

SVĚTOVÁ LITERATURA I

Studijní opora Katedry bohemistiky Pedagogické fakulty
Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem

Antická literatura a její dědictví. Epos a tragédie.

Doporučená literatura:

Encyklopedie antiky. Academia, Praha 1973.

Kreislová, A.: *Kapitoly ze světové literatury I.* PF Ústí nad Labem, 1987.

Slovník antické kultury. Svoboda, Praha 1974.

klíčová slova:

komedie, tragédie, satyrské drama, attické drama, epos

Řecká literatura

Archaické období

Už nejstarší řecké literární památky, homérské eposy, didaktický epos Hésiodův i verše řeckých lyriků, patří k závažným dílům světové literární tvorby, dodnes neztrácejícím své kouzlo. Nelze je však považovat za jakýsi zázrak lidského génia, za díla, která se vynořila z propasti času bez jakékoli kontinuity s vývojem předchozím. Už antičtí vědci nepochybovali o tom, že „před Homérem“ existovali jiní slovesní tvůrci. Počátky řecké poezie kladli do dávné mýtické minulosti, spojovali je např. se jménem Orfeovým, o němž E. Petiška v půvabném převyprávění vybraných řeckých mýtů a pověstí říká:

„V řecké krajině nazývané Trákie žil před dávnými lety slavný pěvec Orfeus. Hrával na lyru a dovedl k tomu tak krásně zpívat, že jeho zpěvu nikdo neodolal. I ptáci umlkali a naslouchali jeho písním a zvířata opouštěla les a táhla za ním. Vlk běžel vedle beránka, liška se zajícem, a nikdo nikomu neublížil. I hadi vylézali z děr a naslouchali a kamení uhýbalo zpívajícímu Orfeovi z cesty. Řeky se jeho zpěvem zastavovaly a ryby se vynořovaly nad hladinu, aby lépe slyšely jeho píseň. Lidé mu

*naslouchali, smáli se i plakali, podle toho, jaký byl jeho zpěv. Zapomínali na své starosti a musili jednat tak, jak tomu chtěla jeho píseň. Na místa a na hostiny, kde Orfeus zpíval, přicházeli i bohové.*¹

Novodobá věda se při zkoumání nejstaršího období řecké literatury opírá o zprávy, které lze čerpat z dochovaných písemných památek, i o materiál, získaný jinými vědeckými disciplínami - archeologií, lingvistikou, etnografií a folkloristikou. Etnografická zkoumání přírodních národů ukazují charakter slovesné tvorby na vývojovém stupni rané společnosti, folkloristická zkoumání, zabývající se strukturou, formami a náměty lidové slovesnosti různých národů, dokreslují předpokládanou podobu nejstarší řecké slovesné tvorby.

Textů z řeckého folklóru se zachovalo poměrně málo. I ty však ukazují, že se jeho struktura nelišila od struktury obvyklé v rodové společnosti, že v základech řecké literatury nalezneme mýty a pohádky, písně, přísloví, hádanky atd.

V předliterárním období vznikaly různé druhy kultovních písní. Společným termínem pro ně bylo slovo **hymnos**. Řecké hymny (chvalozpěvy) byly obvykle modlitbami, obracejícími se k tomu či onomu bohu, zachovávajícími ve své struktuře prvky magického myšlení, úsilí kouzelnou mocí rytmického slova působit na vzývaného boha, získat si jeho přízeň, vyslyšení prosby. Bůh byl nazýván jménem a byl povinen na takové volání se objevit. Dalším důležitým motivem byl popis moci daného boha, který umožňoval do textu vložit i vyprávění o jeho „činech“, navíc znemožňoval vzývanému vymluvit se, že prosbu nemůže splnit. Neméně důležitou byla zmínka o počtech, které vzývající bohu prokázal a které boha určitým způsobem zavazovaly. Pro ilustraci lze uvést modlitbu kněze Chrysa k Apollónovi v Iliadě:

*„Vyslyš mě, Stříbroluký, ty mocná záštito Chrysy,
ochránce přesvaté Killy a mohutný Tenedu vládce,
Sminthee, jestliže chrám jsem ti někdy k libosti zřídil,
nebo jsem tučné někdy ti spálil ze stehů maso
z obětních býků a koz - rač toto mi splniti přání:
odpykej za slzy mé lid danajský střelami tvými.“*²

¹ Petiška, E.: *Staré řecké báje a pověsti*. Albatros, Praha 1976, str. 26-27; text určený dětem byl zvolen záměrně pro čistotu jazyka a emocionalitu

² *Ílias*. Přel. O. Vaňorný, Praha 1934, 1, 37-42.

Kultovní písně byly ve starověku označovány různě. Píseň k oslavě boha Dionýsa byla nazývána **dithyramb**, písně v kultu Apollónově **paian** a **nomos**. Kritériem k označování bylo i složení sboru, píseň dívek byla např. nazývána **parthenion**, kritériem mohlo být i provedení, způsob přednesu, např. průvod nebo tanec. Hymny byly zpívány především při obětních slavnostech s hudebním doprovodem. Měly charakter sólový i sborový. V průběhu vývoje žánru se vytvořily i hymny na oslavu hrdinů a jejich hrdinských činů.

Písně doprovázely i obřady, v představách lidí neobyčejně významné pro život pospolitosti. Obřady předcházely každý důležitý akt; píseň měla při obřadních hrách, stejně jako tanec, působit na přírodu, pomoci procesu, k němuž se obřad vztahoval. Zúčastnila-li se obřadu celá obec, byla obřadní píseň přednášena sborem, který se obvykle skládal z osob stejného pohlaví a stejného věku. Tak vznikaly sbory dívek a žen, chlapců, mužů a starců, které se zúčastňovaly obřadů podle jejich charakteru buď odděleně, nebo společně, vždy však jako aktivní, samostatná sborová jednotka. Mezi jednotlivými sbory mohlo docházet k „zápasu“ (**agónu**).

Některé zachované ukázky obřadních písní souvisí se zemědělstvím. „*Na ostrově Rhodu chodily děti dům od domu, zvěstující přilet vlaštovky, která „přináší jaro a krásné časy“ a prosily, aby hospodáři „otevřeli dveře vlaštovce“ a něco jim dali, pamlsků, vína a sýra. Jinde děti nosily po žních „eiresiony“, olivové a vavřínové ratolesti, ovinuté vlnou, na kterých viselo různé ovoce; zavěšuje tyto ratolesti na dveře domu, sliboval dětský sbor hospodářům hojnost zásob a všeliký blahobyt a prosil, aby mu něco dali.*“³

S obnovou životodárných sil byly spojeny jarní svátky plodnosti. Jejich nevázaný charakter měl spolupůsobit při magickém zabezpečování nově se otevírajícího života přírody, budoucí úrody.

Obřady byly provázeny i významné události života jednotlivců. Při svatbách bylo vzýváno svatební božstvo (Hymén, Hymenaios), ze svatebních obřadních písní se později vyvinuly specifické žánry řecké lyriky i řečnického svatebního proslovu. K lyrickým žánrům patří **hymenaios**, u hellénistických a římských básníků obvykle nazývaný **epithalamion**, v němž se zachovaly folklórní motivy loučení s panenstvím, chvála ženicha či nevěsty apod.

Obřadní písně byly spojeny i se smrtí a pohřbem. Žalozpěv (**thrénos**) byl zpíván převážně ženami. Existovaly i profesionální „plačky“, které byly najímány za odměnu. V Íliadě však nalézáme doklad (24. zpěv), že se nářku nad zemřelým mohli zúčastnit i muži, odborní zpěváci, kteří předzpěvovali a sborem jim odpovídaly kvílející a naříkající ženy.

³ Tronskij, I. M.: *Dějiny antické literatury I*. ČSAV Praha 1955, s. 39.

Slovo spjaté se zpěvem a rytmickým pohybem se objevovalo v rané řecké poezii i v pracovních popěvcích a písních. Z antických pramenů se dozvídáme o písních zpívaných při vinobraní:

„Dal tam i vinohrad...,

aby se tudy nosiči brali v čas sklizně; a panny

s mládenci bujaré mysli tu nosili v pletených koších

plody sladké jak med. V jejich středu na zvučnou loutnu

chlapec jímavě hrál a zpíval lahodným hlasem

pradávnou píseň krásnou; a krok s ním drželi oni,

s výskotem, zpěvem, lehkonoží se křepčíce brali.“⁴

Zpívalo se při žnách, při mletí zrní, při pečení chleba, při lisování hroznů, při předení a tkaní, čerpání vody i dalších pracích. I tady lze písním přisoudit, mimo jiné, magickou funkci, zřejmou např. z písně mleček ze 6. stol. př. n. l. z ostrova Lesbu:

„Mel, mlýne, mel! Pittakos taky mlel, král velké Mytileny.“⁵

Píseň i pracovní popěvek pomáhaly rytmicky organizovat pracovní pohyb, překonávat jednotvárnost práce, dodávat jednoduché, byť třeba životně důležité činnosti, estetický náboj.

Písně doprovázely i hostiny, které měly v raných stupních vývoje řecké společnosti obřadní rády. Vznikaly písně milostné, žertovné, satirické i písně s vážným obsahem. K hostinám patřily také písně epické s mytologickými nebo hrdinskými náměty. Stolovní písně se lišily nejen tematikou, nýbrž i způsobem přednesu. V Odysseii, tam, kde jsou líčeny hostiny rodové šlechty, vidíme, že písně o činech bohů a hrdinů jsou přednášeny profesionálním pěvcem, aoidem. I. M. Tronskij v Dějinách antické literatury uvádí, že v Athénách 5. století existoval obyčej, při němž účastníci hostiny střídavě zpívali a improvizovali písně, při čemž podávali jeden druhému v určitém „kosém“ pořádku myrtovou ratolest.

Epické písně s mytologickým nebo hrdinským obsahem tvořily nejrozvinutější druh folklórní písně předlitterárního období. Zaznívaly nejen na hostinách, nýbrž i na shromážděních lidu, byly součástí obřadů, byly zpívány i pro zábavu a poučení.

Existovaly i písně vojenské.

⁴ Homér: *Ílias*. Přel. O. Vaňorný, Praha 1934, 18, 566-572.

⁵ Tronskij, I. M.: *Dějiny antické literatury I.*, str. 37.

V raných etapách vývoje řecké společnosti vznikl i didaktický folklór. Patří sem především drobné útvary, v nichž je zachycována a tradována zobecněná lidská zkušenost pramenící z pozorování lidí a přírody, tj. **pranostiky**, přísloví, patří sem i **aforismy**, příkazy apod. Velmi rozšířeny byly „rodokmeny“ (genealogie), oděné nezřídka do veršové formy pro snazší zapamatování a reprodukci, zveršovány byly i výčty (**katalogy**) bohů a heroů. Doklady tohoto typu tvorby nalezneme u Hésioda, obsáhlý katalog vůdců a lodí je začleněn do 2. zpěvu Íliady. Do didaktického folklóru patří také hádanky. Ve značném množství ukázek se zachovala pouze **příslloví**, která později upoutávala zájem vzdělané antické společnosti.

Téměř do všech druhů řeckého folklóru pronikaly představy mytologické, vyplývající z daného stupně vývoje společnosti. Objevovaly se nejen ve zmiňovaných epických písních s mytologickými náměty, byly součástí i lyrických žánrů, kultovních a obřadních písní, své místo měly i v didaktickém folklóru. V mytologických představách jsou vyjádřeny postoje i vztahy lidí k přírodním a společenským silám, jejichž existenci, příčiny, působení i vzájemné vztahy si nedokázali jiným způsobem vysvětlit. Jedním ze základních principů vytváření **mýtů** je antropomorfizace, přisuzování lidských vlastností předmětům a jevům okolního světa, který se tak stával člověku dostupnější, pochopitelnější, méně nepřátelský. S antropomorfním nazíráním na realitu úzce souvisí animismus, víra v existenci nadpřirozených bytostí, duchů a démonů, ovlivňujících pozitivně i negativně život člověka i přírodní dění. S postupným rozvrstvováním společnosti se v mysli lidí diferencoval i svět nadpřirozených bytostí, objevuje se jejich hierarchizace, vznikají nadpřirozené bytosti „vyššího řádu“, bohové, mezi nimiž existují nejrůznější vztahy, včetně vztahu nadřízenosti a podřízenosti. V základech mýtů jsou zakotveny i představy magické, formované vírou v možnost působení na předměty a jevy prostřednictvím slova, či určité, především napodobující, aktivní činnosti. Magické nazírání na svět připouští, že část věci, vyprávění o věci, její vyobrazení, její taneční napodobení nebo podobný předmět zastupují věc samotnou, že na věc lze působit vyslovením jejího jména nebo určitým dějem prováděným na její části, vyobrazení, či předmětu podobném. Stojí u zrodu řady obřadů, které jsou ve vědomí společnosti na daném stupni vývoje nezbytné pro obnovování přírodních sil i pro život kolektivu. U řady starých národů, např. u Babylóňanů, Egyptanů i Řeků tak nalézáme mýty a rituály vztahující se k smrti a vzkříšení boha plodnosti v různých modifikacích.

Vytváření mýtů není čistou hrou fantazie, nýbrž je stupněm osvojování světa. U všech národů se objevují mýty vysvětlující původ věcí a jevů (etiologické), které lze podle jejich zaměření dále rozdělovat, se vznikem božstev a s jejich uváděním do vzájemných příbuzenských i jiných vztahů vznikají mýty genealogické, apod. Fantastické splývá v mýtu s počátky skutečného vědění, mýtus nebyl chápán jako smyšlenka, nýbrž jako zvláště cenná historie, určující vzory a normy společenského

jednání i pracovní činnosti. Mytologická vyprávění lze také chápat jako výraz hledání a vytváření určitého řádu přírody i lidí.

Bohatě rozvinutá mytologická soustava patří k nejdůležitějším složkám kulturního odkazu, který přijala řecká literatura od předcházejících vývojových etap. Řecké mýty procházely složitými změnami, než se ustálily do podob známých z literárních památek. Mytologie si zachovává velmi nejasné vzpomínky na krétskou kulturu, neobyčejně důležitou roli v jejím formování sehrává doba mykénská. Řada mýtů se koncentruje kolem středisek mykénské kultury, setkáváme se i s názory, že nelze úplně vyloučit, že mezi hrdiny řeckých bájí, héra, byly i osoby historické. I. M. Tronskij soudí, že: „*Jestliže homérské básně, oddělené od „mykénské“ doby řadou století, přece reprodukují četné rysy tohoto období, tu se to může vysvětlit při nedostatku písemných pramenů toliko trvalostí epické tradice a nepřetržitostí ústní tvorby od „mykénského“ období do doby složení homérských básní. Prameny řeckého eposu musí být hledány v každém případě v „mykénské“ době a možná v časech ještě starších.*“⁶

Nejstarší literární památky

Nejstaršími dochovanými památkami řecké literatury jsou eposy **Ílias** a **Odyseia**. Ílias se svým námětem přiřazuje k trojskému okruhu. Není v ní však zachycena celá trojská válka, básník si vybírá pouze několik epizod odehrávajících se v desátém roce výpravy proti Tróji.

Základními motivy jsou hněv Achilleův vyvolaný Agamemnónem a jejich konflikt, od nichž se odvíjejí motivy další. Děj jimi rozvíjený je vázán pevnou osnovou, dávající řád látce velmi rozsáhlé, obsahující řadu digresí s hlavním dějem přímo nesouvisejících.

Ílias

Epos byl už v antické redakci rozčleněn do 24 zpěvů. Začíná tehdy obvyklým vzýváním múzy, promlouvající ústy pěvce (básníka). První zpěv je z hlediska tematického zcela zaměřen k zobrazení konfliktu mezi Agamemnónem a Achilleme, vznikajícímu poté, když Agamemnón odňal Achilleovi krásnou Briseovnu, jako náhradu za dceru Apollónova kněze Chrysa, kterou vrátil otci. Druhý zpěv vypovídá o přípravách k boji mezi Trójany a Achaji a zahrnuje obsáhlý katalog řeckých lodí a vůdců řeckých kmenů. Třetí až osmý zpěv jsou zaměřeny především k zachycení bojů mezi soupeřícími stranami. Jádrem třetího zpěvu je líčení souboje Meneláa s Paridem, kterým měl být vyřešen konec války. Paris je v boji zraněn a zachráněn bohyní Afrodítou. Sjednané příměří je ve čtvrtém zpěvu porušeno, neboť trójský bojovník Pandaros přemluvený Pallas Athénou zraní kopím Meneláa, v pátém zpěvu se do znovu rozpoutaných bojů zapojují aktivně i bohové, bohyně Afrodíta je zraněna hrdinou Diomédem. V šestém zpěvu se bohy opuštěným Trójany v boji nedaří, hrdina Hektór se proto v krásné lyrické pasáži loučí se svou manželkou i synem. Básník zpěvu především hrdinského

⁶ tamtéž, s. 37.

v těchto verších ukazuje hloubku chápání prostých lidských citů a vztahů. V sedmém zpěvu navrhuje Hektór souboj s kterýmkoliv z hrdinů zvolených řeckou stranou, losem je nakonec vybrán Aiás. Souboj je přerušen nocí, na obou válčících stranách probíhají sněmy. Achajové se rozhodnou pohřbit své padlé a postavit hradbu proti Trójanům. Obě strany uvažují o smíru - trojská strana navrhuje ukončení války vrácením Heleny i uloupených pokladů. Paris však s tímto řešením nesouhlasí, je ochoten vrátit pouze poklady. Achajové nechtějí takový kompromis přijmout a připravují se k obraně. V osmém zpěvu je zachycena druhá velká bitva, které se, kromě pomoci radou, nesmějí bohové zúčastnit. Řekové jsou v bojích zatlačeni až k hradbě. V devátém zpěvu se Řekové pokoušejí usmířit Achillea, který nejprve odmítá, nakonec „rozhodne“ takto:

„Achilleus přijímá hosty přátelsky, avšak ani obratná výmluvnost Odysseova, ani silná a přímá slova Aiantova, ani vyprávění starého Achilleova vychovatele Foinika o podobné události z minulé doby, o neblahém „hněvu“ Meleagrově nemohou přimět Achillea, aby změnil své rozhodnutí.“⁷

Zvláštní místo zaujímá desátý zpěv, v němž se Odysseus s Diomédem vypraví do trójského tábora. Podaří se jim zabít vyzvědače a dalších třináct mužů a ukořistit koně krále Rhéaa. V jedenáctém zpěvu je popsána třetí bitva, v níž nakonec Řekové, přes počáteční úspěchy, musí ustoupit zase až k ochranné hradbě. Znovu je připomínán hněv Achilleův, objevují se další vložené příběhy, např. příběh Nestórovův o loupeži skotu. Dvanáctý zpěv přináší Řekům neobyčejně obtížné situace. Trójané, v čele s Hektórem, nakonec zdolají i hradbu. Ve třináctém zpěvu se válečné štěstí mění. Řeky k boji podněcuje bůh Poseidón, postup trojských je zadržen, hrdina Aiás vyzývá Hektóra k souboji. Ve čtrnáctém zpěvu Héra Istí uspává Dia, Hektór je omráčen kamenem vrženým Aiantem, Trójané jsou vyhnáni z řeckého tábora. V patnáctém zpěvu se za podpory bohů válečné štěstí opět obrací. Trójané pronikají až k řeckým lodím a chystají se je zapálit. Mezi bohy zase dochází ke sporu.

V šestnáctém zpěvu Achilleus půjčuje svou zbroj Patroklovi, který je v boji zabit Hektórem, získávajícím jeho zbraně. Získání zbraní, původně Achilleových, těžké boje o tělo Patroklovo a jeho dnesení do řeckého tábora, je jádrem sedmnáctého zpěvu. V osmnáctém zpěvu oplakává Achilleus přítele, rozhoduje se zanechat hněvu a pomstít jeho smrtí smrtí Hektórovou. Achilleova matka, bohyně Thétis, mu nechává u Héfaiста zhotovit novou zbroj, ještě krásnější a lepší, než byla přechozí. Konají se přípravy k Patroklově pohřbu.

V devatenáctém zpěvu je vyřešen jeden ze základních konfliktů, Achilleus se na sněmu smíří s Agamemnónem a připravuje se k odvetě. Do bojů ve dvacátém zpěvu se svolením Diovy opět zasahují bohové. V dramatickém dvacátém prvním zpěvu zažene Achilleus část trójského vojska do řeky Skamandru, řeka Xanthos, která na něj vychrlí své vody, je zastavena ohněm Héfaiстовým.

⁷ tamtéž, s. 52.

Achilleus je ohrožován Agénorem. Ve dvanáctém zpěvu je po boji a pronásledování zabit Hektór. V třináctém zpěvu se dozvídáme podrobnosti o pohřbu Patroklově, popisovány jsou obřady i závody v běhu, hodů diskem, střílení z luku, zápas oštěpem apod., pořádané na jeho počest. Ve dvanáctém zpěvu je zachycena nenávisť k nepříteli kontrastující se steskem po příteli - Achilleus nechává Hektórovo tělo vláčet po devět dní kolem trójských hradeb - nakonec však, po přimluvě bohů a po Priamově výpravě do řeckého tábora, ponížene a prosebné, vydává otci za velké výkupné Hektórovo tělo, aby mohl být oplakán a slavnostně pohřben.

V Odysseii, která je považována za mladší než Íliad, je zpracována látka z tematického okruhu návratů hrdinů od Tróje a jejich dalších osudů. Tato tematika je mj. zpracována rovněž v pozdějším eposu nazvaném Nostoi (Návraty), opírajícím se o Odysseiu a látkově ji doplňujícím.

Odysseia

S hrdinou Odysseie se setkáváme už v Íliadě. Je představen jako jeden z předních řeckých králů, který je nejen statečný, nýbrž i nadmíru chytrý, až zchytralý a lstivý. Je také znám jako dobrý řečník. Objevuje se v řadě jiných příběhů, např. v souvislosti se získáním Achillea pro trojskou výpravu, s přivedením Filoktéta znovu do řad řeckých hrdinů před Tróju, apod.

I Odysseia byla už v době antické rozčleněna do 24 zpěvů. Na jejím počátku, stejně jako na počátku Íliady, nacházíme invokaci múzy. První část eposu, zaměřená k osudům Odysseova syna Télemacha, se skládá ze čtyř zpěvů. V prvním se z dialogu bohů dozvídáme o příčině Odysseova bloudění, o hněvu Poseidónově, bránícímu mu v návratu do vlasti. Z rozhodnutí bohů je k nymfě Kalypsó, u níž nyní Odysseus tráví své dny, vyslán božský posel Hermés. Pallas Athéna odchází povzbudit Télemacha k potrestání ženichů a k hledání otce. Ve druhém zpěvu vyzývá Télemachos na svolaném sněmu ženichy k odchodu, ženichové mu odporují. Télemachos nakonec odplouvá hledat otce. Ve třetím zpěvu navštíví pylského krále Nestóra, účastníka bojů u Tróje. Vyptává se na otcův osud, naslouchá do děje vsunutým příběhům Meneláovým, Aigisthovým a Orestovým. Ve čtvrtém zpěvu se s Télemachem setkáváme ve Spartě, kde Meneláos slaví právě svatbu syna a dcery. Helena podle podoby poznává v Télemachovi Odysseova syna. Dává hrdinům lék, po němž zapomenou na strasti. Vypráví epizodu o tom, jak Odysseus vnikl v přestrojení do Tróje. Meneláos vypráví příběh o trojském koni, o svých osudech, vzpomínány a probírány jsou osudy dalších achajských hrdinů. Télemachos sděluje účel své cesty a dozvídá se, že otec žije u nymfy Kalypsó. Děj se opět vrací na Ithaku, kde ženiši pobouření Télemachovou cestou, mu chtějí strojit úklady při návratu.

Oddíl Kalypsó je věnován pouze pátý zpěv. Kalypsó se podřizuje rozhodnutí bohů o Odysseově návratu, sděluje mu tuto zprávu, pomáhá mu s přípravami na cestu. Při plavbě je Odysseus znovu dostižen Poseidónovou nepřízní, ztroskotá, podaří se mu však doplavit k fajáckému pobřeží.

Oddíl Odysseus u Fajáků zahrnuje 6.-8. zpěv. Na ostrově Fajáků se realizuje i oddíl Vyprávění u Alkinoá, tj. zpěv 9.-12. V šestém zpěvu se seznámíme s fajáckými vládci a s jejich zemí. Princezna Nausikaá, podnícená Pallas Athénou, se vypraví se svými dívkami prát prádlo. Na mořském břehu nalezne Odyssea a poradí mu, jak se může dostat k jejímu otci. V sedmém zpěvu přicházíme spolu s Odysseem k fajáckému králi Alkinoovi. Odysseus je nakonec uvítán jako vzácný host a je mu přislíbena pomoc. V osmém zpěvu je svolán fajácký sněm, příslib pomoci je potvrzen a Odysseus je připravován na cestu. V královském paláci je uspořádána hostina, při níž pěvec zpívá o hádce Odyssea a Achillea a píseň o trojském koni, vložen je rovněž komický příběh o nevěře Afrodítině. V desátém zpěvu prozrazuje Odysseus své jméno a vypráví o svých osudech - o bojích s Kikony, o cestě k Lótofágům, o pobytu na ostrově Kyklopů, při němž oslepil Kyklopa Polyféma a přivolal tak na sebe hněv Poseidónův. V desátém zpěvu vypráví Odysseus o tom, jak se svými druhy připluli na ostrov Aioliu, kde má své sídlo bůh větrů. Aiolos ho na rozloučenou obdaroval měchem, v němž uzavřel všechny nepříznivé větry. Jeho nedůvěřiví druhové však pytel téměř u břehů Ithaky otevřeli a jejich lodi byly zahnány zpět k Aiolovi, který Odyssea vyhnal (jako odporného bohům). Další cesta je zavedla k obrovským Laistrygonům, lidojedům, od nichž unikla jen jeho loď. Se zbytkem svých druhů se dostal k aiajské výspě, na níž měla své sídlo nymfa Kirké, která změnila jeho druhy ve vepře. Odysseus však získal od Herma kouzelnou bylinu, která přemohla Kirčina kouzla. Hrdinové pobývají u Kirké po určitý čas, Kirké nakonec souhlasí s jejich odjezdem, Odysseus však musí napřed vykonat cestu do říše mrtvých. Země mrtvých je popisována v jedenáctém zpěvu. Odysseus získává od věštce Teiresia věštbu, že šťastně doplují i Ithace, nezapomíná-li na ostrově Thrínakii stáda boha Héliá, stane-li se opak, vrátí se Odysseus sám a na cizí lodi. V podsvětí se setkal také se svou matkou i s některými zemřelými hérovy. Ve dvanáctém zpěvu je popisován odjezd od Kirké, která Odyssea připravila na některé nástrahy, např. na Seirény, před jejichž zpěvem se může uchránit přivázáním ke stěžni a ucpáním uší lodníkům voskem, na nebezpečné Plankty a stejně nebezpečná skaliska, u nichž sídlí obludná Skylla a víry vytvářející Charybda. Všechny věštby se splnily. Skylla nejprve uloupila Odysseovi šest druhů, cestou však přistáli na ostrově Héliově, jeho lodníci zabili Héliův skot a přivolali tak jeho hněv. Jejich loď byla přihnána zpět ke Skylle a Charybdě, kde se podařilo pouze Odysseovi zachránit. Desátou noc po katastrofě ho vlny připlavily k Ogýgii, sídlu nymfy Kalypsó.

Od třináctého zpěvu je líčen Odysseův návrat. Na Ithaku ho dopravil fajácký koráb, který byl Poseidónem proměněn v kámen. Odysseus se setkává s Pallas Athénou, která mu dá poznat, že je ve vlasti i sebe, slibuje mu pomoc a poskytuje mu ji. Ve čtrnáctém zpěvu nalézáme Odyssea u pastýře Eumaia. Eumaios vypráví o nebezpečí hrozícím zemi, Odysseus v jiné podobě vypráví o svých smyšlených osudech. V patnáctém zpěvu se vrací Télemachos, v šestnáctém zpěvu se otec a syn sektávají, otec, zatím nepoznán, vyzývá syna k boji proti ženichům. Po proměně Pallas Athénou se

Odysseus nechává Télémachovi poznat. Návrat Télémachův vyvolá strach u ženichů, kteří připravují opět Télémachovi smrt. Eumaios přináší zprávy o všem, co viděl. V sedmáctém zpěvu se otec i syn vrací domů. Odysseus vchází do hodovní síně jako žebrák. Jako žebrák vystupuje i na počátku osmáctého zpěvu. Objevuje se Pénélopé, která slibuje, že se konečně provdá. V devatenáctém zpěvu Odysseus s Télémachem připravují lest, Odysseus rozmlouvá s Pénélopou o sobě samém, je poznán chůvou Eurykleiou. Ve dvacátém zpěvu je Odysseus znovu urážen, schyluje se k pomstě. V jednadvacátém zpěvu napne Odysseus svůj luk, ve dvaadvacátém jsou ženiši bez milosti zabíjeni. Ve třiadvacátém zpěvu je nakonec poznán Pénélopou a odchází navštívit otce Láerta. Ve čtyřiadvacátém zpěvu vyprávějí ženiši v podsvětí o svém osudu (v podstatě se objevují motivy už v textu použité). Láertés se setkává se synem, zprvu ho nepoznává, nakonec se Odysseus, unesen citem, nechává poznat. Zpráva o událostech v královském paláci se mezitím roznesla po celém městě, lidé se přicházejí pro těla svých mrtvých, někteří z nich volají po pomstě. Začíná krveprolití, Pallas Athéna však vyzývá ke smíření, Odysseus i ostatní uposlechnou.

Srovnáme-li oba eposy na základě uvedených důležitých motivů a akcí, zjistíme kromě shod i řadu rozdílů. v Íliadě převažují motivy boje mezi představiteli znepřátelených stran, které zaujímají významné místo v osmácti zpěvech. O souboje mezi jednotlivci se v zásadě jedná i tam, kde jsou popisovány bitvy Achajů s Trójany jako celek. Motivы bojů jsou zpracovány velmi plasticky, s řadou detailů, týkajících se oděvu, výzbroje, vedení boje, zranění, smrti. V Odysseii jsou motivы boje potlačeny, objevují se na malé ploše v některých vložených příbězích a ve vyprávění Odysseově, v němž ovšem mají charakter střetání s nepříznivými silami nadpřirozeného a mýtického charakteru (boj s Kikony, Polyfémem, zničení lodi Laistrygony apod.) Do popředí výrazněji vystupují až v závěru, především ve dvaadvacátém zpěvu. Ani tu se však nejedná o boj mezi dvěma nepřátelskými tábory, nýbrž o akt msty, motivovaný rovněž nutností zjednatí pořádku v zemi.

Do děje Íliady i Odysseie zasahují kromě lidských postav i bohové. Trójská válka rozdělila i bohy do dvou znepřátelených táborů, mezi nimiž probíhají potyčky, prezentované s prvky komického žvlu. Bohové zasahují svou účastí i do bojů na obou stranách. V Odysseii přímo vystupuje v ději Pallas Athéna v různých převlecích, epizodicky se objevuje Hermés, ostatní bohové zůstávají na Olympu, aby odtud přímo či nepřímo zasahovali do osudů postav.

Odlišně jsou traktovány i některé další dílčí motivы, např. motiv obřadů a slavností. V Íliadě je např. podrobně popsán Patroklův pohřeb v dvacátém třetím zpěvu, který se tak stává velmi zajímavým dokladem pro historii řeckých náboženských představ i neméně zajímavým dokladem řeckých obyčejů a sportovních her. Motiv slavnostních her, závodů a zápasů při jiné příležitosti, na počest

hosta, se objevuje i v Odysseii v osmém zpěvu. Zevrubně jsou v tomto eposu popisovány hostiny, např. hostina na dvoře fajáckého krále, na níž vystupuje slepý pěvec Démodokos, v němž někteří autoři spatřovali stylizovaný portrét či autoportrét Homérův, hostina v královském paláci ithackém, hostiny pořádá i kouzelnice Kirké apod.

V obou eposech, v Íliadě, vzhledem k jejímu celkovému charakteru, častěji, rovněž nacházíme motiv sněmu. Na sněmech řeckých bojovníků jsou především probírány otázky vztahující se tím či oním způsobem k vedení války. Při rozvíjení daného motivu je také nejednou nalezen prostor pro vyjádření vzájemného vztahu vládců a lidu, např. když Odysseus zadržuje prchající Řeky, jimž Agamemnón oznámil své rozhodnutí, učiněné pouze na oko, upustit od dobývání Tróje a vrátit se domů:

„Kdykoli s některým vládcem se střetl a s význačným mužem,

přistoupil k němu a zadržoval ho vlídnými slovy:

„Bláhový, třást se jak sketa ti nesluší; naopak, zůstaň,

sed', a s tebou ať sedí i ostatní mužstvo; vždyť nevíš

doposud jasně, co Átreův syn má v mysli; teď zkouší,

pak ale zkouší achájské syny. Co pověděl v radě,

neslyšel každý. Aby tak v hněvu achájským synům

nechtěl se mstít! Hněv chovance bohů, krále, je velký;

od Dia má svou čest a moudrý Zeus mu přeje.“

Kdykoli uviděl muže z lidu a shledal, že křičí,

vždycky ho uhodil žezlem a přitom se rozkřikl pravě:

„Bláhový, bez hnutí sed' a slyš, co říkají druzí,

lepší než ty, neb ty jsi slaboch a sketa, ty v boji

neplatíš nic, ani v radě. Zde nebudou Achájeci všichni

panovat; zlo je mnohovádí; ať vladař je jeden,

jeden král, jež k tomu syn chytrého Krona si vybral.“⁸

O zcela rozdílném přístupu k lidu však svědčí následující pasáž z Odysseii:

⁸ Homér: *Ílias*, 2, 190-210.

„Slyšte mne nyní, Ithačené, ať cokoli řeknu.

U nás se nesešel sněm ani rada, co s dutými lodmi

jasný Odysseus se vzdálil. A kdo nás teď svolal?

