
TRADIČNÍ ROMANTICKÉ MOTIVY V ČESKÉ HUDBĚ A POEZII DRUHÉ
POLOVINY 19. STOLETÍ /ŠÁRKY/

Alexandr Stich

Mluvíme-li v názvu tohoto příspěvku o tradičních českých romantických motivech, máme na mysli jen onen typ romantismu, který v české kultuře pro nás dnes reprezentuje Máchů, popřípadě poezie Sabinova, Nebeského a některých Máchových epigonů /dnes už však téměř úplně zapomenutých/.

Vztah české hudby 2. poloviny 19. století k Máchovi charakterizoval velmi vyhraněně a rezolutně před půlstoletím Josef Plavec těmito slovy: „Z českých hudebních romantiků nepříbližil se však pravému Máchovi vlastně žádný. Je to možno konstatovati s tím větším podivem, že zatím česká hudba prošla vývojem až na pomezí dekadence, čímž se vlastně bezděky shodla s Máchovou orientací. Mnohem blíže k Máchovi než Smetana, Dvořák a ostatní příslušníci naší starší skladatelské družiny 19. století měl jistě Zdeněk Fibich, duch aristokratický, čistý romantik – individualista, pesimista a erotik jako Máchů. A přece na Máchu nekomponoval, z příčin, jichž je těžko se dohadovati.“ /1/

To platí, uchýlíme-li se k terminologii současné lingvistiky, na rovině „povrchové“, tj. jen v tom smyslu, že vůdčí skladatelé 2. poloviny 19. století nezhudebňovali Máchovy texty; pokusíme-li se však proniknout do „hloubkové“ struktury vztahu mezi máchovským romantismem na jedné straně a českou hudbou, popř. i poezií 2. poloviny 19. století na straně druhé, jeví se nám věc v podstatně jiném světle. Ne nevýznamnou spojnici mezi oběma kulturními fenomény tvoří už samo dílo Máchova přítele, následovatele, propagátora a vykladače Karla Sabiny, které je naplněno atmosférou máchovského romantismu; jakožto autor celkem osmi libret /zhudebnili je Smetana, Bendl, Blodek, Šebor, Fibich a Rozkošný/ přenášel témata, motivy, postupy a prostředky pro tento romantismus příznačné i do české hudební kultury 2. poloviny století;

jsou zjistitelné nejen např. ve zpracování historického tématu Braniborů, ale dokonce i v libretu komické opery Prodaná nevěsta /a to v pojetí a ztvárnění postav Jeníka a Mařenky/; to by však vyžadovalo speciální analýzu.

My se zde zaměříme na jiný okruh otázek, a to na způsob uplatnění typického romantického námětu vycházejícího z české bájeslovné tradice, jak ji obrozenecké a zvláště romantické literatuře zprostředkovala Hájkova Česká kronika. Český romantismus čerpal z tohoto díla inspiraci velice zdatně; některá témata z českého bájesloví a historie, čerpaná z Hájka, se stala pro tento romantický proud přímo emblematickými. Je to např. námět Libuše a založení Prahy, lucká válka a Neklan, Horymír, boleslavská bratrovražda a Drahomíra, tragický prokletý rod Vršovců. Významné místo v této námětové zásobárně mělo téma dívčí války a postavy „českých amazonek“ Vlasty a Šárky. /2/

Mácha sám tento námět pomínil, ale jeho dílo se dostalo do souvislosti s ním některými základními motivickými elementy pro něho příznačnými. Zaměříme-li se tu na jeden z těchto klíčových elementů tzv. „byronovského romantismu“, totiž motiv pomsty, kterému je svěřena klíčová funkce ve fabuli Máje a v ztvárnění postavy Vilémovy a který je hnacím motivem děje i v Cikánech.

V klasických, tradičních zpracováních příběhu Šárky a Ctirada tento motiv chybí /není ani u Dalimila, ani u Hájka, a víceméně ani v zpracováních pozdějších - ba neuplatnil ho zde ani později A. Jirásek ve svých Starých pověstech českých z r. 1894/; tam všude je Šárka spíše jen nástroj, instrument záměrů a činů Vlastiných, ať už jsou tyto motivovány samy jakkoli.

Smetana Šárku odinstrumentizoval a nadal její obraz rysy vášnivé individuality. Podle vlastního Smetanova výkladu Šárka přísahala pomstít se za zradu svého milence všem mužům a vzteklost její pomstychtivosti je nasycena teprve divokým vyvražděním celého Ctiradova doprovodu. Že báseň má tento smysl, opakoval Smetana i kapelníkovi Čechovi v dopisu z 12. února 1874; zdůraznil, že báseň nelíčí krajinu, nýbrž vášnivé city - počíná Šárčiným vztekem, bolestí a přísahou

pomsty a vrcholí takto: „Dívky se vyhrnou na opilé zbrojnoše, jáset, všeobecné vraždění, pomsta jest uskutečněna. Tou divokou pomstou skončí celá skladba” /prolož. zde/. A aby recepce obsahu tohoto programního díla byla zajištěna zcela jednoznačně, vyzdvihl tento smysl ještě naléhavěji V. Zelený v programu /podle něhož Šárka „zuří pomstychtivostí” a závěrečným vražděním „démon pomsty slaví ukrutný kvas” /prolož. zde/. /3/

Hudebně je motiv pomsty uveden hned na počátku skladby a opakuje se v závěru, má tedy funkci rámcující a zároveň gradační; konec skladby je podle O. Zicha „zmocněná repríza začátku”. V závěru se motiv Ctiradovy lásky, svěřený trombonům, rozpadá prudkými nárazy, ve fortissimu nastoupí celý orchestr, „jehož housle triovými běhy letí dolů a zase vzhůru”; objeví se jásavé A-dur, ale to se řezanými posledními akordy změní v ponuré A-moll.” /4/ Smetana v Šárce vytvořil jedno z největších děl české kultury věnované extatické síle vášnivé pomstychtivosti ženské duše vůbec.

Zařazení této symfonické básně do celku Mé vlasti dělalo české hudební vědě dost těžkou hlavu. Původní plán celého díla s bájí tohoto typu zřejmě vůbec nepočítal: témata jednotlivých symfonických básní měla být přísně omezena několika symbolickými krajinnými útvary a jejich toponymy: Říp, Vyšehrad, Vltava, Lipany, Bílá hora podle zprávy V.J. Novotného v Daliboru r. 1873/; když pak vznikly Vyšehrad a Vltava, měly následovat České luhy a háje - ale „nenadále” se objevila Šárka. Nepodařilo se zjistit, kdy se Smetana rozhodl toto dílo komponovat, a ani co ho k tomu vedlo /připomíná se obvykle jen, že to snad byla náhrada za starší, neuskutečněný záměr komponovat operu Vlasta na libreto E. Krásnohorské - ale to není vysvětlení toho, proč se Šárka dostala právě do Mé vlasti, proč se objevuje tam, kde původně paradovaly Říp, Lipany, Bílá hora/. Připouštělo se, že Šárka je v Mé vlasti „osamocena” už tím, že opěvuje jedinou určitou postavu /L. Firkušný/, a navíc se mlčky cítilo, že jde o námět zcela vyňatý z horizontu patriotické ideologie /Smetana sám výslovně uvedl, že Šárka je „zkrátka báje o dívce Šárce samé”, a navíc dodal, že v tomto díle „morálka není žádná”!/. Už L. Procházka v referátu o premiéře Šárky v Národních listech 23. března 1877, když vylíčil její bouřlivý úspěch, dodal své přání /v němž je implikována drobná výtka/, že by bylo záhodno započatý cyklus obrazů „rozmožiti ještě jinými, hlásajícími slávu našich předků a rozněcující nitro naše k velikým skutkům” /Procházkovu přání, aby se tak stalo na tématech husitských, se pak skutečně dostalo zadostiučinění/. Pocitu „osamocení” Šárky se parírovalo tvrzením, že „zapadá skvěle do celkové monumentální koncepce” cyklu, což lze akceptovat, ale i tvrzením, že „myšlenka Šárky vyrostla obdobně jako myšlenka celé Vlasti z nejvlastnější podstaty Smetanovy národní zanícenosti” /prolož. zde/, což naléhavě volá po konkrétním odůvodnění. Dokonce se, aby se Smetanovi „prospělo”, anuloval i Smetanův vlastní výklad, když se tvrdilo, že „postava Šárky je jen prostředkem” /prolož. zde/ k vyjádření charakteru určitého období českého bájesloví”, a dodá-

valo se, že dílo je neseno „vroucím vlastenectvím“. Máme tu co dělat vlastně s tichou, implikovanou polemikou se Šárkou a proti Šárce, kterážto polemika chtě nechtě připomíná známou polemiku s Májem a proti Máji z roku 1836 a let následujících, pouze forma a postup jsou změněny, zjemněny. Šárka se, stejně jako Máj, svým odhaleným zaměřením na některé archetypální rysy lidské psychiky a lidského reagování na svět a na jejich smysl vymkla z představ o umění „národním“. /5/

Smetanovou symfonickou básní přešel motiv pomsty z oblasti slovesného umění do jiné umělecké strukturní řady, totiž do programní hudby, byl vyjádřen v klasickém díle české hudební kultury a zpracován neverbálně /avšak za pomoci vedlejší, pomocné verbální explikace/. Tím byla založena nová posloupnost v rozvíjení našeho motivu. Smetanův čin zároveň vyzdvihl motiv Šárky na nejvyšší místo v umělecké hodnotové stupnici.

