funguje jako projektování faktičnosti života v jeho tragickém, baladickém rozměru, života ovládaného osudem, ...,

ale přesto přístupného rozumového pochopení".^{22/} Osud, který je v Byronově epice zbařen své mytické podoby a který je u Gellnera pojat jako groteskní, subjektivistická fikce, je u Kainara - i ve své mytické podobě nebo historickém rozměru - vztažen znovu k prožívané realitě. Ta je již pochopitelně nazírána z věcného a zároveň subjektivního úhlu. Věcné a deziluzivní vidění skutečnosti, příznačné již pro Gellnerovu poezii a samozřejmě i pro její bezprostřední zdroje - Havlíčka,^{23/} Machara a Heina - se v Kainarově poezii stává základem snahy hledat nové, kladné hodnoty, ne však již v literatuře samé, ale jejím prostřednictvím přímo ve všedním životě.^{24/}

Poznámky:

- 1/ S výjimkou své první tištěné básně Patnáct lahví koňaku /1896/ Gellner nikdy nedodržoval pravidelnou strofickou formu, pokud šlo o strofy o více verších /sextety a výše/. Jeho členění je založeno podobně jako u většiny romantických básnických povídek a pozdějších děl, která z nich vycházejí /u nás např. Macharovy epiky/ - na tematické a obsahové výstavbě prozaického textu.
- 2/ Srov. E.Štědroňová, Příspěvek k pojmové aktualizaci adjektiva "moderní" v české kultuře 19. a počátku 20. století, Česká literatura 35, 1987, 50-55.
- 3/ M.M.Bachtin, Román jako dialog, Praha 1980, 15 an.

4/ Z.Mathauser, Slovo má dlamat, Estetika 4, 1987, 204.

Příspěvek se týká stavu estetického povědomí v SSSR a u nás sedmdesát let po Říjnu.

5/ K.Marx, Úvod ke kritice politické ekonomie, Spisy,

sv.13, 686. Marxovy myšlenky vycházejí z obecných úvah o "nerovném poměru materiální výroby např. k umělecké produkci". Neosvětlují však - jak ukázal např.

M.Lifšic - jen historicko-sociální podmínky vzniku uměleckého díla a dialektický vztah dějinného procesu a vývoje umění /M.Lifschitz, Karl Marx u. die Ästhetik, Dresden 1960, 123/, ale - jak vyplývá z jejich vztahu k Marxovým úvahám v dalších pracích, zejména v rukopisech Grundrisse - také problematiku hodnoty a historicky pojaté společenské funkce umění: "Obtíž nespočívá v tom, jak pochopit, že řecké umění a epos jsou vázány na jisté formy společenského vývoje. Obtíž je v tom, že nám ještě stále působí umělecký požitek a v určitém smyslu platí, jako forma a nedostižný vzor."

/Rukopisy - Grundrisse I, Praha 1971, 64/. K této problematice viz např. J.Veselý, K otázce pojetí funkce překladů krásné literatury z hlediska marxistické teorie odrazu. Acta Universitatis Carolinae, Philologica 4 - 5, Slavica Pragensia, XXIII, 140.

6/ Toto hodnocení najdeme v Coleridgeově kritice dramatu

Bertram /1813/ od Charlese Roberta Maturina /autora slavného "gotického" románu Poutník Melmoth/. Viz: S. T.Coleridge, Biographia Literaria /1817/, ed.John Shawcross, Oxford 1907, II, 188 an. Podrobněji o tom srov.

M.Procházka, K pojetí tyřčící metody v romantické poezii. Otázka subjektivit y anglickém a českém básnictví a myšlení o literatuře /v rukopise/. Ideologizaci hrdinova konfliktu s mravním řádem však naznačují i osudy Da Pontova libreta k Mozartovu Donu Giovannimu. V tzv. "vídeňském" libretu chybí totiž důležitá pasáž ze scény maškarního plesu s provoláváním "Viva la libertà!" Toto místo bylo záměrně utajováno před dvorem a cenzurou. Jak ukazuje Tomislav Volek, spojují se v tomto okamžiku z Mozartovy vůle na scéně "ti, kdo v předváděném ději stojí proti sobě jako nepřátelé, nebo jejichž existenci odděluje třídní bariéra". /Význam pražské operní tradice pro vznik Mozartovy opery Don Giovanni, in: Mozartův Don Giovanni v Praze, Praha 1987, 62/. V pozdějších provedeníh, např. r.1811 v Itálii, se na tomto místě muselo zpívat "Viva la società!" /tamtéž, 65/.