Na koho přišla taková tíseň? ...“⁹

Na sněmech byly probírány věci společné a veřejné, jak ale ukazuje citovaný text z Odysseii dále, ke sněmu se mohl obrátit i jednotlivec se svým problémem, pokud byl dostatečně závažný. I na motivech sněmu lze ukázat, že eposy jsou obrazem pozdní rodové společnosti, podryvané už výrazně prvky rozkladu. Společnost je už rozvrstvena majetkově, dělí se, jak vidíme z citované ukázky z Íliady, na vládce a muže význačné a muže z lidu, je voláno po vládě jednoho vladaře, krále (basilea).

Eposy přinášejí v řadě motivů i obraz hmotné kultury. Tak nalézáme v Íliadě podrobný popis práce Héfaistovy na Achilleově štítu, na nějž mj.:

„Vytepal zemi i nebe i moře i nezmarné slunce,

v úplňku lunu i souhvězdí všecka, jež nebesa věncí,

Plejády s Hyádami i sílu Oriónovu,

Medvěda, zvaného Vůz, jenž se na místě točí a hledí

na Orióna a v Okeánu se nesmočí nikdy.“¹⁰

Nezůstalo však jen při obrazu nebes, Héfaistos zachytil na štítu v mnoha obrázcích i zemi osídlenou a obdělávanou lidmi. Součástí zbroje byl i:

„...krunýř jasnější nad ohně svit, a robil i přilbu,

těžkou, na skráně dobrou a krásně vypracovanou,

na ni i zlatý chochol; pak holínky z kujného cínu.“¹¹

V Odysseii nalézáme popisy paláců, krásných a drahých předmětů, číší a váz apod.

Zajímavé je srovnání motivů čerpaných ze zemědělství. V Íliadě (až na výjimku Héfaistova štítu) slouží tyto motivy jako přirovnání, např.:

„Jako když strůmek, olivu bujnou, si pěstuje člověk

⁹ Homér: *Odysseia*. Přel. O. Vaňorný, Praha 1943, 2, 25-28.

¹⁰ Homér: *Ílias*, 18.484-489.

¹¹ Homér, *Ílias*, 18, 611-613.

*na místě osamělém, kde šumí v hojnosti voda,
bujarou, krásnou; a dech jí hopá všelikých větrů,
pokrytou bílým květem; i strhne se najednou vichr,
mohutná smršť ji vyvrátí z jamky a povalí na zem;
tak byl i Euforbos, Panthoův syn, ač kopiník dobrý,
zabit od Átreovce a na místě z odění svlékán.¹²*

Jiným způsobem jsou tyto motivy využity v Odysseii. Obraz poklidného hospodářství pastýře vepřů Eumaia je narušován pouze představou nenasytných ženichů, kterým musí pravidelně odvádět nejlepší kusy. Dotváří obraz krajiny:

*„... Stála tam vysoká zeď kol dokola, pěkná a velká,
s vyhlídkou na všechny strany; tu vystavěl pro vepře pastýř
na vlastní pěst, když vládce byl pryč, a paní se neptal,
ani Láerta starce, - a natahal balvany zevšad,
svrchu je obroubil trním a tyčemi obehnal zvenčí,
bez mezer, zevšad a mnoha a hustě, osekav kůru.¹³*

Vypovídá o vztahu pastýře k Odysseovi i jeho rodině. Další verše rozvíjející motiv nás informují o Odysseově bohatství i o postavení pastýře:

*„...Ve dvoře dvanácte chlévů pak zřídil pro vepře na noc,
jeden při druhém stál a v každém padesát prasat,
v hlíně se pelešících, měl zavřeno, plemenných prasnic;
kanci líhali venku a bylo jich méně a méně:*

...

*Bylo jich šedesát přes tři sta. U nich líhali čtyři
šelmám podobní psi, jež pastýř, nad muži vladař,*

¹² tamtéž, 17, 53-60.

¹³ Homér, *Odysseia*, 14, 6-12.

živil...¹⁴

Nesmíme ovšem zapomínat, že Eumaios byl králi podřízen, že byl vlastně jeho otrokem, jak se dozvídáme na jiném místě Odysseii:

„Směrem k Ithace potom je vítr nesl i voda,

*kde mne Láertes koupil a směnil za vlastní věci.*¹⁵

Už v Íliadě zaznívá téma bohatství jako cíle i příčiny válek, téma, které se bohatě rozezná v dílech Hésiodových i autorů pozdějších. Objevuje se v prvním zpěvu, ve zpěvu devátém a jedenáctém, v němž pylský basileus Nestór vypráví:

„Kéž mám to mládí a sílu tak jadrnou, jako když tenkrát

pro loupež skotu jsme my a Elejští potyčku měli;

Já tehdy reka Itymonea, jenž v Elidě bydlil,

*chtěje si odehnat lup, jsem zabil...*¹⁶

Je zjevné, že vypravěč si neuvědomuje etický aspekt činu, tak, jak bychom jej chápali my, cítí se k takovému jednání plně oprávněn, neboť dospělo k zamýšlenému výsledku - získání kořisti, obohacení se. V obou eposech najdeme verše vypovídající o vztazích v rodině, mezi rodiči a dětmi i mezi mužem a ženou. Scéna loučení Hektóra s manželkou a dítětem, jeho obavy o její budoucí osud, jeho otevřené vyjádření vztahu, dojmá i po tisíciletích:

„Trójanů budoucí strasti mi neleží na srdci tolik,...

jako ty tvé, až některý Acháj, oděný mědí,

*vezme tě plačící v plen toho dne, kdy ti svobodu vyrve.*¹⁷

Podobně působí rovněž už připomínaná scéna, v níž se Odysseus nechává poznat otci, z dalších připomeňme alespoň motivy věrnosti Pénélopiny, jejího stesku po manželovi, Télemachovu touhu po otci, kterého ani nepoznal, ponížené prosby Priamovy o tělo mrtvého syna, zármutek Hekubin i jiných matek. O poměrech v rodinách vládců vypovídají i slova Priamova:

„Měl jsem padesát synů, když synové achájští přišli;

z těch jsem devatenáct si zplodil z jednoho lůna,

¹⁴ tamtéž, 14, 34-37.

¹⁵ tamtéž, 15, 482,483.

¹⁶ tamtéž, 11, 670-674.

¹⁷ Homér, *Ílias*, 6, 450, 454, 455.

*ostatní rodily ženy v mém domě.*¹⁸

Milostné motivy se objevují i při líčení vztahů mezi bohy, stejně jako motivy rodinných vztahů. Svět bohů a lidí prolíná např. v mateřské lásce bohyně Thetis k Achilleovi, pro něhož se nešťastné matce nezdařilo získat nesmrtelnost; milostné motivy pronikají do vztahu Kalypsó a Odyssea apod.

V Odysseii se výrazněji projevuje motiv věrnosti sluhy (otroka) k pánovi. Je to především pastýř Eumaios, který věrně čeká na Odyssea a pomáhá mu při návratu. K jeho věrnosti nepochybně přispívá patriarchální pojetí otrockého vztahu, zřejmé např. z líčení, jak byl vychován v domě Láertově:

„Společně se svou urostlou dcerou mne pěstila paní,

s Ktimenou v dlouhé říze, jež byla nejmladší z dětí:

společně s ní jsem rostl - jen o málo méně mne ctíla.

Jakmile oba jsme žádoucí zralosti došli, ji vdali

na samu za tisíc darů a mne zase oblékla paní

v sukni a plášť, dvě překrásná roucha, a davši mi obuv,

*ven mne poslala k stádům, leč v srdci víc ke mně lnula.*¹⁹

Dojetí vyvolává i láska chůvy Eurykleii, která Odyssea po návratu poznává v jeho domě jako první, podle jizvy na noze.

V Íliadě je výrazněji rozpracován motiv přátelství mezi bojovníky, rozvíjený i soudobými představami o cti a věrnosti, nutícími Achillea ke kruté pomstě za smrt přítele.

Zejména v Odysseii nalzááme bohatě rozpracovány motivy, jež se staly důležitou složkou děl i mnohem pozdějších, majících dobrodružný charakter. Jsou to motivy přestrojení, proměny, vystupování inkognito, vstupující do eposu jako jeden z nosných prvků jeho struktury. V přestrojení vystupuje mnohokrát bohyně Pallas Athéna, jejími kouzly je měněn i Odysseus, z muže se mění ve starce, v žebráka a opět v muže. Motiv proměny není samoučelný, neboť umožňuje postavám jednat tak, jak by ve své skutečné podobě jednat nemohly, jinde opět slouží k bohatšímu rozvinutí děje, k vytváření konfliktů a epizod, které hlavní děj retardují a přispívají k výraznějším u prokreslení vztahů mezi postavami i k dotváření obrazu jejich charakteru (např. příchod Odysseův v podobě žebráka do královského paláce, jeho účast na hostině, spor s dalším žebrákem apod.). Motivы kouzelných

¹⁸ tamtéž, 24, 495-498.

¹⁹ Homér, *Odysseia*, 15, 363-370.

přeměn, včetně proměny člověka ve zvíře a zpět pomocí čarovných bylin sblíží Odysseu i s pohádkami.

Dalším z nosných motivů Odysseie je motiv cesty spojený s dobrodružstvím a nebezpečím. Patří k motivům v eposu rozvinutěji vyprávěným, tvořícím jednu z os, na nichž je košatě rozvinut dramatický příběh. Objevuje se v několika podobách; nejdříve je to cesta Télemachova při hledání ztraceného otce, probíhající ve srovnání s cestami Odysseovými poklidně, pak je to ztroskotáním končící cesta hrdiny z ostrova Ogýgie na ostrov Fajáků, následuje vyprávění o dobrodružné a překážek plné pouti Odysseově, nabité dramatickými a dobrodružnými momenty, přivádějícími hrdinu mnohokrát na pokraj smrti. V této souvislosti nelze zapomenout ani na Odysseovu cestu do podsvětí, jejíž ozvěny nalezneme v řadě děl novějších, včetně Dantovy Božské komedie. Motiv cesty se objevují i v prostších podobách, např. cesta pastýře Eumaia do města, Odysseův návrat na lodi Fajáků atd. Nelze opomenout, že cesty podnikají i bohové, i když ve spojení s nimi není tento motiv východiskem pro vyprávění, nýbrž má charakter nutného přesunu z místa na místo.

Odysseovo bloudění bylo předmětem dohadů a sporů už ve starověku. Dodnes jsou hledána a identifikována místa, která se údajně stala dějištěm epizod jeho putování a takto předobrazem básnického ztvárnění.

Oba eposy se liší i z hlediska uplatnění časových a kauzálních kompozičních principů. Zatímco Ílias je, až na malé odchylky, uspořádána chronologicky, představuje Odysseia mnohem složitější strukturu. Chronologicky jsou zachyceny příhody Télemachovy, které ale současně anticipují řešení situace (nutný konflikt s ženichy), paralelně s Télemachovou cestou počíná Odysseův návrat, jeho příhody při strastiplném putování mají ve vztahu k rozvíjení hlavní linie děje charakter retrospektivní, jsou však vyprávěny chronologicky, chronologicky jsou líčeny události od jeho návratu na Ithaku, ale i tu nalezneme retrospektivní prvky, např. Odysseovo vyprávění jeho smyšleného osudu, vyprávění Eumaiovo, Eurykleino líčení života na dvoře za Odysseovy nepřítomnosti, líčení příhod ženichů v podsvětí apod. Složitost struktury anticipuje už počátek, naznačením dvou dějových linií: cest Télemachových a Odysseova návratu. Obě linie se nakonec protnou, aby v dramatických situacích spěly k vyvrcholení.

Rozdílný je i fabulární čas eposů. Příhody zachycené v Íliadě zaujímají z hlediska časového rozpětí necelých dvou měsíců (51 dní), příhody Odysseovy se odehrávají v rozpětí deseti let, od jeho odjezdu z Ithaky uplynulo dokonce už dvacet let. Odlišná jsou i místa, do nichž jsou eposy situovány. Hrdinové Íliady se pohybují v prostoru vymezeném městem a hradbami Tróje na straně jedné a mořským pobřežím s řeckým táborem na straně druhé. Hrdina Odysseie na svých cestách navštívil řadu ostrovů

a dalších míst tehdy známých i ponořených do mlhavého oparu bájných představ. Soudí se, že procestoval značnou část Středozemního moře.

V Odysseii však můžeme vysledovat i určitou návaznost na Íliadu. Objevují se tu významní hrdinové živí i mrtví, s nimiž jsme se v Íliadě setkávali, např. Nestór, Meneláos, Agamemnón atd., ve vyprávění jsou připomínány ty události, které se odehrály v době mezi dějem Íliady a Odysseie, jehož hlavní část je situována do desátého roku po pádu Tróje v osudech Télamachových i Odysseových.

Pozornost si zaslouží i kauzální uspořádání motivů obou eposů. V Íliadě, v souladu s chronologickým postupem, předchází vždy příčina v důsledek, v Odysseii je opět situace složitější. O nepřízni Poseidónově se např. sice dozvídáme již na počátku, její příčina je však hlouběji osvětlena až ve vyprávění Odysseově na ostrově Fajáků, k nymfě Kalypsó je vyslán Hermés s příkazem bohů rovněž na počátku, příkaz však je zcela uskutečněn až v pátém zpěvu apod.

Dobu vzniku obou eposů lze určit jen přibližně. Východiskem je tu obraz společenského zřízení a hmotné kultury. Ze zachycení vztahů mezi lidmi, z obrazu sněmů, rad, jednání, lze usuzovat, že pozdní rodová společnost tu zobrazená vstoupila už do stadia rozkladu. Rodový řád však nemizí ještě zcela, přetrvává i patriarchální charakter otroctví. Podrobně popsané zbraně, účesy, oděv, předměty, stavby apod. umožňují srovnání s poměrně přesně datovanými věcnými památkami. „*Tato kultura se jeví nestejnorodou,*“ říká I. M. Tronskij a pokračuje: „*Epická tradice zachovala mnohé zvláštnosti „mykénské“ doby, až po bronzovou zbroj vojáků, avšak epos je už výborně obeznámen s užíváním železa a oděv a účes homérských hrdinů představuje východní módy, které v IX.-VIII. stol. Pronikly do Malé Asie a do řeckých oblastí. Proto většina badatelů uznává VIII.-VII. století za dobu dokončení homérských básní.*“²⁰

Obecně se soudí, že Odysseia je o něco mladší než Ílias.

Oba eposy byly v antické tradici spojovány se jménem Homérovým. Ani antika však neměla o předpokládaném autorovi přesné zprávy. O čest být jeho rodištěm se dělí nejméně sem měst, uvádí se sedm životopisů, v nichž je jeho postava opředena různými mýtickými prvky, dohady, smyšlenkami. Není ani jednoty v době, kdy měl básník žít, rozpětí mezi různými daty činí podle Tronského několik století (XII.-VII. stol. př. n. l.). O jeho existenci však v antice nepochybovali. Jméno Homéros bylo považováno za jméno vlastní, ale nezřídka bylo vykládáno i jako jméno obecné; slovo homéros znamenalo u maloasijských Řeků slepce. Homér byl také často jako slepý stařec zobrazován. Kromě Íliady a Odysseie mu byly připisovány i tzv. homérské hymny i další skladby. Názory na rozsah jeho tvorby byly v průběhu staletí řadou antických znalců podrobeny kritice. Objevilo se i mínění, že

²⁰ Tronskij, I. M.: *Dějiny antické kultury*, s. 62.

oba eposy nejsou dílem jednoho básníka, jiní přisuzovali Homérovi básně obě, s tím, že Ílias vytvořil jako mladý, Odysseiu pak na sklonku života.

Ve Slovníku antické kultury je Homér uváděn jako nejstarší známý řecký básník, který žil v 9.-8. stol. př. n. l., autor eposů Ílias a Odysseia. Připomenuty jsou i **homérské hymny** a **Margítés**, uváděno je i 17 **epigramů** dochovaných v Homérově životopisu přisuzovaném Hérodotovi. Jeho slepota je zpochybňována.

Důležitou otázkou řešenou už v antice byla otázka původní podoby eposů. Eposy byly už tehdy uznávány za vzor dokonalosti, případné rozpory a nesrovnalosti, opakování, stylové rozdíly, byly převážně přičítány špatnému zachování homérských textů, doplňovaných podle názoru znalců různými vložkami. Podle názorů na tzv. peisistratovskou redakci eposů, jak se vytvářely v antice, prošly homérské texty třemi etapami:

- ❖ původní text, přednášený samým Homérem;
- ❖ texty přednášené a zkomolené dalšími rapsódy;
- ❖ obnovení ztracené celistvosti za Peisistrata, chybí však už možnost odstranění rozporů mezi jednotlivými písněmi, které vznikly za dobu jejich ústního podání.

Pochybnosti o původní celistvosti textů se objevují až v XVII. stol. n. l. Abbé d'Aubignac dokazoval, že Ílias je mechanickým spojením samostatných, mezi sebou nesouvisejících, textů o obležení Tróje, že neexistoval jediný Homér, nýbrž že bylo více „homérů“, slepých pěvců, kteří přednášeli jednotlivé písně.

V r. 1795 vydává Friedrich August Wolf Úvod k Homérovi (Prolegomena ad Homerum), v němž uvádí tři základní argumenty proti představám o původní jednotnosti eposů. V jeho pojetí proti ní mluví pozdní vznik písma u Řeků, který klade do VII.-VI. stol. př. n. l., dále antické zprávy o peisistratovské redakci a jednotlivé vložky a rozpory v textech. Domnívá se, že eposy byly původně soubory jednotlivých písní, které se tradovaly podáním rapsódů a v době Peisistratově byly zapsány a sjednoceny. Jejich jednotu odvozuje od jednoty materiálu ovlivněnou mýty; připouští však, že většina menších básní byla původně vytvořena jedním básníkem, kterého nazývá Homérem. Jeho myšlenky později rozvíjela řada následovníků.

Už v r. 1796 přichází Fr. Schlegel s názorem, ovlivněným rodícími se romantickými koncepcemi tvorby lidu, že homérské eposy jsou výsledkem kolektivního tvoření lidových básníků.

Pozdější vývoj vědy ukázal, že v otázce písma se Wolf mýlil, že Řekové písmo znali a užívali už v VIII. stol. př. n. l., i to, že peisistratovská redakce nemusí být první zápis homérských textů. Ve třicátých

letech XIX. stol. vznikly mezi Wolfovými stoupenci dva směry. Představitelé jednoho se domnívali, že homérské eposy jsou mechanickým spojením nezávislých básní na témata z trojského cyklu. Nejdále v tomto směru dospěla „písňová teorie“ Lachmannova, rozdělující Ílias do 18 písní malého rozsahu. Objevila se i teorie kompilační, podle níž se eposy skládaly z několika „malých eposů“, např. Odysseia ze čtyř básní – básně o cestě Télémachově, dvou básní o cestách Odysseových a básně o Odysseově návratu. Představitelé druhého směru se domnívali, že existovalo jakési původní „jádro“, které bylo postupně doplňováno.

Proti těmto názorům vystupovali zastánci původní jednoty textů, např. Fr. Hegel, který soudil, že díla takto vnitřně jednotná mohl vytvořit pouze jednotlivec. Homéra považoval za historickou osobnost.

Homérská otázka není dodnes definitivně rozřešena. Badatelé většinou zastávají názor, že oba eposy se formovaly v íonském prostředí na pobřeží Malé Asie, snad i pod vlivem eposu orientálního. Vyrůstaly z bohaté ústní epické tradice, zachovávané po staletí v podobách mýtu vzpomínky na různé dávné historické události, obohacující je i o vyprávění zábavného a pohádkového charakteru. Tato tradice měla, jak už bylo řečeno, kořeny v době mykénské, v pevninském Řecku. Spolu s etnickými přesuny v oblasti Egejského moře putovaly staré epické zpěvy až na maloasijské pobřeží, obohacující se stále o nové a nové náměty a látky. Oblíbeným námětem pěvců se stala jedna z událostí v dávné historii Řeků, obestřená řadou dohadů, totiž výprava Achajů proti Tróji, která se později stala základem Íliady a pozadím Odysseie. Zda to byl skutečně rapsód Homéros, který vytvořil jednotný celek Íliady a Odysseie, nelze jednoznačně říci. Byl však bezesporu považován za největšího básníka starověku. Homérské básně se obohacovaly a podléhaly změnám až do VII. stol. př. n. l., zhruba od tohoto století se stávají obecnou kulturní hodnotou řeckou a později celého antického světa, o staletí a tisíciletí později stále vstupují do kulturního povědomí lidstva, jako výraz tvůrčích schopností člověka, jako dílo zakotvené ve své době, ale přesahující ji v mnoha aspektech v esteticky stále působivém obrazu hrdinství, lidských citů a vztahů. Homérské básně byly už ve starém Řecku přednášeny při slavnostech, děti na těchto textech učily číst a psát, získávaly z nich etické poznatky a tříbily si na nich svůj umělecký vkus.

Homérské básně se staly pro evropskou kulturu jedním ze základních vzorů eposu. Na rozdíl od kratších folklórních písní jsou zalidněny značným množstvím postav vytvářejících rozsáhlou galerii individuálních charakterů i osudů. Najdeme tu výrazné postavy mužské i ženské, které spojují představy o cti, statečnosti přinášející slávu a bohatství, o vytrvalosti a sebeovládání, o moudrosti i umění vyjádřit své myšlenky, o správném chování ve stycích s lidmi i o úctě k bohům. Jsou to osobnosti svobodné, i když se řídí normami rodové morálky. Z mužských hrdinů připomeňme alespoň hrdého vůdce achajských vojsk Agamemnóna, citlivého a tragikou své „krátkověkosti“

poznávaného Achillea, moudrého Nestóra, lehkomyšlného Parida, něžného otce a manžela Hektóra, trpkým osudem postiženého starce Priama, který „měl padesát synů, než přišli Achajové“, i Istivého Odyssea, nesmíme zapomenout ani na postavu, nesoucí rysy folklórní postavy šaška, mrzáka, bitého, posmívaného a vyháněného, či shazovaného ze skály při svátcích plodnosti pro „očistu“ obce, stojící v opozici proti obrazům hrdinů, totiž Thersíta. Je popsán takto:

*„Nepřišel k Tróji šereda větší: měl šmařhavé nohy,
na jednu kulhal, měl na plecích hrb a sražená prsa,
nahore šišatou hlavu a chudě se ježící chlupy.“²¹*

Z galerie ženských postav je nejvýrazněji propracován obraz Pénélopin, nechybí ani obraz další milující manželky Andromachy, zastoupeny jsou trpící matky i věrné či proradné služky.

Postavy eposů však při vši individualizovanosti a životnosti neprodělávají vnitřní charakterový vývoj, jsou statické. Chybí individuální, vnitřní motivace činů, hrdinové často jednájí teprve na pokyn bohů. Zachyceny jsou spíše vnější projevy pocitů, poskytující čtenáři či posluchači dostatek podnětů pro naplnění vlastními prožitky. Postavy jsou zobrazovány v nejrůznějších situacích odhalujících v širokém spektru rozsáhlý obraz skutečnosti. Realita je zobrazována velmi plasticky v působivých detailech; eposy se tak stávají cenným pramenem při poznávání způsobu života na daném stupni společnosti.

V eposech se projevuje i tzv. „zákon chronologické neslučitelnosti“, který do jisté míry vyplývá z časového charakteru slovesného projevu. Dvě události, které probíhaly současně, jsou zachycovány, jako by se staly postupně, jedna za druhou, bez upozornění na jejich paralelní průběh ve skutečnosti.

Postavy bohů jsou v homérských básních mnohem více zlidštěny než v řeckém náboženství. Jejich lidské rysy vystupují do popředí markantněji v Íliadě, kde jsou jim přisuzovány i špatné vlastnosti, jsou zlí, náladoví, mstiví, stále se přou a jejich vládce jim, je-li nespokojen, vyhrožuje, stejně jako své manželce, bitím.

Spojení mýtu a eposu se projevuje nejen ve volbě postav, nýbrž i ve slavnosti stylu, do kterého proniklo mnoho prvků z epické ústní tradice. K nim patří např. typická místa, topoi, opakující se vždy, když vypravování dospělo k určitému bodu v popisu hostiny, boje, plavby apod. Opakování tvoří vůbec důležitou složku eposů, opakována jsou nejen typická místa a epitheta, nýbrž i celé promluvy či jejich části. Tronskij uvádí, že se v eposech opakuje 9 253 veršů z celkového počtu (Ílias má 16 000

²¹ Homér: *Ílias*, 2, 216-218.

veršů, Odysseia 12 000)²², tedy zhruba třetina. Frekvence opakování souvisí pravděpodobně s ústním podáním eposů, opakování poskytuje na jedné straně posluchačům mj. možnost zeslabit pozornost v daném místě, na druhé straně lze však opakování chápat jako významový komponent, neboť jím může být zesilován a utvrzován účinek sděleného, někdy jsou opakované formule nutné k správnému pochopení poslouchaného textu, jinde mohou mít charakter kompozičního prvku svazujícího jednotlivé části. Opakování nepochybně usnadňuje i zapamatování textu.

V eposech je zřídka užívané přímé charakteristiky. Ve výrazné podobě se objevuje pouze u Thersíta, u něhož se ošklivost zevnějšku snoubí s hádavostí, jízlivostí a uštěpačností, spolu s dalšími negativními vlastnostmi. Ostatní hrdinové jsou charakterizováni převážně implicitně; častým charakterizačním prostředkem je promluva, ať už dialogická či monologická, nebo čin, hrdinové jsou také charakterizováni ústy jiných postav, určitou charakterizační funkci mají i epitheta constants.

Kromě řady epithet najdeme v eposech také bohatě rozvinutá přirovnání. Příklad využití přírodního motivu jsme uváděli v jiné souvislosti na str. 12, v básních se však objevují i přirovnání ze života lidské společnosti, např.:

„Achájce však zahnat nebyli s to ani tak: obě strany

byly jak miský vah, jež drží poctivá žena,

nádenice; dá na jednu závaží, na druhou vlnu,

vyrovnávajíc, a ubohou mzdu tak pro děti shání.“²³

Pro eposy je příznačná i tzv. epická šíře, vytvářená opakováním epithet, topoi, podrobným rozpracováním detailů, degresemi, vsuvkami, dlouhými promluvami apod. Najdeme tu však i místa, kde vypravování spěje rychle kupředu.

Líčení přírody, tvořící rámeček děje, se v Íliadě neobjevuje, v Oysseii pak v počátečním stavu a zřídka.

Homérské básně k nám promlouvají přes tisíciletí i pro svůj humánní charakter, pro kladný postoj k životu, který sice kromě radostí přináší i utrpení a žal i vědomí neodvratné smrti, který však stojí za to prožít co nejčestněji, jak pro člověka samotného, tak pro blaho ostatních.

Hrdinský epos vytvářený v maloasijské Iónii se šířil prostřednictvím rapsodů v různých oblastech pevninského Řecka. Jeho jazyk se stal prvním řeckým literárním jazykem, jeho verš, epický hexametr, se stal hlavním nástrojem literárního vyjadřování. Tímto jazykem píše i nejstarší známý básník pevninského Řecka, **Hésiodos**, který se stal tvůrcem literárního didaktického eposu. Dobu jeho života

²² údaj převzat ze *Slovníku antické kultury*, s. 263.

²³ Homér: *Ílias*, 12, 432-435.

lez určit jen přibližně, žil na konci VIII. nebo na počátku VII. stol. př. n. l. O jeho životě se dozvídáme z jeho díla. Jeho otec opustil kvůli bídě Malou Asii a usadil se v Boiótii. Sám Hésiodos pracoval jako rolník a současně byl rapsódem. Do jeho tvorby výrazně proniká světový názor drobného zemědělce, člověka živícího se vlastníma rukama:

„Pamětliv vždycky mých rad se přičiňuj, potomku bohů,

Perse, ať hlad se tě bojí, ať má tě Demétér v lásce,

velebná, věnčená krásně, a obilím plní tvou sýpku:

muži lenochovi je hlad totiž určitě souzen.

Bozi i lidé se na toho horší, kdo bez práce žije,

povahou podoben trubcům – tupcům, co žerou a tyjí

bez práce z lopoty včel; ty v pořádku konej své dílo,

rád, v pravý čas se ti sýpky naplní zrním.

...

Majetek loupit se nemá; ten od bohů mnohem je lepší.

Neboť kdo pěstí a silou si uchvátí veliké jmění

či si je jazykem vylže, jak často se stává, když zmámí

člověk zisk a nestydatosti když ustoupí ostych –

lehko ho bozi pokryjí tmou a uberou statků

člověku tomu; jen na krátký čas se ho blahobyť drží.²⁴

Srovnáme-li citovaný text z didaktického eposu **Práce a dni** s dříve citovaným úryvek Nestórova vyprávění o loupeži skotu, vidíme, že básník vyjadřuje diametrálně rozdílný názor na získávání majetku. Hmotné statky zůstávají cennou hodnotou, cesta k nim však je jiná, pokojná. Hodnoty jsou vytvářeny prací, kterou Hésiodos chápe jako součást těžkého údělu člověka i jako jediný čestný prostředek k získání blahobytu, měřeného očima člověka, který sám obdělává zemi. K tomuto pojetí měl básník i osobní pohnutky, neboť Práce a dni jsou také jakýmsi napomenutím, adresovaným bratru Persovi, jenž vedl s Hésiodem spor o dědictví, který s pomocí basileů vyhrál. Když opět zchudl, zamýšlel vyvolat spor nový. Jeho nespravedlivé nároky, jeho úpadek a snaha znovu se obohatit na

²⁴ Hésiodos: *Práce a dni*. Přeložila J. Nováková, Praha 1950, s. 390-396.

bratrův účet, podnítily Hésioda k vytvoření celého souboru etických i hospodářských poučení, obracejícího se k mnohem širšímu okruhu posluchačů. Jako ideál je tu zobrazen patriarchální způsob života, bez křivd a násilí. Rady rolníkům se týkají prací na poli, na vinici i v domě ve všech ročních obdobích. Mají zcela praktický charakter, autor popisuje nejen způsob provádění prací, nýbrž uvádí, kdy mají být i vykonány, např.:

*„Orión se Síriem když dorazí do středu nebe,
Perse, a Zora růžovoprstá Arktúra spatří,
tehdy očesej veškeré hrozny a dones je domů;
deset dní a deset nocí je na slunci nechej,
ve stínu pět a šestého slévej do amfor...“²⁵*

Básník se zabývá i otázkami zakládání a uspořádání rodiny. Ženit se doporučuje ve třiceti letech s mladou dívkou, jejíž názory může muž snáze ovlivnit. Domnívá se, že je správné mít pouze jednoho syna, aby se nemusel dělit pozemek.

Obrací se proti bezpráví a úplatným soudcům:

*„Spravedlnost je panna a Diova dcera; jí bozi
bydlící na Olympu si váží a před ní se stydí;
kdykoli někdo jí křivdí a ublíží rozsudkem křivým,
ihned k Diovi otci si sedne a Kronovci líčí
nespravedlivých lidí mrav, aby potrestal obec
za hříchy vládců, že s úmyslem špatným soudili jinak,
křivíce právo. Tož pozor a sudte, vládcové soudci,
darožrouti, dle práva a přestaňte s křivými soudy!“²⁶*

Jeho verše však nejsou výzvou k sociální revoltě, k politickému boji proti rodové šlechtě. Jeho spravedlnost sídlí na Olympu a na zemi pouze pobývá, může však potrestat rukou svého otce za chyby vládců celou obec. Nepřesahuje tu tedy rámec mytologických představ, vzdáleny jsou mu i

²⁵ tamtéž, s. 610-614.

²⁶ tamtéž, s. 256-263.

myšlenky na svržení králů, přestože se nalézají na prahu revolučního hnutí, které později zlomilo moc rodové aristokracie, nikoliv však v zaostávající Boiótii.

Za další poctivý způsob nabývání majetku považuje plavby po moři a námořní obchod. Přestože přiznává, že s touto oblastí sám nemá velké zkušenosti, radí i tu, jak se na plavbu připravit, kdy je nejvhodnější doba k cestě apod.

Jeho svět je ve srovnání se světem hrdinských eposů menší a prostší. Život se mu jeví jako nepřetržitý boj o obživu. Už na počátku básně představuje dva druhy soupeření, reprezentované zlou Eris, která přináší nesváry a válku, a dobrou Eris zastupující soutěžení v práci. Jeho ideálem není válečné hrdinství, nýbrž prostý a poctivý život. Domnívá se, že svět se neustále zhoršuje, že po věku zlatém přišlo pokolení stříbrné, po něm pak bronzové a doba héroů. Jemu je souzeno žít v pokolení pátém, železném, v němž lidé: „*neoddechnou si za dne a budou hynout i v noci*“²⁷. Soudí, že všeobecný úpadek bude pokračovat, že přijde doba, kdy:

*„... Už nebude otec u synů ve cti,
u otce syn, host u hostitele; přáteli přítel,
bratrovi bratr už nebude milý, jak bývalo dříve.
Rodičů starých si nebudou vážit a hrubými slovy
budou je tupit, bezohlední, a božího trestu
nečekajíce; za vychování se rodičům vetším
neodvděčí a po pěstním právu si drancovat budou
navzájem města. Nebude vážen, kdo dostojí v slovu,
či kdo je spravedlivý a dobrý; spíš zpupného muže,
zlosyna budou ctít a bude silnější v právu;
nebude studu a bude ten horší lepšího soužit
lživými slovy a přísahou křivou. Klebetná závist
zamračená a škodolibá se chytí všech lidí...“*²⁸

²⁷ tamtéž, s. 178.

²⁸ tamtéž, s. 182-196.

Tyto myšlenky nejsou původní, jsou odvozeny z mýtů. Veršům, ovlivněným snad i zde básníkovou trpkou životní zkušeností a pozorováním těžkého života boiótských rolníků, nelze však upřít sugestivitu, vrcholící v pochmurné vizi konce světa, jejíž podstatnou část jsme citovali. Patos etického apelu, s nímž se obracel k současníkům, neztrácí svou působivost dodnes.