Pro výklad smyslu Smetanovy Šárky má značnou závažnost i její porovnání s epickou básní téhož názvu od J. Vrchlického, vydanou v prosinci 1878 v prvním svazku jeho Mýtů. /6/

Šárka Smetanova, ukončená v březnu 1877, Vrchlického báseň předcházela. Otázka tedy je, zda se toto hudební dílo ve Vrchlického uměleckém výtvoru slovesném nějak reflektovalo.

Základní, elementární, obrysová shoda tu je - v plánu hlavních osob a v motivu pomsty. Pokud jde o něj, vytvořil Vrchlický dílo, jež tento motiv v rovině lingvostylistické dovedlo zřejmě na nejvyšší míru možné expresivity a zároveň slohové rozmanitosti a propracovanosti. V tomto směru dosáhl Vrchlický vrcholného stupně virtuozity. /Zaplatil to však v rovině děje, pro epické dílo tak závažné; byl nucen zbavit děj vnitřního dramatismu a titulní postavu rysů tragické hrdinky; jeho Šárka se změnila v neúspěšnou životní trosečnici./

Vrchlického epická báseň šokovala /a zřejmě šokovat měla/ v tehdejší situaci svou odvážností a otevřeností in eroticis. To byl také asi hlavní popud, proč Vrchlický po tomto vlastně už dost vymrskaném námětu sáhl. Kromě toho poskytoval ten starý příběh, čerpaný z věkovité pokladnice národní mytologie, možnost odpoutat se od služebného postavení literatury vůči funkcím a požadavkům mimoestetickým. V celém motivickém repertoáru českých pověstí žádná jiná nebyla tak zbavena vztahu k ideji „vlastenectví“ jako tento milostný příběh. Vrchlický to dovedl do krajnosti tím, že téměř eliminoval „stát-

ní" ráz mužského pólu příběhu a vůbec ideu „státu“: z jeho fabule zmizel nejen Přemysl jako reprezentant státu, ale pro jistotu i sama kněžna Libuše /ojedinělé zmínky o nich jsou pro semiózu díla zcela nepodstatné/.

Děj příběhu se rozvíjí pomocí pěti postav, z nichž kněžna Kaša /Kazi/, zestárlá přítelkyně a milenka Bivojova, má postavení zcela periferní, epizodické. Starý, sice statečný a čestný, ale zcela melancholický a životem znechucený Bivoj slouží jako prostředek pro vyjádření ateistické krize moderní společnosti a hrůzy z nesmyslnosti života, zbaveného transcendentální zakotvenosti a idey Boha. Rovina příběhu je tedy v podstatě redukována na tři základní postavy, Ctirada, Šárku a Vlastu. Všichni tři jsou silné, pudové osobnosti; Vlasta se od dvou ostatních podstatně odlišuje tím, že se zpronevěřila základnímu lidskému poslání ženy, láске, a tím se změnila v nelidsky krutou příšeru, již nezbyvá nic jiného než nezkrtná touha ukojit svou sexuální potřebu a mstít se za utrpěnou urážku. Ani Šárka a Ctirad nejsou sice žádní svatoušci, ale jsou mnohem složitější. Oba se, stejně jako Vlasta, mstí. Ctirad za to, že Šárka urazila kdysi jeho mužskou hrdost a odmítla si ho vzít za muže, když o to žádal a když sama kněžna Libuše souhlasila. Ale jeho pomstychtivost se mu nemění v posedlost, v nutkavou myšlenku, Ctirad je v podstatě pouze explozivní typ člověka a zřejmě rychle a dost snadno může zapomenout, odpustit. Zato Šárka je pomsty plná až do dřene kosti, a to proto, že ji Ctirad po tom, co ho odmítla, přemohl a ponížil. Nastrojí mu proto známou past. Když ale pak vidí, že Ctirad je divkami ponižován a že mu hrozí smrt, přizná si svou lásku k Ctiradovi a chce ho zachránit. Narazí však na tvrdou odpůrkyni Vlastu; nepodnikne vůbec žádný pokus nějak ji přemoci nebo aspoň obelstít - rezignuje, přestože ví, že Vlasta jí Ctirada vezme a jemu pak vezme život. Jediné, co dokáže, je opět pomstít se, totiž zradit nejen odpůrkyni Vlastu, ale i všechny své spolubojovnice, jimž Ctirada sama vydala. Sám fakt zničení Děvína je odsunut vcelku do pozadí, Šárka se o něm zmiňuje jen jaksi na okraji, mezi dvěma líčeními

mrtvoly Ctiradovy. Pak už jí nezbude nic jiného než odejít do lesů a zemřít v Bivojově sluji šílenstvím a zoufalstvím.

Vrchlického básně šokovala nejen svou krajní erotickou otevřeností, ale i svým krajním, možno říci kosmickým pesimismem. Erotika sama tu byla zbavena všech příkras, zástěrek a povznášejících závojů. To však byl vlastně už jen následek celkového pojetí lidského života jako něčeho děsného a marného; život je pro Bivoje jen hříčkou živlu ve vesmíru, naplněném projevem veliké, hrozná a nelítostná přírody. Celá dívčí válka se v básni jeví jako fenomén odvěkého zoufalého boje obou pohlaví, který sice lidé hledí spoutat a kultivovat zákony a zvykem, který se však čas od času vysvobodí z těchto pout a projeví se v celé své původní nahotě. Žena se cítí slabší, proto usiluje vždy muže zotročit, a ten bojuje o svou svobodu. Erotický vztah obou protagonistů básně není nijak sublimován, produchovněn, chybí mu vše z věky se vyvíjející erotické kultury. Šárka hledá u svého partnera vedle fyzicky smyslové přitažlivosti aspoň statečnost, ale Ctirad zcela přímočaře míří pouze za sexem. Když ji přistihne samotnou v lese a přemůže ji, prostě ji spoutá, strhá z ní šaty, a „pase“ se na její nahotě. Pak ji chvíli týrá a ponižuje řečmi o tom, že nyní bude jeho otrokyní, když nechtěla být jeho ženou, a chystá se svou pomstu dokonat způsobem jelena, který „po svojí lani táhlým touží řevem“. Jenže je vyrušen Bivojem, jemuž se přiči ponižování bezbranné dívky. Když se zdá, že v zápase s ním Ctirad zvítězí, začíná v Šárčině mysli klíčit láska - zcela po způsobu milostného zápasu zvířat je samička svolná patřit silnějším ze samců; když ale Ctirad nakonec přece jen prohraje, cítí už Šárka vůči němu jen pomstychtivost. Že naše interpretace nejde příliš daleko, a že Vrchlický skutečně chtěl erotiku demaskovat co nejzáze, ukazuje fakt, že i sám Bivoj rozuměl svému vítězství tak, že zakládá jeho nárok na Šárku; zříká se ho ne z nějaké ušlechtilosti nebo z vědomí o hodnotě Šárčiny osobnosti jako lidského individua, nýbrž jen z oné své celkové „metafyzické“ znechucenosti z života vůbec, o níž už byla řeč. A stejně tak, když Vlasta sdělí Šárce, že Ctirada miluje, netají se tím, že „milovat“ jí

znamená jen a pouze získat jeho objetí a spát na jeho srdci, nic víc. Pak ho hodlá dát popravit /paralely z říše zvířecí jsou opět nasnadě/.

V jednom místě textu se dokonce zdá, že Vrchlický erotiku záměrně převedl v grotesku /měli-li bychom toto místo brát jinak, vážně, zlomilo by to u dnešního publika Vrchlickému zcela vaz/. Když totiž Šárka úspěšně nastrojila Ctiradovi léčku a trošku ho přiopila, strhla ho, téměř obnažená, na svá ňadra, objala ho svými bělostnými krásnými pažemi, nechala ho hrát se svými vlasy, načež jí Ctirad v náručí - usnul.