7/ Srov.Jerome J.McGann, Don Juan in Context, London 1976, 70.

8/ Terčem nevybíravých Byronových útoků se stává zejména Southey, tehdejší "národní umělec" - "poeta laureatus", /slovy Byronovými "představitel nás všech"/ -, jemuž je Don Juan také ironicky věnován.

9/ Viz Preface, in: W.Wordsworth, S.T.Coleridge, Lyrical Ballads /1802/. W.J.B.Owen, ed., Lyrical Ballads, London 1967, 156, 167 an.

10/ Problematice Byronova vztahu ke klasické rétorice se obšírně věnuje citovaná McGannova práce /v pozn.7/.

Vztah k Longinovu pojetí "yznešeného" je rozebírán od str.11 a vztah k Horatiově pojetí básnického stylu a funkci poezie i k tradičním pojmům jako *dekorum*, "*sermo*" a "*techné*" od str.70. McGannova interpretace Dona Juana je historická: zdánlivě klasicistní poetika této básně a ostatních Byronových děl je vykládána ve vztahu k romantické revoltě proti klasicistickým stylovým normám: "Don Juan byl záměrně koncipován jako útok na romantickou revoltu v oblasti stylové, s cílem ukázat, co romantismus může ztratit, když se budou básníci obracet zády k literárním tradicím." /tamtéž, 73/. Důležité také je, že Byron na rozdíl od ostatních romantiků, podobně jako Gellner od symbolistů, nepojímá básnickou tvorbu jako posvátný akt génia, ale jako specifické společenské chování, jehož hlavním projevem je ideová a stylová úroveň výtvoru. Příkladem takového chování je pro Byrona zabřednutí pozdější Wordsworthovy poezie do nesdílňného abstrakcionismu. Na základě těchto zjištění McGann zobecňuje hodnotovou povahu Byronovy epiky: "Ztráta civilizovanosti se /u básníků jako "lakisté", jezerní škola/ vyjadřuje pomocí obskurních mytických termínů v rámci náboženského vědomí, tedy vědomí těch, kteří ve skutečnosti již utrpěli ztrátu společenských / civilizačních / hodnot. Vytváření mýtů a mytické myšlení jsou pro Byrona základními znaky chování člověka, jenž pozbyl vědomí své společenské existence." /tamtéž, 147/. Tyto úvahy se v určitém smyslu blíží Marxově kritice náboženského odcizení za kapitalismu.

- 11/ Sroy, M.M. Bachtin, *Román jako dialog*, Praha 1980, 187-196.
- 12/ Nejde o pouhou "lechťivou" scénu: hrdinčin přeylek je výrazem určitého společenského jevu, určité "kulturní aktivity". Vychází z módy gotického románu a zejména z obliby sentimentalistické a raně romantické balady. Upravená balada ze sbírky Thomase Percyho *Památky starodávné anglické poezie /1765/*, nazvaná *Šedý mnich /o dívce, která v převleku za františkána putuje za svým milým/*, se zpívá na večírku, popisovaném v předchozím /XV./ zpěvu Dona Juana.
- 13/ K neúspěšným pokusům o romantickou autostylizaci můžeme řadit takové Gellnerovy básně jako *Kázání Spartakova*, *Reflexe*, *Vzduchoplavec* nebo *Na divou montañ zřel jsem zápalem*. Ve většině z nich je však také reflektována neúčinnost romantického buřičského gesta, neplodnost subjektivistické reflexe a dokonce marnost "revolučního snu" Gellnerovy generace.
- K pokusům o bezstarostný pohled na svět, oproštěný od romantické symboliky a reflexe se řadí básně *Jako ty polní rostliny* nebo *Perspektiva*. Zrušení romanticky pojímané časovosti je připravováno v básních *Dobrodruh* a *Rodný kraj* a provedeno např. v titulní básni sbírky a dále v básních *Neděle* a *To je teď celá moudrost moje*. Pokus o úplnou rozluku s romantickým reflexívním postojem je patrný např. v básni *Miluju severní nebe*. Jde zde hlavně o motiv

cesty na jih, symbolizující návrat k přírodě. Tato cesta je pojata jako pouhý sen a později ve sbírce Radosti života je její symbolický význam parodován výrazovými prostředky populárního kupletu: "za ženu vezmu si gorilu..." /56; Veškeré citace jsou podle Hýskova vydání Spisů Františka Gellnera, sv.1, Praha 1926. Číslo v závorce udává stránku./

Na rozporu "mezi uměleckou stylizací a syrovou životní realitou" staví svou interpretaci Gellnerovy poezie Bohumil Svozil /František Gellner, Radosti života, Praha 1974, 11/.