V závěrečné části básně jsou vyjádřeny představy o „šťastných“ a „nešťastných“ dnech pro určité práce.

Druhé epické dílo Hésiodovo, **Theogoniá** (Původ bohů) je v řecké literatuře prvním pokusem o systematický výklad mytologických představ. Přináší rozsáhlý rodokmen bohů; shrnuje jejich historii od počátečních bojů ke střídání božských generací, v němž mladší generace vždy vítězí nad starší. Hésiodova genealogická soustava je obohacena i o zobrazení a zosobnění sil, o nichž se domníval, že působí na jednání lidí, např. práce, hladu, vražd a svárů apod. V básni jsou zahrnuty i představy kosmogonické, podle nichž byl na počátku Chaos („zející prázdnota“). Teprve později se objevuje Země, temný Tartaros a Erós, nejkrásnější bůh, vládoucí nad smrtelnými i nesmrtelnými. Chaos byl dále počátkem Erebu (Tmy), ze Země se rodí hvězdné Nebe, Hory a Moře. Mytologické představy Chaosu, Země a Eróta jsou předchůdci filosofických pojmů prostoru, hmoty a pohybu.

Hésiodovi bylo přičítáno i dílo navazující na Theogonii, **Katalog žen**, ve kterém byly vyprávěny pověsti vztahující se k „heroínám“, od nichž odvozovaly svůj původ řecké rody.

Ani jako systematik mytologie neusiloval Hésiodos o reformy v oblasti náboženských a mytologických představ. Zdůrazňování etických aspektů, snaha o soustavné pochopení a vysvětlení světa však svědčí o počínajících posunech v tradičním světovém názoru, o ideologickém přesunu, probíhajícím v době rozpadu rodové společnosti. Jeho chvála pokojného života a práce doplňovala v očích starověku hrdinské epy homérské. Byl však také stavěn do protikladu s Homérem, objevila se legenda o „závodu“ mezi oběma básníky. Našel mnoho následovníků, nebyl však tak vysoko hodnocen jako Homér.

Attické období (klasické)

Sociální proměny v VII. a VI. stol. vedly k dotvoření řeckého městského státu, který nabyl své klasické podoby v V. stol. př. n. l. v athénské otrokářské demokracii. Athény se staly uměleckým a později i filosofickým střediskem Řecka, zatímco Iónie, podrobená ve 2. pol. VI. stol. Peršany, ztrácela postupně svůj vůdčí kulturní význam. Největšího rozkvětu dosáhly Athény v době Periklově (50.-30. léta V. stol.). O tomto rozmachu svědčí mohutné stavby na athénské Akropoli, skvělá výtvarná díla i

literární památky, které se z této doby dochovaly. Příležitostí k prezentaci bohatství a moci Athén byly Velké Panathénaje, slavené vždy jedno za čtyři roky na počest ochránkyně města, bohyně Athény. Součástí oslav byl okázalý průvod městem, stejně jako atletické a múzické závody. Druhým největším svátkem byly Velké Dionýsie, při nichž byly každoročně kromě závodů ve sborovém zpěvu uváděny i nové tragédie v Dionýsově divadle na úpatí Akropole. Do popředí zájmu tvůrců i adresátů se v tomto období dostává drama.

Attické drama se vyvinulo v rámci kultu boha Dionýsa. Zahrnovalo tři dramatické odvětví: **tragédii**, **komedii** a **drama satyrské**. Jeho kořeny je třeba hledat v řeckém folklóru, především v obřadních hrách a v zárodcích dramatických představení, čerpajících náměty ze života.

Raná attická tragédie se objevuje na konci VI. a počátku V. století př. n. l. V antické tradici bývá uváděn jako první tragický básník **Thespis**. Je mu přisuzováno zavedení prvního herce, prologu a škrabošky. Rok 534 př. n. l. je uváděn jako datum prvního představení tragédie o Velkých Dionýsiích (Tronskij).

Raná attická tragédie tvořila jedno z odvětví sborové lyriky. Odlišovala se však dvěma zvláštnostmi: vystupoval tu kromě sboru herec, který nebyl po celou dobu na scéně, podával sboru zprávy o tom, co se děje za scénou, odpovídal na odpovědi sboru nebo jeho vůdce, mohl měnit svou podobu a hrát při svých příchodech role různých osob. Na rozdíl od sboru nezpíval, nýbrž deklamoval trochejské nebo jambické verše. Sbor se hry zúčastnil, představoval skupinu osob, uvedenou v látkovou souvislost s osobami prezentovanými hercem. Náměty byly čerpány z mýtů, objevovaly se však i jednotlivé náměty ze současného života. Díla prvních tragiků se nezachovala, o genezi attické tragédie však vypovídá **Aristoteles v Poetice**.

Název tohoto dramatického žánru, **tragédie** (tradóidiá, v doslovném překladu „kozlí píseň“), lze vysvětlit na základě Aristotelova podání o bývalém satyrském rázu tohoto útvaru, neboť satyrové byli v některých oblastech Řecka představováni v podobě kozlů, některé kozlí rysy obsahovala i divadelní maska satyra v Athénách.

V tragických sborech zaujímal význačné místo prvek nářku, jehož bylo bohatě využito v pozdější tragédii. V průběhu jejího vývoje ustupuje do pozadí význam sboru, zvětšuje se počet herců, zachována však zůstává podvojnost skladby, zahrnující partie sborové i sólové. Strukturu tragédie popisuje Tronskij takto: „Jestliže se tragédie začínala, jak tomu bylo obvyklé později, partiemi herců, tvořila tato první část do příchodu herců **prolog**. Potom následoval **parodos**, příchod sboru; sbor vstupoval ze dvou stran v pochodovém rytmu a přednášel píseň. V dalším průběhu následovalo střídání **epeisodií** (nových příchodů herců), hereckých scén, a **stasim** (písní ve stoje), sborových partií obvykle přednášených, když herci odcházeli. Po posledním stasim následoval **exodos** (východ),

závěrečná část, při jejímž konci herci i sbor opouštěli dějiště hry. V epeisodiích a v exodu byl možný dialog herce s koryfaem (vůdcem) sboru, a také kommos („bití“, obyčejně do prsou, jako výraz zármutku), společná lyrická partie herce a sboru.“²⁹

Členění na akty v dnešním slova smyslu attická tragédie neznala. Raná tragédie pracovala poměrně volně s časem i místem, později se ustálil zvyk, nikoliv bezpodmínečně závazný, situovat děj tragédie do jednoho místa a nepřesahovat rozsah jednoho dne ve vývoji dramatických událostí. Katastrofální závěr nebyl pro tento typ tragédie nutný, kultovní charakter hry dokonce vyžadoval spíše šťastný konec. Pokud byl však zabezpečen závěrečným satyrským dramatem, mohl autor volit takové zakončení, jaké považoval za nejčelnější pro posílení účinku dramatického vyjádření.

V Athénách V. století př. n. l. se dramata provozovala o Velkých Dionýsiích (přibližně v březnu - dubnu) a o Lenajích (v lednu - únoru), tyto starší svátky začínají být obohacovány o dramatické závody později, kolem r. 448 se při nich začínají provozovat komedie, kolem r. 433 tragédie. Do soutěží mohla vstupovat jen díla nová. Hry tak byly určeny jen k jedinému předvádění, což přispívalo k naplňování dramatu aktuálním obsahem.

V řádu stanoveném kolem r. 501-500 pro Velké Dionýsie se počítalo v soutěži tragiků s třemi autory; každý z nich soutěžil se třemi tragédiemi a jedním satyrským dramatem. Pro soutěž v komediích se vyžadoval od jednoho autora pouze jeden kus. Básník skládal text i hudební a taneční složky dramatu a podílel se na jeho realizaci, nezřídka i jako herec. O výpravu dramatu se starali pověření zámožní občané. O umístění v soutěži rozhodovala porota, která se skládala z deseti osob, vybraných losem, z nichž bylo pro konečné rozhodnutí opět losem vybráno pět členů. Ve IV. stol. ztrácí tento řád platnost, mění se postavení protagonisty, který patřil v novějším pojetí výrazně k činitelům ovlivňujícím úspěch hry.

Hrálo se pod širým nebem, za denního světla. Jednou z hlavních částí divadla byla orchestra (místo pro tance, na níž vystupovaly dramatické a lyrické sbory). Po přestrojení herce byla vytvořena místnost nazývaná **skéné**, která se později stavěla za orchestrou a umělecky upravovala jako pozadí hry. Nejčastěji pak představovala průčelí paláce nebo chrámu. Před ní bylo postaveno sloupořadí (**proskénion**), v němž se objevovaly jakési dekorace. Skéné a proskénion byly později stavěny jako trvalé kamenné stavby. Herci pravděpodobně v V. stol. hráli v orchestře před proscénium. Pódium pro hru herců se asi datuje až z doby hellénistické. Uplatňovaly se tu už prvky určité divadelní techniky, např. stroj pro vyzdvižení účinkujících osob.

²⁹ Tronskij, I. M.: *Dějiny antické literatury I*, str. 160.

Herci vystupovali v maskách, jejichž soustava byla velmi podrobně vypracována. Změnou masky herci vyjadřovali i výrazné proměny psychického stavu. Užívání masek umožňovalo herci vystupovat v několika rolích. Masky odstraňovala z řeckého herectví mimiku a přispívala k vytvoření bohatství gest i k rozvíjení deklamačního projevu. Aby se přiblížili představě hrdinů, užívali herci kothurnů a vysokých pokrývek hlavy. Hercem se mohl stát pouze svobodný občan, muži vystupovali i v rolích žen. Od IV. stol. začali herci tvořit zvláštní spolky „Dionýsových umělců“. Herci byli pokládáni za osoby sloužící kultu a získávali určitá privilegia, neplatili např. daně.

Aristotelovské odvozování původu tragédie z dithyrambů bylo také podrobena kritice. Někteří učenci hledali jiné prameny, např. obřadní nářky, kult hrdinů, eleusínská mystéria, obřadní souboje apod. Zdá se, že nejbližší tragédii zůstává přece jen dithyramb, který v průběhu vývoje ztrácí charakter bujně dionýsovské písně a obohacuje se herojskými náměty.

K nejvýznamnějším autorům tragédií patřili v době rozkvětu attického dramatu **Aischylos**, **Sofoklés** a **Eurípídés**. Každý z nich představuje ve vývoji tragédie jednu historickou etapu.

První ze tří velkých tragických básníků, **Aischylos**, přispěl do pokladnice řeckého klasického dramatu 90 hrami, z nichž jsou známy názvy 79, sedm tragédií se dochovalo. Zavedl také druhého herce a posílil roli mluveného slova.

Náměty svých her čerpal z herojských pověstí, zdrojem mu nebyly pouze homérské eposy, nýbrž i básně kyklické. Podnětem k tvorbě se mu staly i události historické.

Ze zachovaných her bývají považovány za nejstarší **Prosebnice**, první část trilogie hrané pravděpodobně už v devadesátých nebo osmdesátých letech V. století. Autor zpracovává mýtus o 50 dcerách Danaových, které prchají spolu s otcem z Egypta, aby se útekem zachránily před sňatkem s bratrance. Danaovny se obracejí s prosbou o útulek ke králi Argu, král předkládá tento problém lidu, který rozhoduje ve prospěch prosebnic. Hlavní role je ve hře přisouzena sboru Danaoven, jehož partie, vyjadřující prosby, naděje, strach, zoufalství, hrozby, děkonné zpěvy, zaujmají svým rozsahem více než polovinu kusu, v němž se již projevuje demokratické smýšlení Aischylovo. Následující části trilogie, *Egyptáné* a *Danaovny*, se nedochovaly, další rozvíjení děje je však známo z mýtu. Je také známo, že na konci třetí části vystupovala bohyně Afrodíta s řečí na obranu lásky a sňatku. Pak následovalo satyrské drama *Amymone*, o lásce Poseidóna k jedné z Danaoven.

Tragédie **Peršané** čerpala námět z nedávných dějin. Provozována byla r. 472. Jejím jádrem je Xerxova výprava proti Řecku a řecké vítězství u Salamíny. Autor sám se bojů proti Peršanům zúčastnil. Líčení historické události je doprovázeno jejím mytologickým výkladem. Nositeli mytologického smyslu se stávají nadpřirozené postavy a jevy, např. stín Dáreiův, vyvolaný sborem z hrobu a předpovídající

další porážky Peršanů, věštecký sen královny Atossy apod. Salamínské vítězství chápe a líčí Aischylos jako zásluhu kolektivu svobodných občanů, porážku perských vojsk v jeho pojetí přivodila také zpučnost Xerxova a jeho despotismus. Hra se tak stává i výrazem autorových politických názorů a ukazuje, že nepochybně straní řecké demokracii v tušeném soupeření dvou státních zřízení. Proti perskému národu není Aischylos zaujat, zobrazuje ho spíše jako oběť jednání Xerxova. V tragédii je proti Prosebnicím posílen dialog, ani ona však nemá výraznou ústřední postavu a individuální postavy jsou ještě nevýrazně charakterizovány. Tragédie náležela do trilogie nespojené pevně tematickou jednotou, tvoří tedy samostatný, uzavřený celek.

Hra **Sedm proti Thébám** byla předváděna v r. 467. Je závěrečnou částí trilogie na motivy z thébského cyklu. Nedochované předcházející části se nazývaly Láios a Oidipús, nedochovalo se ani následující satyrské drama Sfinx. Jednotícím prvkem trilogie byl motiv rodové kletby, pronásledující Láioův rod ve třech pokoleních, protože Láios neuposlechl příkazu Apollónova, aby pro záchranu Théb zůstal bezdětný. V zachované hře je zachycena situace, v níž „sedm vůdců“ oblehlo Théby, aby nastolilo jako krále Polyneika, vyhnaného jeho bratrem. Eteoklés, hlavní postava tragédie, má poměrně složitý charakter. Cítí se osamělým mezi ostatními, zavrženým od bohů, pohrdá ženami a smrtelně nenávidí bratra. Má však řadu občanských ctností, vřele miluje vlast, vyznačuje se vůdcovskými i organizačními schopnostmi. Drama končí bratrovražedným bojem, uzavírajícím v mužské linii rodovou kletbu, a vítězstvím obleženého města. V Sedmi proti Thébám, poprvé v nám známé tradici řeckého divadla, převažuje herecký part nad partem sborovým. Začátkem není vstup sboru, nýbrž hercův prolog. Poprvé se tu také objevuje výrazná postava hrdiny. Jiné postavy v kuse nejsou, druhý herec je využíván jako posel. Tragičnost hlavní postavy je stupňována i tím, že Eteoklés ví, že nemůže zkáze uniknout.

Problém tragického osudu rodu plně zaznívá i v **Oresteii**, jediné celé zachované trilogii Aischylově. Je řazena do r. 458, vznikla tedy dva roky před jeho smrtí v r. 456. Dramatická stavba Oresteie je mnohem složitější než v jiných jeho dochovaných hrách. Objevuje se zde třetí herec, zavedený Aischylovým mladším soupeřem, Sofoklem. Nově je uspořádána i scéna se zadní dekorací, na níž byl zobrazen palác, a s proskénem.

Látka trilogie, osud rodu Átreovců, byla v řecké literatuře už nejménou zpracována. I tento rod byl stíhán kletbou za těžké provinění svého předka, který zabil děti znepráteleného bratra Thyesta a pohostil ho, pod záminkou smíření, jejich masem. Átreův syn, Agamemnón, obětoval bohům dceru Ífigenii. Zavražděním Agamemnona manželkou Klytáimnéstrou a Aigisthem, synem Thyestovým, který zůstal naživu, se začíná kruh osudu pomalu uzavírat, aby kletba došla naplnění v pomstě

Orestově, jeho trestu a „očištění“. Zmínky o těchto pověstech najdeme v Odysseii, objevují se v Návratech i jinde.

V první části tragédie nazvané **Agamemnón** je líčen zločin Klytaimnéstřin. Děj tragédie je situován do Argu. Je započat v tom okamžiku, v němž je ohni zapálenými na horských vrcholech ohlášen pád Tróje a lze očekávat králův návrat. Hra je plná temných narážek předznamenávajících tragické zakončení a vyvolávajících napjatou a chmurnou atmosféru. K nejsuggestivnějším pasážím patří vidění zajaté trojské věštkyňe Kassandry, která připomíná staré zlé skutky i předvídá budoucí události, včetně vlastní smrti z rukou Klytaimnéstřiných. V Klytaimnéstře vytvořil Aischylos neobyčejně výraznou postavu ženy, která se manželovi mstí za obětování dcery a chce získat království pro svého milence.

Druhá část tragédie má název **Choéforoi** (Ženy, které přinášejí oběť, Obětnice, Přinášečky úlitby). Její začátek se odehrává u Agamemnonova hrobu, k němuž vyslala Klytaimnéstra vyděšená zlým snem Élektru s otrokyněmi, aby vykonaly úlitbu. Ke hrobu přichází rovněž Orestés, vracející se z ciziny do Argu. Apollónova věštba mu přikazuje pomstít smrt otce zabitím matky. U hrobu dojde k „poznávací scéně“, Orestés se utvrzuje ve svém rozhodnutí potrestat otcovy vrahy. Naplňuje Apollónovu vůli, ale po vraždě matky je zachvácen šílenstvím. Prchá, pronásledován Erínyemi (bohyněmi pomsty).

V **Eumenidách**, třetí části dramatu, vystupuje do popředí jeho ideový základ. Orestés, stíhaný Erínyemi, se uchyluje do Delf, aby tam získal očištění. Dostává se mu sice Apollónovy pomoci, ale ani Erínye se nechtějí vzdát svých práv. Dochází ke sporu mezi božskými silami. Aischylos považuje Erínye za starší božstva, symboly prastarého práva kmenové společnosti, práva krevní msty, vyžadujícího bezpodmínečně potrestání za vraždu, bez ohledu na to, za jakých okolností k ní došlo. Apollóna považuje Aischylos za božstvo novější, symbol pokročilejších společenských vztahů, připouštějících, že vražda nemusí být vždy vykoupena novou krví, že z náboženského hlediska stačí rituální očištění a vůči příbuzným mrtvého se může vrah vykoupit. Děj dramatu se přenáší do Athén. Obě strany hledají rozhodnutí u bohyně Athény, která jako ochránkyně demokratické státnosti, vyžaduje soudní vyšetřování sporu a zřizuje soud porotců, skládající se z nejlepších athénských občanů. Sama tomuto soudu předsedá. Spor nabývá charakteru zápasu mezi principy staršího mateřského a mladšího otcovského práva. V roli žalobce vystupují Erínye, v roli obhájce Apollón. Jádrem sporu vystupuje na povrch tam, kde se Orestovi dostává odpovědi na otázku, proč nepronásledují Erínye Klytaimnéstru, která se vlastně dopustila dvojího zločinu tím, že zabila svého manžela, jenž byl také jeho otcem, a nese tedy větší podíl viny. Z odpovědi je zřejmý důraz na pokrevní příbuznost. Navíc je vražda matky podle mateřského práva považována za nejtěžší zločin. Apollón ve své obhajovací řeči zdůrazňuje význam příbuzenství v otcovské linii a posvátnost manželství. Hlasy soudců se rozdělí rovnoměrně, k osvobození Orestově nakonec přispěje hlas Athénin. Spor dvou právních a společenských principů

je ukončen zřízením nového řádu, ustanoveného bohyní. Ve věcech krevních je zřízen stálý soud, který bude napříště rozhodovat o vině či nevině obžalovaného a jeho trestu. Rodové právo i náboženská očista jsou tak nahrazeny ochranou, kterou poskytuje občanovi instituce nového státu. V Athénách je zřízen kult na počest Erínyí, které budou od této doby uctívány jako Eumenidy (příznivé bohyně, dárně úrody). Drama o vítězství pokroku a humanity je zakončeno slavnostním průvodem, v němž jsou oslavovány Athény a nová božstva uváděna do svých sídel.

Další zachovaná tragédie **Upoutaný Prométheus** (Spoutaný, Připoutaný Prométheus) je opět pouze částí trilogie, dataci jejího provádění neznáme. Básník nově zpracovává starý mýtus o střídání božských a lidských pokolení a o Prométheovi, který unesl lidem oheň z nebes a vzepřel se tak rozhodnutí Diovu zničit lidský rod a nahradit ho jiným. Darem ohně probudil lidstvo k životu uvědomělému, dříve nevědomým tvorům daroval i písmo, počty, řemesla a vědy. Aischylos tak polemizuje se staršími představami o neustálém zhoršování lidstva a lidského údělu a přijímá stanoviska zastávaná soudobou pokrokovou vědou. Mytologický dárce rozumu, Prométheus, je za svůj čin krutě potrestán. V prologu tragédie je zobrazeno, jak Héfaistos na rozkaz Diův přikovává nepokořeného titána ke skále. Je doprovázen alegorickými postavami Mocí a Silou. Zeus proti Prométheovi staví pouze hrubou sílu, zatímco veškerá příroda s ním soucítí. V závěru tragédie Zeus popuzený neoblomností Prométheovou sesílá bouři, v níž se hrdina propadá i se skálou do podsvětí. U Dia vystupují do popředí negativní charakterové rysy. Je nevděčný, ukrutný a mstivý. V protikladu proti podlézavosti bohů, kteří se pokořili před Diem, stojí hrdost Prométheova, dávajícího přednost svým mukám před otrockou službou i jeho láska ke svobodě. Stal se symbolem boje proti tyranii bohů, vtělením rozumu překonávajícího hrubou sílu a vládu přírody nad lidmi, symbolem boje za osvobození lidstva. Mýtus o Prométheovi, nepokořeném bojovníkovi za svobodu a proti bezpráví, byl v nové době aktualizován takovými básníky, jako byli Goethe, Byron, Shelley.

Pokračování Upoutaného Prométhea bylo nedochované drama **Osvobozený Prométheus**, z jehož zlomků nelze přesně rekonstruovat Aischylovo řešení konfliktu mezi Prométheem a Diem. V antickém seznamu Aischylových děl se nachází také drama **Prométheus - ohňonoš**, které mohlo tvořit začáteční nebo případně i závěrečnou část trilogie.

V zachovaných Aischylových tragédiích lze rozpoznat tři vývojové etapy, které odpovídají i vývoji tragédie jako dramatického žánru. V raných dílech (Prosebnice, Peršané) převažuje role sboru, málo je rozvíjen dialog, druhý herec je málo využíván, postavy jsou málo individualizovány. Ve druhém období, reprezentovaném hrami Sedm proti Thébám a Upoutaný Prométheus, se už objevuje výrazná postava hrdiny, charakterizovaná několika základními rysy. Objevuje se prolog, značně je rozvíjen

dialog, zvýrazněny jsou i postavy epizodní. Oresteia představuje třetí etapu, pro niž je příznačné posílení dramatického živlu, rozšíření počtu vedlejších postav, využívání tří herců.

Aischylos věřil v reálnou existenci božských sil, ovlivňujících lidské jednání, přidržel se i staré představy o dědičnosti rodové odpovědnosti. Současně však zdůrazňoval osobní odpovědnost člověka za jednání svobodně jím zvolené a bohy chápal jako ochránce právních základů nového demokratického zřízení; principy tradičního světového názoru se u něj prolínají se zásadami novými. V jeho tragédiích je zachycován zápas starého myšlení s novým, jeho hrdinové jsou vnitřně kompaktní. Hry se soustřeďují kolem jedné situace, která má divákem otřást. Jazyk Aischylových dramát se vyznačuje bohatými obrazy, vznešeností, patosem. Dithyrambický sloh Aischylův, malá dynamičnost jeho her ve srovnání s ostatními dramatiky klasického období, jsou pravděpodobně příčinou, proč pozdější antika, stejně jako XVI. a XVII. století n. l. preferuje Sofoklea a Eurípida. Velikost jeho tragédií byla po zásluze oceňována až od konce XVIII. stol.

Druhého velkého básníka našla attická tragédie v **Sofokleovi**, který věnoval dramatické tvorbě šedesát let svého života. Vytvořil 123 her, z nichž se dochovalo sedm tragédií a podstatná část satyrského dramatu **Slídiči**. Jeho díla dosahovala pronikavých úspěchů: čtyřadvacetkrát získal v závodech první místo a nikdy se neocítl na místě posledním. Jeho přínosem k vývoji řecké tragédie je také zavedení třetího herce, které umožňovalo plastičtější rozvinutí konfliktu i uvádění většího počtu dramatických postav. Sofoklés opustil princip látkově těsně spjaté trilogie, tak příznačný pro Aischyla. Každá ze tří tragédií, s nimiž vystupoval, je koncipována jako umělecky uzavřený celek s konečným řešením základního problému.

Sofokles

Jako jeden z důkazů Sofokleova dramatického umění lze uvést tragédii **Antigoné**. Námětově čerpá z thébského okruhu, představuje vlastně přímé pokračování událostí, které ztvárnil ve hře Sedm proti Thébám Aischylos. Nový vládce Théb, Kreón, nechává se všemi náležitými poctami pohřbit Eteokla, jenž padl v bratrovražedném boji jako hrdinný obránce vlasti; tělo Polyneikovo, který je považován za nepřítele a zrádce, má zůstat nepohřbeno. V prologu tragédie se odvíjí dialog sester, Antigony a Isméný, z něhož už zřetelně vystupuje jejich protikladný charakter. Mírná a poslušná Isméné, představující princip zdravého rozumu podřizujícího se nutnosti, přemlouvá Antigonu, aby respektovala příkaz krále a nevystavovala se trestu smrti, a odmítá jí pomoci. Ze slov Antigoniných je však zřejmé, že je už pevně rozhodnuta zákaz přestoupit. Uvedení záměru hrdiny v expoziční části je pro Sofokleův kompoziční postup příznačné, časté je i vytváření kontrastních charakterů. Po odchodu sester přichází na scénu sbor thébských starců, který v barvitých obrazech komentuje předcházející události. Následuje výstup Kreontův. Král sděluje své rozhodnutí i jeho motivy sboru starců. Mezitím však někdo vykonal symbolický pohřeb Polyneikův. Zprávu přináší hlídač obávající se výbuchu

Kreontova hněvu. Král se domnívá, že se tak projevuje protest občanů nespokojených s jeho vládou. Vzápětí přivádějí na scénu Antigonu, přistiženou při pokusu symbolicky pohřbít bratra podruhé. Antigoné směle hájí své jednání:

„Ten zákaz přec mi neohlásil Zeus,

ni Diké, družka bohů podsvětních,

zde takové nám řády nedala.

A nemyslila jsem, že takovou

má moc tvůj zákaz - dal jej smrtelník! -

že moh' by platit víc než nepsané

a neochvějně bohů zákony.“³⁰

V citovaných verších je odhalena podstata dramatického konfliktu Antigony. Nejde o spor mezi dvěma lidmi, nýbrž o spor mnohem širšího dosahu, o porušení systému lidského jednání, které má své zákony a jehož zákony podléhají řízení bohů. Kreontův zákaz je výrazem nově se formujících vztahů, v nichž je kladen důraz na lidské zákony, vyjadřující zájmy vládce i boce, Antigoné pak stojí na straně zákonů diktovaných nejen božstvy, nýbrž i humánním cítěním hrdinky. Střet dramaticky akcentovaných postojů přináší tragické vyústění všem jednajícím postavám. Antigoné, odsouzená k pomalému umírání v kamenné hrobce, volí sebevraždu, Kreontův syn Haimón, její snoubenec, taktéž, stejně jako jeho matka. Trpký je i osud Kreontův, který je nucen žít s vědomím viny, o to těžším, že se domníval, že jedná správně.

V Antigoně vytvořil Sofoklés jednu z nejkrásnějších hrdinek starověkého dramatu. Její mravní čistota, její odhodlání bojovat za svou věc s veškerým rizikem, které tento postoj přináší, se stalo vzorem dramatikům mnohem pozdějším.

V Antigoně vystupuje 9 postav a sbor. Nositeli dramatického konfliktu jsou Antigoné a Kreón, ostatní postavy jsou vedlejší. Děj dramatu se tematicky podřizuje staré pověsti, známé i divákům, současně je však konstruován na základě dramatických postupů Sofokleových, rozvíjejících atticou tragédií. Po prologu následuje vstup sboru, který zůstává na scéně až do konce, i když je jeho role, ve srovnání s dramaty staršími, omezena. Velmi často promlouvá náčelník sboru, jehož didaktickými verši je drama i uzavřeno. Promluvy jednotlivých postav se liší závažností i rozsahem, určeným komunikační situací i cílem promluvy. Vedle dialogů s krátkými promluvami i replikami, které se

³⁰ Sofoklés: *Tragédie*. Přel. F. Stiebitz, V. Dědina, R. Hošek, Svoboda, Praha 1975, str. 38, 39.

objevují tam, kde mluvčí usilují o objasnění svých postojů, sdělují své záměry, či je jimi jiným způsobem posouván děj kupředu, tu nacházíme pasáže, které mají charakter rozsáhlejší řeči se specifickou vnitřní kompozicí. Mohou rovněž vyjadřovat postoje a záměry, ale často obsahují i úvahy, odkazy k mýtům, tradované zkušenosti, mohou být i vyprávěním o událostech, podřízeným zákonům vyprávění apod. Střídání kratších a delších pasáží vnáší do dramatu vnitřní dynamiku a specifický rytmus. Charaktery jednajících postav, na něž klade Sofoklés značný důraz, jsou i u něj do značné míry předurčovány látkou, nabývají však bohatšího odstínění, v průběhu vývoje dramatického děje jsou stále markantněji odhalovány a doplňovány jejich nové rysy; nemění se však v základu. Dramatický děj je realizován na jednom místě, před palácem, o všem, co se událo mimo, byť je to pro rozvoj děje jakkoliv významné, je divák i účastník dramatu informován prostřednictvím zpráv přinášených poslem nebo některou jinou postavou. Konflikt naznačený v prologu je dramatickým dějem stupňován až ke krizi. V Antigoně se objevuje i peripetie, zvrát děje, náznak možnosti smírného řešení, v níž se Kreón odhodlává zákaz odvolat a trest smrti zrušit. Neúprosná sudba, která je zakotvena v látce i v základech tragédie, znemožňuje však toto řešení a dramatik Sofoklés tento příkaz dodržuje.

Z dramatu lze do jisté míry rekonstruovat i autorovy postoje k zobrazované látce i ke světu vůbec. Projevuje se jako básník kontrastu, který staví do protikladu postavy hlavní a epizodické (Antigoné, Isméné) i hrdiny (Antigoné, Kreón). Je obtížné, zvláště pro dnešního čtenáře či diváka, rozlišit, na čí straně Sofoklés stál. Je to obtížné i v případě Antigonině a zjevně ani nelze otázku klást takto. Autorovy sympatie jsou na straně řádu, rovnováhy, díké, který nesmí být porušován, ať už úmyslně či neúmyslně, bližší je mu tedy pravděpodobně Antigoné, stoupenka a obhájkyň tohoto řádu. Ve složitém střetávání rozdílných principů i kontrastních charakterů nechává Sofoklés prostor pro vlastní interpretaci divákovi starověkému i dnešnímu. O jeho názoru na člověka vypovídá i následující stasimon:

„Mnoho je na světě mocného,

nic však mocnější člověka.

...

Tu obratnost maje a vtip

i moudrost, již netušil sám,

hned k dobru se kloní, hned zas ke zlu chýlí.

Kdo zákonů své otčiny dbá

i přísahou posvěcených práv,

ten povznáší vlast; však ten je vlasti nehoden,

*kdo směle zlu se oddává...*³¹

Dalším mistrovským dílem Sofokleovým, kladeným některými autory nad Antigonu, je **Král Oidipús**. Nosným dramatickým konfliktem tu není spor dvou rozdílných principů reprezentovaných hlavními postavami, nýbrž konflikt jednotlivce a odvěkého řádu, nebo chceme-li, spor jednotlivce s předurčeným, nezměnitelným osudem. Oidipús je hrdina z rodu „nevinných viníků“, lidí trpících za viny předků, za porušení řádu. Je naplňovatelem věštby, že v jeho činech bude pokračovat zkáza jeho rodu, je bezděčným vrahem otce i manželem matky a otcem dětí vzešlých z incestu; je však také člověkem, který se snažil zkázu odvrátit, seč bylo v jeho silách. Sofoklés v dramatu ukazuje vnitřní tragický moment, zobrazuje člověka, který usiloval o spravedlivou vládu nad městem, který se snažil být dobrým manželem i otcem i pomoci městu v jeho utrpení. Ukazuje i jeho neskrývané zděšení, když nezvratně pozná pravdu, a odhodlání nést trest za vinu. Tragédie Oidipova vytváří také prostor pro zachycení proměnlivého osudu člověka, jak jasně říká Oidipús v závěru hry:

„Občané mé vlasti thébské,

hledíte, zde je Oidipús,

který hádanky znal luštit,

nejmocnějším mužem byl,

k jehož štěstí kdekdo v obci

vzhlížel zrakem závistným:

ejhle, v jakou propast hrůzy

*srazila jej sudba zlá!*³²

Jako pokus o zmírnění chmurného obrazu lidského osudu bývá někdy vykládáno Sofokleovo drama **Oidipús na Kolónu**. Zestárlý, zbídačelý vyhnanec, kdysi thébský král, doputoval s Antigonou po cestách plných obtíží až k pahorku Kolónu nedaleko Athén, poblíž posvátného háje Erínyí, nazývaných podle bájí po ukončení sporu o Orestovu vinu Eumenidy. Doufal, že zde nalezne konečně klid. V Thébách se zatím mladší syn Oidipův, Eteoklés, zmocnil vlády a vyhnal staršího bratra, Polyneika, z vlasti. Polyneikés se hodlá pomstít a připravuje výpravu „sedmi proti Thébám“. Obě strany usilují o to, aby získaly Oidipa, o němž věštba říká, že bohové budou příznivi té straně, k níž se přikloní.

³¹ tamtéž, str. 34, 35.

³² tamtéž, str. 232, 233.