V české literatuře bylo toto vše nejmocnější pohlavek obecné mravnosti, jaký dosud zažila. Česká literatura sice zpracovala do té doby v milostné tematice už všelijaké hrůzy, projevy temné, odvrácené stránky života, ale vždy to bylo buď něčím posvěceno, nebo nějak vykoupeno, pozvednuto na vyšší etickou úroveň. V erotickém vztahu Vrchlického Šárky a Ctirada není nic „nadzemského“, éterického, osudového, tedy nic z toho, co vždy provázelo erotické tragédie a katastrofy romantické. Vrchlický zdůraznil svůj demaskační postup ještě tím, že naopak slohovými aluzemi spojil text své básně s máchovským romantismem: když se Ctirad chystá spoutanou Šárku zcela neskrupulózně znásilnit, radí jí, aby si zacpala uši, tak že neuslyší „hrdlička jak volá k lásce hrám“. Máchův „promyk hvězd“ /přejatý z polštiny/ v Máji hrá po hladině, kterou pozoruje čekající Jarmila /v 1. zpěvu Máje/, Šárka proti tomu zuřivě vzpomíná, jak Ctirad obnažil její bezbranné tělo, které předtím neviděl „ani hvězdný promyk“ atd.; jako by tu Vrchlický volal, že už je dost toho poetického okrašlování a zastírání brutální nahé skutečnosti a pravé povahy věcí - aspoň on že toho má už plné zuby. Něco takového nenajdeme v silnějším náznaku ani např. v deziluzivní erotické poezii mladého Nerudy /která vyvolala skandál/, o ostatních autorech té doby ani nemluvě.

V závěru básně Vrchlický strukturní vztahy k Máchovu Máji ještě zesílil, zároveň však i pozměnil jejich smysl. Vrchlického Ctirad hyne stejným způsobem jako Máchův Vilém - není sice sťat, ale jeho tělo je vbíto na kolo /popř. vple-

tento v kolo, text v tom kolísá/ stejně jako mrtvola Vilémo-
va; aby to čtenáři neuniklo, opakuje se tento detail v tex-
tu celkem pětkrát, jednou je kolo spojeno i se šibenicí.
Když takto bylo zaručeno, že sčertlý a aspoň trochu vnímavý
čtenář paralelu k Máji pochopí, je na motiv kola napojen
motiv padajících kapek. Ty v 2. zpěvu Máje s vrcholnou účin-
ností navozují děs z plynoucího času a z neschopnosti člově-
ka čas i uchopit i pochopit. U Vrchlického jsou kapky této
metafyzické úzkosti a tragiky zcela prosty; v jeho básni
jde o kapky zcela jiné, totiž o kapky velmi tělesné, jimiž
uniká život - nakonec v prázdné, nesmyslné komické prosto-
ře zcela bezcenný. Klíčové místo básně zní takto:

/Šárka/: Tu v mdlobách klesla jsem pod děsné kolo,
sloup šibenice objímala v slzách
a s hlasným pláčem svíjela se v prachu,
co zatím z hlavy jeho na kůl vbité,
jež trčela nad rozlámaným tělem,
krev v hustých kapkách padala, tak zvolna,
tak odměřeně na mou šíj, mé čelo.
- - - jen ty kapky krve
tak zdlouhavě, jak déšť, jenž zjara padá,
- - - pouze krve
tak husté, těžké, olověné kapky
se řinuly ze Ctiradovy hlavy
na moji tvář a pálily mou duši
a žíhaly mé srdce.

Šárka podléhá dokonce psychotickému zrakovému klamu, vidí,
jak mrtvé oči Ctiradovy se otvírají a zsinálé rty se pohy-
bují, opakující jí vyznání lásky. /7/ /Jde o jev, který by
psychiatrie zřejmě označila jako projev nekromanie./ Všim-
něme si opět slohové rafinovanosti Vrchlického: kapky krve
padají v textu „odměřeně“ - to samo o sobě nedává dost smys-
lu, nebo aspoň to není v textu nezbytné; smyslu místo plně
nabývá, teprve když se vztáhne k veršům 323-4 Máje: „Kapky
hlas svým pádem opět měří čas.“ Obojí kapky padají rytmic-
ky - něco měří -, v Šárce však nejde o nehmotný čas, nýbrž
o velmi konkrétní projev fyziologického procesu, jímž uniká
život z těla krásného mladíka, ještě před chvílí plného tuh

a velmi konkrétních fyzických vášní. Tak si totiž sám Vrchlický krátce předtím prozíravě pochopení těchto úseků zajistil, když vyličil zajatého Ctirada, jak

spoután na všech údech
stál v středu síně se vzpřímenou hlavou
jak upoutaný zubr. V jeho oku
plál divný oheň, žíly jeho rukou
pod vazby řemeny se napínaly - - -

A o něco dříve byl rytmus padajících kapek krve, který Šárku nakonec psychicky zničí, předznamenán ještě jinak: její pomstychtivost byla vtělena od počátku do představy krve. Krev viděla před sebou, když se dostala opět na místo, kde ji Ctirad přemohl a ponížil, vše - planina v lese, hory okolo, řeka, nebesa a celá země - se jí změnilo v „jen krev, jen krev, jen krev - krev Ctiradovu!“ Aby se kapky Ctiradovy žhavé krve vnímaly proti Máchovým kapkám času ještě tíživěji a naléhavěji, zdůrazňuje se v textu Vrchlického opakovaně jejich hmotnost - proto je Ctiradova krev „hustá, těžká, olověná“. /8/

Tento tragicky beznadějný, deziluzivní obsah Vrchlický promítl do textu, v němž jsou rozehrána nevidaná stylistická kouzla. Ale i ona mají funkci vytvářet ovzduší těžké, osudové beznaděje. Hlavní úloha přitom připadá motivu nehybnosti, klidu a protikladnému motivu pomsty. První z těchto motivů je doplňován motivem žáru /který přechází v motiv ohně, jímž pak dílo vrcholí/ a motivem strašné, necitelné přírody, která však není - na rozdíl od Máchova Máje - k lidskému osudu lhostejná, netečná, nýbrž vměšuje se do lidských příběhů tak, že jejich tragiku stupňuje nebo urychluje příchod neštěstí.

Motiv pomsty je v básni exponován svým přímým pojmenováním téměř dvacetkrát - to je frekvence, která vzhledem k rozsahu díla /něco přes půl tisíce veršů/ způsobuje, že je hned na první pohled zvýrazněn neobyčejně silně. Jeho účinnost pak zvyšují ještě strukturně sémantické vztahy, do nichž je v průběhu semiózy díla vpojován.

Ctiradova pomsta je ze všech tří nejslabší; jí je svěřena úloha ouvertury. Když spatří Šárku, pocítí v prsou „urážky

staré jedovatý osten" /motiv ostnu je pro Vrchlického dílo jako celek příznačný a je u něho sémanticky složitě strukturován/, a z tohoto „ostnu“ vyrostle pak jeho touha pomstít se tím, že se jí fyzicky zmocní. Ale když je v zápase o ni poražen, a vlastně Bivojem znovu pohaněn, nevyvolá to v něm další vlnu pomstychtivosti, naopak, Bivojova mravní lekce na něho zřejmě účinně zapůsobila, a jakmile mu Šárka začne předstírat svou lásku, je naplněn štěstím, že mu Šárka odpustila a že může napravit svou vinu. Mužský element je zde představen jako sice snadno vznětlivý, ale zároveň snadno zapomínající a hledající odpuštění. /9/

Zcela opačně je tomu u postav ženských. Šárčina pomsta nabývá rozměrů a intenzity až nadlidských a nelidských. Její sekvence motivů pomsty má také svou introdukci v střídání psychických stavů, které s fenoménem pomsty vnitřně souvisejí. Ctiradův atak v ní vyvolá pýchu a hněv, jeho boj s Bivojem se v její mysli odráží směsicí hněvu a studu, do něhož však začnou pronikat první záchvěvy lásky /pro výstavbu postav Šárky a Vlasty, v jistém ohledu protikladných, je relevantní, že Šárčiny bouřlivě proměnlivé city k Ctiradovi nejsou nikdy explicitně pojmenovány jako hněv, zášť nebo nenávisť, třebaže - zvláště v úseku, kde se Šárka k pomstě zavazuje kletbou - vývoj děje pro to dával textové předpoklady/. Svoje pocity při této epizodě později Šárka v textu ještě dvakrát popisuje a vysvětluje, a to způsobem zcela protikladným a významově neslučitelným. Vlastě a dívkám tvrdí, že Ctiradův útok na její panenskou čest v ní vyvolal zámer pomstít se, a že jim proto Ctirada nakonec vydala, aby ho potrestaly /nikoli však podle a urážlivě pohanily s „urážlivým rykem lačných vlčic"/. Naopak Bivojovi, už po Ctiradově smrti a zničení dívek, tvrdí, že se mstila Ctiradovi od počátku jen naoko, že chtěla Vlastu oklamat, Ctirada zachránit a přehnout s ním do ciziny /tento druhý výklad je v evidentním rozporu s předchozí textovou skutečností/. Autor tím zřejmě zamýšlel vylíčit ženskou psychiku jako emocionální, neracionální, schopnou sebeklamu v nejlepší víře a pevném přesvědčení, že přání ex post může měnit samu minulostní realitu; Šárčino tvrzení Bivojovi, že jí „Ctirad

postavou a vděkem těla, a silou, věhlasem a statečností zmát smysly vše a pobouřil krev v žilách", zřejmě odráží skutečnost pravdivě, ale výbuch a růst pomsty, který v Šárčině duši následoval, měl být jejím výkladem popřen, zatlačen do podvědomí.