- 14/ Ironizace těchto klíčových hodnot, implikovaných např. romantickou symbolikou země jako matky a milenky /Radosti života, I,II/ nebo tematikou nábožensky založené lásky k vlasti /III/, zahrnuje zejména zesměšnění jejich "měšťáckého" morálního obsahu a zpochybnění jejich ideální funkce v běžném životě.
- 15/ Neadekvátnost základních pojmů pro vyjádření vztahu poznávajícího vědomí ke světu je tématem básně XV z Radostí života /"čas je jen ješitná fikce"... "vesmír je nevhodná dikce"; 50/. Nemožnost smyslového vztahu subjektu ke světu je naznačena ve druhé části básně se sžíravou heinovskou ironií. Existenciální obsah romantické reflexe je tu nahrazen měšťáckým "hmotařstvím": "Dám tobě pití i jídla dost/ a na prachovém lůžku/ přichystám tobě pro radost/ hezoučku, miloučkou družku."/51/ Nemožnost praktického jednání a neschopnost subjektu toužit nebo snít je naznačena

ve většině básní z Radostí života.

- 16/ Analogická je v téže době vzniklá koncepce dějinného pohybu v Macharově cyklu Svědomí věků, ovlivněná Schopenhauerem a Nietzschem. I u Machara dochází k přehodnocování axiologické výstavby romantické epiky s tematikou dějin lidstva: Hugovy Legendy věků a Vrchlického Zlomků **epopeje** lidstva: Viz: Z.Hrbata, Victor Hugo v **Čechách 19.století**, Česká literatura 34, 1986, 135.
- 17/ Podobné dilema, **zda dát za pravdu** vulgarizovanému přírodovědeckému pojetí člověka, typickému pro světový názor emancipovaného měšťáka, představě člověka jako mechanického produktu hladce probíhající přírodní evoluce, nebo tragicky bezvýchodnému subjektivnímu životnímu pocitu jednotlivce, nalezneme i v některých povídkách a črtách z pozůstalosti Marka Twaina, které vznikaly od 70.let 19.století do prvního desetiletí století našeho. Jde zejména o Dopisy z planety Země a Velkou tmou. Podrobněji o této problematice a zejména o ideologickém kontextu vulgárního evolucionismu v Twainově díle viz: M.Procházka, Prokletě lidský humor Marka Twaina, in: Mark Twain, Dopisy z planety Země, Praha 1987.
- 18/ Pravidelný osmislabičný trochej, množství přesahů, hovorový tón a koncentrace na banální situaci každodenního života zde asociují styl Macharovy veršované povídky Magdalena /1894/. Vliv tohoto díla na formo-

vání Gellnerovy generace byl značný.

- 19/ Vl.Macura, Balada, in: Poetika české meziválečné literatury, Praha 1987, 22.
- 20/ J.Holý, Poéma - příběh - zpráva, Poetika české meziválečné literatury, 298.
- 21/ Podobný rozpor obnažuje Červenková analýza stylu Gellnerovy lyriky, zejména Gellnerova využití obsahových a formálních konvencí dobové šantánové písně. Srov. M.Červenka, Symboly, písně, mýty, Praha 1966, 129 aj.
- 22/ J.Holý, cit.dílo, 305.
- 23/ Vztah Gellnerovy básnické subjektivity k Havlíčkově osvětluje Fr.Buriánek /Generace buřičů, Praha 1968, 168/.
- 24/ J.Holý, cit.dílo, 305. Na počátku této vývojové linie stojí pravděpodobně Byronův Don Juan, v němž dochází k radikálnímu přehodnocení Aristotelem formulovaného a klasicisty udržovaného protikladu "poezie" a "historie". Byron předjímá rozdíl realistické prózy a pozdně romantické poezie směřující k symbolismu, světa "faktů" a "fikce". V 85.strofě VIII. zpěvu pak definuje své dílo jako "únik" od "fikce" k "faktům". Pod zdánlivým rozdílem v povaze uměleckého zobrazení skutečnosti tu vystupuje podstatný hodnotový protiklad konkrétní skutečnosti a abstraktních romantických ideálů.