Oidipús odmítá jak Kreóna, který přichází v zastoupení Théb, tak Polyneika. Objevuje se tu rozpor s dramatem Král Oidipús, v němž hrdina sám žádá Kreóna, aby ho vyhnal z vlasti, zatímco v tomto dramatu obviňuje ze svého vyhnanství v nenávistných verších Polyneika:

„Ty bídáku, když měl jsi žezlo a též trůn,

jejž nyní v Thébách má zas vlastní bratr tvůj,

ty sám jsi svého otce z vlasti vypudil,

jej donutil být psancem, nosit tento šat; ...³³

Rozpor je i v Oidipově postoji k oběma synům. V prvním dramatu pouze říká, že není třeba se o ně starat, neboť jsou muži, a péči Kreontově svěřuje pouze své dvě dcery; v Oidipovi na Kolónu věští s nenávistí budoucí osud bratrů a proklíná je, zejména Polyneika. Nakonec Oidipús za tajemných okolností umírá a jeho dcery odcházejí do Théb, aby se pokusily zabránit bratrovraždě. V dramatu znovu ožívá výrazná postava Antigonina, představená tentokrát jako milující dcera a konečně i milující sestra. I zde patří k základním motivům proměny lidského osudu. Oidipús, kdysi slavný a čestný muž, odešel v Oidipu králi jako slepý vyhnanec z Théb a jeho jméno vzbuzovalo hrůzu a odpor, v tomto dramatu umírá smrtí danou vyvolencům bohů.

V tragédii **Élektrá** zpracovává Sofoklés tutéž látku, která se stala základem Aischylovy hry Choéforoi. V Sofokleově pojetí se už neobjevuje spor otcovského a mateřského práva, autor přitaká právu otcovskému a nepovažuje Oresta za viníka. Jeho čin je chápán jako vykoupení Átreova rodu, jak vypovídají závěrečné verše náčelnice sboru:

„Ó Átreův rode, cos vytrpěl běd,

však nabyls konečně volnosti zas,

jsa upevněn nynějším činem!³⁴

Élektrá, která u Aischyla plnila funkci postavy vedlejší, je posunuta do popředí dramatikova zájmu. Sofokles v ní vytvořil další antickou hrdinku, vyznačující se odhodlaností, nesmiřitelností, statečností. Élektřinými určujícími rysy jsou nenávist pociťovaná k matce a oddanost zavražděnému otci, spolu s touhou po pomstě, která nepřísluší vykonat jí, ale bratrovi, aby tak byla zahlazena matčina vina. Těmto citům obětovala v Sofokleově pojetí své osobní štěstí. Raději žije ponižována a nenáviděna na mykénském dvoře jako stálá připomínka zločinu a zvěstovatelka neodvratné odplaty. Rovněž její charakter kontrastuje s mírnější sestrou Chrýsothemis, která se smířila s osudem a nabádá sestru

³³ tamtéž, str. 305.

³⁴ tamtéž, str. 156.

k uvážlivosti. Élektřina vnitřní tragédie je prohlubována falešnou zprávou o Orestově smrti, nutící ji k rozhodnutí pomstít se sama. v dramaticky napjaté poznávací scéně pozná pak Oresta podle prstenu. Plně tu zaznívají něžnější stránky Élektřiny bytosti, její láska k bratrovi, která ji kdysi vedla k jeho vyslání k fockému králi Strofiovi, aby se tak zachránil před matkou. Élektřinými ústy zbavuje Sofoklés jistých rysů tragické velikosti, které měla v podání Aischylově, Klytaimnéstru a prohlubuje její rysy odpuzující.

K vývoji antického dramatu Sofoklés přispěl nejen zaváděním nových dramatických postupů, nýbrž především propracovanými postavami, včetně hrdinek ženských, kterým dodal nebývalou velikost. Jeho postavy jsou méně heroické než postavy Aischylovy, jsou však mnohem bližší svou složitostí člověku. Jeho hrdinové i hrdinky jsou výrazem uměleckého ideálu člověka, podobně jako tento ideál našel výtvarný výraz ve vynikajících skulpturách Feidiových.

Také jazyk Sofokleových tragédií inklinuje k větší prostotě. Je diferencován: sborové partie se vyznačují větší patetičností a vznešeností než dialogy a podružné či služebné postavy se vyjadřují méně složitě než hlavní hrdinové. Oblíbeným výrazovým prostředkem k vyjádření kontrastu je „zápas v řečech“, delších promluvách postav, v nichž jsou vyslovovány protichůdné názory.

Třetím velkým tragikem attického dramatu byl **Eurípidés**. Tvořil téměř současně se Sofokleem, jeho díla však nebyla současníky tak nadšeně přijímána, neboť v Eurípidovi se objevil básník, který přinášel mnoho novot jak dramaturgickém pojetí prací, tak v jejich ideovém vyznění.

Mezi jeho nejsilnější tragédie náleží **Médeia** z r. 431. Médeia, mytologická postava z cyklu pověstí o Argonautech, je v Eurípidově podání silná a vášnivá žena, která se svobodně rozhodla následovat lásona a obětovala pro milovaného muže všechno. O to hlouběji ji zasáhla jeho zrada i hlubší poznání jeho charakteru. Vášnivá láska se změnila v krutou nenávisť, která dohnala hrdinku k pomstě otřásající svou nelidskostí: Médeia zabíjí nejen novou lásonovu ženu, nýbrž i vlastní děti. Eurípidés mění v tomto momentu radikálně námět hry, neboť staré podání vypravovalo o smrti Médeiných dětí něco jiného, jejich zabití bylo přisuzováno obyvatelům Korintu, kteří byli nespokojeni s vládou jejich matky, „kouzelnice“ Médeii. Osud Médei poskytuje Eurípidovi prostor pro kritiku tradičního řeckého názoru na rodinu. Sama Médeia pronáší před sborem Korintánek řeč o těžkém postavení ženy v rodině, o dvojí morálce, která vyžaduje věrnost od ženy, nikoliv však od muže. Tragédie, později považovaná za jednu z nejznamenitějších tragédií antických, v roce svého prvního uvedení u diváků propadla.

Eurípidovým přínosem antickému dramatu je také využívání tématu lásky, jež dřívější tragédie značně opomíjela. Z tohoto hlediska je zajímavá tragédie **Hippolytos**. V mýtu o odmítavém postoji Hippolyta k nevlastní matce se objevuje námět známý i z biblického vyprávění o Putifarově ženě, motiv ženy,

kteřá se mstí za neopětovanou náklonnost nařčením muže z pokusu o násilný čin, vedoucím k jeho potrestání. Eurípídés zpracoval tuto starou látku dvakrát. V první verzi tragédie se Faidra sama vyznala Hippolytovi ze své lásky. Když po jeho smrti vyšla jeho nevína najevo, volila sebevraždu. Toto pojetí se však zdálo divákům nemravné. Eurípídés tedy vytváří druhou verzi, která se na rozdíl od první zachovala úplně. Faidra se v ní snaží utajit své city, je však prozrazena chůvou. Hippolytovo odmítnutí ji donutí k uskutečnění sebevražedného záměru. Svě dobré jméno zachraňuje před smrtí pomluvou nevlastního syna. Svůdkyně z první veze se tak proměnila v oběť nešťastné vášně. Už v prologu, přednášeném Afrodítou, je zdůrazněno, že katastrofa hrdinů je její pomstou za to, že jí Hippolytos, který je vášnivým lovcem a ctitelem panenské bohyně Artemidy, nectí. Mstivost přičítaná bohyni patří k útokům na tradiční bohy, pro Eurípida typickým.

Postavy Médeie a Faidry vynesly Eurípídovi u protivníků pověst nepřítelky žen. Vytvořil však řadu čistých a obětavých hrdinek, např. Aléstitis ze stejnojmenné tragédie, či Ífigenii, hrdinku jeho tragédie Ífigeneia v Aulidě, jejíž látka se stala o mnohá staletí později východiskem Racinova dramatu.

Bezmocnost člověka ovládaného vášněmi ukázala už Faidra. Dramatem sil působících uvnitř i vně hrdiny je tragédie **Héraklés**, který se pro Eurípida stává z nejobdivovanějšího hrdiny řeckých herojských pověstí postavou pasivní, jednající proti svým záměrům i přesvědčení, když v návalu šílenství zabíjí své právě zachráněné děti.

Proti útočné válce ohlášené r. 415 vystoupil Eurípídés s tragédií **Trójanky**. V působivém sledu obrazů, spojeném postavou královny Hekabé, v jejíž přítomnosti se odehrávají, ukázal hrůzy války. Ústy zajaté věštkyně Kassandry zdůraznil, že osud vítězných Řeků bude ještě strašnější, neboť porážení Trójanky zemřeli za vlast. Hrou odsoudil i trójskou výpravu a její hrdiny, tolik proslavené eposy.

Protestem proti mytologickému podání i proti pojetí Aischylova a hlavně Sofokleova je tragédie **Élektrá**, o níž většina badatelů předpokládá, že vznikla jako polemika se Sofokleovou hrou. Eurípídova hrdinka je provdána za venkovana, který respektuje královskou dceru a zůstává jejím fiktivním manželem. Děj se odehrává před chudou venkovskou chatrčí, kam byla vylákána Klytáimnéstra pod nepravdivou záminkou. Élektrá je líčena jako zlá a rozervaná žena, Orestés jako slaboch, který nesnese pohled na svůj čin a zakrývá si při vraždě oči pláštěm. Oba jsou zděšeni tím, co spáchali. Hrůznost jejich činu zvyšuje i to, že Klytáimnéstra do značné míry ztrácí své odpuzující rysy, tolik markantní u Sofoklea. Z tragédie mizí hrdinský patos, její hrdinové trpí proto, že takový je lidský úděl. Útěchu přináší naděje na lepší budoucnost.

V posledním desetiletí Eurípídova života vzniká skupina tragédií, v nichž se uplatňují prosazující se představy o všemohoucnosti náhody, která v nejistotě občanského života vstupuje ve IV. stol. do kultu jako bohyně Tyché. Náhoda hraje důležitou roli při rozpracování motivu odloženého a opět

nalezeného dítěte, který se objevoval v řeckých mýtech i v literatuře mnohem mladší, včetně tvorby novověké. V tragédii **Ión** využívá Eurípídés starý mýtus o synovi boha Apollóna a athénské princezny Kreúsy. Spletitý děj dramatu s řadou překvapivých náhod, se střídáním situací budících hrůzu i vyvolávajících slzy dojetí, je sice uzavřen oslavou Apollóna, ale i přesto zůstává kritikou mýtu. Apollón je ukázán jako podvodník, který se příliš neliší od pozdějších svůdců v nové komedii. Mimochodem jsou pronášeny poznámky o podvodech kněží, dvojsmyslnosti věštek apod.

V posledních letech svého života vytvořil Eurípídés dvě z dochovaných her, které se hrály v Athénách až po jeho smrti. Tragédie **Bakchantky** tematicky čerpá z cyklu mýtů o Dionýsovi. Smrt thébského krále Penthea, rozsápaného vlastní matkou, která ho v bakchickém vytržení považovala za lva, poskytla autorovi dostatek prostoru pro vytvoření sugestivních obrazů náboženského šílení. Eurípídés však oslavuje ústy sboru i pozitivní stránky dionýského kultu, pocity momentálního naplnění života, nadšení, radost. Tyto dva póly tragédie vedly i k diametrálně rozdílnému hodnocení. Někteří badatelé ji považovali za odvrát od kritického postoje k bohům a příklon k tradičnímu lidovému náboženství, jiní naopak za ironizující protest proti kultu s jeho atributy. Vysvětlení hry, umožňující tak protichůdné interpretace, lze nalézt v Eurípidově vztahu k dionýskému kultu. Autor inklinující k novým filosofickým myšlenkám jej racionálně posuzuje, a tudíž vidí kriticky, na druhé straně však, jako umělec obdařený značnou sensibilitou, dovede ocenit smyslové zážitky s kultem spojené.

V dramatu **Ífigeneia v Aulidě** se Eurípídés vrátil k osudům postavy, o níž už psal. Na motivickém základě starších podání vytvořil obraz statečné, sebeobětující se dívky, která svým aktivním postojem změnila archaický obyčej krvavé lidské oběti v hrdinský čin. V Achilleovi ukázal formující se ideál uvědomělé a mravní osobnosti, jakou vyžadovali filosofové V. století. Překvapivý je, srovnáme-li tuto tragédii se staršími Trójankami, autorův postoj k řecké výpravě k Tróji. Pozitivní stanovisko je v daném případě motivováno aktuální myšlenkou všehellénské výpravy proti Persii. Soudí se, že tragédie nebyla pravděpodobně Eurípidem dokončena a dochovala se v poněkud pozměněné podobě.

Ve starší hře **Ífigeneia v Tauridě** básník zpracoval motiv Ífigeneina zachránění a její další osudy. Námět tragédie posloužil Goethovi jako základ stejnojmenného dramatu.

Eurípídés je považován za autora 92 her, 4 jsou mu přisuzovány neprávem. Zachovalo se osmnáct tragédií, jejichž chronologii je nesnadné přesně určit. K zachovaným hrám, kromě už uvedených, dále patří: **Andromaché, Hérakleovci, Prosebnice, Hekabé, Foiničanky, Orestés** (poslední, kterou sám uvedl na scénu) a **Rhésos**.

V tvorbě Eurípidově byla dovršena výstavba attické tragédie. Téměř všechny jeho tragédie jsou uvedeny prologem, který je na rozdíl od prologu Sofokleova monologický. Někdy byl přednášen

božstvem, které souviselo s látkou dramatu, nebylo však jeho postavou. V prologu získával divák základní informace o látce, tzn. prehistorii hrdinů, poukaz na místo děje a důležité dějové momenty. Od děje býval izolován i epilog hry. Eurípidés se mnohdy vracel k starší tradici Aischylově a uzavíral drama objevením boha, který věstil další osud hrdinů, ustavoval nový kult apod. Zřídka však boha používal jako prostředek rozuzlení. Ideová problematika je nejvýrazněji, podobně jako u Sofoklea, vyjádřena ve scénách „řečnického zápasu“, v rozsáhlých dialogických promluvách, v nichž postavy uvažují, tříbí své názory, dokazují podle pravidel rétoriky tu či onu tézi. Specifikou Eurípidovy tragédie jsou obsáhlé monology, v nichž je zachycován proces vnitřního boje hrdiny, Eurípidés také nově řeší otázku sboru. V povaze sboru totiž spočívá, že je obeznámen s vývojem dramatu, což často tvořilo překážku pro rozvoj děje. Proto básník nezřídka odděluje sbor od dějové konstrukce, jeho písně, zvláště ve zralých dílech, nabývají lyrického charakteru s někdy baladickým laděním a osamostatňují se. K vyjádření osobních citů postavy slouží monodie, herecká sóla, a dueta se sborem. Jazyk Eurípidův je mnohem prostší než jazyk předchozích tragiků. Básník používá běžných slov, která činí jeho styl jasným a sdělným, v případě sporu se jeho jazyk přibližuje řečnickému stylu.

K nejzávažnějším Eurípidovým přínosům attickému dramatu patří však další proměna hrdinů. Proti heroickým postavám Aischylovým, proti Sofokleovým ideálním obrazům člověka „jaký by měl být“ postavil obraz člověka „jaký je“, člověka s individualizovanými sklony a vášněmi, odchylojícími se od uznávané normy. Vytvořil postavy výjimečných hrdinů, s rysy někdy až patologickými (např. Médeia), i postavy blízké se obyčejným lidem. Podle potřeby opustil tradiční kostým králů a nechal je vystupovat v hadrech, do jeho scén vstupují i věkem sešlí starci a stařeny, mrzáci, vřeštití a naříkající děti.

Jeho tragédie jsou výrazem vztahu k současné skutečnosti jeho století, přestože jejich látka je časově odlehlá. Básník nezřídka vystupuje jako kritik společenských jevů. Složitý vztah zaujímá k otroctví, bez něhož si sice nedovedl společnost představit, ale dokázal poukázat na to, jak nesvoboda člověka svazuje a potlačuje jeho dobré vlastnosti. Kritickému pohledu básníka neušly ani otázky rodiny, zejména postavení ženy v rodině. Značnou pozornost věnoval problematice tradičního náboženství a mytologie. Často zdůrazňoval drsné rysy mytologických podání, aby tak ukázal na negativní stránky tradice. Nemohl ovšem proti náboženství a kultům vystoupit přímo (a snad ani nechtěl), neboť by jeho hry nebyly provozovány a vystavoval by se stíhání pro „bezbožnost“, z narážek a pochybností v dochovaných hrách i ve zlomcích lze však usuzovat na jeho postoje. Jeho tvorba je tak, přestože se politického života aktivně nezúčastnil, zprostředkovaným způsobem zakotvena v problematice a rozporech období, v němž žil.

(podle A. Kreislové, Kapitol ze světové literatury I., upraveno, zkráceno)

Otázky a úkoly

1. Na základě jiného doporučeného studijního zdroje charakterizujte žánry: epos, tragédie, komedie, satyrské drama, hymnus, dithyramb.
2. Vysvětlete, proč nejsou eposy Ílias a Odysseia pravděpodobně dílem jednoho autora.
3. Konkrétními příklady prokažte, proč Odysseia stojí u zrodu dobrodružné literatury, které motivy jsou variovány v dílech světové literatury.
4. Proč je Eurípídés přezdíván „nepřítelem žen“?
5. Osvětlete Aristotelovo pojetí tragédie: jednotu místa - času - děje, katarzi a fáze tragédie.
6. Jmenujte frazémy, které obsahují antickou látku.

1. **epos** <řec.> épos = slovo, vyprávění; velký epický veršovaný žánr, patrně nejstarší dochovaný žánr vůbec; dělí se na dílčí žánry, podle doby a místa vzniku, podle obsahu (epos hrdinský (bohatýrský), dvorský (rytířský), směšnohrdinský atd.)

tragédie <řec.> tragóidiá = zpěv kozlů; jeden ze dvou základních dramatických žánrů; podstatou uvedení vážného obsahu s katastrofickým koncem, kterému se hrdinové marně snaží čelit

komedie <řec.> kómódiá = zpěv veselého průvodu; vedle tragédie základní dramatický žánr, v němž se konflikt, dramatický děj i postavy obvykle líčí s veseloherní nadsázkou a s cílem vyvolat komický účinek

satyrské drama <řec.> satyros = satyr, mýtická bytost, napůl muž a napůl kozel, družina boha Dionýsa; nejstarší forma starého řeckého dramatu, fraškovitého komediálního rázu, zobrazovala komickou stránku mýtu, aniž by usilovala o jeho zesměšnění

hymnus <řec.> hymnos = chvalozpěv; starořecká sólová nebo sborová píseň oslavující bohy, později i hrdiny a jejich skutky

dithyramb <řec.> Dithyrambos = přízvisko boha Dionýsa; původně řecká kultovní rituální píseň zpívaná při dionýsiích

2. Homérská otázka není dodnes definitivně rozřešena. Badatelé většinou zastávají názor, že se oba eposy formovaly v íonském prostředí na pobřeží Malé Asie, snad i pod vlivem eposu orientálního. Vyrůstaly z bohaté ústní epické tradice, zachovávající po staletí v podobách mýtu vzpomínky na různé dávné historické události, obohacující je i o vyprávění zábavného a pohádkového charakteru. Tato tradice měla, jak už bylo řečeno, kořeny v době mykénské, v pevninském Řecku. Spolu s etnickými přesuny v oblasti Egejského moře putovaly staré epické zpěvy až na maloasijské pobřeží, obohacující se stále o nové a nové náměty a látky. Oblíbeným námětem pěvců se stala jedna z událostí v dávné historii Řeků, obestřená řadou dohadů, totiž výprava Achajů proti Tróji, která se později stala základem Íliady a pozadím Odysseie. Zda to byl skutečně rapsód Homéros, který vytvořil jednotný celek Íliady a Odysseie, nelze jednoznačně říci. Byl však bezesporu považován za největšího básníka starověku. Homérské básně se obohacovaly a podléhaly změnám až do VII. stol. př. n. l., zhruba od tohoto století se stávají obecnou kulturní hodnotou řeckou a později celého

antického světa, o staletí a tisíciletí později stále vstupují do kulturního povědomí lidstva, jako výraz tvůrčích schopností člověka, jako dílo zakotvené ve své době, ale přesahující ji v mnoha aspektech v esteticky stále působivém obrazu hrdinství, lidských citů a vztahů. Homérské básně byly už ve starém Řecku přednášeny při slavnostech, děti na těchto textech učily číst a psát, získávaly z nich etické poznatky a tříbily si na nich svůj umělecký vkus.

3. Jsou to motivy **přestrojení, proměny** nebo vystupování **inkognito**. Motivы dobrodružství se v literatuře prosazovaly od starověku, nalézáme je např. v hrdinských eposech, středověkých příbězích o rytířích a kráľích, v renesanční literatuře, v pikareskních románech, v tvorbě romantiků atd. V dílech mají různou pozici, význam i funkci. Za dobrodružnou literaturu považujeme ta díla, v nichž dobrodružství hraje dominantní roli, poutavý dramatický děj se vyznačuje překvapivými zvraty a zápletkami se zdůrazňováním nebezpečí, které ohrožuje zejména hlavní postavy. Příběhy s dobrodružstvím nalézáme v robinzonádách, dílech s námořní a pirátskou tematikou, exotických krajích, v indiánské tematice, westernech, historických detektivkách, špionážních příbězích, vědecko-fantastické literatuře apod. Výše zmíněné motivy uvádíme na hrstce děl, potažmo v díle autorů: E. A. Poea (detektivní příběhy), Alexandra Dumase (Hrabě Monte Cristo), Julesse Verne (Matyáš Sandorf: Nový hrabě Monte Christo), Waltera Scotta (Ivanhoe), Giovanniho Boccaccia (Dekameron), v dramatické tvorbě Williama Shakespeara ad.
4. Pověst nepřítelů žen vysloužilo Eurípídovi u protivníků jeho zpracování dvou ženských postav, a to Médeie a Faidry. Do antického dramatu přinesl řadu novot, jednou z nich je i svérázné pojetí mýtu. Médeia ve stejnojmenné tragédii zabíjí děti, které má s Iásonem, částečně jako akt pomsty, částečně aby je nestihla mnohem horší smrt mstících se pozůstalých. V původním mýtu jsou totiž zabiti obyvateli Korintu. Eurípídés sjednotil mýtus, který měl řadu i protichůdných verzí, a tak se „jeho“ Médeia v podstatě stala základem pro všechny další významné adaptace.
5. Aristoteles se v Poetice zabývá stavbou tragédie. Rozlišuje 6 složek: děj, povahy (charaktery), mluvu, myšlení, výpravu a hudbu. Za nejdůležitější složku považuje děj, který má být jednotný a úplný. Jednota děje je určena zobrazením jednotného a celistvého jednání, v němž nelze žádné části ani přesouvat, ani vynechávat. Závažné je jeho učení o katarzi. Poukazuje na to, že tragédie vyvoláním soucitu a strachu současně očišťuje tato psychická hnutí.
6. Antická kultura má dosah do současnosti. Inspirovala se jí řada uměleckých disciplín i vědních oborů. Arachnofobie odkazuje k přadleně Arachné (biol.), Pygmalion efekt k sochaři, který si

vytesal dívku, již Venuše dala život (ped.), Oidipovský a Elektřin komplex k překonání dětských komplexů (psych.), sisyfovská práce k hrdinovi, jenž uvěznil smrt a za to byl krutě potrestán: práci, jež nedává smysl; názvy planet odkazují k římským bohům, stejně tak i internacionální názvy měsíců (June - Juno, March - Mars) apod.

Řecký román v římském období

Doporučená literatura:

Encyklopedie antiky. Academia, Praha 1973.

Kreislová, A.: *Kapitoly ze světové literatury I*. PF Ústí nad Labem, 1987.

Slovník antické kultury. Svoboda, Praha 1974.

klíčová slova:

satira, kynikové, stoici, řecký román

Velmi důležitou roli sehrával v pozdně antické řecké literatuře milostný živel a tematika rodinných vztahů. Postupně se formuje velká epická forma nahrazující v prozaické podobě veršovaný epos, jejíž existenci zaznamenali už pozdně hellénističtí teoretikové, pro niž se později začal používat název román, neboť svým zaměřením k zápasu jednotlivců o jejich osobní cíle projevovala značné tematické i kompoziční shody s některými žánry mnohem pozdějšího evropského románu, zejména např. románu XVII. stol.

Hrdiny této rozsáhlé prozaické formy bývá často milující se dvojice, procházející bohatstvím příhod. Důraz je kladen na jejich soukromý život, a to i tehdy, jsou-li hrdiny postavy historické či domněle historické. Pozdní antika dává přednost osudům postav fiktivních, autoři nezdůrazňují pravdivost svého vyprávění. Hrdinové jsou hříčkami v rukou bohyně *Tyché*, jejich činy nejsou složitě psychologicky motivovány, jejich charakteristika nenabývá ani úrovně, kterou dosáhla pozdně antická biografická a autobiografická próza. Antické „romány“ byly řazeny k zábavné literatuře, nalézaly však značný okruh čtenářů z nejrůznějších vrstev.

Nejlépe se dochovala díla s milostnou tematikou. Téměř všechna jsou utvářena podle pevného dějového schématu. Oba hrdinové bývají neobyčejně krásní, zamilují se do sebe náhodou při setkání např. na slavnosti, po období milostného toužení následuje tajné zasnoubení či svatba. V případě tajného zasnoubení, kdy sňatek naráží na nepřízeň rodičů, dochází k útěku. Nejdůležitější zápletka „románu“ je však dílem náhody. Hrdinové jsou od sebe odloučeni, často se jeden stává kořistí lupičů a druhý se vydává ho hledat. Hrdinové cestují po nejrůznějších zemích, hledají a nalézají jeden

druhého a jsou znovu a znovu od sebe odlučováni. Změny osudu přinášejí bouře, ztroskotání, zajetí, otroctví. Hrdinové se dostávají do mnohých nebezpečí, tu jsou ohrožováni hranicemi, tu popravou na kříži, tu mají být obětmi bohům, ale v poslední chvíli vždy zasáhne náhoda a oni šťastně uniknou. Frekventovaný je motiv „domnělé smrti“, hrdinové bývají i oplakáni a pohřbeni, nakonec však z domnělé smrti vyvážnou. Řadu útrap jim přináší i jejich neobyčejná krása. Po překonání všech překážek může dvojice žít šťastně spolu.

Schéma rozluky, hledání, nalezení, domnělé smrti typické pro dějovou výstavbu antického „románu“ je jedním z nejrozšířenějších mytologických schémat. Mučednická smrt a zmrtvýchvstání je základním schématem „utrpení“ božstev plodnosti v řadě náboženství. Objevuje se i v křesťanském učení a tvoří jeden z pilířů evangelíí.

Pasivita hrdinů, jejich podrobování se osudu, je příznačným rysem pozdně antické společnosti, v níž je trpné přijímání osudových ran považováno za ctnost, jestliže si hrdina zachová vnitřní čistotu a svobodu. Toto pojetí hrdinů proniká i do literatury tvořené na základě křesťanského náboženství a později i do literatury středověké.

Počátky antického „románu“ jsou kladeny do II. stol. př. n. l. Z raných děl se dochovaly pouze nevelké zlomky, z nichž lze soudit, že nejdříve byly hrdiny tohoto žánru postavy mytologické či osoby historické nebo pseudohistorické. Fakt, že hrdiny „románů“ jsou často význačné osobnosti východních zemí, vede k domněnce, že při vzniku této epické formy spolupůsobil i slovesné umění orientální. Tuto domněnku posiluje i to, že vznik „románu“ je kladen do doby, v níž se v helénistických zemích vzrůstal význam východního kulturního a politického působení. Postavy fiktivní pronikají do struktury románu teprve v průběhu jeho vývoje, aby jim nakonec v pozdní antice byla dáвана přednost.

K úplně zachovaným řeckým milostným „románům“ patří **Ta peri Chaireián jak Kallirhoén** (Příběhy Chairea a Kallirhoy) od **Charitóna z Afrodísiady v Kárii**, považovaného za autora z konce I. stol. n. l., který byl dříve řazen až do V. stol. n. l. Milostný příběh je ještě prezentován na historickém pozadí. Kallirhoé je dcerou vůdce obrany Syrakús v době jejich obléhání Athéňany a příběhy hrdinů se prolínají s povstáním Egypta proti perské nadvládě.

Důkaz tohoto spojení lze podat stručnou reprodukcí základních dějových momentů: Na počátku románu je líčena láska Chairea a Kallirhoy, jejich sňatek a domnělá smrt hrdinky, způsobená ranou, kterou jí zasadil Chaireás v návalu žárlivosti. Hrdinka je pohřbena, do hrobky vniknou lupiči a naleznou tam živou Kallirhoy. Považují ji za svou kořist, odvezou ji s sebou a prodají jako otrokyni do Miléty, jenž byl tehdy pod perskou nadvládou. Hrdinka se dostane do domu vznešeného občana Dionýsia, který se do ní pro její krásu zamiluje a nabízí jí sňatek. Kallirhoé zprvu odmítá, když však

pozná, že bude matkou Chaireova dítěte, ke sňatku svolí, aby zajistila lepší budoucnost očekávanému dítěti, v nitru však zachovává věrnost Chaireovi. Ten se jí zatím vydává hledat, je dokonce už blízko cíle, je však zajat Peršany. Na základě klamné zprávy je Chaireás pokládán za mrtvého a Kallirhoé mu vystaví kenotaf (symbolický hrob). Proměnlivý osud způsobí, že se cesty hrdinů začínají křížovat. Chaireás je prodán satrapovi Mithridatovi, který je také okouzlen hrdinčinou krásou a pokouší se jí dopravit dopis od Chairea. Dionýsios v tom vidí intriku a žaluje Mithridata u krále Artaxerxa. Děj se posouvá do Babylonu, kde se na soudě ukáže, že je Chaireás živ. Žaloba tak ztrácí opodstatnění a spor mezi Chaireem a Dionýsiem je odložen. Kallirhoé je dána pod ochranu královně. Objevuje se však nové nebezpečí, neboť hrdinka se zalíbí samotnému Artaxerxovi. Zpráva o povstání v Egyptě donutí krále vydat se na válečnou výpravu, na níž se podílí i Dionýsios. Chaireás se domnívá, že král přiřkl Kallirhoé jeho sokovi, vstoupí proto do boje na straně Egyptanů. Jako vůdce oddílu řeckých najatých vojáků bojuje velmi statečně a zmocní se také ostrova, na němž zůstal královský harém, ve kterém je Kallirhoé. Hrdinka se nechce podrobit osudu zajatkyň a chce raději zemřít hladem. Situaci vyřeší setkání milenců. Egyptské povstání je potlačeno, Chaireás vrací harém králi a sám odchází s ženou do vlasti.

Ze stručného vylíčení průběhu děje je rovněž patrné, že dílo ještě není přesyceno nejrůznějšími příhodami jako „romány“ pozdější. Fabulačně mnohem spletitější jsou např. Efeské příběhy **Antheie a Habrokomy** (Ta kat'Antheián jak Habrokomén Efesiaka), jejichž autorem je **Xenofón z Efesu** (asi II. stol. n. l.). Efeské příběhy se zachovaly ve zkráceném podání. Řada jejich scén se odehrává v nižších vrstvách společnosti, mezi otroky, loupežníky, rybáři atd. Postavy z těchto vrstev jsou nezdánlivě předmětem autorových sympatií. Objevuje se tu postava „ušlechtilého“ lupiče, snad poprvé v románovém žánru. Základní dějové momenty odluky a setkání jsou obohaceny sérií nečekaných a často velmi nebezpečných příhod dodávajících fabuli složitosti. Dílo bývá také interpretováno jako symbol zasvěcování do mystérií.

Milostný „román“ se ve II. stol. zhruba od jeho poloviny dostává pod vliv sofistického pojetí slovesného projevu. „Vybraná prostota“ stylu se střídá s deklamační okázalostí, děj je retardován četnými odbočkami a popisy a vyznačuje se hojností patetických situací orientovaných k tragédii. Prosazuje se i sklon k „zázračnosti“ a neobvyklosti. Příkladem tohoto typu „románu“ může být dílo **Aithiopia** (Příběhy aithiopské), které vytvořil **Héliodóros z Emesy** (podle některých autorů je tvůrce románu totožný s biskupem z Triky v Thesalii, který žil asi ve IV. stol. n. l., v mládí vytvořil milostný román, později pak konvertoval ke křesťanství).

Jedním ze základních motivů tohoto díla je motiv dobře známý z řecké komedie, motiv odloženého a nalezeného dítěte. Důležitou roli zde hraje barva pleti dítěte - aithiopské královně, která se při početí

dcery zhlédla v obraze Andromedy, se narodilo bílé dítě. Královna se obávala manželova podezření a hněvu, a proto dítě odložila. Dítě bylo vychováno u delfského kněze Charikleia a dostalo jméno Charikleia. Hrdinka se zamiluje do Thessala Theágena, ačkoliv ji nevlastní otec určil jinému muži. S pomocí egyptského kněze Kalasírída uprchli milenci z Delf. Po obvyklé řadě útrap, rozluk a setkání dochází nakonec k „poznávací scéně“ a praví rodiče provávají Charikleiu za Theágena. Značné nebezpečí přináší hrdinům motiv pomsty zhrzené ženy, motiv rituální oběti i další motivy běžné v milostném „románu“. K motivům s atributem „zázračnosti“ patří např. scéna, v níž matka oživuje mrtvého syna, aby věstil epizodické příběhy dalších osob.