Šárčina pomsta je v textu představena jako dějový oblouk, nejdříve se prudce vzpínající až k strmému vrcholu, a pak náhle stejně prudce opadající až k jejímu popření a proměně ve vášnivou lásku. Šárčiny city jsou přitom zcela determinovány fakty z roviny vnějšího prostředí. První záchvat neovladatelné pomstychtivosti je vyvolán zrakovým dojmem a jeho pamětním spojením s pocitem nesnesitelného ponížení: když znovu spatří palouk, kde se odehrála osudová srážka mezi ní a Ctiradem, vybuchne v ní okamžitě touha po pomstě. Předměty, které toto prostředí vytvářejí, jsou nejen podnětem k vyvolání silně působící vzpomínky, ale stávají se přímo spoluaktéry jejího záměru. Svou kletbu a přísahu pomsty adresuje starému dubu, k němuž ji Ctirad kdysi přivázal, a ten se proto také má přímo dívat na to, jak její pohana bude odčiněna neslýchanou pomstou. Teprve představa pomsty jí umožní potlačit představu hanby. Motívem starého dubu vstupuje do textu prvek antropomorfizace jako prostředek stylistický a sémantický. Vztah k přírodě se pak znovu vyjadřuje monologem adresovaným božstvu zla jakožto ztělesnění přírodních sil, v němž se Šárka vědomě principu zla zasvěcuje:

Ty Černobohu, pane všech těch běsů,
vem srdce mé za trůn svůj velkolepý;
krev zženštilou mi otrav ve všech žilách,
cit otup v srdci, dej mi k pomstě sílu,
když dal jsi myšlenku! Viz, tobě v oběť
já vytrhuju ze svých nader lásku
jak pestrý květ, a místo ní sázím
keř bolehlavu se špinavým květem.

Chci nenávidět, chci se mstít - zda slyšíš
hlas přísahy mé, slyšíš, slyšíš, bože?

Zlá příroda, představovaná starým dubem, tuto přísahu skutečně přijímá a pak na její splnění i naléhá. Šárka také záměr-

ně a symbolicky volí jako místo své léčky právě onen palouk se starým dubem; tam jí totiž cosi syčí do duše, že má konat svou „velkou pomstu“. Antropomorfizace přírody koresponduje s tím, že abstraktní citový fenomén pomsty je pak v Šárčině myslí personifikován; to umožnilo Vrchlickému vytvořit neobyčejně silné a v české literatuře neběžné personifikační apostrofy /„To Ctiradův hlas! Bozi, on se blíží! Teď silnou být! Ó pomsto, nyní promluv!“, „Teď, pomsto, vstaň a kasej sukně k reji“/. Těsně před rozhodujícím okamžikem se Šárčino rozhodnutí na vteřinu rozkolísá pocitem soucitu s Ctiradovou silou a mládím, ale její cit přestal být ovladatelnou součástí jejího psychického života, stal se samostatně působící „bytostí“: „pomsta jen hřivou zatřásla a roh se zvedl“. Přece však jen ještě strne v strašném okamžiku váhání; a tu zasahuje právě krutá příroda, příšerné stromy jí šeptají „Nu, vykonáš již brzy pomstu svoji?“ Teprve pak, více nástroj všepronikajícího principu zla než o sobě rozhodující jedinec, Šárka zatroubí a Ctirad je zničen. Pak už Šárka o své pomstě jen vykládá, interpretuje ji, vysvětluje tak či onak: přesvědčuje dívky, že se k nim nepřidala pro nějaký obecný princip, nýbrž jen z čistě osobní snahy mstít se, že Ctiradův čin zapálil v jejím srdci „žár pomsty“, že její pomsta byla zajetím Ctirada vyplněna, že stojí mravně nad nimi, protože ona se sice může mstít, ale ne ponižovat bezbranného atd. To všechno už jsou jen zoufalé verbální akty sebeospravedlnění. /10/

Proti dějovému oblouku Šárčiny pomsty, s fází vzestupu, kulminace a opadání, je Vlastina pomsta představena jako jednorázový akt, o to však hrůznější intenzity. Navzájem jsou přitom všechny tři motivické dílčí akty pomsty - Ctiradův, Šárčin a Vlastin - komponovány jako sekvence časově na sebe navazujících dějů. Šárčina pomsta začíná tam, kde končí Ctiradova, a Vlastina pomsta nastupuje tehdy, když skončila Šárka. Ani to není náhodné, má to svůj sémantický dosah, jakožto projev fatálního pesimismu autorova. Tam, kde jeden řetězec pomsty končí /a mění se v lásku/, zasáhne vždy obecný princip zla a znemožní, aby se toto věčně působící zlo zastavilo, neutralizovalo. Ba naopak, další vlny, v nichž

tento princip na osudy lidí doráží, jsou stále drtivější a hroznější. Ctiradova pomsta byla vlastně jen trochu fanfaronský nepěkný kousek prudkého mládence, špatně krotícího své bouřlivé pudy a vášně. Šárka už hraje o jeho život, ale přece jen kolísá, a nakonec je sama obětí, vedenou silami, které sice rozpoutala, ale které neovládá. Nic takového není ve Vlastě; to je jednoznačná a cílevědomá bestie od začátku až do konce. Také její pomsta roste - stejně jako u Ctirada a Šárky - z pocitů jiných /kompoziční princip paralelismu je tím v textu zvýrazněn/; vůči Ctiradovi cítí nenávisť, protože ji kdysi odmítl, a vůči oběma cítí žárlivost a závist, protože vytuší, že mezi oběma vznikají pocity pozitivní náklonnosti. Kdysi o lásku žebřala, a nedostala ji, vyrvala ji tedy z prsou, začala se mstít, mstít - a zvítězila, jak se domnívá. Před zajatým Ctiradem obětuje bohům číši vína jakožto „zasvěcení velké svojí pomsty“, pak ho bije do obličeje a víno mu vchrstne do tváře a nakonec si tělesnou lásku vezme násilím. Jenže u Vlasty se Vrchlický nespokojil s čistě erotickou motivací pomsty. V duchu - anachronicky můžeme říci - freudovským zapojil do sémantiky textu i motiv politické moci, ovládání a násilí. Tím báseň začíná přibírat významy veřejné a obecně společenské. Vlasta se totiž mstí nejen Ctiradovi, ale i Šárce, a to nejen jakožto úspěšnější soupeřce v milostné soutěži, ale i jakožto potenciální soupeřce v boji o moc. Šárčin postup vůči Ctiradovi neobyčejně zvýšil její popularitu, její sláva letěla, jak se v textu říká slovy RKZ, „od úst k ústům“, a Vlasta se začala případně pretendenty na vedení obávat. Tam, kde existuje nekontrolovatelná moc, nijak neomezená vláda jedněch nad druhými, nutně vzniká podle Vrchlického zároveň „strach z cizí moci, cizí velikosti“, a ten je opřen o archetypové zážitky a pocity z oblasti erotické. Pro zobrazení této nejistoty a bázně vládců volil Vrchlický obraz krajně expresivní: „...stín hyeny se přidružil, jenž vždycky má v srdcích tyranů svůj věčný hřbitov, kde vyhrabává kosti starých hříchů“. Tyranská moc nabývá pak v textu aspektů přímo morbidních; podobá se Moraně, která přemýšlí jen o tom, co zničit - tvůrčí, pozitivní a radostné ovzduší se z lid-

ského společenství vypařuje. Také Šárka si, pozdě, ale přece, uvědomí, že v takovéto společnosti „kdo drží moc, má právo“. /11/

Všeobjímající pesimismus tím v díle dosáhl vrcholu. Je otázka, zdali lze z této říše zla a temnoty najít východisko. Závěr díla ho skutečně prezentoval, ale způsobem, který celkové temné vyznění díla ještě prohloubil. K tomu bylo využito vyústění druhé motivické řady, o níž jsme mluvili, totiž řady motivů nehybnosti a klidu, ústící do motivu ohně.