Dílo se vyznačuje složitější kompozicí než díla výše uváděná. Héliodóros přivádí čtenáře doprostřed děje, vyprávění začíná obrazem, na němž se dívka na skále sklání nad raněným mladíkem; pozadí tvoří opuštěná loď u ústí Nilu a břeh posetý mrtvolami. Tato situace je postupně vysvětlena, základní zápletku se čtenář dozvídá zhruba uprostřed díla. Hrdinové jsou stavěni do dobře koncipovaných dramatických situací vyvolávajících značné napětí, které je postupně uvolňováno. Pestrost vyprávění zvyšují i příběhy dalších osob, rovněž nevšední, jejichž motivy jsou čerpány z všedního života nebo vytvořeny na pseudohistorickém základě. Hrdinové diskutují o psychologických tématech, deklamují v tragickém stylu, zůstávají však statiční. Postava hrdinky se svou až asketickou cudností blíží postavám křesťanských panen „mučednic“. Etická úroveň díla je vysoká nejen pro čistotu hrdinů, nýbrž i pro aspekty další, např. pro dosažení zrušení krvavých rituálních obětí. Aithiopika proniká i náboženská filosofie novopythagorců.

Dílo je nábožensky vykládáno jako obraz lidské duše putující složitými peripetemi z tohoto světa (z Řecka) do Aithiopie (země boha Slunce), tedy na onen svět. Hrdinové jsou v tomto pojetí vedeni božskou prozřetelností, procházejí zkouškami, aby dosáhli údělu jim předurčeného - šťastného života v zemi nejvyššího božstva.

Jazyk díla je poplatný sofistickému pojetí výpravné prózy, jeho základ - hovorový jazyk doby autorovy - je obohacován výpůjčkami z klasiků a mnohde se blíží stylu poezie.

Dílo získalo velkou popularitu ve středověké Byzanci. V XVI. stol. byl tento „román“ přeložen do západoevropských jazyků a nepochybně ovlivnil vývoj francouzského románu XVII. stol.

Méně slavnostní než Héliodóros je ve svém románovém díle **Achilleus Tatios**. Do **Příběhů Leukippy a Kleitofóna** (kolem r. 139 n. l.) jsou vnášeny prvky komické a parodijní. Vypravěčem je sám Kleitofón, který svůj příběh vypráví autorovi. Děj je situován do současnosti, hrdinové už nejsou tak jednoznačně ctnostní jako v díle výše uváděném. V četných odbočkách vypravuje autor mýty, bajky, všímá si nejrůznějších divů, pronáší úvahy, vyšperkovává text plastickými popisy. I toto dílo našlo své napodobitele. Dostalo se mu rovněž náboženského výkladu, i ono prý symbolizuje klikatou cestu

životem a konečné spočinutí v záhrobní říši. Jednotlivé epizody se podle náboženského výkladu vztahují k mýtu o Ísidě a Osíridovi. Motivy dobrodružství hrdinů se neliší od jiných děl.

Největší proslulosti ve světové literatuře však dosáhl „román“ **Dafnis a Chloé** (Osudy Dafnida a Chloy, Ta kata Dafnis jak Chloén). Autor díla, **Longos**, v něm vytvořil předobraz pastýřského románu XVI., XVII. a XVIII. stol.

Hrdinové „románu“ jsou také odloženými dětmi, které vyrostly v pastýřském prostředí. Zamilovali se do sebe v raném mládí, ještě téměř děti, a procházeli složitou školou lásky, od nejasného toužení až k plnému probuzení milostného citu. Rozvíjení milostného citu probíhá paralelně s proměnami přírody ve střídání ročních období. Nechybí tu ani obvyklé motivy únosu, zajetí a ztroskotání, stojí však v pozadí jako nebezpečí vznikající tím, že do bukolické sféry proniknou živly jí nepřátelské, městské. Nechybí ani nezbytná scéna „poznání“, závazná pro motiv odloženého dítěte, ani sňatek hrdinů. Longos se nevyhýbá ani stínům pastýřské idyly, vidí např. závislost života otroků i jejich osudů na libovůli pánů.

Ozdobný sloh „románu“ souzní s jeho obsahem, navazuje na zpěvnost bukolické tvorby hellénistické.

Románové postupy pronikají i do křesťanské prózy. Románový charakter mají např. **Skutky Pavla a Thekly**. Křesťanská „světica“ Thekla prožívá při hledání apoštola Pavla, jehož miluje, příhody podobné příhodám hrdinek „románů“. Dalším starokřesťanským „románem“ jsou tzv. Klementina, zachovaná ve dvou redakcích, z nichž latinská je nazvána Poznání. V obvyklém románovém schématu se tentokrát hledá odloučená rodina, otec, matka a tři synové. Vypravěčem je jedna z hlavních jednajících postav, Klement. Námět je spojen s aretologií apoštola Petra a jeho vítězstvím nad Simonem Magem, pokládaným křesťany za „otce všech heresí“. Simonovou společnicí je Helena, hrdinka z mýtů, vypravěčův otec se jmenuje Faustus. Klementina se stala jedním z pramenů německé „knížky lidového čtení“ o doktoru Fuastovi, která se stala základem rozličných zpracování faustovské látky.

Dalším druhem antického „románu“ je román *satirický*. Ostrého a jízlivého kritika nalezla soudobá společnost a kultura v **Lúkiánovi ze Samosaty**. Lúkiános žil asi v letech 120-180 n. l. Pocházel z chudé syrské rodiny. Původně se měl vyučit řemeslu, jeho učení u strýce, sochaře, však skončilo neúspěchem, neboť Lúkiána více lákalo vzdělání a sláva sofistů. Studoval v rétorské škole, osvojil si důkladnou znalost řečtiny i řecké literatury, jak prozrazuje jeho dílo. Jako řečník prošel mnoha zeměmi a všude dosahoval úspěchů. Kolem r. 160 zakotvil v Athénách, kde začíná tvořit filosoficky laděné satirické dialogy napadající a parodující staré náboženské i filosofické nauky. Kolem r. 179 získal hodnost císařského správce Egypta. Pod jeho jménem se zachovalo 80 děl, z nichž je kolem 15 považováno za sporné.

Lúkiánovu tvorbu lze rozdělit do čtyř základních skupin:

1. spisy vážící se k rétorice;
2. díla s filosofickým zaměřením;
3. díla se zaměřením literárním a polemickým;
4. dialogy převádějící scénky ze života bohů i lidí.

Jedním ze specifických problémů je zkrácené románové podání nazvané Lúkios é onos (**Lucius nebolí osel**), o mladíkovi, který byl proměněn v osla (známější v Apuleiově verzi latinské). Lúkiánovo autorství je sporné, předpokládá se však, že Lúkios a Apuleiovy *Metamorfózy* měly společný pramen, román z 1. stol., který nezůstal zachován.

Rétorické práce Lúkiánovy jsou zdrojem mnoha poznatků o jeho životě. V autobiografickém *Snu* líčí, jak se před ním objevily alegorické postavy Sochařství a Řečnictví, které vyzdvihovaly své přednosti. Řečnictví slibující vzdělanost, slávu a bohatství se zdálo být přitažlivější než sochařská práce, tvrdá a lopotná. V díle **Dvakrát obžalovaný** nalézáme dialogickou obhajobu Syra (tj. Lúkiána samého), obviněného Řečnictvím ze zrady a Dialogem ze zlehčování a frivolnosti, která je současně charakteristikou Lúkiánova pojetí menippské satiry. Jiné autobiografické dílo je **Apologiá** (Obrana). Bylo vytvořeno v pozdních letech autorova života. Autor tu ospravedlňuje touhu po počtách, které podlehl, přestože byl stoupencem kynické filosofie.

V pamfletickém spisu **Učitel řečníků** (Rétorón didaksalos) je v karikaturním obraze zachycena postava módního řečníka, nevzdělance, drzého šarlatána, který vzletnými slovy zakrývá mělkost myšlenek. Dílo plné anekdot a úvah o úpadku řečnictví účtuje se sofistickou koncepcí rétoriky.

Další rovinu rétorických prací Lúkiánových tvoří díla vytvořená na základě fiktivních historických a právních témat. Příkladem zpracování fiktivně historického tématu může být cvičná deklamace **Falaris**, pojednávající o daru tyрана Falarida Apollónovi Delfskému, jemuž podle legendy poslal Falaris dutého měděného býka, který sloužil jako nástroj velmi rafinovaného mučení a poprav. Pronášeny jsou dvě řeči: promlouvají Falaridovi poslové a delfský občan, hájící přijetí tohoto „zbožného“ daru. Vyděděný může být příkladem fiktivní soudní řeči, v níž před soudem promlouvá syn, jenž byl otcem zbaven dědictví. Později byl však přijat zpět do rodu, protože se mu podařilo otce postiženého těžkou duševní chorobou vyléčit. Byl však vyděděn podruhé, neboť když zešílela jeho macecha, prohlásil, že ji vyléčit nemůže.

V jiných rétorických pracích zpracovává Lúkiános nejrůznější témata, nalezneme tu např. řečnický popis krásného sálu, přepychových lázní, řeč **O jantaru**, **O zmijích** atd.

Díla s filosofickým zaměřením mají převážně satirický charakter. Autor vystupuje proti degeneraci současných myslitelů, kteří podléhají pověrám, lehkomyšlnosti a domýšlivosti. V díle nazvaném *Symposion* (Hostina) se vysmívá licoměrnosti filosofů, jejich chamtivosti, hrubosti a nevzdělanosti. V dialogicky koncipované Hostině se zástupci různých filosofických směrů zcela plebejsky poperou a vyřizují si tak vzájemně účty. V pamfletickém dopise ***O těch, kteří slouží za plat*** zachycuje v plastickém obrazu postavení filosofů závislých na šlechtě, jejich ponižování, jejich pozice „placeného šaška“. V *Dražbě životů*, vysmívající se názorům rozličných filosofických škol, nechává Zeus prodat v dražbě životy různých významných zemřelých filosofů.

Lúkiános často vystupuje proti náboženství. V díle ***Zeus z tragédie*** propuká na Olympu rozruch, neboť v Athénách vedou spor epikurejci a stoikové o otázce existence bohů. V případě, že zvítězí epikurejec, budou bohové zbaveni svých důchodů, neboť bude dokázána jejich neexistence. V *satiře* v menippovském stylu svolává pak Zeus shromáždění bohů, kteří mají zaujmout místo podle hodnoty materiálu, z něhož jsou (totiž jejich slavné sochy) zhotoveni. Ukazuje se, že staří barbarští bohové, vytvoření ze zlata, jsou cennější než mramoroví bohové řečtí. Zeus v rozrušení zapomněl úvodní řeč, Hermés mu však připomíná, že může použít některou z řečí Démostenových, protože podobným způsobem nyní řeční mnozí řečníci. Po Diově vystoupení začíná debata bohů, v níž se ukazuje, že na potrestání epikurejců se jim nedostává sil, jeden z bohů dokonce dokazuje, že není divu, že lidé v bohy nevěří, neboť špatné řízení světa jim k tomu dává dostatek důvodů. Ani Apollón, nadaný věšteckým darem, nemůže dát dostatečně srozumitelnou předpověď o výsledku filosofické disputace, a tak bohům nezbývá, než pootevřít nebeskou bránu a naslouchat sporu, v němž je stoik stále zatlačován do pozadí, jeho argumentace ve prospěch bohů se stává nesmyslnou, a tak, aby zastřel svou porážku, utíká se k sprostým nadávkám na adresu protivníka. Bohové se utěšují tím, že na světě zbylo ještě hodně hlupáků, kteří v ně věří. V *satiře* se střídají různé veršové rozměry: Zeus promlouvá v tragických verších, Hermés se vyjadřuje veršovým rozměrem komedie, Athéna homérským hexametrem, Héra dokonce mluví v próze.

Jiným protinábožensky zaměřeným dílem je ***Zeus usvědčovaný***. Zaměřuje se proti učení o božské prozřetelnosti, předvídání a odplatě.

Kynicky pohrdavý vztah k uznávaným životním hodnotám je vyjádřen v práci *Hovory záhrobní*. Před majestátem smrti se všem lidské zdá nicotné, cenu ztrácí krása, bohatství, sláva i moc. Pouze kynik může vstoupit do podsvětí šťasten, neboť svoboda řeči, myšlení, ducha, ušlechtilost a radost se smrtí nemizí. Kynická tematika zaznívá i v dalších dílech (*Menippos*, *Kataplús*).

V díle **Proti nevzdělanci kupujícímu mnoho knih** ukazuje, že hloupost a nevzdělanost se nedají zastřít podlézavým vztahem ke vzdělancům, ani povrchním nátěrem vzdělanosti, zdůrazňovaným bohatou knihovnou, která zůstává nečtena.

K nejpozoruhodnějším pracím tohoto typu patří jeho **Pravdivé příběhy** (Aléthis historia), dílo předznamenávající mnohé pozdější fantastické cesty na Měsíc, parodující dobrodružnou a utopickou prozaickou tvorbu své doby.

Lúkiános vystupuje v Pravdivých příbězích jako aktivní literární postava i vypravěč. Líčí svou cestu po Oceánu, přistání u Dionýsova ostrova i kouzla, s kterými se tam setkal. Strašlivou vichřici je loď cestovatelů vyzdvižena do vzduchu, cestuje vzduchem sedm dní a nocí, aby nakonec přistála u jakési podivuhodné země, která se nakonec ukázala být Měsícem. V dalších kapitolách plasticky popisuje vzhled obyvatel Měsíce a Slunce a boj mezi zneprátelenými stranami. Kosmický konflikt končí nakonec smírem, v němž se obyvatelé Slunce zavazují, že strhnou dělicí hradbu a nikdy příště nenapadnou Měsíc, vrátí také zajatce, každého podle dohodnuté ceny. Obyvatelé Měsíce pak slibují, že nikdy nepovstanou proti obyvatelům Slunce, nebudou omezovat svobodu ostatních hvězd, že budou posílat králi Slunce daň v podobě 10 000 džbánů rosy a dají jako rukojmí 10 000 svých lidí. V případě napadení si obě strany měly pomáhat, společně měly kolonizovat i Jitřenku.

Popisem absurdit, s nimiž se setkal, dotýkajících se jak vzhledu obyvatel Měsíce, tak jejich obyčejů, se autor vysmívá výmyslům dobrodružných příběhů a neseriózních cestopisů. Na Měsíci žijí kromě jiných podivuhodných bytostí také např. tzv. Stromovníci, *„kteří se rodí tímto způsobem. Vyjmou člověku pravé varle a zasadí je do země. Z něho vyroste velmi vysoký strom, masitý, podobný falu; má však větve i listí. Jeho plody jsou žaludy na loket veliké. Když dozrají, očešou je a z nich lidi vylupují.“*³⁵

Po rozloučení s králem Měsíce pokračují cestovatelé v plavbě vesmírem. Vidí opět mnoho zajímavého. Nakonec se dostávají zpět na Zemi, jejich dobrodružství však zdaleka nekončí. Uvívají v břiše velryby, v němž se setkávají s dalšími trosečníky, poznávají podivuhodné a nebezpečné obyvatele velrybích útrob, svedou s nimi boj a konečně se ve velrybím břiše pohodlně zabydlují. Prožijí tu rok a osm měsíců. Z velrybí tlamy pozoruje autor boj obrů plujících na obrovských ostrovech.

V druhé knize Pravdivých příběhů se cestovatelé osvobodí z velrybího zajetí, pokračují v cestě po podivuhodných mořích a ostrovech a dostávají se až k ostrovu blažených. Líčení zvyků a podivuhodností tohoto ostrova poskytlo opět autorovi příležitost k ironickým šlehům, např. tam, kde vypovídá o osobnostech, s nimiž se setkal nebo o nichž slyšel, např. *„Jediný Platón tu chyběl: žil prý*

³⁵ Lúkiános: *Pravdivé příběhy*. Přel. Z. K. Vysoký, SNKLU Praha, 1963, str. 43.

osaměle v té obci, kterou sám vymyslel, a řídil se tou ústavou a těmi zákony, které sám napsal. Aristippos a Epikuros se svými stoupenci se těšili u nich největší vážnosti jako příjemní, roztomilí a výborní soustolovníci. Byl tu také frýžský Aisópos; toho mají jako šaška. Diogenes ze Sinópy se tak velice změnil, že se dokonce oženil s hetérou Laidou a v opilosti často povstával, tancoval a vůbec si počínal nevázaně. Ze stoiků tu nebyl nikdo: stále prý ještě stoupali na srázný pahorek ctnosti. Také o Chyrisppovi jsme se doslechli, že mu není dovoleno vstoupit na tento ostrov dříve, dokud se nepodrobí čtyřikrátě léčbě čemeřicí (léčilo se jí šílenství, A. K.). O akademících tvrdili, že sice chtěli přijít, ale že se dosud zdržují rozhodnutí a rozvažují; neboť ani to nemohli dosud pochopit, zda vůbec nějaký takový ostrov existuje. Zvláště se však, myslím, báli soudu Rhadamanthyova, poněvadž sami popřeli možnost jakéhokoli rozsuzování. Mnozí z nich se prý dokonce už i rozběhli a šli za těmi, kteří sem přicházeli, ale pak z netečnosti zůstávali zase pozadu, a nemohouce se s nimi, ani sami v sobě srovnat, obraceli se uprostřed cesty nazpět. To byli tedy ti nejvýznamnější z účastníků.³⁶

Lúkiános rozmlouvá i s Homérem, jehož se ptá, proč začal Ílias líčením Achilleova hněvu, a dostává odpověď, že tím básník nic zvláštního nesledoval, že ho to jen tak napadlo. Homér rovněž popřel domněnku, že napsal Odysseu dřív než Íliadu.

Cestovatelé musí nakonec Ostrov blažených opustit a cestují dále. Navštíví i ostrov Ogýgii, na němž vyřizují důvěrný vzkaz od Odyssea. Prožijí řadu dalších dobrodružství a nakonec ztroskotají u pevniny na protilehlé straně světa, k níž vlastně směřovali. Autor slibuje, že o zdejších dobrodružstvích bude vyprávět v dalších knihách, pokračování však nenásleduje a autor je pravděpodobně ani neměl v úmyslu.

Lúkiánovy Pravdivé příběhy nejsou dílem monumentálního rozsahu. Upoutají a okouzlí však svěžestí vyprávění a parodijními a satirickými prvky. Lúkiános stejně jako autoři dobrodružných děl usiluje o co největší věrohodnost. Dosahuje jí jedním z obvyklých způsobů, vypravuje fiktivní příběh, který jakoby sám prožil. Tam, kde mluví o něčem zvláště fantastickém, dovolává se své věrohodnosti, nebo zaujímá zdánlivě objektivní postoj a rozlišuje mezi tím, co sám viděl, a o čem slyšel a paroduje tak současně s parodií neseriózních prací i solidní kritický postup.

Pravdivé příběhy našly ve světové literatuře řadu následovníků. Jejich vliv se nejvíce projevil tam, kde autoři nemohli vystoupit s otevřenou kritikou společenských poměrů a museli sáhnout k formě utopického cestopisu či fantastického románu. Z řady děl připomínáme jen nejznámější, např.

Rabelaisovu rozsáhlou satirickou historii o obrech Gargantuovi a Pantagruelovi, Cyrana z Bergeracu Cestu na měsíc a Cestu do slueční říše, Swiftovy Gulliverovy cesty, Voltairova Candida, Holbergovu Klimiovu cestu do podzemí aj. Nemůžeme nepřipomenout také Čechovy Výlety pana Broučka.

³⁶ tamtéž, str. 75, 76.

V Lúkiánovi našla svého předchůdce nejen díla satiricky laděná, nýbrž i díla plná smyšlených dobrodružství, např. proslulé Příběhy barona Munchhausena (Prášila) nebo i díla Vernova, připravující cestu dalším vědecko-fantastickým románům.

(podle Kreislové, Kapitol ze světové literatury I, upraveno, zkráceno)

Otázky a úkoly

1. Proveďte schéma antického milostného „románu“.
2. Na koho nebo na co útočí Lúkiános ve svých satirických textech?
3. Co je menippská satira?
4. Proč jsou prozaické texty nazývány „romány“, když román jako žánr vzniká až v renesanci?

1. Oba hrdinové bývají neobyčejně krásní, zamilují se do sebe náhodou při setkání např. na slavnosti, po období milostného toužení následuje tajné zasnoubení či svatba. V případě tajného zasnoubení, kdy sňatek naráží na nepřízeň rodičů, dochází k útěku. Nejdůležitější zápletka „románu“ je však dílem náhody. Hrdinové jsou od sebe odloučeni, často se jeden stává kořistí lupičů a druhý se vydává ho hledat. Hrdinové cestují po nejrůznějších zemích, hledají a nalézají jeden druhého a jsou znovu a znovu od sebe odlučováni. Změny osudu přinášejí bouře, ztroskotání, zajetí, otroctví. Hrdinové se dostávají do mnohých nebezpečí, tu jsou ohrožováni hranicemi, tu popravou na kříži, tu mají být obětmi bohům, ale v poslední chvíli vždy zasáhne náhoda a oni šťastně uniknou. Frekventovaný je motiv „domnělé smrti“, hrdinové bývají i oplakáni a pohřbeni, nakonec však z domnělé smrti vyvážnou. Řadu útrap jim přináší i jejich neobyčejná krása. Po překonání všech překážek může dvojice žít šťastně spolu.
2. **Lúkiános** útočí ve svých satirách na *náboženství* (Zeus usvědčovaný, Zeus z tragédie), *homosexualitu* (Pravdivé příběhy; zde se mj. vysmívá Sokratovi, že spal s chlapci a ještě to popíral), lidi předstírající vzdělanost (Proti nevzdělanci kupujícímu mnoho knih, Symposion), na *pověry, chamtivost, hrubost a nevzdělanost* vůbec. Dále paroduje dobrodružnou a utopickou prózu své doby, a to popisem absurdit, s nimiž se údajně setkal, vysmívá se výmyslům dobrodružných příběhů a neseriózních cestopisů (Pravdivé příběhy).
3. Tvůrcem **menippské satiry** je Menippos z Gadar, řecký kynický filosof z poloviny 3. stol. př. n. l., původně otrok, poté thébský občan. Menippská satira je dialogický literární druh vycházející z diatríby, v němž se střídala próza s verši, vážné partie s humornými. Z Menippova díla se nezachovalo nic, známe jen tituly (Cesta do podsvětí, Hostina, Dopisy bohů). Menippos parodoval Homéra a Platóna, vysmíval se lidské hlouposti, domýšlivosti filosofů, karikoval tradiční náboženské představy a chválil prostý život.
4. Názvem **řecký román** se obvykle označuje stejnorodá skupina děl napsaných v císařském období a charakteristických tím, že jejich obsahem je příběh lásky spojené s obtížemi, který vždy šťastně skončí. Nejedná se o žánr používající **nové literární prostředky**, z eposu přebírá rámcové vyprávění, tzv. ich-formu, techniku přerušování příběhu, motiv bloudění, z tragédie motiv odložení dítěte, rozloučení a shledání, z národopisu zálibu v exotice, popisy cest, z elegie milostná témata, z rétoriky deklamace a popis. Děj románu je stereotypní.

Žánry středověké literatury

Doporučená literatura:

Kreislová, A.: *Kapitoly ze světové literatury II*. PF Ústí nad Labem, 1989.

Pelán, J.: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Torst, Praha 2000.

klíčová slova:

litanie, hymnus, minesängři, bardí, vagantská tvorba, fabliaux, lai, balada, balata

Charakterizovat středověkou literaturu jako celek je značně nesnadné, neboť pod pojmem středověk zahrnujeme velmi dlouhé období, jehož počátek bývá obvykle spojován s rozpadem římského impéria (5. stol.), konec bývá kladen do přelomu 15. a 16. stol, kdy humanismus a renesance nastupují v řadě evropských zemí. Někdy bývá konec středověku také vymezován zámořskými objevy konce 15. stol. Je to období, v němž v Evropě vznikaly a zanikaly různé státní útvary, období, v němž byla Evropa christianizována a křesťanství se stalo jedním z určujících momentů lidského myšlení, období, v němž se vyvířely základy jednotlivých národních jazyků a literatur, období, v němž se tyto jazyky a literatury rozvířely a dosahovaly prvních velkých úspěchů.

Středověk bývá často nazírán přes své symptomy, přes zdi rytířských hradů, rytířské turnaje, přes útlak nevolného lidu, přes zvůli feudálního panstva, bratrovražedné spory, křižácké výpravy, přes hranice, na nichž hořeli kacíři, přes rozbroje v církvi. Pod pojmem středověk byla nezřídka viděna propast v kulturním vývoji Evropy, období oddělující řecký a římský starověk s jeho vyspělou kulturou od nové doby, která bylo v tomto pojetí započata renesancí. Středověk však také zanechal pozdějším generacím monumentální dědictví gotických katedrál a stejně velkolepý odkaz středověkého malířství. Středověk bývá také charakterizován jako období velké duchovní a intelektuální jednoty, která byla podmíněna existencí dvou velkých středověkých lidských institucí: církve v oblasti náboženské a feudálního systému v oblasti společenské.

Středověcí lidé pojímali a chápali svět jako jednotu, tedy i všechny jeho části nevnímali samostatně, nýbrž jako úlomky této celistvosti, jejíž otisk na sobě musela nést každá část. Za řídicí princip středověkého světa byl považován Bůh, chápaný jako nejvyšší dobro a dokonalost. Středověk byl

dobou encyklopedií, „sum“, „zrcadel“. Každá suma usilovala o to, aby obsáhla dosažené lidské vědění, stejně jako „světové historie“ usilovaly o obsažení historie lidstva od jeho stvoření až po dobu, v níž vznikaly, nebo případně až do konce světa, do konečného účtování mezi silami zla a dobra. Univerzalizmus středověkého vědění je výrazem pocitu jednoty a neměnnosti světa, představou o jeho poznatelnosti. Středověké encyklopedie měly představit svět v jeho jednotě, „suma“ znamenala to nejdůležitější a nejdefinitivnější.

Středověk je také dobou číselné mystiky, která se projevovala v konstrukci literárních děl. Řada středověkých děl využívá např. čísla tři a jeho násobků, dále čísla 33, čísla 4 a 7, čísla 10 a jeho násobků atd. Číslo tři bylo číslem svaté Trojice a symbolem všeho duchovního, číslo 33 vyjadřovalo léta Kristova, číslo čtyři bylo symbolem čtyř velkých proroků a čtyř evangelistů a označovalo také počet světových elementů, bylo symbolem materiálního světa. Proto násobení tří čtyřmi znamenalo v mystickém smyslu proniknutí ducha do hmoty. $4 + 3 = 7$, lidské číslo, spojení dvou podstat, tělesné a duchovní. Číslo sedm bylo zároveň symbolem sedmi svátostí, sedmi ctností, sedmi smrtelných hříchů. Sedmička vyjadřovala harmonii lidské bytosti a jejího vztahu k vesmíru, sedm planet řídilo lidské osudy, sedm byl počet dnů stvoření, sedm tónů gregoriánského chorálu bylo chápáno jako smyslově vnímatelné vyjádření obecného řádu.

Také slovo mělo magickou sílu. Podat výklad slova znamenalo odhalit podstatu jevu, který slovo označovalo. Proto byly ve středověké literatuře tak oblíbeny etymologie, které často splývaly s encyklopediemi. Z hlediska vědecké lingvistiky jsou sice středověké etymologie snůškou nesmyslů, lidé té doby se však domnívali, že je vedou k hlubšímu poznání světa.

Středověk byl také dobou *symbolů*. Symbol ve středověkém pojetí nepředstavoval pouhou konvenci, byl naopak naplněn nejhlubším smyslem, celý svět nebyl chápán ve své materiální podstatě, nýbrž jako symbol světa transcendentního: proto každá věc měla dvojitý nebo i mnohonásobný význam, vedle praktické funkce měla i funkci symbolickou. Symboly nebyly chápány jako subjektivní, nýbrž objektivní, obecně platné. Cesta k poznání světa vedla přes pochopení symbolů, středověký symbolismus, který se tak výrazně promítal do některých oblastí literatury, byl chápán jako prostředek k tomu, jak se intelektuálně zmocnit skutečnosti. Středověké vědomí vycházelo z principu, že obecnost, universitas - společnost, národ, církev, stát - je konceptuální, že tudíž má i ve skutečnosti vůči svým jednotlivým členům prioritu, že jedinci jsou jejími produkty, které jsou svým způsobem náhodné. Proto se v jednotlivém spatřoval převážně symbol obecného. Tento způsob myšlení ovlivnil i středověké pojetí literárních postav, které vykazují minimální individuální znaky, vedl k vytváření různých alegorií lidských vlastností apod. Činy lidí nebyly připisovány jim samým, nýbrž jejich vlastnostem, které byly chápány izolovaně. Příčinou toho, jak hrdina vyprávění jednal,

nebyla teda celistvá osobnost, nýbrž jakýsi konglomerát vlastností a sil působících samostatně. Jednotlivec byl chápán jako nositel určitých vlastností, ve vyprávěních figurují spíše personifikované morální hodnoty než konkrétní osobnosti. Jednání a chování postav také určovalo jejich postavení v rámci společenské hierarchizace. Představa o neměnnosti světa se také promítla do charakteru postav, které se nevyvíjejí.

Středověká literatura rozlišovala tři styly: **nízký, střední a vysoký**, stejně jako antická rétorika. Zhruba od 9. stol. byly tyto styly chápány jako závislé na osobách, o nichž se v díle mluvilo. Vyžadovala se korespondence mezi postavením osob, volbou slov, prostředím, dekorací i slohovými konfiguracemi (zhruba od 12.-13. stol.).

Přejímání látek i celých hotových částí textu nebylo ve středověku považováno za negativní. Středověké poetiky proto často věnovaly pozornost způsobu zpracování látky, započetí a zakončení díla (viz např. *Poetria nova* od Galrdia de Vino Salvo, kolem r. 1210). Literatura nezískala samostatné místo v tzv. sedmeru svobodných umění, byla chápána jako součást gramatiky, rétoriky, jako prostředek filosofie atd.

Středověkou evropskou literaturu můžeme z jazykového hlediska rozdělit do dvou základních skupin: na literaturu psanou **jazykem latinským**, která vzhledem k úrovni vzdělanosti, systému škol, znalosti písma a čtení atd. tvořila převážnou část literární produkce, autory byly zpočátku převážně osoby duchovní; druhou skupinu tvoří literatura psaná **v národních jazycích**, jejíž vývoj je podmiňován obecnými znaky středověké literatury, ale také spjat s vývojem jednotlivých národů.

Středověká literární produkce byla psána veršem i prózou. V oblasti, kterou dnes označujeme jako beletrii, převažoval zpočátku verš, později se začala prosazovat i próza.

Z obsahového hlediska bývá zpravidla středověká literatura rozdělována na **duchovní a světskou**. Hranice mezi těmito oblastmi jsou značně neostré a pohyblivé, do duchovní literatury často pronikají světské příběhy, světská literatura je ovlivněna prvky literatury duchovní a podřízena stejnému světovému názoru. Ve všech evropských literaturách, zejména v posledních fázích středověku probíhal proces **laicizace** literatury.

Světskou literaturu můžeme podle původu, obsahu a určení rozdělit na literaturu **dvorskou** a **měšťanskou**. Ani zde nejsou hranice jednoznačné.

Literatura byla ve středověku tradována dvojím způsobem: orálně a písemně. Vzájemný poměr těchto způsobů tradování je mj. závislý na úrovni vzdělanosti, na znalosti písma a čtení, na způsobu pořizování a rozšiřování rukopisů atd. Výrazným mezníkem je tu vynález knihtisku ve vrcholném

středověku. Orální tradice byla dominantní v lidové slovesnosti, která stála na počátku všech národních literatur a provázela je po celé období.

Ve středověké literatuře existovaly jak lyrika, tak epika i drama. Přes její synkretičnost se vytvořila řada žánrů lyrických, epických i dramatických. Specifické žánry se objevovaly v tzv. „učené“ literatuře, specifické žánry se objevovaly i v literatuře duchovní.

Do středověké evropské literatury pronikaly i prvky a podněty z literatur orientálních.

Středověká lyrika

Středověkou evropskou lyrickou tvorbu můžeme rozdělit stejně jako celou středověkou literární tvorbu na duchovní a světskou.

Duchovní lyrika (též lyrika euchografická) byla zejména ve svých počátcích úzce spojena s náboženskými obřady, s liturgií (liturgické básnictví). Patřily k ní **modlitby**, krátké skladby obracející se k Bohu nebo světcům s prosbou o vyplnění žádosti, o ochranu apod. Součástí textu modliteb bylo oslovení Boha nebo světce spojené s chválou oslovované bytosti a doplněné prosbou o splnění přání. Za modlitbu v užším slova smyslu lze označit pouze nezpívanou a bez hudebního doprovodu pronášenou vázanou řeč, která byla přijata do kánonu křesťanské liturgie. Je nerýmovaná, využívá syntaktických paralelismů a pravidelného členění veršové délky. Základní modlitbou římskokatolické církve je Pater noster (Otčenáš), z něhož se vyvinulo několik variací otčenášů. Obřadní modlitby daly vznik delším, zpívaným a dialogizovaným litaniím. Modlitby, které se pojily k určitým denním a svátečním příležitostem se nazývaly **hóry** (<lat.> hora - hodina).

modlitba

Litanie (<ř.> litaneia - prosba) jsou prosebné písně ustálené dvojdílné stavby, skládající se z apostrofického oslovení (vzývání) a vlastní prosby. Vyznačují se dlouhými výčty (vypočítávány jsou např. vlastnosti a zásluhy vzývané bytosti často vyjádřené v metaforách, vypočítávána mohou být jména světců, ke kterým se věřící obracejí apod.) a opakováním prosby. Litanie mají svým charakterem blízko k pohanským zaříkadlům. První zmínky o litaniích se objevují už ve 4. století. Do liturgie byly zavedeny v r. 511. V roce 590 ustavil papež Řehoř I. tzv. litanii velkou, která se zpívala v procesí na sv. Marka. Tzv. litanie malá (s kratšími výčty) byla uváděna v křížové dny. V dialogizované litanii kněz pronáší vzývání (Boha, P. Marie, světců, andělů) a lid vyslovuje vlastní prosbu (ora pro nobis - oroduj za nás; to rogamus audi nos - prosíme tě, vyslyš nás; miserere nos - smiluj se nad námi). Forma litanie byla využívána i mimo liturgii, užil ji např. **Hrabanus Maurus** (9. stol.) v latinských dvojverších, **Notker Balbulus** aj. S rozvojem liturgie v národních jazycích byly i litanie uváděny v jazyce té které země. Litanie se vyznačovaly značnou emocionalitou. Ve 12. stol. se

litanie

v Německu ustálila specifickým rytmickým členěním tzv. jindřišská litanie, ve 14. stol. vznikaly lidové litanické zpěvy.

hymnus

Důležitou složkou duchovní lyriky byl **hymnus** (chvalozpěv). Hymny skládal např. už ve 4. stol. milánský biskup Ambrosius, ve středověku vrcholí hymnus františkánskou hymnologií. Za nejstarší hymny jsou považovány Gloria a Te deum. V hymnech byla opěvována velikost a sláva Boží.