Tento motiv je nasazen hned v úvodních verších, a to zdánlivě jen jako prvek líčení vnějšího prostředí. Třikrát se tam opakuje, že zápletková scéna mezi Ctiradem a Šárkou se odehrává v poledním žáru, plném nehybnosti /„Žár polední pad na hluboké lesy“, „Žár dusný, v kterém strnule spí všecko jak zakleto“/. Když pak Šárka později nastrojila Ctiradovi známou léčku, „klid poledne ... dostoupil své výše“; motiv klidu je tu kontrastně položen vedle popisu děsné vřavy vášně v srdci Šárčině, která pod rukou cítí rytmický tlukot srdce spícího Ctirada /tím se i připravuje zmíněný už motiv rytmického kapání krve/. A když Šárka svůj zrádný záměr dokoná, nastane opět „ticho v lese. Bez pohnutí tráva i svět i lupen.“

Motiv klidu v přírodě zahajuje pak i scénu ponížení Ctirada v táboře dívek a srážky Šárky s Vlastou /„Ruch dne se ztajil“/ a vzápětí navazuje motiv „žáru“ exponovaný v souvislosti s motivem klidu a nehybnosti už na počátku díla; zde je však motiv přírodního, slunečního žáru transformován v žár ohně, a to ohně označujícího nebezpečí hrozící dívkám. /„Vtom rudý požár trysknul na obzoru a vedle něho druhý, dále třetí, a celý kraj kol hořel rudým ohněm. To na všech vrších kolem Vyšehradu zaplály ohně strážné, jimiž k vojsku byl volán každý z panství Přemyslova. Pod tmavým nebem ohnivě ty sloupy, tu větší, menší tam, se zjevovaly a míhaly, a odlesk jejich padal až na podhradí děvínského hradu. A v rudé záři těchto ohňů, jež proti ženám muže k boji zvaly, se potkaly dva plížící se stíny“, tj. Šárka a Vlasta./

Závěrečná scéna v Bivojově sluji je inscenována pak v sirných zážezích blesku; tento přírodní žár a jas symbolizuje

v textu ničivou moc a destrukční sílu zlé a necitelné přírody; Šárka však pokládá tuto přírodní zhoubu za menší zlo než žár a oheň lidský, totiž milostný cit, který příroda vložila do lidských srdcí /tento cit je přímo označen jako „jed a ničení a zkáza“; žíhání „lásky plamene v duši“ pocítila i tehdy, když na ni rytmicky kanuly kapky krve z mrtvolly Ctiradovy/. Tento všeničící lidský oheň, transformující se znovu a znovu v destrukční vášně pomsty, ústí nakonec v akt ohně, jehož nositelem je v samém závěru básně Bivoj. Ten dospěl na konci života k hořké a strašné moudrosti - že člověk je ve vesmíru sám, opuštěn, že trpí, a přitom beze smyslu. Přestal věřit ve vyšší řád, v boha, „v někoho, jenž mluví k nám slunce bleskem, v někoho, jenž pálí tam nad horami luny snivé žertvu“. Zde už motiv žáru, plamene a ohně zcela přešel z roviny konkrétní smyslové reality do roviny metafyzicky axiologické. Tuto funkci postavy Bivoje autor ještě zvýraznil vztahem přesahujícím hranici textu samého, totiž aluzí na text a postavu Erbenova Záhoře. Bivoj je ve Vrchlického básni prezentován tímto popisem:

V dvou větví rámcoví zjevila se hlava,
a její oči hluboké a temné
se upíraly na Ctirada přísně;
dvě mocné paže vpřed se potom snuly,
až zapraskalo křoví pod jich tíží,
pak ramena dvě jako svazy dubu,
a prsa potom, balvan zrytý bleskem.
A nežli Ctirad uvěřil svým očím,
stál před ním Bivoj v obrovské své výšce,
jak nebetyčný buk by vedle ožil.
Vše na něm žula, suk, vše síla, velikost:
dva silné vrkoče prokvětých vlasů
mu na mohutné plece jak dva hadi
se točily, hrud' jeho byla nahá,
osmahlá sluncem.

Celá ona fyzická „přírodnost“ Bivojova je zcela analogická tomu, jak je u Erbenova prezentován Záhoř. Avšak analogie jdou až k jazykově slohovým paralelám. Poprvé je Záhoř představen takto: „Tělo jeho - skála na skále ležící /U Vrchlic-

kého jsou prsa balvan, celé tělo žula/, údy jeho - svaly dubového kmene /u Vrchlického jsou ramena jako svazy dubu, celé tělo nebetyčný buk/, vlasy a vousy vjedno splývající s ježatým obočím tváři začazené, a pod obočím zrak bodající" /u Vrchlického jsou silné vrkoče prokvětých vlasů a hluboké temné oči upírající se přísně/; podruhé pak vystupuje Záhoř přímo jako součást rostlinné přírody, vrostl do ní jako pařez a „z mechu se šinou dlouhá dvě ramena" a zírají jeho červené oči „jako smolné svíce." /12/

Otázka nyní je, jaký smysl má toto až provokativně znápadně odkazování textu Šárky k staršímu, tehdy už obecně uznávanému a známému básnickému dílu Erbenovu. Teoreticky je možné několikéré vysvětlení. Mohlo by jít jen o postup svazování jednotlivých článků literární vývojové řady navzájem, a to v rovině jazykově stylové a motivické, bez hlubších záměrů a účinnů sémantických a hodnotových. Nebo by mohlo jít o zvýraznění sémantiky nového textu souhlasným přihlášením se k staršímu textu významově i hodnotově. Ani o jeden z těchto dvou případů zde však podle našeho soudu nejde. Ve Vrchlického Šárce se zřejmě uplatnila třetí z možností, totiž zvýraznění smyslu díla kontrastem vůči jinému dílu, které se stalo pevnou součástí kulturního povědomí. Záhoř vykoupil své strašlivé zločiny lety těžkého a upřímného pokání, vrátil se tím do řádu, a to výslovně do řádu božího. Bůh je přitom v Záhořově loži představen jako bytost spojující v sobě dvě protikladné vlastnosti: je původcem spravedlivé „pomsty", a zároveň nositel nekonečné „milosti" - jeho pomsta, před níž Záhoř unikl, je spjata s ohněm, pekelná muka jsou konkretizována pekelnou koupelí pozůstávající z lázně z ohně a mrazu /o podstatě pekelného Záhořova lože se v Erbenově textu neříká nic/. Když jsou oba hrdinové Erbenovy básně, Záhoř i poutník, u konce své pozemské cesty a na začátku svého života posmrtného, propouštějí se navzájem ze závazku: jejich duše odnášejí andělé na nebesa a jejich popel bude ležet vedle sebe - „popel" jakožto znak zániku lidského těla není sice něco autorsky osobitého, zetlelé pozůstatky se tímto pojmenováním označují docela běžně /i když pro tento význam dominuje spíše biblický „prach"/.

V Záhořově loži však „popel“ naznačuje i konstantní vztah k pozemskému životu jako „ohni“, po jehož vyhasnutí zbývá právě jen popel, symbol toho, že cesta života se končí a nastává život nový, nadzemský, život spojený s klidem, prostý pozemského pachtění a vášní. /13/

„Popel“ je implikován také v závěru Šárky, a to zase v souvislosti s Bivojem; zde však jde o produkt kremace mrtvého těla. Bivoj spálil tělesné pozůstatky Šárčiny na nejvyšší skále na hranici, a „klidným okem kouř té žertvy stíhal na obzoru, tam zůstal sedět, až zapadlo slunce“.

Smysl „popela Šárčina“ je zcela diametrálně odlišný od smyslu „popela“ obou hrdinů Záhořova lože. Klid Bivojův, s nímž na Šárčin popel zírá, je projev nejhlubší tragické rezignace; svět se mu ukázal jako nesmyslný a bezcílný, smrt individua je poslední a nejvyšší projev této nesmyslnosti - přináší sice klid, konec utrpení, zrušení kauzálního řetězce lidských pomst, ale nic víc. Tím vším je tedy celý svět Erbenův zrušen, negován jako iluzivní lidský sebeklam.

Celkové vyznění básně Vrchlického nás staví před dost záhadný problém, jaké místo má tato báseň krajní deziluze a vrcholné hodnotové katastrofy v celku díla Vrchlického. Běžně se zdůrazňuje, že po překonání počátečního pesimismu sbírky Z hlubin /1875/ byl Vrchlický až do krize v polovině 80. let básník optimistické víry v budoucnost lidstva, v jeho pokrok, možnosti dosáhnout ideálů, uskutečnit je /a že tento důvěřivý vzdech souvisel se sebevědomím Gründerské měšťanské generace/. Ukazuje se však, že vlny pesimismu vtrhávaly do jeho tvorby periodicky a že optimistické spoléhání na ateisticky pojímanou skutečnost a její vývojové možnosti zdaleka nebyly pevnou a nepochybnou základnou pro Vrchlického nazírání a prožívání lidského údělu. Jediné možné východisko, zachraňující důstojnost člověka, bylo snášet všechnu onu hrůzu světa bez boha s bivojovskou mužnou neiluzivní rezignací. /15/

Ve vztahu k Smetanově hudební poémě se jeví Vrchlického báseň v jistém smyslu jako negativ. Tam, kde přes veškerou hrůznost příběhu zní v Smetanově hudbě apoteóza mládí, krásy, síly a lásky, převládly u Vrchlického naopak motivy hrů-

zy, bezcílnosti a nelidskosti. Vrchlický předestřel koncepci světa a člověka, která byla s chápáním Smetanovým neslučitelná.

Zcela přebudoval potom koncem století námět Ctirada a Šárky J. Zeyer ve Vyšehradu /z r. 1880/, v němž Ctirad, syn polednice, je oklamán a zbaven života kněžkou luny Šárkou, která ho však zároveň miluje a nakonec žalem zkamení. Zeyerovo zpracování, plné secesních slohových polostínů, vytěžilo z námětu naopak všechny tragicky melancholické tóny psychologické rozpornosti citu lásky. Motiv pomsty u něho zazní jen okrajově a ztlumeně, a je přisouzen Ctiradovi; je jím zachvácen proto, že milostný pohled Šárčin mu zabránil zabít ji, nával pomstychtivé nenávisti je však už prosycen citem počínající lásky a plně v něj nakonec přechází. Zeyerova transformace celého námětu /a motivu pomsty v něm/ zdánlivě dovršila jeho vývoj a vyčerpala s něho v nejvyšší, umělecky suverénní míře poslední možnosti. /16/

Když se v polovině 90. let vrátil k tématu Šárky Z. Fibich, mělo už to samo o sobě význam symbolický. Vstupoval nutně v umělecké soutěžení s největším českým hudebním skladatelem a největším žijícím českým básníkem, a zároveň se vracel k českému bájesloví, tak drahému české kultuře i společnosti 19. století /vztah k němu manifestoval ještě před Smetanovou Mou vlastí svou symfonickou básní Záboj, Luděk a Slavoj/, a zároveň sahal po emblematickém tématu i motivu českého romantismu. Navíc tu prováděl pomocí útvaru opery syntézu obou uměleckých řad, v nichž téma Šárky do té doby kulminovalo, totiž řady verbální, slovesné a řady hudební.

Fibich hledal vhodný slovesný podklad, vyhovující jeho záměru, celé jedno a půl desetiletí; ještě za života Smetanova pomýšlel na operní ztvárnění tragédie Vlasty od Václava Vlčka /z r. 1870/. V roce Smetanovy smrti se obíral libretem Vlasty skon od Karla Pippicha, později zaujaly jeho pozornost Zeyerovo drama Šárka /z r. 1887, psané s perspektivou přetvoření v melodram a zhudebněné později Janáčkem/ /17/ a Šárka Jaroslava Vrchlického; v obou byla zvýrazněna osobní erotická stránka tématu. Vyhovující text mu však napsala až Anežka Schulzová - podle jejího libreta pak vzniklo druhé vrcholné dílo české hudby o tomto námětu /v l. 1896-1897/.

Text A. Schulzové sám o sobě je literární dílo po stránce estetické a stylové vcelku konvenční, pozoruhodný však jako ideová syntéza řady podnětů. /18/ Autorka sloučila ve svém libretu dějové prvky staré pověsti, opírající se o hájkov-

skou tradicí, s momenty individuální erotické tragédie, které poznala u Zeyera a Vrchlického. Umístila do textu i signály, které ho napejovaly slohově a ideově přímo na Rukopis královédvorský, což mělo, více než deset let po zahájení konečného boje o RKZ, význam manifestační a což zároveň zdůrazňovalo mytologickou složku námětu. /19/ Ale co je nejnápadnější, celý námět zaktualizovala jako jinotajný a vysoce aktuální symbol osvobozeneckých snah své doby. /20/

Fabuli příběhu a výstavbu postav založila na několika málo dominujících motivech, které spojila v složitou slohovou a sémantickou síť: je to především motiv nesvobody /poroby/ a její nesnesitelnosti, vnitřní potřeby nepoddávat se jí; jemu je podřízen motiv křivdy; dále je to motiv zraedy jakožto nástroje boje za svobodu /tedy motiv mickiewiczovský/; za třetí motiv erotické lásky jakožto prostředku individuálního osvobození a naplnění smyslu lidské existence; všechny tyto motivy spojuje a do celkového sémantického dění textu vpojuje motiv pomsty; ten je doprovázen vedlejším motivem vampyrickým a slohově, také v duchu romantické tradice, zvýrazněn motivem krve.

Motivem pomsty jsou hnány činy obou protivných táborů i hlavních protagonistů děje. Pomsta vede k odboji dívky jako celek /„Vzhůru, křivdu mstěte! ... Pomsta svatá veď nás!“, ženský sbor v 1. jednání/, a pomstu pak přejímá tábor mužů v čele s Přemyslem /„Hrozně pomstěn bude rek“, Přemysl v 3. jednání/, pomstou je hnán Ctirad /„Ó, jen lid svůj míti, od nějž pomsty nedočkavost odtrhla mě, a již krev by byla pych ten smyla“, Ctirad v 2. jednání; stejně charakterizuje v 2. dějství jeho činnost i Libina: „Pomstou nejprudší se Ctirad s lidem hnal“; ve vrcholné scéně Ctirada s Šárkou se však zjevuje, že jeho pomstychtivost, zaměřená především osobně na Šárku, byla pouhá nevědomá transformace jeho vášnivě erotické touhy, že puzení k erotické agresi v pomstě hledalo jen ventil/. Ztělesněním pomsty je však především sama hlavní hrdinka; charakterizuje ji tak Ctirad /„Ta ústa růžová jen pomstou dýchají a pýchu zná jen srdce ledové“, v 1. jednání/, a především opakovaně a se stoupající expresivitou ona sama /na konci 1. jednání se vrhá na Ctirada s úmyslem ho

zabít, aby splatil urážku, že odmítl její vyzvání k osobnímu boji, v 2. jednání zpívá: „To chvíle pomsty! ... Malá msta však smrt“; v kulminačním okamžiku dějové linie, když začíná svůj lstivý plán zničení Ctirada, vzývá: „Jen sílu, sílu, pomsto krvavá“, a když je nakonec její pomstychtivá nenávist zlomena citem lásky, vyčítá jí to v 3. jednání Vlasta: „Ty srdce své, v němž pomsta svatý stolec vztyčila, jsi bídně zneuctila klamem otravným, jenž z ženy činí robu mužovu“, a pro zrušení přísahy ji proklíná/.

Hlavní významotvornou silou textu je kompoziční a ideová opozice obou hlavních představitelk ženského tábora; Vlasta i Šárka sice bojují za stejný cíl, osvobození, ale rozhodně se rozcházejí ve způsobu tohoto boje. Šárka je ztělesnění lsti, zálučnosti a zrady, lstí zničí Ctirada, a když chce nakonec jeho smrti přece jen zabránit, zrazuje zase naopak své spojenkyně a připraví smrt jim. Na počátku setkání s Ctiradem v 2. jednání jásá, že „již zrady jed mu otravuje krev“, po psychickém zlomu ho odprošuje, že ho „zničit chtěla zradou“, a když vede nakonec muže, aby zachránila Ctirada, děsí se už sama sebe: „Kam mě vedeš, zrady příšero? Kam? - Proč v srdce moje spáry zatínáš? Proč?“, právem se jí Přemysl na počátku 3. jednání děsí, když mu nabízí pomoc a spolupráci, jako bytosti, která v sobě živí „záští krvelačnou ..., saň, jež hubí dědiny a rolím zpustlým setbu mrtvol dává“, z níž „zmar jen ... vlá“.

Naproti tomu Vlasta žádá na knížeti své a ženské právo otevřeně a na závěr 1. jednání prohlašuje: „Nikdy vraždou! Bojem přímým spějme k právu!“, na Šárčin výbuch pomstychtivosti proti Ctiradovi v 2. jednání replikuje: „Jak si žádáš, staň se! Pomni však, že čestno, aby bojem padl bohatýr, ne lstí!“

Vlasta nakonec hyne i se svými spolubojovnicemi - vzepřela se právu a tvořivému živlu představovanému Přemyslem /ženám je připsán motiv krve a krvelačnosti/, zrádná a lstivá Šárka, která nakonec touží a žádá zřít se mocí a vládou a žít jen své lásce, končí však ještě hrozněji, a to sebevraždou, jsouc stíhána bledými, krvavými zjevy svých padlých spolubojovnic, které ji vyzývají k divokému letu do záhrobí, až jí

„hrůza vysaje ... krev“. A když se Šárka chce přece jen spasit láskou k Ctiradovi a políbit ho, objevují dívčí přízraky na jejích ústech svou vlastní krev. Mění se tedy nakonec Šárka v upíra. /21/

Rozbor sémantického směřování a vyznění slovesné složky díla potvrzuje analýza jeho hudební složky. Fibich ztvárnil tuto operu prostředky zdůrazněné romantické harmonie a „opojné instrumentace“ především jako velké tragické erotické drama. Přihlásil se k odkazu Smetanovu, zvláště k jeho Libuši, citováním motivu v árii Přemyslově i jinak. Vcelku v té době už opustil metodu příznačných motivů /Ctirad a Přemysl je vůbec nemají/, přesto jich však užil u dvou hlavních hrdínek. Vlastní motiv se opakuje pouze jednou, o to významnější je, že se tak děje právě v místě, jemuž podložen text, že je čestné, aby bohatýr padl přímým, otevřeným bojem.