Liturgické texty byly shromážděny v liturgických knihách. V **antifonáři** jsou shromážděny mešní zpěvy (antifonář je částí misálu, souboru mešních formulářů pro celý církevní rok), v **žaltáři** jsou obsaženy biblické žalmy, v **graduálu** jsou shrnuty zpěvy při mši, **hymnár** obsahuje hymnické zpěvy, v **sakramentáři** jsou vedle mešního kánonu obsaženy také modlitby, modlitební knihou kněží je **breviář**, v němž významné místo zaujímají žalmy a responsoria (střídavé zpěvy kněze a věřících).

Světská lyrika se rozvíjela především při panovnických dvorech, proto o ní mluvíme jako o lyrice dvorské. Jejimi tvůrci a zakladateli byli provensálští básníci zvaní *trubadúři* (12. a 13. stol.) Pocházeli z rozličných vrstev, byli mezi nimi i panovníci a feudálové i talentovaní jedinci, kteří sloužili u dvora. Verše trubadúrů byly psány v jihofrancouzském „langue d’oc“ (provensálštině). Byly inspirovány především kultem ženy a opěvovaly tzv. kurtoazní (dvorskou) lásku. Básníci se obraceli zejména ke krásným a nedostupným ženám, éterickým a něžným bytostem, ženským ideálům, jejichž krása byla zachycována ve zkonvencionalizovaných obrazech, vyjadřujících soudobou představu o kráse. Vztah k ženě je často zobrazován v takovém světle, že je srovnatelný se vztahem vazala k pánovi, vyznačuje se naprostou oddaností a věrností. Stylizace milostného citu bránila vidět milostné vztahy v jejich přirozené, reálné podobě.

Básníci kladli značný důraz na formu básně, na rytmus a rým. Originalita byla spatřována v uplatňování zvláštních strofických forem, oblíbena byla např. **pastorela**, dialogizovaný žánr, v němž rytíř nebo pastýř dobýval srdce krásné pastýřky, oblíbena byla i jitřní píseň, **alba**, rovněž dialogizovaná, zachycující buď lyrický rozhovor milenců (smutný), které probudil varovný hlas jejich přítele, nebo radostně vítající úsvit, i **serena**, v níž se objevoval motiv zakázané lásky k vdané ženě, která byla pro básníka zdrojem utrpení.

Provensálská lyrika se šířila po celé Evropě a stala se vzorem pro básníky jiných zemí. V severní Francii byli básníci nazýváni truvéry, v Německu minnesängry. Největším německým básníkem v této oblasti je Walther von der Vogelweide, který překročil meze konvenčního minnesangu. Jeho verše vypovídají o lásce k děvčeti z lidu, dvorskou lásku odhalil podobně jako Hartmann z Aue jako pouhou hru bez hlubšího citu.

Provensálští básníci ovlivňovali i tvůrce jiných zemí, např. básníky španělské, z nichž zejména tvůrci katalánští našli zálibu v tzv. trobar clus (temném stylu), v jednom ze tří stylů provensálské poezie, vyznačujícím se zahalováním hlubokých (nebo domněle hlubokých) myšlenek do hádankovitých temných a dvojakých výrazů, aby tak byl zvýšen dojem hloubky a nepřístupnosti textu. K básníkům „temného stylu“ patřili např. Marabrun a Alegret. Vedle tohoto stylu existoval trobar leu (snadný styl) a trobar ric (bohatý styl), jehož představiteli byli tvůrce sestiny Arnautz Daniels, Giraut de Bornelh, Ra(i)mbautz d'Arenga aj. „Bohatý styl“ ovlivňoval básníky celé Evropy, „temný styl“ působil kromě Katalánska také na poezii italskou.

Světská a duchovní lyriky nebyly vždy ve středověku od sebe tak vzdáleny, jak by se mohlo zdát na první pohled. Prvky milostné lyriky pronikají např. do nejrůznějších básní a písní k oslavě Panny Marie, která je opěvována stejně exaltovaně jako jakákoliv pozemská žena. Ideál křesťanské čistoty a pokory zase ovlivňuje lyriku světskou.

V souvislosti se světskou lyrikou je také třeba připomenout tzv. *vagantskou* či *žakovskou tvorbu*, verše, které tvořili studenti. Mají různý obsah i formu. Největší sbírkou žakovských skladeb jsou Carmina burana z 13. stol.

Středověká epika

Hrdinská epika

K velmi důležitým složkám středověké literární tvorby patří hrdinská epika, v níž jsou oslavovány hrdinské činy postav historicky doložených, i postav polomýtického charakteru. V hrdinech jsou ztělesňovány ideály národa, který si je vytvořil; s fyzickou silou a obratností, s odvahou a statečností se zpravidla snoubí smysl pro přátelství, věrnost a čest.

K hrdinským **eposům staroanglické** literatury bývají zařazovány čtyři dochované texty, Widsith, Beowulf, Boj na Finnově hradě a Waldere.

Hrdinská epika **staré francouzské** literatury se zachovala v **písních** o hrdinských činech, „chansons de geste“ (kolem devadesáti zachovaných skladeb). Nejznámější z nich je Píseň o Rolandovi (Chanson de Roland), jejíž nejstarší známou podobu přináší text tzv. Oxfordského rukopisu.

písně

Vrcholem středověké německé hrdinské epiky je Píseň o Nibelunzích (Nibelungenlied). Svou definitivní podobu nabyla na počátku třináctého století v rakousko-bavorské oblasti. Vzhledem ke kompozici i obsahu skladby se předpokládá, že vznikla stmelěním několika hrdinských písní.

Pověsti a písně o Nibelunzích náleží látkově do okruhu starogermánské poezie. Byly rozšířeny nejen ve střední Evropě, nýbrž zasahovaly i do Skandinávie a na Island, kde se vyvíjely dále specifickým

způsobem. Právě dochované severské texty (např. Edda a některé ságy), posloužily jako východisko k přibližné rekonstrukci původní podoby nibelunských písní.

byliny

Staroruské hrdinské eposy jsou označovány termínem **byliny**, který byl zaveden uměle ve 40. letech 19. stol. a poukazuje k pravdivosti příběhů (vyprávění o tom, co bylo, co se skutečně stalo). Bohatství bylin je značné, dodnes bylo sebráno na 400 syžetů a 2000 variant. Byliny bývají, podobně jako starofrancouzské epické hrdinské písně, rozdělovány do cyklů. Za základní bývají zpravidla považovány cyklus kyjevský a novgorodský, vedle nich existují cykly menší (volyňský a rostovsko-suzdalský) a malá skupina bylin mimo cykly.

K nejvýznamnějším dílům raně středověké **germánské** poezie patří **Edda**, staroislandská sbírka mytologických a hrdinských písní. Písně Eddy jsou pravděpodobně původem norské, některé snad grónské a islandské atd. Předpokládá se, že se ústní tradicí dostaly na Island a tam byly ve svém posledním vývojovém stadiu zapsány. Odrážejí duchovní svět severských lidí s jejich vírou v sílu osudu, ve směřování světa k zániku, k „soumraku bohů“.

ságy

Zcela specifickou skupinu středověkých vyprávění o lidech, hrdinech a jejich činech tvoří **ságy**. Slovo sága (saga) označovalo ve staré islandštině jakékoliv vyprávění, ústní i psané, mohlo však označovat i událost, o níž se vyprávělo, mohlo znamenat i spor, neboť ságy se nejčastěji zabývaly spory. Ságy jsou zpravidla rozdělovány na královské a rodové. Severské ságy tvoří velmi rozsáhlý komplex textů, který bývá někdy srovnáván s Balzacovou Lidskou komedií. Texty vypovídají o své době a jejích lidech v syntéze reálného a básnického vidění světa. Ve středověké literatuře nenacházejí jinde obdobu, přestože do nich pronikají prvky z jiných středověkých žánrů, a naopak, motivy ze ság se objevují i v dílech jiných.

Španělské epické **písně** o hrdinských činech - cantares de gesta - jsou rovněž nejdůležitější složkou rodící se španělské slovesnosti. O jejich vzniku byly vytvořeny tři teorie, podle nichž mohla být španělská hrdinská epika vázána na epiku francouzskou, nebo se mohla vyvinout pod arabským vlivem, či konečně pod vlivem germánským. Vedle nich se objevila teze o domácím původu hrdinských písní, pro niž vypovídá řada argumentů. Od francouzských chansons de geste se odlišují svou historickou věrností, malou frekvencí nadpřirozených prvků i rytířské fantastiky a hyperbolismu, vizigotské prvky nejsou z příčin etnogenetických považovány za cizí živel, možnost arabského vlivu pak většina badatelů odmítá. Cantares se s největší pravděpodobností obracely ke všem složkám společnosti. Jejich hlavním tematickým zdrojem byla reconquista, která byla rovněž záležitostí všech sociálních vrstev.

Jejich počet je v porovnání s jejich předpokládaným významem (z hlediska dochovaných textů) velmi malý. Zachovaly se dvě skladby: Píseň o Cidovi (Cantar de mio CID), která se dochovala téměř úplná, a

Zpěv o Roncevaux (Cantar de Roncesvalles), dochovaný ve zlomku (100 veršů), svědčící o pronikání francouzské tematiky do španělské hrdinské písně.

Novely a povídky

K základům evropské povídkové tvorby patří **fabliaux**, žánr měšťanské literatury, který se rozvíjel od poloviny 12. stol. zejména ve Francii.

Fabliaux jsou krátké komické povídky určené k přednášení obvykle před lidovým publikem. Skládali je především žongléři nebo případně menestrelové, s nimiž přicházely tyto texty do dvorského prostředí. Vyprávění se vyznačovala jadrným jazykem sklouzávajícím někdy až k vulgárnosti. Stála v opozici proti dvorskému pojetí lásky, proti rytířskému kultu ženy a její nedostupnosti. Příběhy mívaly frivolní zabarvení, vztahy mezi pohlavími byly líčeny s velkou otevřeností, někdy překračující hranice obscénnosti. Hrdinové fabliaux vynikali prohaností, úspěchy získávali i nevybíravými prostředky. Jádrem fabliaux mohla být pouhá slovní hříčka nebo anekdota, podaná však se značným smyslem pro gradaci a dramatickosti, s hojným zastoupením dialogu. Ostří jejich satiry bylo namířeno proti lidské hlouposti, včetně hlouposti a zbabělosti feudálů i proti pokrytectví a nectnostem služebníků církve.

fabliaux

Základem zpracování fabliaux byl oktosylabický verš se sdruženými rýmy, příznačný pro řadu jiných středověkých žánrů. Veršované rozmarné a satirické povídky také tematicky podporovaly rozvoj některých žánrů, např. **farce** (fraška, žert), původně komické vložky ve francouzských středověkých církevních hrách, přerůstající ve 14.-16. stol. v samostatný žánr krátké nevázané frašky, poukazující satiricky a někdy až hrubě na lidské slabosti a neřesti. Tematicky měly blízko i pozdějším **facetiím** (žerty, vtipné nápady) rozvíjeným v renesanční Itálii, částečně i k **sotiím** (též sottie, žánr středověké frašky psaný osmislabičným veršem, založený na rolích bláznů a šašků). Prvky fabliaux zaznívají i v Románu o Lišákovi. Ohlasy fabliaux se objevují v řadě děl pozdějších staletí, např. u Rabelaise, Moliéra, La Fontaina.

fraška

Jiným žánrem patřícím k počátkům středověké povídkové tvorby je **lai** (pl. *lais*), tvořené rovněž osmislabičnými sdruženě rýmovanými verši. Žánr bývá někdy rozdělován do tří skupin: původní, rané *lais* - krátké písně neurčitého rázu zpívané za hudebního doprovodu; *lais* výpravné, které byly vlastně krátkými dvorskými romány nebo se staly základem dvorských románů; *lais* lyrické. Zejména výpravné *lais* bývají charakterizovány jako básnické povídky, které čerpaly náměty z různých pramenů, např. z keltských pověstí, lidových pohádek a hrdinských příběhů kolujících ve folklórní tradici atd.

lai

Balady a romance

balada

Balady jsou obecně považovány za žánr velice starobylý, zakotvený v lidové tradici, jehož vývoj mohl procházet mnoha peripetemi, přes balady germánské k baladám anglosaským, které mohly být ovlivněny francouzskými tanečními písněmi, a vést k lidové baladě anglické. U starých balad je předpokládán hudební doprovod, který je spolu s fabulí považován za primární složky balady v jejím původním pojetí. Balady se vyznačují syntézou epických a lyrických prvků, u některých balad mohou lyrické prvky i převažovat. Zeměmi, v nichž balada dosáhla ve středověku největšího rozkvětu, jsou Anglie a Skotsko.

Podle některých badatelů mohou být považovány lidové balady za zvláštní druh lidové povídky, který na sobě nese pečeť určité doby a jejích ideálů, transponovaných do poloh přístupných lidovému posluchačstvu, včetně sociální nespokojenosti namířené proti bohatému duchovenstvu a královským úředníkům.

Podle balad, které se dodnes dochovaly, se soudí, že anglické balady vznikaly od 13. stol., že však velmi málo z dochovaných pochází z doby před r. 1500. V. Mathesius v Dějinách literatury anglické připomíná kromě Gesta o Robinu Hoodovi (A Gest of Robyn Hode) asi pět balad z 15. stol, z nichž tři také vyprávějí o Robinu Hoodovi nebo o hrdinech podobných.

Lidové balady vznikaly ve středověku i v obdobích pozdějších i v jiných evropských zemích. Jejich děj nemusel mít nutně zpočátku tragické a pochmurné zabarvení. Pojem balada bývá zpravidla odvozován od románského ballare (tančit), předpokládá se, že balady mohly být původně zpívány při sborovém tanci.

Anglické balady jsou strofické, strofu tvoří zpravidla čtyři verše, méně často verše dva. Někdy se objevuje refrén.

Jiné znaky vykazují tzv. *balady francouzské* (villonské), které byly ve Francii pěstovány od 13. do 17. stol. Byly složeny ze tří strof a závěrečného poslání (envoi), zpravidla v rozsahu poloviny předešlé strofy. Počet veršů ve strofách se pohyboval od 7 do 12. K vrcholné dokonalosti dovedl tuto formu François de Montcorbier řečený Villon.

Balata, italská balada, je žánrem lyrickým. Počtem 14 veršů se shoduje se sonetem, verše jsou však rozděleny do dvou strof - desetiveršové a čtyřveršové.

Středověké drama

Náboženské drama vzniklo ze stále se rozšiřujících a obohacované liturgie. Vlastní obřad byl obohacován prvky hudebními, výtvarnými a divadelními. Teatralizaci rychle podléhaly obřady největších křesťanských svátků, Velikonoc a Vánoc. Základem náboženských her se stal velikonoční tropus, zpívaná vložka, při níž šly tři Marie navštívit hrob Krista a setkaly se s andělem. „Režijní návod“ winchesterského biskupa Ethelwolda Regularis Concordia ukazuje, jak se asi tento základ náboženských her hrál: *„Zatímco se recituje třetí čtení, ať se obléknou čtyři muži; jeden z nich, zahalen v albu, vystoupí jako něčím zaujat a tajně vejde k božimu hrobu, kde se mlčky posadí, drže v ruce palmu. Po třetí responsoři objeví se znenadání tři ostatní, oblečení v kápě, v rukou kadidla a pomalu, jako by něco hledali, ať se přiblíží k hrobu. Představují tři panny, přicházející s vonnými mastmi, aby natřely tělo Krista.“*³⁷ Pak vystoupí s otázkou kněz, představující anděla. Rozvine se první dialog náboženských her: sedící zazpívá: *„Quem queritis. A když přezpívá ku konci nechť ti tři odpoví unisono: „Jhesum Nazareuum. Tu on: Non est hic, surrexit, sicut pradeixerat. Ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis. Na tu výzvu obrátí se oni tři k choru řkouce: Alleluia, resurrexit dominus. Na to opět ten sedící, jako by je zpět volal, nechť řekne antifonu: Venite et videte locum! To však říká nechť vstane a zvedne záclonu a ukáže jim místo bez kříže jen se složeným šatem, v němž byl kříž zahalen. To spatříce, nechť uloží kadidelnice, které byli nesli, v témž náhrobku a vezmou šat a rozvinou jej v tvář kněžství, a jako by ukazovali, že vstal z mrtvých Pán a není v něm zahalen, ať zpívají antifonu: Surrexit dominus de sepulchro, a ať uloží šat na oltáři. Po antifoně převor, raduje se z triumfu krále našeho, že premohl smrt a z mrtvých vstal, nechť zanotuje hymnu: Te deum laudamus, a v tu chvíli ať se rázem rozhoupají všechny zvony.“*³⁸ Z obsáhlého citátu vyplývá několik charakteristických znaků raného náboženského divadla: jeho jazykem byla latina, vázalo se k výjevům biblickým, souviselo s bohoslužbou, od níž se později oddělilo, využívalo zpěvu, hráli v něm muži (i ženské role), příslušníci duchovenstva.

Postupně přibývaly i další scény podle evangelií: ke hrobu přicházejí apoštolové Petr a Jan, Marie nakupují vonné masti u mastičkáře, Kristus se zjevuje Máří Magdaléně a nevěřícímu Tomášovi atd.

Základem vánočních her byla stejná otázka: Koho hledáte?, nevztahovala se však k Mariím, anděl jí kladl pastýřům, kteří se přicházeli poklonit betlémskému novorozeněti. Výjev se brzy spojoval s výjevy jinými, založenými opět na textu evangelií, objevily se scény tříkrálovské s klaněním mudrců Ježíši, výjevy seskupené kolem postavy Herodovy, v nichž vstoupila do her zcela světská postava.

³⁷ Perkner, S.-Hyvnar, J.: Řeč dramatu. I. Divadlo a rozhlas. Horizont Praha, 1987, str. 51.

³⁸ Mathesius, V.: Dějiny literatury anglické. Část druhá. Praha 1915, s. 130. Překlad latinského textu. Koho hledáte? Ježíše Nazaretského. Není tu, vstal z mrtvých, jak předpověděl. Jděte, zvěstujte, že vstal z mrtvých. Aleluje, Pán vstal. Pojdte a pohleďte na místo. Vstal Pán z hrobu. Tebe, Bože, chválíme. „Režijní návod“ byl dodatkem k Regularis Concordia, pravidlům benediktinské řehole.

Vedle **velikonočních** a **vánočních** her založených na evangeliích vznikaly brzy i hry (resp. scény), u nichž byla spojitost s bohoslužbou méně průkazná. Převáděny byly biblické výjevy z dob před Kristovým narozením, vznikaly hry o světcích.

Do her postupně stále více pronikal světský živel, vedle textů latinských se objevovaly i pasáže v lidových jazycích. Různé scény a hry začaly být spojovány do větších celků, scény velikonoční byly rozšiřovány o výjevy před vzkříšením a posléze zachycovaly celé utrpení Kristovo, k vánočním a tříkrálovým hrám byly na začátek přidávány scény o prorocích, na konec pak výjevy z dětství Kristova.

Hry nakonec tvořily obsáhlou řadu scén, zachycujících podle středověkého nazírání historii lidstva od stvoření světa až po Kristovo utrpení a vzkříšení, případně až po soudný den. Z **oficií** (oficium), které byly součástí obřadů a vystupovaly v nich osoby duchovní (v ženských kláštorech i ženy), se postupem času vyvinuly asimilací dalších prvků a scén rozsáhlé velikonoční hry **pašijové**, jejichž jádrem bylo zachycení Kristova utrpení, a **mystérie**, dosahující několik desítek tisíc veršů.

Náboženské divadlo prošlo tedy od 10. století, z něhož jsou doklady pro první oficia, do století 12., v němž začalo být vykazováno z kostelů, značným vývojem. Opuštění chrámových prostor bylo způsobeno na jedné straně narůstáním her a jejich odloučením od obřadů, na druhé straně k němu přispěly i kritické hlasy představitelů církve, kteří protestovali proti postupující laicizaci náboženských her, proti narůstání nevázaných výjevů apod. Opuštěním chrámů se velmi uvolnila vazba k určitým datům, divadlo mohlo být v příznivém ročním období hráno častěji, systém svátků, ve kterém se hry mohly konat, byl rozsáhlý. Od r. 1264 byly organizovány hry při svátku božího těla.

Jiným žánrem středověkých náboženských her byly tzv. **miracles** (mirákly, mirakula), hry založené na legendách, zakončené zázrakem. V anglickém kontextu jsou jako mirakula někdy označovány i mystéria.

Dalším typem středověkých her byly **morality**. Jejich základem byla alegorie, hrdiny nejčastěji personifikované ctnosti a neřesti. Počátek moralit je kladen do 13. stol., největší rozvoj do 15. stol. Snad nejslavnější moralitou je anglický *Everyman* (Každý, Člověk), v níž umírající shledává, že tvář v tvář smrti mu není nic platný ani majetek, ani dosažené hodnosti, jedinou cenu mají dobré skutky. Hra se v moderní úpravě hraje dodnes.

Do moralit začínají koncem 15. století pronikat i světská témata, takové **morality** bývají nazývány interludia. Pojem interludium byl ovšem znám už dříve.

Světskému divadlu se do 10. století příliš nedařilo. Jeho význam narůstá s rozvojem šlechtických hradů a měst. Na jeho rozvoji se podíleli minstrelové, žongléři, jokulátoři, spílemani, lusores, histrióni,

žakéři, univerzální umělci různého druhu, kteří působili na rozvoj umění vůbec. Vystupovali při nejrůznějších slavnostech, turnajích, zapojovali se i do náboženských her.

Oblíbené byly **frašky** s břichomlucem, výstupy se šarlatánem, kterým byl mastičkář z mystérií, jenž se objevují i v díle Rutebeufově. Světské hry byly spojeny s karnevaly, pochody masek, se slavnostmi bláznů, s masopustem atd.

Jiným dramatickým žánrem byly **sotties**, bláznivé frašky, původně dramatinované parodie církevních obřadů, které bývaly hrány přímo v kostele na tzv. svátek bláznů. Pro svou útočnost byly z kostelů vypovězeny a staly se z nich hry světské, často politické parodie a satiry. Vystupovali v nich blázni a šaškové. Sotties uváděla společnost Enfants sans Souci (Bezstarostné děti).

Prvky světského života pronikaly postupně stále více i do náboženských her. Rok, v němž byly zakázány náboženské hry pro jejich světský charakter (1548) a v němž bylo pařížskému Pašijovému bratrstvu zakázáno provozovat dále činnost, je symbolicky považován za definitivní konec středověkého divadla v Evropě.

Otázka k ukázce

Určete a prokažte žánr ukázky.

Otázky a úkoly

1. Definujte makarónský verš.
2. Uveďte typické rysy hrdiny (rytíře).

Francois Villon: Balada pro milou
(překlad Jarmila Loukotková)

Falešná krásko, lžeš mně na úkor,
Rty z medu máš, a srdce z chladných ker
A nad ocel v tvé lásce tvrdší vzdor.
Nuž sestry mého žalu jméno ber.
Cti proradná, ty hříchu lidských dcer,
O pýcho zlá, jež chudáka štveš v zmar,
I v očích tvých zřím rozmar krutých her —
Spíš dáš mi smrt než účasti své dar?

Měl lásce své jsem vybrat jiný vzor
A úcta pak by dala žití směr.
Rub krásy tvé mě nezved na odpor;
Teď prchám pryč, vždyť co mám na výběr?
Ach vari, vari, chci se zbýt tvých svěr!
Mám umřít dřív, než zchladím si svůj žár?
Nuž ustrň se! Vlij smír zas do niter!
Spíš dáš mi smrt než účasti své dar?

Však jednou peť tvůj setře stáří mor,
I opadáš jak růže navečer,
Leč já se budu smát, jsem drsný tvor —
Leč ne, ach ne, rmut klesne do ňader:
stár budu těž... jak tetřev schlíplých per;
Ó hltej dál, když dědictví máš jar,
Neb v stáru pak lze pít jen na úvěr.
Spíš dáš mi smrt než účasti své dar?

Kéž Amor bůh, ten vládce šťastných sfér,
nás nepotrestá pro náš marný svár —
nelze přec si spílat na závěr.
Spíš dáš mi smrt než účasti své dar?

1. Jedná se o francouzskou (villonskou) baladu, 3 osmiveršové strofy uzavírá tzv. poslání, které má polovinu veršů předcházejících strof, každá strofa je uzavřena refrémem. Autorství básníka lze poznat z akrostichu prvních dvou strof, zřejmě tak je i vepsáno jméno dívky, jíž je text věnován. Všechny verše jsou v českém překladu zakončeny na písmeno r.
2. Makarónský verš je typ verše, v němž se střídá verš latinský s veršem v národním jazyce, pravděpodobně za účelem komiky satiry. Srov. stč. Mastičkáře:
*„Sed', vem prišel mistr Ipokras³⁹
de gracia divina!
Nenieť horšieho v tento čas
in arte medicína...”*
3. Rytíř se musel prokázat v boji, získat ocenění krále a bohatství, nejdůležitějšími vlastnostmi byly čest a věhlas. Hrdina, který sluje silou, má také zranitelné místo; u Siegfrieda z Písně o Nibelunzích je jím ploška na lopatce, kam mu spadl lipový lístek, když se koupal v krvi draka, jehož zabil, aby tak získal nesmrtelnost.

³⁹ narážka na Hippokrata

Středověká romance. Artušovská látka.

Doporučená literatura:

Kreislová, A.: *Kapitoly ze světové literatury II*. PF Ústí nad Labem, 1989.

Mathesius, V.: *Dějiny literatury anglické*.

Četba:

Malory, T.: *Artušova smrt*. Aurora, Praha 1997.

klíčová slova:

romance, rytířský román, rytíři Kulatého stolu, svatý grál

romance

Původ romancí je kladen do Španělska na přelomu 14. a 15. stol. Romancemi jsou nazývány kratší básně, nepřekračující rozsahem několik desítek veršů, jejichž charakteristickým rysem je, stejně jako u balad, směšování lyrických a epických prvků. Zpočátku navazovaly na tematiku hrdinských písní, soudí se dokonce, že rané romance vznikaly odloučením zvláště důležitých a dramatických částí starých cantares, které se začaly zpívat samostatně. Velmi záhy se však začaly objevovat romance na starých hrdinských písních nezávislé, v nichž byly zpracovány i aktuální náměty.

Původně byly romance skládány v šetnáctislabičných verších spojených touž asonancí v průběhu celé romance, později se jejich forma ustálila na verši osmislabičném, sudé verše byly asonančně spojeny, liché zůstávaly volné. Romance se vyznačovaly dějovou fragmentárností, začátek romance často zachycoval vyvrcholení děje, o jehož průběhu se posluchač nic nedozvídal; předpokládalo se ovšem, že pokud romance tematicky čerpala ze starého cantares, zná každý tento zpěv jako celek.

K frekventovaným literárním žánrům spjatým se dvory panovníků a vysoké šlechty patřil rytířský román, jehož výrazovou formou byl po dlouhé období, podobně jako u hrdinské epiky, verš.

Za jádro středověké rytířské epiky bývá považován bretoňský cyklus, který zahrnuje romány cyklizované kolem postavy krále Artuše. Historická autentičnost této postavy je dosud nejistá,

bretoňský cyklus

není však přímo popírána. Badatelé se spíše přiklání k názoru, že Artuš skutečně žil (v 6. stol.). Nesporně ale existuje artušovská epická tradice, postava tohoto jména vystupuje v keltských pověstech. O její popularizaci se zasloužily latinské kroniky, zejména **Dějiny králů Británie** (Historia regum Britanniae; dílo vzniklé v letech 1135-1147) Geoffreya z Monmouthu, v nichž je artušovské látce věnováno 41 oddílů, zachycujících Artušův původ, jeho nástup na trůn, sňatek, životní úspěchy i neúspěchy.

Dějiny králů Británie byly kolem r. 1150 přeloženy do franštiny (Estorie des Engles; nyní ztracená). O motivy Kulatého stolu obohatil artušovskou látku anglosaský básník Wace v **Románu o Brutovi**, ještě více se jimi zabývá Layamon v jeho **Brutovi**. O Artušově smrti nejplastičtěji vypovídá dlouhý dvorský román **Artušova smrt** (Morte Arthure). Artušovo zrození a první léta života jsou spojovány s pověstí o Merlinovi, který se opravdovou literární postavou stal v anglofrancouzské básni **Merlin** od Roberta de Boron (kolem r. 1200). Postava kouzelníka Merlina je waleského původu.

Nejslavnějším z Artušových rytířů je Lancelot, jímž se zabývali především autoři francouzští. Objevuje se např. v románech Chrétiena de Troyes, ale i v dvorských románech středoanglických (Lancelot jezerní, Artušova smrt), i v románech o svatém grálu. Byl obdařen některými mýtickými vlastnostmi. Jeho oblíbené barvy - černá, bílá a červená - byly vykládány symbolicky - černá barva je spojována s „oním světem“ či se smrtí, bílá s čistotou, červená s odvahou, jejich kombinace pak s některými rytířskými řády. Lancelotův původ a jeho spojení s jezerem ho situují na pomezí reálného a nadpřirozeného světa, neboť prameny, studánky, studny i jezera znamenaly ve folklóru vstupní brány do nadpřirozeného světa.

V anglické literatuře byl zpočátku za nejvýznamnějšího Artušova rytíře považován Gawain, který byl nejplastičtěji zachycen v středoanglickém rytířském dvorském románu **Sir Gawain a Zelený rytíř** (Sir Gawain and the Green Knight), v němž jsou vedle sebe kladeny dva velké rytířské ideály - fyzická statečnost a mravní odvaha. S Gawainem se setkáváme i v dílech dalších, např. ve středoanglické parafrázi slavného dvorského románu Chrétiena de Troyes **Ywain** nazvané **Ywain a Gawain** (Ywain and Gawain, kolem r. 1325) či v románech z 15. stol. (Zelený rytíř, Turek a Gawain, Golagrus a Gawain, Svatba sira Gawena s paní Ragnell aj.). Postava sira Gawaina se objevovala i v lidové a komické podobě, např. ve skladbě **Sir Gawain a sedlák z Carlislu** (Syre Gawene and the Carle of Carelyle). Gawain je postavou, která byla původně slunečním božstvem. Vyznačuje se některými specifickými rysy, dopoledne mu např. přibývá síly, odpoledne pak ubývá. Je držitelem kouzelných předmětů, k nimž patří zázračný meč - Excalibur, oslnivě zářící, vlastní nádherného bílého koně Gringoleta. V Dějinách králů Británie je vylíčen jako hlavní Artušova opora. Jako Artušova opora vystupuje i ve výše zmíněné skladbě o svatbě s paní Ragnell, neboť se ožení s ošklivou babiznou, aby

tak splnil rytířský slib a zachránil králi život. Ve skutečnosti však získává krásnou ženu, neboť příběh je založen na motivu „ohydné paní“, smrtelnice, která je zakleta do ošklivého těla, z něhož může být vysvobozena jen tím, kdo nesobecky splní její přání (toto téma se objevuje i u Chaucera v Povídce ženy z Bath). Postava sira Gawaina se objevuje i v lidových baladách.

svatý grál

Specifickou skupinu tvoří dvorské romány s tematikou sv. grálu, které bývají dále děleny na romány zabývající se počátkem historie o sv. grálu (cyklus o Josefu z Arimateje) a romány, líčící hledání sv. grálu (cyklus o Galahadovi, Lancelotovi a Percevalovi). Původ pověstí o sv. grálu zůstává nejasný, mísí se tu prvky pohanské i křesťanské, z nichž se zrodila představa o kouzelné nádobě, která očišťuje duši od hříchů, léčí rány i nemoci, poskytuje útěchu i potravu. Podle stredoanglického dvorského románu Josef z Arimateje (Joseph of Arimathea, kol. r. 1400) získal Josef nádobu s Kristovou krví prolitou na kříži přímo od Ježíše a přinesl ji, spolu s členy své rodiny, do Anglie, kde Josef založil opatství v Glastonbury. Podle pověstí se sv. grál ztratil pro nepořádnost a hříšnost svého strážce. Povinností rytířů se stalo nalézt jej. Nepodařilo se to nikomu, kdo se o to pokoušel, až nakonec zbyli, jak je chyceno ve Vyprávění o sv. grálu (Conte du Saint Graal), pouze Galahad, Lancelot, Perceval a Bors. Lancelot sv. grál získat nemůže, neboť podle pověstí hříšně miloval královnu Gueneveru, dostane se sice až do jeho těsné blízkosti, v místnosti, která sousedí s komnatou, v níž je sv. grál uložen, však strne. Rovněž Borsovi se podaří dostat ke sv. grálu, ani on ho však nezíská, stejně jako Perceval (Parsifal), jehož v hledání zdrží ďábelské pokušení, i on ale má sv. grál na dosah ruky. Dosáhne ho až Galahad, Lancelotův syn, který je hned přenesen na nebesa. Vyprávění o sv. grálu bylo církví preferováno před jinými příběhy středověkých dvorských románů a vytvořilo slavnou tradici středověkého mravoučného příběhu.