Výrazný příznačný motiv má pouze Šárka, je ostře rytmizován kvartovými skoky. „Přitom nejčastějším, ba takřka jediným způsobem dramatické transformace tohoto motivu je proměna jeho kvartového skoku do zmenšené kvarty v situacích, kdy takto deformovaný motiv charakterizuje Šárčinu pomstychtivost.“ /22/

Jednoduché a přímočaré pojetí Smetanovy symfonické básně, nutně /vzhledem k žánru/ soustředěné jen na psychologii a tragédii vášně, se v slovesně hudebním díle Fibichově rozvinulo v složitou estetickou a ideovou strukturu, ústící, jak je to pro českou kulturu 2. poloviny 19. století příznačné, v devalvací fenoménu pomsty. Z hlediska dynamických diachronních strukturních vazeb je přitom relevantní i to, že postava Šárky je v textu libreta vázána na motiv Viléma v Máji, a to v sebedrásavé árii v 2. dějství, kdy Šárka vzpomíná na nevinnost zašlého dětství /zda je tato vazba i subjektivně podložena, tj. zda ji Schulzová vytvořila vědomě, nelze prokázat, ale je to - vzhledem k obecné znalosti tohoto Máchova motivu - značně pravděpodobné/. /23/

Postup, jak A. Schulzová /a spolu s ní hudebně i Fibich/ stvárnila postavy Vlasty a Šárky, má však ještě i další, daleko zpět směřující souvislosti, a jimi nabývá dalších významů. Téma dívčí války přitahovalo už dávno i literaturu německou, zvláště česko-německou. Její pojmání postavy Vlasty bylo usměrněno českou tradicí kronikářskou, kde se objevoval více či méně silný motiv Vlastiny pomstychtivosti. Tohoto motivu se němečtí autoři ujali a s velkou horlivostí a vynalézavostí ho rozvíjeli, obohacovali a transformovali. Vlasta se tak postupně stávala lidskou, popř. i mimolidskou zrůdou a bestíí. Spojuje se v dílech německých autorů s čarodějnicemi nebo se sama čarodějníci stává, jindy se stává travičkou, lije na nepřátele ohnivé tinktury, užívá nápojů nenávisti; opět jindy je svobodnou matkou /dcerou je někdy sama Šárka/, mstí se Ctiradovi /nebo jinému muži/ za neopětovanou lásku, nutí Přemysla zavraždit vlastní dítě atd. Německá produkce na téma Vlasty hýřila motivem pomsty, a to elementární pomsty často až zvířecí, zcela bez omezení; zvláště v tom vynikl F.K. van der Velde, prozaik kdysi u nás otěný a vážený natolik, že se v jeho díle hledala základní pomoc pro rozvoj nové české prózy /proto Vinařický a mladý Jozefovič Jungmann organizovali souborné přeložení jeho díla do češtiny/ /24/; pouze K.E. Ebert svým velkým národním eposem Wlasta z r. 1829 se z tohoto proudu čestně vyřazoval.

Toto transformování postav české mytologie v německé literatuře se netýkalo jen Vlasty; postihovalo i jiné postavy, např. Líbuši; ta se také, už od 18. století, v německé literatuře měnila v pomstychtivou bytost, k tomu se připojoval někdy motiv tzv. Libušiny lázně, v níž prý kněžna vraždila své mladé milence, kteří ji opustili nebo jichž se přesytila /výjimku v tomto proudu představuje především Grillparzerova Libussa a zčásti Brentanove Die Gründung Prags/. /25/ Šlo sice většinou o díla periferní, ovlivňovala však soudy svých hojných čtenářů, a vytvářela tak jisté velmi konkrétní představy o hodnotě /resp. etické nehodnotě/ českých dějin a české povahy. Jak se během 19. století zintenzívoval zápas německo-český v českých zemích, nabývaly i tyto literární fakty významů mimoliterárních. I z tohoto hlediska je proto třeba vidět např. význam a působení Smetanovy Libuše, a právě tak i Šárky Schulzové-Fibicha. Zatímco dříve zůstávala Šárka spíše ve Vlastině stínu, zde se stala postavou ústřední a na ni se zcela přenesl motiv pomsty s celou svou propastností a tragikou. Naproti tomu Vlasta - figura od původu koncipovaná jako vůdčí osobnost, svého druhu vůdkyně, vládkyně a státní reprezentantka - byla u Schulzové nadána nejvyššími morálními kvalitami, stala se ztělesnitelkou vysoké etičnosti politického zápasu Čechů. Z tohoto hlediska nabývá fakt, že libreto A. Schulzové bylo r. 1898 i jazykově zapojeno do kulturního kontextu německého /překlad pořídil A.K./, většího významu; překlad měl nejen umožnit cestu Fibichovy opery na německé scény, ale zároveň jako dílo svébytné měl negovat onu starou tradici zrůdné Vlasty v německé literatuře. /26/

Jak jsme viděli, vazby české hudby /a české poezie/ 2. poloviny 19. století k tradici romantické nejsou sice vždy evidentní na první pohled, nebijí do očí, ale existují a mají i podstatný význam pro hlubší a plastičtější chápání a prožívání ní velkých děl české kultury 2. poloviny 19. století samých.

POZNÁMKY

- /1/ Josef Plavec, K.H. Mácha a hudba, ve sb. Máchovy ohlasy, ročenka Chudým dětem, roč. 48, Brno 1936, s. 139.
- /2/ Vývoj tématu dívčí války a Šárky před Smetanovou Mlou vlastí popsali zevrubně V. Lébl a J. Ludvová, Dobové kořeny Mé vlasti, Hudební věda 18, 1981, č. 2, s. 99 n. Jejich výklad cílí k podání důkazu, že Smetanovo dílo není vypojeno ze souvislosti předchozí i soudobé české kultury, že to není osamělý meteor, „mimořádný úkaz“, ale „zralý plod z širší nacionální kulturní sklizně“ /tamtéž, s. 132/ - je to doba naší snahy vysledovat, jak dílo Máchovo souvisí se starší českou kulturní tvorbou i s ostatním písemnictvím obrozenským a jak navazovalo některými složkami své struktury na velmi konkrétní dobovou literární situaci /ať už souhlasně, nebo polemicky/.
- /3/ Srov. i V. Holzknecht, Bedřich Smetana, Praha 1979, s. 347-8.
- /4/ Viz O. Zich, Symfoniické básně Smetanovy, 2. vyd., Praha 1949, s. 116-119. Srov. i A. Piskáček, Má vlast, 5., rozmož. vyd., Praha, b.r., s. 47, 51; sb. Smetanova Má vlast, 51. ročenka Chudým dětem, Brno 1934, s. 52-53 /L. Firkušný/.
- /5/ Srov. k tomu zvl. A. Piskáček, op. cit. s. 45-53; O. Šourek, Smetanova Má vlast, její vznik a osudy, Praha b.r. /1939/, s. 20-28; cit. sb. Smetanova Má vlast, s. 44 nn. /L. Firkušný/.
- /6/ Viz J. Vrchlický, Mythy, Praha 1949, s. 9-43. O vzniku a vydání básně viz tamtéž, s. 426-7. Za důležité pokládáme zmínky editora K. Poláka o souvislosti básně Vrchlického s díly výtvarnými /s obrazem Ctirad a Šárka od K. Svobody z r. 1868 a s obrazem od P. Maixnera Šárka přelstí Ctirada z r. 1856, vystaveného i reprodukováného časopisecky r. 1874, dnes v NG v Praze - plzeňská galerie má obraz Vlasta téhož malíře ze 70. let/. Bylo by vděčným úkolem zkoumat propojení slovesné, hudební a výtvarné řady v oblasti námětů tohoto typu v 19. století. Je hodno pozoru, že motiv Šárky a vůbec dívčí války zřejmě v sobě obsahoval prvky takovému propojení příznivé, zatímco jiné motivy takové propojování řad nevyvolávaly a nepodněcovaly. Tak například motiv zrady a úkladů Vršovců, v literatuře využitý do posledních krajností a v mnoha variacích, nemá ve výtvarnictví téměř repliky; známe pouze kresbu Smrt posledního Vršovce od K. Javůrka z r. 1855 /NG v Praze/, a i tam je sémantika motivu zcela obrácena /kresba je naplněna melancholickým smírem, ideou marnosti lidských vášní/.
- /7/ Cit. vyd. básně, s. 41-2 /vše prolož. zde/.
- /8/ Cit. vyd., s. 20, 28.
- /9/ Cit. vyd., s. 11, 12, 22.
- /10/ Tamtéž, s. 11-12, 18, 30, 18-19, 21, 24, 30.
- /11/ Tamtéž, s. 26, 28, 27, 41.
- /12/ K.J. Erben, Kytice, Praha 1948, s. 70, 81.
- /13/ Tamtéž, s. 75-76, 82-83.
- /14/ Cit. vyd. Šárky, s. 43.
- /15/ Srov. výklady Z. Pešata o optimismu tvorby Vrchlického v kolektivních Dějinách české literatury III, Praha 1961, svl. s. 296-7; o Šárce na s. 307, smínku o výkyvech mezi vírou a skepsí na s. 300-1. Rospaky veřejnosti nad Vrchlického Šárkou výrazně obrátil kritika jeho Mýta od P. Schulze. Ten Vrchlického sbírku jako celek nadšeně přivítal obsáhlým časopiseckým posudkem; prohlásil je za dílo vynikající, svláště ocenil bás-