Rytíři Percevalovi je věnován starofrancouzský veršovaný román Chrétiena de Troyes **Perceval neboli povídka o grálu** (Perceval ou Le Conte del Graal), uzavírající řadu autorových děl (nedochovaný r. Tristan a Isolda, Erec a Enide, Cliges, Lancelot, Yvain, ps. též Yvain). V románu je, podobně jako v anglických podáních, líčen Perceval zpočátku jako prostáček, jenž je vychován ovdovělou matkou v Pustém lese, aniž by cokoliv věděl o rytířském životě, aniž by dokonce znal svůj vlastní rod a své jméno. Rytíře z družiny krále Artuše považuje při prvním setkání za anděly. Opouští matku, která umírá žalem, a odejde na Artušův dvůr. Získává rytířskou výchovu, prožívá řadu dobrodružství, včetně milostných a stává se ženichem dívky Blancheflor. Dostane se i na zámek nemocného krále Rybáře (Krista), kde je mu ukázán sv. grál. Perceval, vázaný zákony etikety, které zapovídaly přílišnou zvědavost, se nezeptá ani na smysl sv. grálu, ani na lék, jímž by mohla být vyléčena králova nehybnost. Kouzelný zámek mizí a Perceval je postižen ztrátou paměti. Jako šílený bloudí lesem. Teprve tři kapky krve, které jednou spatří na sněhu při lovu, mu připomenou ztracenou Blancheflor. Znovu přichází na zámek Belrepaire a prožívá další dobrodružství. Nakonec nalézá s přispěním dítěte

v koruně stromu (kouzelníka Merlina) cestu ke zmišlému zámku, vedoucí přes Vrch bolesti, kolem kaple s magickými znameními. Zde jeho příběh přerušuje vyprávění o dobrodružstvích Gauwainových.

V románu, který vznikl asi kolem r. 1180, lze rozlišit několik základních genetických vrstev.

K pohansko-mytologickému základu (mýtus umírajícího a ožívajícího božstva spjatý s přírodními cykly, hrdina - sluneční božstvo, sv. grál - nádoba hojnosti) jsou vázány motivy pohádkové (kouzelný zámek, získání nevěsty) a motivy z příběhů o králi Artušovi a rytířích „kulatého stolu“, ovlivněné dvorskými kurtoazními představami a křesťanskou mystikou. Dílo tak mohlo být vykládáno různými způsoby, jako svého druhu encyklopedie, vztahující se především ke kurtoazní etiketě, ale i k otázkám módy, gastronomie, architektury atd., jako román líčící osudy prostáčka, který prochází obdobím světských dobrodružství i obdobím bloudění a askeze, aby nakonec naplnil své poslání, i jako román mysticko-alegorický, zobrazující složitou cestu lidské duše ke spáse.

S Percevaletm se mj. setkáváme v německém eposu Wolframa z Eschenbachu **Parzival** (1200-1205), u něhož je látka obohacena o další aspekty (orientální prvky, prvky islámu, prvky kabalistické a templářské tradice). Hrdina se stává symbolem lidské duše oscilující mezi vírou a pochybností. Tato interpretace tématu inspirovala R. Wagnera v opeře Parsifal. Otázky sv. grálu nepronikají pouze do řady prací středověkých, či romantických, vracejících se ke středověku, nýbrž i do literatury XX. století (např. T. S. Eliot: Pustina, zejm. V. část).

(podle A. Kreislové, *Kapitoly ze světové literatury II*, Ústí nad Labem 1989, upraveno, zkráceno)

Otázky a úkoly

1. Jak souvisí sv. grál a jeho tajemství s příběhem o králi Artušovi?
2. Proč se ve středověku říká dvorským eposům romány?
3. Uveďte další autory, kteří se v dějinách literatury inspirovali artušovskou tematikou.

1. Motiv svatého grálu se stal klíčovým pro postupné přetváření (keltských) příběhů rytířů Kulatého stolu v křesťanském duchu. Podle jednoho z apokryfních textů je grálem kalich s Kristovou krví. Později je ztracen a nachází se na neznámém tajemném hradě. Grál je ovšem chápán nejen jako konkrétní předmět, ale i nepostižitelné a nesdělitelné tajemství. Původ grálu dosud nebyl jednoznačně určen, vedle evangelií nebo apokryfů nalezneme obdobný motiv také v keltských či orientálních vyprávěních.
2. Jako román byla označována vyprávění, která nebyla psána latinou, ale národním jazykem, v tomto případě jazykem románským. Vedle dvorského eposu (románu) se ve středověku vyvinul ještě žánr rytířský román, později psaný prózou (15. a 16. stol.).
3. H. J. Ch. von Grimmelshausen či J. W. Goethe se inspirovali postavou Percevala, jehož ohlas najdeme také v básnické skladbě Pustina T. S. Eliota. Z německé středověké epiky vycházel ve svých operách Richard Wagner, vedle Parsifala je autorem oper Tristan a Isolda nebo Prsten Nibelungův. Neměli bychom opomenout satirický román Yankee z Connecticutu na dvoře krále Artuše M. Twaina, v němž je především zesměšňována postava kouzelníka Merlina.

Alžbětinské divadlo. Kyd, Marlowe.

Doporučená literatura:

Bejblík, A. a kol.: *Alžbětinské divadlo I. Shakespearovi předchůdci*. Odeon, Praha 1978.

Stříbrný, Zd.: *Dějiny anglické literatury I*. Academia, Praha 1987.

klíčová slova:

tragédie pomsty, renesance, divadlo, machiavellista

Pro tragédii se ještě houževnatěji než pro jiné dramatické žánry prosazovaly schematické poučky, vyčtené renesančními badateli z antické poetiky i přímo z antické dramatické tvorby. Často se setkáváme s domněnkou, že zákon tří dramatických jednot (místa, času a děje), doplňovaný obvykle dalšími předpisy o jednotě námětu, charakterů, celkového ladění, stylu nebo i žánru (čiť komického nebo čiť tragického), pochází až z období klasicismu, zejména od hlavního klasicistického teoretika Boileaua. Avšak ve skutečnosti vytyčili valnou většinu těchto normativních požadavků už teoretici renesanční, především Italové Scaliger, Trissino, Giraldi Cinzio, Minturno, Castelvetro, Beni aj., kteří se značně dogmaticky odvolávali hlavně na Aristotela, Seneku i na Horatiovo učení o dekoru.

Také v Anglii se v druhé polovině 16. stol. pozvedaly mocné hlasy na obranu dramatických jednot a stylistického dekora. Avšak přes všechno horlení urozených a učených kritiků šla anglická divadla svou cestou až k vrcholnému umění Shakespearovu. Anglický divák totiž nechtěl jen slyšet vznešené řeči a učené sentence o životě; přál si na vlastní oči vidět obraz života ve všech konfliktech a zvratech. Tak docházelo v anglickém dramatu k svérázně asimilaci antických a humanistických vlivů a ke konečnému vítězství domácích, národních tvůrčích sil. Zatímco v Itálii a Francii nabyli vrchu dramatikové a teoretici vedoucí divadlo ke klasicismu, podržovalo si anglické (a podobně také španělské) drama mnohem lidovější charakter, protože se snažilo postihnout v neomezených časových i prostorových rozměrech velká dobrodružství, velké boje, velké lásky i nenávisti ve všech jejich fyzických i duševních projevech.

Podstatně k tomu přispíval prudký rozvoj profesionálních hereckých společností, které putovaly po celé Anglii a koncem 16. stol. pronikly až na evropský kontinent, kde prosluly jako tzv. „angličtí komedianti“ od Skandinávie až po jižní Rakousko, počítaje v to i Čechy a Moravu. Podrobným, ale stále ještě neúplným archívním výzkumem bylo zjištěno, že mezi r. 1558 až 1642 hrálo ve Velké Británii nejméně 150 kočovných divadelních společností. Tyto společnosti sice většinou měly za patrona některého významnějšího šlechtice, ale ve skutečnosti si už samy vydělávaly na živobytí pořádáním představení před královským dvorem, v zámcích velmožů a nejčastěji v městských radnicích, na venkovských návších, a zvláště v zájezdních hospodách.

Ještě významnější fáze nastala, když v Londýně začaly vznikat stálé divadelní arény, které měly rovněž převážně lidový charakter. K jejich návštěvníkům patřily všechny společenské třídy od vznešených dvořanů až po kupce, řemeslníky, tovaryše, učedníky, nádeníky, vojáky, námořníky a venkovany přijíždějící do hlavního města na trh i za zábavou. Důležitým mezníkem byl rok 1576, kdy tesař a později herec James Burbage se svými dvěma syny, z nichž Richard se stal nejslavnějším tragédem své doby, najali pozemek na sever od londýnských hradeb v Shoreditchi a postavili na něm velkou dřevěnou divadelní arénu nazvanou prostě „Divadlo“ (The Theatre). Za několik měsíců vyrostlo nedaleko druhé stálé veřejné divadlo „Mezi valy“ (The Curtain) a pak už nic nemohlo zastavit vítězný pochod londýnských divadelníků. Naprázdno vyzněla i taková varování, jako volání puritánského kněze Johna Stockwooda, který r. 1578 v kázání zoufale horlil: *„Zdaližpak spíše nepřivolá necudná hra zatroubením trumpetů tisíc lidí, než hodinové vyzvánění kostelního zvonu sezve k pobožnosti stovku?“*

Tak se v Anglii druhé poloviny 16. stol. vyhranily dvě divadelní kultury: jedna se realizovala v soukromých divadelních představeních, kdežto druhá ve velkých veřejných divadelních arénách. Soukromá představení se pořádala především na školách, ať už ve známých soukromých školách středních v Etonu, Westminsteru, Canterbury atd., nebo na univerzitách v Oxfordu a Cambridge nebo konečně v londýnských právnických fakultách (tzv. Inns of Court). Dávala se tu jednak představení řecká a latinská, při nichž studenti pod vedením učitelů převáděli původní klasické hry nebo nové výtvořené anglických humanistů, jednak představení anglická, tj. anglické překlady klasiků nebo anglické hry vytvořené převážně podle klasických modelů. Dále se soukromá představení čím dál častěji pořádala při londýnském chrámu sv. Pavla, v královských kaplích ve Westminsteru i Windsoru nebo přímo na královském dvoře, v šlechtických domech a v malých divadelních sálech, kam se pro vysoké vstupné a společenské přehradu mohli dostat jen lidé majetní a urození. Nejznámější takový uzavřený sál mělo divadlo „U černých bratří“ (*Blackfriars*), otevřené v bývalém dominikánském klášteře v r. 1576, tedy v stejném roce jako veřejné „Divadlo“ v Shoreditchi. V těchto uzavřených představeních účinkovali buď amatérští herci, nebo chlapecké herecké družiny (*children's companies*), které vznikly z bývalých chóristů a za královny Alžběty nabyly značné obliby, zvláště ve hrách Johna Lylyho.

Střetání obou divadelních kultur vytvářelo v celé druhé polovině 16. stol. nesmírně dynamickou atmosféru, protože i autoři píší pro veřejná divadla se musili vyrovnávat s intelektuální rafinovaností a formální vytríbeností soukromých scén. Markantně to můžeme pozorovat ve hrách **Thomase Kyda** (1558-1594), který se hlavně zasloužil o úplné zdomácnění klasické tragédie. Právě Kyd přispěl značně k tomu, že také v Anglii se hlavním vzorem pro básnickou tragédii stal Seneca, zachovávající sice hlavní témata vrcholných řeckých tragédií, ale rozmělnující ryzí dramatický patos Aischylův, Sofoklův a Euripidův do senzační melodramatičnosti.

O Kydově literární činnosti bylo vysloveno mnoho spekulací, především v souvislosti s jeho předpokládaným autorstvím původní verze Hamleta, tzv. Ur-Hamleta (narážky na tuto ztracenou hru se táhnou v tehdejší literatuře od r. 1589). Bude však účelnější, když se soustředíme na dvě zachované Kydovy hry.

Na prvním místě je to **Španělská tragédie** (The Spanish Tragedy, hraná kolem 1589, tiskem asi 1592, později s dodatky 1602), pramáti početně zastoupeného žánru krvavé tragédie a jeho zvláštní odrůdy tragédie pomsty (revenge tragedy). Kdo Kydovu hru pozorněji přečte, uvidí, že i bez spekulací o Ur-Hamletovi lze mluvit o úzkém vztahu mezi Kydem a Shakespearovým Hamletem. Vždyť i ústřední zápletku mají obě hry společnou: tak jako se v Hamletovi mstí syn za svého zavražděného otce, mstí se v Kydově tragédii španělský maršálek Hieronymo za svého zavražděného syna Horatia. Používá při tom „detektivního“ prostředku, totiž hry ve hře. Hieronymo připraví na španělském dvoře představení své tragédie o Solimanovi a Persidě, v němž sám vystupuje, a zápletku nastrojí tak, že může hlavního vraha svého syna probodnout. Pak objasňuje svou krevní mstu a chce se oběsit. Když mu v tom zabrání, ukousne si jazyk, aby nemusil dál mluvit, a nakonec ještě probodne vrahova otce i sám sebe.

Třebaže je Španělská tragédie proti Hamletovi nesrovnatelně hrubší a primitivnější, má s ním nejméně šest důležitých dějových a duševních aspektů společných: vedle krevní msty za nejbližšího příbuzného a hry ve hře, sloužící jako past na viníky, je to vystoupení ducha, obtížnost pomsty pro vysoké společenské postavení viníků, mstitelovo váhání a jeho předstírané nebo skutečné šílenství. Mimoto lze v obou dramatech najít ještě několik méně důležitých, ale nápadných podobností, jako je Horatiovo jméno, dále žena, která zešílí neúnosnou bolestí (Horatiova matka podobně jako Ofélie), mstitelova melancholie, jeho záliba v černém oděvu, jeho pochybnost o pravdivosti důkazů usvědčujících vrahy, jeho knížka, ve které si čte před filozofickým monologem, nakupení mrtvol v závěru hry atd.

V celém průběhu Španělské tragédie můžeme napočítat plných deset mrtvol, z toho osm usmrcených přímo na jevišti. Takovým důkladným provedením pomsty Kyd jistě uspokojil všechna očekávání

diváků. Dokázal však mnohem víc. Jeho hlavním přínosem, který se pak v Shakespearovi rozvinul do plné umělecké podoby, bylo první úplné sloučení senekovského smyslu pro formální dokonalost a pro vážné filozofické úvahy s lidovým smyslem pro dramatický děj, pro strhující události předváděné přímo na jevišti, pro plné znázornění ostrých životních konfliktů.

Díky Kydovi se v Anglii zrodila nejen první tragédie pomsty, ale i první renesanční tragédie s tak dokonale asimilovanými cizími vlivy, že dokázala zaujmout stejně dvorské a aristokratické kruhy jako lidové diváky veřejných divadel a stala se první významnou hrou alžbětinského národního divadla.

Druhá hra pocházející velmi pravděpodobně z Kydova pera je tragédie **Solimon a Persida** (*Soliman and Perseda*, napsaná asi 1590, tiskem anonymně 1599). Kydovu autorství nasvědčuje nejen to, že se tu vlastně rozvíjí a pozměňuje námět Hieronymovy hry ze čtvrtého aktu Španělské tragédie, ale především to, že celková kompoziční, stylistická i lexikální příbuznost obou tragédií je přímo hmatatelná, jak přesvědčivě dokázali nejlepší znalci Kydova díla. Méně přesvědčivě bylo zatím ukázáno, jaký slibný umělecký růst se v této druhé Kydově hře zračí. Ačkoli se tu objevují všechny známé Kydovy stylistické manýry, slouží mnohem vhodněji k vyvolání určité lyrické nebo dramatické nálady. Slovní hříčky jsou většinou už skutečně vtipné, latinské citáty a mytologické narážky střídmější a přiléhavější, básnické obrazy odvážnější, zejména v erotických představách, a blankvers zřetelně vyspělejší. Stejně tak i rýmované verše jsou zdařilejší. Totéž platí o próze, která je kvantitativně víc zastoupena, protože komické pasáže tu jsou bohatěji rozvinuty.

Rozvinutí komických prvků je vůbec nejpozoruhodnější rys Solimana a Persidy. Zejména dvě zdařilé komické postavy upoutávají naši pozornost. Je to klaun Piston, který nejen jako sluha hlavního hrdiny vesele komentuje děj, nýbrž v něm organicky hraje dost důležitou roli; a dále je to německý rytíř Basilisco, vtipná variace na chvástavého vojína, přijímající ze zbabělosti dokonce i tureckou víru, včetně obřizky.

Děj, čerpaný tentokrát ze soudobého překladu jedné francouzské novely, je zpracován s typickým kydovským smyslem pro dramatičnost. Tragický příběh o zhoubné vášni tureckého sultána Solimana, ničícího věrnou lásku mladého rhodského rytíře Erasta a jeho milé Persidy, je zapojen do převratných událostí, které zahrnují rytířské klání, mumraj s hudbou, falešnou hru v kostky, souboje a vraždy, dokonce i mezi ženami, rdoušení v tureckém volném stylu, shazování z věže, dobývání ostrova Rhodu, otrávený polibek hrdinčin, jímž končí chlípny Soliman, a závěrečnou kupu mrtvol, která si nezadá s krvavým finále Španělské tragédie.

Nicméně je třeba zdůraznit, že melodramatické události a patetické řeči tu nikdy nevybočují až do směšných poloh předchozí hry. Soliman a Persida se vyznačují větší uměleckou ukázněností, která všechny dramatické i stylistické prostředky zbavuje nánosu pouhých gest nebo ornamentů a dodává

jím v celkové výstavbě dramatu pevný smysl a funkci. Právě tato funkčnost uměleckých prostředků je důležitým krokem vpřed v Kydově tvorbě.

Proto je třeba vyzvednout tragédii Soliman a Persida z poměrného zapomenutí a postavit ji vedle Španělské tragédie jako důležité svědectví o Kydově ideově uměleckém vývoji k ještě zdařilejšímu rozvinutí dramatických hodnot lidového divadla, k větší funkčnosti všech uměleckých složek, a tím i k úplnému zdomácnění senekovské tragédie.

Christopher Marlowe (1564-1593) se narodil jen šest týdnů před Shakespearem, ale zemřel mlád 29 let, probodnut za záhadných okolností při hádce o nezaplacený účet ve venkovské hospodě v Deptfordu nedaleko Londýna. Jeho dílo zůstalo torzem, ale tak mohutným, že dosahuje výšin raného díla Shakespearova.

Marlow

V příkrém kontrastu se Shakespearem je Marlowe ve své tvorbě silně subjektivní. Jeho titánští hrdinové jsou vlastně vždy autoprojekcí: grandiózním básnickým promítnutím autorových vlastních pocitů, tužeb, vznětů, ctižádostivých snů i smělých myšlenkových koncepcí. K prvnímu objasnění Marlowova díla - rouhačsky bezbožného, titánsky buřičského, ale v posledním okamžiku kajícího - dospějeme už tehdy, když si uvědomíme, že tento snad nejtypičtější představitel anglické renesance se narodil v samém centru ještě středověce náboženského života, v poutním arcibiskupském městě Canterbury. Je pochopitelné, že nadprůměrně inteligentní a prozíravý člověk, který vyrostl doslova ve stínu mohutné gotické katedrály a ohromující církevní pompy, byl přímo posedlý vášnivou touhou vzbouřit se proti pyšným přežitkům středověku, i když nakonec musil kapitulovat před přesilou a v závěru svých dramát musil odvolat své vzpurné výroky proti mocnostem církevními i světským a spolu se svým vnitřně nejbližším hrdinou doktorem Faustem musil obrazně „spálit své knihy“.

Svůj básnický talent rozvinul Marlowe do plné dramatické poezie tehdy, když začal psát pro veřejná divadla. To můžeme pozorovat ve hře **Tamerlán Veliký** (*Tamburlaine the Great*, tiskem 1590), jehož oba díly se podle titulního listu „častokrát dávaly v městě Londýně služebníky právem ctihodného lorda admirála“ (Lord Admiral's Men). Dále víme, že v titulní roli vystupoval Edward Alleyen, jeden ze dvou nejpopulárnějších alžbětinských tragédů, soupeř Richarda Burbage, slavícího triumfy v Shakespearových hrách u ještě úspěšnější společnosti lorda komořího (Lord Chamberlain's Men, od r. 1594).

V obou dílech Tamerlána se výbušně slučuje humanistická učenost, zejména humanistické pojetí historie a historických hrdinů, s výraznými rysy lidové dramatiky. Především se Tamerlán ve srovnání s **Didonou** (raným Marlowovým dramatem) vyznačuje daleko volnějším i zase dynamičtější dramatickou skladbou, v níž se střídá jedna vzrušivá scéna s druhou a děj neprodlévá a neumdlévá na jednom místě, nýbrž se valí stále dál a dál po nekonečných prostorech Asie až na okraj Evropy a Afriky

nebo dokonce přeskakuje odvážnou zkratkou z jednoho místa na druhé, vzdálené třeba tisíce kilometrů. Tomu odpovídají i kvalitativní proměny v poetice. Proti libozvučné, uhlazené a dosti monotónní poezii citů, která dominovala v Didoně, přináší Tamerlán dramatickou poezii činů, kde rétorické pasáže ustupují energickým projevům hrdinů, jejichž závislost na vůli boží se převrací v rouhačskou individuální svévoli, doprovázenou stejně rouhačským slovním výrazem. V Tamerlánovi nabývá Marlowův blankvers poprvé oné působivosti a průbojnosti, pro kterou mu přísný Ben Jonson přiřkl čestné označení „mocný verš“ (mighty line).

Marlowe ovšem vtiskl humanistickému pojetí Tamerlána své osobité rysy. Vytvořil v něm člověka nízkého rodu, který zpočátku povstává s druhými pastýři proti „zlu a tyranii“ a který pak mění celé světy i historii svými vlastními schopnostmi, svou titánskou vůlí, a hlavně bezohledností ke všem starým předsudkům. V prvním dílu se Tamerlán nejdříve zmocňuje machiavelistickou Istí perského trůnu, pak vojensky rozdrť tureckého sultána, vězní ho i s jeho ženou v kleci jako divokou zvěř, až si oba v zoufalství rozdrť hlavu o mříže, a konečně korunuje své tažení vypleněním Damašku a svatbou s egyptskou princeznou Zenokratou. V druhém dílu, vyvolaném zřejmě úspěchem dílu prvního, pokračuje Tamerlán ve svých výbojích, přemáhá další mocnáře a zapřahuje si je jako „překrmené asijské herky“ do svého triumfálního vozu. Nic než smrt nemůže zastavit jeho vítězný pochod. Nejdříve umírá jeho zbožňovaná Zenokrate a nakonec i sám Tamerlán, oplakáván a oslavován svými spolubojovníky a nástupci.

Již tento náčrt fabule hry ukazuje, kam položil Marlowe své hlavní důrazy: na Tamerlánovu absolutní oproštěnost od jakýchkoli náboženských zábrán, na jeho vítězný výsměch všem starým posvátným představám o „božském právu“ a nepřemožitelnosti králů, na jeho rozmetání zvětšelych feudálních zákonů, dogmat, svatých písem a legend. Marlowovo rouhačství vrcholí v závěru druhého dílu, kdy pohan Tamerlán dává po dobytí Babylónu spálit posvátný korán a jiné mohamedánské knihy, jako by chtěl symbolicky zdůraznit svou nevěru a opovržení k svatým písmům vůbec. Přesto však vzniká konec Tamerlána jako nutný antiklimax k předchozímu vývoji obou dílů hry. Tamerlán se nakonec musí sklonit před „pyšnou nutností“ smrti a utěšit se prostou lidskou moudrostí, že bude žít dál ve svých synech.

Měříme-li ideovým průboj v Tamerlánovi objektivně historicky, musíme Marlowa vysoko ocenit jako jednoho ze smělých rebelů proti ustaveným mocnostem světským i církevním, jako smělého průkopníka v oblasti volné myšlenky a racionalistického výkladu světa i vesmíru, jako dramatika, jenž umělecky vystupňoval renesanční touhu po osvobození lidské osobnosti až k nejzazší možné mezi.

Po Tamerlánovi pravděpodobně následovala **Slavná tragédie o bohatém maltském Židu** (*The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, tiskem až 1633). Už tím, že si Marlowe vybral za titulní postavu

židovského finančníka, zasahoval do velmi horké problematiky náboženské, národnostní, politické i ekonomické. A svou hru s ohněm rozněcoval ještě tím, že zvolil pro svého protagonistu jméno Barabáš, které připomínalo všem křesťanům biblického zločince, osvobozeného Pilátem na naléhání Židů místo Ježíše Krista. Marlowova provokativní volba nebyla náhodná. Vždyť podle záznamů tajné služby šířil Marlowe také názor, „že Kristus si zasloužil umřít spíš než Barabáš a že Židé dobře volili, třebaže Barabáš byl zloděj a vrah“.

Také maltský Žid Barabáš je zlosyn a vrah, a nikoli hrdina, jakým až do konce zůstává Tamerlán, ale právě pro svou zlotřilost se dobře hodil dramatikovi, aby jeho ústy poměrně bezpečně pronášel jízlivě satirickou kritiku křesťanské ideologie i praxe. Hned na počátku je Barabáš spolu s ostatními židovskými obchodníky na Maltě nucen k tomu, aby se buď vzdal židovské víry, nebo vydal polovičku jmění maltézským rytířům, kteří tak chtějí snadno a rychle zaplatit výkupné tureckému sultánovi. Barabáš odmítá obojí a je za to postižen ztrátou celého nesmírného majetku. V dalších scénách pak osnuje pomstu na křesťanech i Turcích, užívají přitom falše, podvodu, lži, jedu, peněz i jiných rafinovaných léček. Jedinou intrikou se zbaví jednak syna maltského guvernéra a jednak křesťanského nápadníka své dcery. Pak otráví i ji - zároveň s celým klášterem jeptišek. Po dalších zločinech je Barabáš odhalen a odsouzen k smrti, ale uniká pomocí lsti, zrazuje pevnost Maltu Turkům a je jimi jmenován guvernérem. Když však chce oklamat i Turky a dopomoci křesťanům k opětovnému nabytí moci, je zrazen křesťanským guvernérem a hyne v léčce, kterou nastražil na tureckého prince: padá do kotle s vroucí vodou a ještě posledním dechem chrlí své kletby na křesťanské psy a turecké nevěrce.

Je nasnadě, že takto zkonstruovaná zápleтка poskytla dramatikovi bohatou příležitost, aby rozvinul satirickou lekci srovnávacího náboženství, v níž křesťané, mohamedáni i židé se vzájemně překonávají ve věrolomnosti, krutosti a hlavu po penězích. Přitom náboženská kritika přirozeně přerůstá v kritiku společenskou, v kritiku bezohledných praktik raného kapitalismu. Barabáš je prototype finančníka, který pohrdá feudálně náboženským katechismem, zakazujícím půjčovat peníze na úrok, a řídí se vypočítavými zásadami nového podnikatelství v hazardní hře čísel, procent a úrokových měr. Jeho cílem už není Tamerlánův výboj do celého světa, ale akumulace nekonečných bohatství v nepatrném prostoru: „nesmírné jmění v malé místnosti“.

Dobové zprávy dosvědčují, jak obrovská popularitě u londýnského obyvatelstva se těšil Maltský Žid po celá léta, zvláště v době procesu s židovským doktorem Lopezem, dvorním lékařem královny Alžběty, který byl v atmosféře všeobecné protižidovské hysterie v r. 1594 po falešném přelíčení odsouzen k smrti jako velezrádce, pověšen a pak ještě vykleštěn a rozčtvrcen. Dnes přitahuje

Marlowova hra jak divadelníky, tak literární historiky, kterým umožňuje zjišťovat podstatné změny, vnesené do židovské problematiky Shakespearem v Benátském kupci.

Největšího tvůrčího rozpětí dosáhl Marlowe tehdy, když objevil téma, které nejlépe odpovídalo jeho opovážlivému renesančnímu intelektu a bouřliváckému uměleckému naturelu, téma faustovské. Jeho **Tragická historie o doktoru Faustovi** (*The Tragical History of Doctor Faustus*, tiskem 1604 a 1616) byla bohužel vážně porušena cenzurními škrty i jinými zásahy, takže z ní máme místy zachovány jen zlomky - skvělé, ale nesouvislé.

Týká se to hlavně středních partií, kde je poetické a filozofické téma hry obměňováno bujnými prozaickými scénami fraškovitého rázu. Tam, kde je patrná původní funkce těchto scén, totiž jejich kontrastování s tragickým směřováním Faustova osudu, jsou plně působivé, i když zdaleka nedosahují přirozenosti a zábavnosti lidových scén Shakespearových. Jsou psány ještě v duchu obhroublých klaunských výstupů staršího tudorovského divadla, ačkoliv se v nich občas zajiskří nejedno ostří Marlowovy společenské, a zejména proticírkevní kritiky, například ve scéně, kde Faustus dává pohlavek samému papeži! Avšak tam, kde jsou komické scény vymknuty z celkové struktury kusu a zpřeházeny hlava nehlava, působí zmateně jako bezúčelná a koneckonců nicotná fraška pro frašku. Slouží nanejvýš k tomu, že zvyšují v divákovi pocit nepoměru mezi Faustovým vznešeným snem a jeho nedokonalým splněním, že ukazují na tragiku člověka, který se vzdal vážných, těžko dosažitelných, ale opravdových cílů a promrhal život v pestrých, ale prázdných pošetilostech, radovánkách a hříčkách.

Tragický příběh o nadaném učenici, který v nenasytné žízni po rychlém a absolutním poznání opisuje svou duši ďáblu, dosahuje přechodného ukojení všech svých myšlenek i chtění, ale nakonec se ocitá tváří v tvář smrti a konečnému účtování, nebyl vymyšlen Marlowem. Jeho kořeny sahají od renesance přes celý středověk až do bouřlivého období konce starověku. Hlavním domovem novodobých faustovských pověstí se stalo Německo, kde počátkem 16. stol. žil potulný scholár a černokněžník, sám se nazývajícím Faustem, „knížete nekromantů“. Marlowe zřejmě znal populární německou protestantskou knihu o Faustovi a snad i anglickou lidovou baladu na podobné téma, ale zpracoval celý příběh po svém. Zařadil Fausta do šiku svých titánských hrdinů, vzbouřenců proti danému pořádku, harcovníků za svrchovanou moc, pomocí níž by postavili svět znovu podle vlastních gigantických plánů. Faustus však netouží ani tak po absolutním poznání a vědění. Jeho hlavní ctností - ve smyslu renesanční „*virtus*“ - je příslušnost k lidem, jež bychom dnešním termínem nazvali „pokrokovými duchy“ (Marlowe jim říká *forward wits*). Jeho tragickou vadou, jeho hubris, je nezkrtná nespokojenost se současným stavem filozofie, medicíny, právní vědy i teologie a chtivost dobrat se naráz, bez zdlouhavého vývoje všech tajemství světa i vesmíru a využít do posledních kapek krve všech možností života. Proto se upisuje svou krví padlému andělu Luciferovi, jehož sluha

Mefistofeles po dvacet čtyři roky ukojuje Faustovu intelektuální zvědavost, jeho vášeň po kráse, po moci, jeho žízeň po životě.

V proudu nových a nových poznání, prožitků i rozkoší se nezadržitelně blíží konec Faustovy lhůty a tím mohutná scéna jeho marného zápasu za záchranu duše i těla. Snad žádná jiná scéna světového dramatu nevyjadřuje tak svrchovaně tragiku onoho přechodného období v dějinách vědy, kdy osvícení duchové, prahnoucí po novém poznání a novém uspořádání světa, musili platit hroznou daň starým mocnostem, jež dosud držely jejich těla i duše ve své moci a trestaly vzpourou těch nejodvážnějších inkvizicí, mučením na skřipcích nebo pálením na hranicích. Marlowův Faustus je velkým uměleckým obrazem takového mučedníka renesance, mučedníka pokroku. Zároveň je Faustus prvním hrdinou anglického dramatu, jehož pád v nás vzbuzuje nejhlubší lidskou soustrast a i v Marlowových současnicích musil budit nejen hrůzu, ale i očištění, ne-li naději. Jsme si vědomi tragické nutnosti Faustovy předčasné smrti, dokonce chápeme, že přišla jako trest za jeho lidské slabosti, ale přesto přese všechno naše city a sympatie se staví na jeho stranu a naše závěrečné myšlenky se mobilizují na jeho obranu. Nad mrtvým Faustem se nás zmocňuje už podobný zdvojený pocit lítosti nad člověkem i hrdosti na jeho velikost jako nad tragickými hrdiny Shakespearovými.

Marlowe sloučil v Doktoru Faustovi úsilí svých předchůdců i své vlastní předchozí pokusy o vytvoření anglické tragédie v novou ideově estetickou hodnotu.

Marlowe svedl velkou bitvu v odvěkém zápase za osvobození lidské duše od náboženských pout i všech společenských přežitků. A třebaže v této bitvě podlehl, otevřel cesty jak Shakespearovi, tak pozdějším dramatikům, v jejichž tvorbě nerozhoduje už vůle boží, nýbrž vlastní vůle a vlastní činy člověkovy. Marlowovým Faustem byly alespoň v obecném smyslu uvolněny cesty i Goethovi a celému osvobozujícímu dramatu lidské existence a lidských průbojů i proher v nové době.

(podle Zdeňka Stříbrného, Dějin anglické literatury I., upraveno, zkráceno)

Otázky a úkoly

1. Datujte trvání alžbětinského divadla.
2. Načrtněte postavení alžbětinského dramatika.
3. Osvětlete, co je machiavellismus a machiavelistická postava.
4. R. 1559 se celé Machiavelliho dílo ocitlo na *Indexu zakázaných knih*. Pokuste se vysvětlit proč.
5. Uveďte Marlowovy machiavellistické postavy .

1.