109/

- nické zpracování domácích, českých námětů. Za nejlepší součást sbírky prohlásil báseň o sv. Prokopu a o ní se také široce rozepsal. Naproti tomu Šárce věnoval pouhý jeden ne příliš rozsáhlý odstavec. Báseň se mu zdála podivná; vyjádřil nesouhlas s tím, že se tu Vrchlický příliš vzdálil od tradičního zformování této pověsti a že nezůstal „na dějinném obzoru“, zároveň projevil podiv nad tím, že v básni je řešen pouze privátní, erotický problém. Jediný klad, který Šárce přiznal, je psychologická pravdivost. /Viz F. Schulz, v rubrice Nové písemnictví - Básně, Osvěta 9, 1879, sv. 1, s. 422-427, zvl. 426./
- /16/ Srov. J. Zeyer, Vyšehrad, 13. vyd., Praha 1937, s. 159 n., zvl. 189-191.
- /17/ Srov. J. Voborník, Julius Zeyer, Praha 1936, s. 189-190.
- /18/ Dobová kritika /J. Borecký/, přes dílčí výtky, zvl. vůči „tvrdému, drsnému“ verši, hodnotila libreto jako jeden z nejlepších výkonů v tomto oboru písemnictví; viz Zdeněk Fibich, Sborník dokumentů o jeho životě a díle, díl 1, Praha 1951, s. 204.
- /19/ Fibichovy vztahy k Smetanově umělecké ideologii zdůraznil Z. Nejedlý v Zdenka Fibicha milostném deníku /Praha 1948, s. 52/ právě poukazem na Fibichovu symfonickou báseň Záboj, Luděk a Slavoj, napojenou motivy a atmosférou Rukopisu královédvorského.
- /20/ Opera jako politikum není nic nového nebo ojedinělého; klasickým případem je představení Auberovy Němé z Portici r. 1830 v Bruselu /srov. K. Honolka, Na počátku bylo libreto, přel. H. Fischerová, Praha 1967, s. 166 n./.
- U nás byl politický aspekt operní tvorby spojen už s díly Škroupovými a základního významu nabyl dílem Smetanovým. Z. Nejedlý /o.c., s. 62, 281/ charakterizuje třetí Fibichovo období v 90. letech jako dobu, kdy se v krizovém ovzduší konce století ztratily velké mravní společenské ideje a kdy se hledá nový obzor látkový v erotismu /jako projevu „všelidského“, ale právě pro Šárku Fibichovu to tak zcela neplatí, jak ukážeme/. K Nejedlého pojetí Šárky viz dále s. 160, 239, 250, 255-6, 258, 260, 278, 280, 283 a 285 cit. díla.
- A. Hostomská /Opera, průvodce operní tvorbou, Praha 1962, s. 566/ shledala v libretu A. Schulzové ztělesněnu především aktuální myšlenku ženské emancipace. Dokládá to mj. první fázi recepce a konkretizace díla, kdy Fibichova opera byla právě pro tyto rysy napadena a zesměšňována v Humoristických listech; lze to připustit jako fakt zúžené nebo dokonce posunuté konkretizace, ale pro pochopení a výklad struktury textu i jeho hudebního zformování to byla okolnost jen akcesorní.
- /21/ Viz text libreta v příloze k gramofonovému albu Z. Fibich, Šárka, Supraphon, č. 1416 2781 - 83 QG.
- /22/ Viz rozbor V. Hudec, tamtéž, s. 1-2, s. notovým zápisem tohoto motivu. Fibich měl ovšem se zhudebněním motivu pomsty v opeře už bohaté zkušenosti z dřívějška, ale většinou šlo pouze o pomstu individuální, nehodnotnou společensky ani metafyzicky, leckdy o pomstu jen ve funkci konstrukční. Tak tomu bylo v Blaníku /Bořkovi z Dohalic odmítají blaničtí rytíři pomoc, protože Bořek cítí jen přání pomstít se, ne lásku, a proto nemůže zachránit vlast - zde je už náznak řešení téhož problému v Šárce/, v Nevěště messinské, v Bouři a později i v Pádu Arkuna a pochopitelně i v Hippodamii; jen opera Hedy je tohoto motivu prostá. - Pokud jde o motiviku pomsty v Šárce samé, už E. Chvála postřehl, že Šárčina vize zavražděných dívek je hudebně reminiscencí úvodního tématu Šárky Smetanovy - tedy právě onoho

motivů Šárčiny pomstychtivosti - tím také je hodnota pomsty u Fibicha eticky popírána.

- /23/ Zcela jinak, a podle nás ploše, vyložil Smetanovu i Fibichovu Šárku V. Holzknecht /cit. dílo, s. 347-8/. Námět /Holzknecht chtěl spíše říci: rozuzlení fabulové zápletky/ by prý mohl vzbudit etické námitky, protože lest je vždy podlá, a eroticky podbarvená lest je její nejnižší forma. Smetana prý po námětu sáhl asi proto, aby do Mé vlasti vnesl „teplo lidských bytostí“; a hudba je prý tak krásná, že úvahu o Šárčině charakteru vůbec nepřipouští. To je výklad povážlivý - pak by šlo krásnou hudbu skládat na cokoli, a volba námětu by i u génia typu Smetanova byla něco zcela vedlejšího. A. Schulzová naopak prý Šárku odsoudila k sebevraždě jen proto, aby vyhověla té nejplytší konvenci. To lze přijmout jen tehdy, když nevezmeme v úvahu celou strukturu motivu pomsty v libretu Schulzové.
- /24/ Srov. J.J. Jungmann, Korespondence, Praha 1956, s. 97, 112, 134; srov. i další místa podle rejstříku, heslo van der Velde. Mladý Jungmann pokládal Veldeho romány a povídky za vzor „lehčí“ četby, od A. Marka čekal překlad Veldeho jako dílo „rozkošné a utěšené“, a jeho překlad Divadla z ochoty pokládal za „vzorný sloh“ pro české autory povídek atd.
- /25/ Bohatý materiál k této věci snesl A. Kraus, Stará historie česká v německé literatuře, Praha 1902, s. 6-163. Téma české dívčí války, Vlasty a Šárky mělo ohlas i mimo střední Evropu, a to v prostředí francouzském /srov. k tomu P.M. Haškovec, V dvojím zrcadle, Praha 1916, s. 9-17, a nejnověji referát V. Bretta o románu Ch. Singerové Dívčí válka /La guerre des filles/ a ukázky z něho v revui Světová literatura 29, 1984, č. 2, s. 27 n./; pro náš výklad však jsou francouzská zpracování irelevantní.
- /26/ Doklady o recepci Fibichovy Šárky zdůrazňují jiné momenty. Pozoruhodné jsou rozporné úvahy o samé hodnotě tématu Šárky: na jedné straně se A. Schulzové vytýkalo to, co v tradiční struktuře fabule tohoto námětu „libovolně“ změnila, popř. co do ní dodala /a to byly právě ony momenty, které jsme zdůraznili zde my/ - to činil Borecký -, na druhé straně se bagatelizoval a znehodnocoval tradiční námět Šárky sám jakožto „netragický“, protože v něm je Šárka prý jen listivá ukrutnice a Ctirat smyslný slaboch, ne tragický hrdina, a oceňovalo se osobité pojetí libreta, které prý teprve do námětu „vbásnilo“ tragédii, v níž prý Šárka u Schulzové „svobodě obětuje lásku i život“ /?/ /E. Chvála/. Ještě pozoruhodnější je fakt, že recepce této opery byla zcela jednotně orientována tím, že se zdůrazňovala „českost“, „národní ráz“: „v Šárce stojí /Fibich/ již zcela ve službách národního umění, všude ukáží se národní barvy“; dílo je „reální uskutečnění českého mýtu“, atd. - tedy něco obdobného recepci Šárky Smetanovy. Znak „českosti“ nedodával Šárce podle mínění posuzovatelů jen ráz Fibichovy hudby, ale už sám fakt, že Fibich „obral si domácí látku“ /viz cit. sb. Zdeněk Fibich, díl 1, Praha, 1951, zvl. s. 187, 205-206, 208, 215, 285/. Stačil sám fakt bájeslovného námětu, jinak se libreto nebralo bohužel příliš vážně a jemněji se neanalyzovalo - podle našeho soudu ke škodě recepce a konkretizace této velké opery samé. A zatím Z. Fibich se v instrukcích k scénickému provedení spíš staral o to, jak této své opeře dodat „pravý a žádoucí charakter doby barbarské“ /dopis M. Alšovi, cit. sb. Z. Fibich, díl 2, Praha 1952, s. 542/ - stejně jako Smetanovi kdysi leželo na srdci, aby se podařilo námět Šárky „vyličít drasticky“ /obojí prolož. zde/.