1. Alžbětinským divadlem je nazváno období anglického divadla asi od roku 1590 (v roce 1567 byla v Londýně postavena první veřejná divadelní budova), do začátku 17. století za vlády Alžběty I. Často zahrnuje i divadlo za Jakuba I. a Karla I. do uzavření divadla za revoluce roku 1642.
2. Jen malou část alžbětinských dramatiků tvořili profesionálové, tedy lidé, kteří nemají žádné jiné zaměstnání nebo příjmy. Většinou se jednalo o amatéry, pro něž bylo psaní „vedlejší zaměstnáním“. Najdeme mezi nimi všelijakou profesi: lékař, duchovní, diplomat, dvořan, sir Francis Vereny skončil dokonce jako pirát. Další skupinou jsou herci. Nejznámějším příkladem herce-dramatika je Shakespeare, ale nebyl sám: Armin, Bird, Field, Gosson, Heywood, Rowley, Wilson - ani tak však netvoří početně nápadnou skupinu. Před r. 1580 byli spisovatelé-profesionálové téměř neznámí. Jednotliví humanisté psali z důvodů vznešených nebo pro uspokojení okamžité konkrétní potřeby, nikoliv pro peníze. V posledních dvou desetiletích 16. stol. se však objevili mladíci, kteří přišli z univerzit - byli to džentlmeni, kteří nic praktického neuměli. Dokonce ani k tomu profesionálnímu spisovatelství neměli předpoklady; zejména jim trvalo dost dlouho, než si uvědomili, že jejich profese má i ekonomickou stránku. Až koncem 17. stol. přestali být naivní a začali se dívat na svou činnost prakticky, ale v alžbětinském Londýně vypadala praxe pro spisovatele neutěšeně: autor odevzdal rukopis, za ten dostal jednorázový honorář asi od dvou do pěti liber, a to bylo všechno. U nakladatelů byla praxe různá. Autor buď dostal za svůj rukopis peníze, nebo peníze a určitý počet autorských výtisků, nebo jenom autorské výtisky bez honoráře, nebo konečně byl místo honoráře zaměstnán za stravu a plat u nakladatele. Jak jsme již poznali, byla to odměna jednorázová: nakladatel, který dostal licenci k vydání, mohl bez dohody s autorem knihu znovu a znovu přetiskovat nebo ji prodat jinému nakladateli, nebo dokonce ji vůbec nevydávat. Jiným zdrojem příjmů alžbětinského autora byly odměny, které dostával někdy od šlechty - v některých případech od organizace - jemuž své literární dílko věnoval. Ani tyto odměny nebývaly veliké, a také patronů, kteří byli ochotni být skromné uznávací odměny dávat, nebylo mnoho. Neměli bychom však zapomenout ještě na jednu stránku alžbětinských dramatiků; a to na jejich svázanost zákony, výnosy a nařízeními jak za Alžbětu I., tak za Jakuba I. Byly dosti přísné; zákony střežily každý jejich krok. V jejich spisovatelském snažení se pak tato nařízení měnila v přísnou cenzuru. Ale tato cenzura existovala tehdy všude, a někteří badatelé jsou dokonce přesvědčeni, že alžbětinský autor byl nejsvobodnější autor v celé Evropě - tak svobodný, jak to ovšem dovolovala současná politická situace. Nicméně bývá často citován případ Johna Stubbese, který ve své knížce Objev zejíci propasti zveřejnil všeobecně pocíťovanou nelibost nad jedním, snad eventuálně zamýšleným sňatkem

Alžběty I.; nakladatel William Page tuto práci vydal a oběma byla za to 27. září 1579 uřata pravá ruka. Tiskař na poslední chvíli tomuto trestu unikl - asi měl vlivné přátele. Jak vidět, svoboda alžbětinského autora byl velice, velice relativní.⁴⁰

3. Autoritativní oxfordský slovník angličtiny zaznamenává přídavné jméno „machiavellistický“ v jazyce r. 1568; jde tu o satirické verše z reformačního období a o invektivu „falešný machiavelista“, adresovanou Williamu Maitlandovi z Lethingtonu, sekretáři Marie Stuartovny. Jméno Machiavel v poangličtěném znění je dosvědčeno r. 1570 v politickém významu „intrikán, pletichář bez skrupulí“. Konečně z r. 1643 je zaznamenán v literatuře výraz „Nick“ (hovorově „Old Nick“ - „Starý Mikula“) jako označení ďábla. Slovníkář opatrně uvádí, že původ označení je nejasný, ale podle některých, nepravděpodobných výkladů byla metafora odvozena z křestního jména Niccola Machiavelliho. Písemný záznam dosvědčuje pouze, že označení žilo již delší čas v jazykovém úzu a že jde o víceméně vžitý pojem. Pojem „machiavellismus“ v tomto významu se nevztahuje ke skutečnému Machiavellimu, nýbrž k mýtu o něm. Ale vznik mýtu v té době má velmi přesné politické i kulturní příčiny a souvislosti.
4. Pro katolíky bylo nepřijatelné především důsledné rozlišování politiky a náboženství jako dvou svébytných sfér, kritika neblahé role církve v italském politickém dění a otevřená tendence k likvidaci církevního vlivu v záležitostech světské vlády. Občas se v jejich útocích nezahaleně projeví velmi praktické denní zájmy pod slupkou teoretické argumentace: tam, kde mluví proti rovnoprávnosti jinověrců ve veřejných záležitostech, zvláště pokud jde o vlivná (a tedy výnosná) místa. Hugenoti zas přičítali Machiavelliho návodům politických praktik vinu za Bartolomějskou noc (24. 8. 1572) a rozpoutali ostrou polemiku. Kladný vztah k Machiavellimu nacházíme u alžbětinských autorů zřídka - u jednotlivců, intelektuálních špiček. Pro obecné povědomí bylo nepřijatelné Machiavelliho zásadní odlišení politiky a náboženství, politiky a morálky. Pro protestanty byla naopak politika zásadně spjata s náboženskými a morálními principy a podřízena jim. V tom smyslu nacházíme v literatuře protimachiavellistické výpady už před Bartolomějskou nocí. Takové bylo smýšlení lidových vrstev a také divadlo i při všech rozporech s puritány a s londýnskou radnicí bylo nutně spjata se svým obecnstvím, třebaš společensky různorodým.⁴¹
5. Jako nejvýraznější příklad Machiavelliho vlivu na alžbětinskou dramaturgii uvádějí vykladači pochopitelně Marlowa, především **Maltského žida**, v němž je „machiavellistický“ charakter

⁴⁰ B. Hodek, *Alžbětinský dramatik a jeho společenské postavení* in: A. Bejblík - J. Hornát - M. Lukeš, *Alžbětinské divadlo. Shakespeareovi předchůdci*. Odeon, Praha 1978.

⁴¹ J. Pokorný, *Mýtus a skutečnost Machiavelliho v alžbětinském dramatu* in: A. Bejblík - J. Hornát - M. Lukeš, *Alžbětinské divadlo. Shakespeareovi předchůdci*. Odeon, Praha 1978.

titulní postavy ještě zdvojen epizodou otroka Itamora. Složitější je případ jeho *Pařížského krveprolití*, hry na tehdy aktuální námět Bartolomějské noci, nezdařilého historického dramatu, překypujícího od začátku do konce vraždami na otevřené scéně a rozlomeného ve výstavbě. „Machiavellistická“ postava je tu **vévoda z Guise**, stěžejní role intrikána a vražedníka v příběhu. Ohlasy Machiavelliho u Marlowa jsou jiného řádu než u Nashe, Greena i jiných. Marlowovi machiavelističtí hrdinové končí - po zákonu tragédie musí končit - neblaze, ale básník se k tomu ústřednímu typu neustále vrací. Takový je dobyvatel **Tamerlán**, takový je **Faust**, **Barabáš**, de Guise, i v *Edwardovi II.* nacházíme ten rys v **Mortimerovi**.⁴²

⁴² J. Pokorný, *Mýtus a skutečnost Machiavelliho v alžbětinském dramatu* in: A. Bejblík - J. Hornát - M. Lukeš, *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi předchůdci*. Odeon, Praha 1978.

Shakespeare a jeho svět. Shakespeareovy hry.

Doporučená literatura:

Bejblík, A.: *Shakespearův svět*. Mladá fronta, Praha 1979.

Bloom, H.: *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Prostor, Praha 200.

Hilský, M.: *Shakespeare a jeviště svět*. Academia, Praha 2015.

Stříbrný, Zd.: *Dějiny anglické literatury I*. Academia, Praha 1987.

klíčová slova:

tragédie pomsty, blankvers, machiavelismus, alžbětinské divadlo

William Shakespeare (1564-1616)

Raná tvorba (1588-1595)

Jeden význačný rys můžeme pozorovat v Shakespeareově tvorbě od samých počátků až do konce: neustálé hledání nových cest a cílů, odvážné experimentování s dalšími a dalšími formami a obsahy, a především usilovné objevování člověka, zachycovaného ve věčném sváru společenských i osobních protikladů. Shakespeare vycházel ve svých hrách ze starých předloh, protože podle renesančních estetických představ si nekladl za cíl vynalézat nové fabule, nýbrž nově a dokonaleji zpracovávat fabule staré - čím starší a proslulejší, tím lépe. Proto můžeme téměř pro každou Shakespeareovu hru nalézt mnoho pramenů, ať už jsou to starší hry, básně i romány, nebo nejrůznější naučná díla, většinou historická nebo kronikářská.

Vůbec nejčtenějšími a nejčastěji užívanými Shakespeareovými autory byli populární antický životopisec Plutarchos (asi 50-120 n. l.) a ještě v daleko větší míře Raphael Holinshed (kolem 1498 - kolem 1580), národní kronikář Velké Británie. Holinshedovy **Kroniky Anglie, Skotska a Irska** (*Chronicles of England, Scotland and Ireland*, tiskem 1578; druhé, Shakespearem užívané vyd. 1587), slučující práci mnoha

předchozích historiografů, poskytly Shakespearovi základní materiál nejen pro historické hry, ale také pro Macbetha a částečně i pro Krále Leara a Cymbelína, tedy celkem pro 13 her.

Pohlédneme-li blíže na skupinu Shakespearových raných prací, zjistíme, že co dílo, to nový, rozdílný, vždy jinak vyzývavý umělecký svět. Shakespearovou prvotinou pravděpodobně byla trojdílná hra **Jindřich VI.** (*Henry VI., Part One, Two and Three*; 2. díl tiskem 1594, 3. díl 1595 v tzv. „špatných kvartech“, 1. díl až 1623 v „prvním foliu“). Všechny tři díly zachycují v pestrých scénách, psaných v duchu starších kronikářských her, poslední fáze stoleté války ve Francii i domácí válku „dvou růží“ (1455-1485). Z překotného děje a nepřehledného množství historických osob vystupuje několik výraznějších charakterů, například Jana z Arku, pojatá značně negativně, dále Jack Cade, vůdce jihoanglického selského povstání (1450), a hlavně mírumilovný, ale slabošský Jindřich VI. a jeho bojechtivá žena Markéta. Ve druhém a třetím dílu na sebe čím dál tím víc strhuje pozornost Richard, vévoda z Glostru, který předčí v bezohledném boji o moc i Markétu, zvláště v závěru trilogie, kdy při „krvavé večeři“ v Toweru vraždí krále Jindřicha VI. a přes jeho mrtvolu vstupuje do další historické hry, kde dospěje jako král Richard III. k předem vytčenému strmému vrcholu - a k ještě strmějšímu pádu.

Jindřich VI.

Richard III. (*The Tragedy of Richard III*) sice tematicky vytváří s předchozími třemi hrami první Shakespearovu historickou tetralogii, ale nápadně se od nich odlišuje celou dramatickou strukturou. Shakespeare se tu zřejmě rozhodl zpevnit dramaticky rozbředlý útvar kronikářských her tím, že sevřel letopisný materiál strohou formou senekovské tragédie. Jeho umělecký záměr se zdařil už proto, že si tentokrát zvolil historicky daleko užší téma: krátkou, ale pohnutou vládu posledního krále z rodu Yorků (1483-85). A ještě se soustředil vlastně jen na dvě hlavní fáze Richardova panování: na jeho uzurpaci trůnu, při níž odpraví po králi Jindřichovi VI. a jeho synu Edwardovi i vlastní dva nezletilé synovce, a pak hned na jeho konečný, marný boj na válečném poli u Bosworthu, kde nad ním vítězí Jindřich VII., první z rodu Tudorovců.

Richard III.

To vše umožnilo Shakespearovi, aby vytvořil vzrušující zhuštěné výstupy, v nichž dominuje Richardův titánský, uhrančivý, ďábelský charakter. Připomeňme si třeba hned druhou scénu hry, podle F. X. Šaldy „tak smělou, tak odvážnou, tak geniálně drzou jako nic v dramatické tvorbě“. Richard si tu s krkolomnou troufalostí namlouvá a namluví nad rakví Jindřicha VI. kněžnu Annu, která ho před pouhou chvilkou proklínala a ještě do jeho vlastní tváře proklíná jako vraha osob sobě nejbližších. Ačkoli z racionálního psychologického hlediska je tato scéna zcela nemožná, strhuje nás dramaticky natolik, že jsme ochotni jí uvěřit. A zároveň se obdivovat, s jako uměleckou odvahou zkoušel začínající, ale už vlastně suverénní autor nosnost svých dramatických a psychologických zlomů, zkratek i hyperbol.

Shakespearův Richard III. je nejen ďábelsky chytrý, silný a odvážný, ale také vtipný, pohotový a sám k sobě tak upřímný, že to až diváka odzbrojuje. Jeho ironický humor ho silně odlišuje od machiavelistů Marlowových a mění ho ze strnulé abstrakce zla v postavu z masa a krve. Dále se Richard vyznačuje tím, že se před našima očima vyvíjí, že se postupně mění z nelidského krutovládce v člověka, který stojí sám proti všem, potí se strachem, chvěje se probuzeným svědomím, cítí potřebu přátel, trpí svou nadřazeností i vyřazeností.

Avšak nejvýznamnější Shakespearův přínos v zobrazení machiavelisty spočívá v tom, že Richardův machiavelismus je motivován, a to jednak psychologicky, jednak už také společensky. Zatímco u Marlowa je machiavelismus poetickým hyperbolizováním zla pro zlo, nespokojuje se Shakespeare melodramatickým obrazem fascinujícího běsa, nýbrž se ptá, proč je Richard zlý.

Richard, i když zřetelně vychází ze starších tradic a představ, přináší s sebou hned v úvodním monologu nové pojetí. Prozrazuje, že není machiavelistou bez příčiny, ale proto, že ho „příroda“ krutě zmrzčila, až ho „oštěkávají“ psi, když kulhá kolem, a dále proto, že „doba“ krasořečných dnů a prázdných rejů mu poskytuje živnou půdu pro zahájení ctižádostivých intrik. Tak se Richardovým programem stává vzrušující hra o královskou korunu, při níž překonává hrbáčův pocit méněcennosti a převrací své fyzické i povahové zrudnosti ve výhody nad normálními lidmi.

Postupně se v Richardu III. odkrývá hluboký paradox. Jedna z klíčových idejí celé hry - a celé rané historické tetralogie - tkví v tom, že zločin plodí zas nový zločin, až se dočká spravedlivé odplaty. Rody Lancasterů i Yorků se vyvražďují navzájem a nakonec se krev obrací proti vlastní krvi a musí být zničena. Richard III. se stává posledním, krutým vykonavatelem, ale pak i krvavou obětí dějinné spravedlnosti. Tak dospívá Shakespeare v Richardu III. poprvé ke své charakteristické syntéze protikladů a paradoxů lidské povahy i celé historie.

K nejranějším Shakespearovým pracím zřetelně patří také dvě dramata vycházející ze dvou velmi rozdílných antických vzorů. **Komedie omylů** (*Comedy of Errors*) se nejen zakládá na motivech čerpaných z Tita Maccia Plauta, ale je první Shakespearovou hrou dodržující tzv. klasické dramatické jednoty místa a času. Shakespeare zřejmě cítil potřebu vnést přísný klasický řád a tvar i do žánru komedie, aby pak mohl na tomto pevném podkladě tím volněji experimentovat (takže se vrátil k jednotám až zas na samém sklonku své tvorby v dramatické romanci *Bouře*). V *Komedii omylů* ještě zkomplikoval značně spletitou klasickou komedii zaměněných identit tím, že k dvojčatům Antifolům připojil protějšek dalších dvojčat, sluhů Dromiů, jimiž do hry vnesl silný lidově komický živel. Jako by chtěl vyzkoušet, kolik omylů a zmatků jeviště unese. Snad i proto jeho komedie vyzývala k četným moderním inscenacím a úpravám, z nichž nejznámější je americký muzikál *Kluci ze Syrakus* (*The Boys from Syracuse*, 1938).

Podobně začala divadelníky přitahovat i druhá raná Shakespearova hra z antického prostředí **Titus Andronikus** (*Titus Andronicus*). Shakespeare tu vytvořil - jako už svým způsobem v Richardu III. - senekovskou tragédii krvavé pomsty, ale tentokrát se skutečným antickým námětem o pozdním římském vojevůdci Titovi, barbarské gótské královně Tamoře a jejím černém machiavelistickém milenci Aaronovi. Hra překypuje tolika násilnostmi a ukrutnostmi, že se stala vítaným repertoárovým obohacením tzv. divadla krutosti (podle francouzského dramatika a teoretika Antonina Artauda, 1896-1948). Inscenace režiséra Petera Brooka r. 1955 ve Stratfordu nad Avonou podtrhovala krutost a hrůzu tak naturalisticky, že zavedla i zvláštní stroj na lámání kostí k dosažení příslušných zvukových efektů. Účinek jednotlivých představení se odhadoval podle toho, kolik diváků při nich omdlelo.

Střední tvorba (1595-1600)

Romeo a Julie (*Romeo and Juliet*) zůstává nejslavnější světovou tragédií mladé lásky. Hlavně asi proto, že nejplněji a nejvzrušivěji zachycuje věčnou touhu mládí po samostatném, svobodném určování svých lásek a celého svého osudu proti všem pragmatickým radám a morálním poučkám starých generací a starých společností. Shakespeare vyjadřuje tuto touhu v renesančně silných akcentech, reagujících na středověkou askezi, nábožnou pokoru i bezpodmínečnou podřízenost dětí vůči rodičům. Nezobrazuje jen platonické zbožnění, ale i horoucí tělesné vášně. Zvláště dává zaznít sebevědomému renesančnímu individualismu.

Z nesčetných literárních zpracování znal Shakespeare nepochybně anglickou výpravnou báseň, jejímž autorem byl Arthur Brooke (*The Tragical History of Romeus and Juliet*, tiskem 1562, znovu 1587), který puritánsky odsoudil „nečestnou vášeň“ a „neposlušnost“ obou mladých milenců.

Shakespeare ve své dramatizaci radikálně zkrátil časové rozpětí příběhu, ale hlavně mu vtiskl zcela nové ideové i formální rysy. V jazykové výstavbě tragédie se uplatňují nejen pružné blankversy, ale i rýmovaná dvojverší a různé umělé útvary, jako sonety (srov. např. hned úvodní sonet), večerní píseň „serena“ (když Julie očekává Romea, III, 2, 1-31), jitřní píseň „alba“ (když se Romeo a Julie loučí po své první a poslední společné noci, III, 5, 1-59), smuteční „elegie“ nad domněle mrtvou Julií (Parisovo šestiverší, V, 3, 12-17) atd. Nechybí samozřejmě ani lidově zemitá próza, v níž zvláště vyniká Juliina chůva. Dále nás oslňují ostré antizeze, prudké kontrasty světla a tmy, lásky a nenávisti, nejněžnější lyriky s neúprosnou tragikou nebo zas úlevnou fraškou.

Vyspělá je Shakespearova motivace, ať už individuálně psychologická, nebo dobově společenská. Shakespeare nijak neskrývá prudkost, vznětlivost nebo až ztřeštěnost svých milenců. Neskrývá ani to, že se seznamují proti vůli svých rodin, že se berou tajně, že Romeo kupuje přes přísné zákony jed, kterým se nakonec otráví, a že také Julie spáchá sebevraždu, která byla z náboženského hlediska jedním z nejtěžších zločinů. Ale zároveň výrazně předvádí, v jak zkamenělém rodinném i

společenském prostředí musí Romeo a Julie žít, jak je jejich láska od počátku až do konce poznamenána fatální rodovou nenávistí, které brzy padá za oběť Romeův oslnivý přítel Mercuzio, předznamenávající svými smrtelnými výkřiky celou tragédii: „*Mor na ty vaše rody! ... Hrom do těch vašich rodů! ... Mor na oba vaše rody ... Hromské rody!*“

Společným rysem Shakespearových tragédií je také katarze, která se rodí v tragickém závěru a zůstává v divákovi nebo čtenáři ještě dlouho po skončení hry. V Romeovi a Julii se nad mrtvolami milenců smiřují oba znesvářené rody a společně jim stavějí pomník z ryzího zlata. Avšak nejsilnější náš očistný pocit pramení z vědomí, že zdivočelá doba a čas vůbec jsou překonány silou lásky, že intenzita lásky daleko přesahuje její časové trvání nebo společenskou výhodnost, že třeba jen krátký intenzivní prožitek se stává jednou z nejrýzejších životních hodnot.

V Kupci benátském (*The Merchant of Venice*) Shakespeare odvážně spojil romantický příběh o krásné belmontské dědičce Porcii a jejích třech tajemných skříňkách s drsně realistickou zápletkou o benátském kupci Antoniově a jeho neúprosném věřiteli, židovském lichváři Šajlokovi (angl. Shylock, asi z hebrejštiny, kde podobně znějící slovo znamená „mořský sup“). Při tom Shakespeareovi jistě tanula na mysli jednak Marlowova hra o maltském židu Barabáši, jednak nedávný proces s židovským dvorním lékařem Ruy Lopezem. Zatímco Marlowe pojal svého žida tragicky a pod tlakem dobových předsudků skončil melodramatickým obrazem machiavelistického běsa, rozhodl se Shakespeare traktovat židovskou problematiku v rámci pohádkové komedie, který mu umožnila nepateticky vyslovit daleko větší dávku pravdy. Šajlok mu vyrostl ve velký realistický charakter, prahnoucí po penězích i pomstě s nezkrotnou vášní, ale zdaleka ne bezdůvodně. Peníze jsou jeho jedinou zbraní proti útlaku i opovržení a pomsta je jeho přirozenou lidskou reakcí:

„*Nemá žid oči? Nemá žid ruce, ústrojí, údy, smysly, náklonnosti, vášně? ... Když nás píchnete, neteče nám krev? Když nás lechtáte, nesmějeme se? Když nám namícháte jedu, neumíráme? A když nám ubližujete, pomstít se nemáme?*“ (III, 1, 49-56, přel. E. A. Saudek.)

Benátský kupec zahajuje čtveřici Shakespearových vrcholných komedií, k nimž dále patří **Mnoho povyku pro nic** (*Much Ado About Nothing*), **Jak se vám líbí** (*As You Like It*) a **Večer tříkrálový** (*Twelfth Night*, tj. dvanáctá noc po narození Kristově - 6. leden, svátek, který se slavil ve staré Anglii s velkou okázalostí a bujností). Všechny čtyři přímo hýří renesančním karnevalem humoru a lásky, jen na čas ohrožovaným temnou postavou: Šajlokem stejně jako machiavelistou donem Juanem v komedii **Mnoho povyku**, sveřepým melancholikem Jacquem v **Jak se vám líbí** a puritánským kazisvětem Malvoliem ve **Večeru tříkrálovém**. A podobně vystupují proti takovým zasmušilým nepřátelům radosti a veselosti jako světlý protipól čtyři optimistické, duchaplné, okouzující a milující dívky, nejplněji ztělesňující energii a svobodného ducha renesance: Porcie, Blažena, Rosalinda a Viola.

Vrcholná tvorba (1600-1608)

Shakespeare byl už plně vyzbrojen pro sebenáročnější úkol. V anglických historických hrách si postupně osvojil umění dramatického zhuštění látky do klíčových situací a charakterů a v historiích i komediích středního období objevil magické kouzlo „dvojího času“ a „dvojí vzdálenosti“. Kouzlo spočívalo v tom, že Shakespeare skloubil klasický princip jednoty místa, času a děje s domácí dramatickou tradicí, zachycující události ve volných, časově i prostorově neomezených dimenzích. Vytvořil tak dialektickou jednotu krátkého i dlouhého, dramatického i psychologického času: děj jeho středním dramatem sice probíhal zpravidla v několika málo dnech, ale zároveň v textu probleskovaly četné narážky na dlouhodobé psychologické procesy v nitru hlavních postav. Podobné zdvojení se objevilo i v prostorových údajích: hra prodlévala třeba i dlouho na jednom místě, ale náhle se podle potřeby přenášela do sebevzdálenějších koutů historické Anglie nebo romantického světa komedií. Vzdálenost i čas se elasticky smršťovaly nebo prodlužovaly podle dramatických a imaginačních potřeb.

Také v **Juliu Caesarovi** (*The Tragedy of Julius Caesar*) dosáhl Shakespeare zdánlivě nedosažitelného cíle: dramatické pádnosti děje i pronikavé povahokresby, jíž zachytil v duších antických hrdinů dlouhá zranění i náhlé zvraty. Zhustil událost tří historických roků (44-42 př. n. l.) do několika dnů a po vzrušujících přípravách a úspěšném zavraždění Caesara přenesl děj až do maloasijských Sard a nakonec do makedonských Filipp (dnešní severovýchodní cíp Řecka), kde Caesarovi nástupci Oktavius a Antonius dokončili pomstu nad Kassiem a Brutem. Historickou i povahokresebnou oporou byl Shakespearovi - tak jako v ostatních antických dramatech - Plutarchos.

Ju
liu
s
Ca
--

Někteří vykladači se pozastavovali nad tím, že titulní postava pětiaktové hry je zabita už na počátku třetího aktu; z toho usuzovali, že struktura Julia Caesara je asymetrická, a tedy už barokní, protože právě v baroku se často ústřední postavy vysunuje z kompozičního středu na okraj. Uměleckým i lidským středem a tragickým hrdinou dramatu není však diktátor Caesar, nýbrž republikán Brutus. Právě Brutus se stal pro renesanční umělce svou morální pevností a znamenitými schopnostmi řečnickými i spisovatelskými jedním z nejoblíbenějších hrdinů (připomeňme si Bruta Michelangelova). Shakespeare ho pojal jako bezúhonného, vyrovnaného a mravně ryzího muže, jehož rozumová vznešenost je slepá ke všem nízkému. Jeho tragickou slabinou je oblast praktického jednání a praktické politiky (v tom je předchůdcem i spřízněncem Hamletovým). Brutus se podílí na zavraždění Caesara z nezištných, protidiktátorských pohnutek, ale nakonec poznává, že se stal pomocníkem politických praktik stejně nečistých, jako byly ty, pro které Caesara zabil. Tragicky poznává neodvratnost césarismu, který vítězí i bez Caesara (v tom smyslu je titul hry hluboce oprávněný).

Julius Caesar není tedy jen tragédií jednotlivců, je také tragédií římské aristokratické republiky, spějící nezadržitelně k césarovské samovládě. Shakespeare zobrazil tyto epochální události s takovou historickou prozíravostí, že zároveň vytvořil působivou paralelu k soudobému zániku staré aristokratické Anglie a k nástupu tudorovského centralismu a absolutismu. Navíc zachytil některé typické rysy individuální i společenské tragiky, které chronicky provázejí lidstvo na zlomu dvou historických epoch.

Téměř ve všech Shakespearových hrách - a nejostřeji v tragédiích - vystávají proti sobě dva světy. Svět staré pospolitosti i zaostalosti, rytířských ctností i pošetilostí, bludů a krveprolití - a proti němu povstávající svět nových individualistických podnikavců, zbavených všech předsudků, ale i svědomí, racionalistických, ale i kariéristicky vypočítavých a bezohledných. Stále častější a prudší srážky obou těchto světů drtí Shakespearovy tragické hrdiny, zosobňující renesančního člověka v jeho nejodvážnějších, ale tím krutěji zklamaných lidských tužbách.

Tragika Shakespearových hrdinů pramení nejčastěji buď z toho, že se jako Brutus nebo Lear pokoušejí v naprosté osobní čestnosti navrátit k ideálům světa překonaného dějinným vývojem, nebo že hamletovsky a othellovsky usilují o humanistické lidské vztahy, které svou ušlechtilostí nemohou obstát proti dravé morálně nového světa peněžního. Navíc dospěl Shakespeare už v historických hrách k poznání, že jednotlivcova subjektivní vůle nebo přání zdaleka neurčuje chod událostí, protože ten plyne z mnohem objektivnějších a mnohostrannějších příčin: zasahuje do něho celá doba, historická nutnost, která se mění v nutnost tragickou, jakmile se s ní usilování jednotlivcovo octne v rozporu.

Svrchovaným ideově uměleckým výrazem krize humanismu a renesančního optimismu je **Hamlet** (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*). Právě Hamletovi je souzeno, aby nejpalčivěji pocítil „bič a posměch doby“, aby svým pronikavým intelektem rozpoznal podlost a sprostotu nového panstva, útlak bratrovraha a samozvaného krále Klaudia, „nedobytnost práva, svévoli úřadů a kopance, jež od neschopných musí strpět schopný“, a aby ve své citlivé a předvídavé duši vytušil, jaké zkoušky čekají na anglický stát a anglickou společnost v příští epoše. Odtud také jeho záhadné váhání.

Hamlet

Hamletovo váhání bylo dáno už zděděným tématem a žánrem, protože senekovsko-kydovská tragédie pomsty, na kterou tu Shakespeare navazoval, nemohla by se rozvinout do očekávané podoby, kdyby mstitel splnil svou povinnost hned třeba v prvním aktu. Ale jako každá jiná umělecká konvence změnilo se i duchařské drama krve a msty Shakespearovým zásahem v nový, neskonale prohloubený ideový i estetický výboj. Neboť do sebe zahrnuje dalekou časovou perspektivu, vycházející sice ze staré dánské kroniky Saxa Grammatika, ale mířící přes aktuální společenský konflikt Shakespearovy vlastní doby do budoucích staletí.

Snad žádné jiné dílo světové literatury nevyvolalo takovou odezvu jako Hamlet. Mnozí čelní představitelé evropského myšlení a umění se s ním snažili vyrovnat (Goethe, Coleridge, Hazlitt, Delacroix, Bělinskij, Turgeněv, Shaw, Bradley, Rolland, France, Šalda atd.). Je to v jádře hra sice záhadná jako sám život, ale zároveň nesmírně lidská, potýkající se se základními problémy lidského žití, přemýšlení i činů. Nezapomínejme, že v Shakespearově době se těšila nesmírné popularitě jako napínavá tragédie pomsty, začínající senzačním zjevením ducha Hamletova otce a končící smrtelným soubojem mezi Hamletem a Laertem i Hamletovou divokou pomstou, při níž hyne nejen bratrovrah a kralovrah Klaudius, ale i Hamletova matka Gertruda.

Velikost a neustálá vyzývavost Hamleta se tají i v tom, že nedává jednoznačné odpovědi na životní problémy, které v něm vyvstávají, ale poskytuje podněty a inspiraci k hlubšímu, citlivějšímu, humánnějšímu chápání člověka a jeho společenských i osobních úředlů. Nabízí nám i konečné poznání, že lidský život sice přináší bezpočet zklamání, srdcebolení a nakonec i smrt, ale že člověk si přesto může udržet svou důstojnost a hrdost v každé situaci: „*Být připraven je vše.*“

K vrcholným Shakespearovým tragédiím (po **Othellovi**, jemuž se z důvodu nedostatku prostoru nebudeme věnovat, pozn. J.Š.) patří také **Macbeth** (*The Tragedy of Macbeth*). Podobně jako Othello vyniká tato hra sevřenou dramatickou strukturou, silou tragické poezie i hloubkou humanistických idejí. Dokonce předčí Othella údernou strohostí jednotlivých scén, jakoby tesaných kompozičně přísnou a pevnou rukou ze skalnatého skotského materiálu (je to rozsahem nejkratší Shakespearova tragédie a po **Komedii omylů** a **Bouři** nejkratší hra vůbec).

Macbet

Nový, skotský námět, načerpaný z tolikrát už osvědčené Holinshedovy kroniky, vycházel vstříc zájmům a zálibám nového krále a patrona Shakespearovy herecké společnosti Jakuba I. Stuarta. Shakespeare sledoval Holinsheda většinou velmi podrobně a přesně, s charakteristickým uměleckým smyslem pro výmluvný detail i pro celkovou náladu daného historického úseku, tj. poloviny 11. století, kdy Macbeth zabil svého předchůdce Duncana I. a byl po sedmnácti letech na oplátku zabit svým nástupcem, Duncanovým synem Malcolmem III. Ale přitom se Shakespeare nespokojil kronikářsky omezeným popisem starých skotských dějin a mýtů ani oslavou legendárního (a značně problematického) původu stuartovské dynastie, nýbrž vnesl do své tragédie velkorysou koncepci, jíž se vypořádal se svými vlastními nejpálčivěji pociťovanými otázkami, pochybnostmi i obavami o osud příštího vývoje celého svého národa a své vlasti.

Macbeth se vyznačuje mezi Shakespearovými tragédiemi tím, že přímo jeho hlavní hrdina podléhá svodům nové dravé společnosti a její individualistické morálky. Podléhá jí velmi záhy a tak úplně, že se ani smrtí nemůže vykoupit. Jen ve vstupních scénách zazáří Macbeth jako skvělý rytíř, „chránělec chrabrosti“, jen zde slouží ještě oddaně a nezištně svému králi jako věrný syn starého stavovského

světa. Avšak ve svém nitru začne až příliš brzy a příliš dychtivě naslouchat našeptávání čarodějnic, které hned v úvodních verších naznačují, že svými pokřivenými podobami symbolizují změť mravních hodnot, tak charakteristickou pro novou dobu: „*Smrad je vůně, vůně smrad...*“

(podle Zd. Stříbrného, Dějiny anglické literatury I, upraveno, zkráceno)

Uvedením následujících citátů chceme studenty motivovat i k četbě děl, jež z praktických důvodů nebyla analyzována.

„Kdo by v lásce bral ohled na přítele?“ (Dva páni z Verony)

„Nejsprostší krádež je ta, co nerodí se z bídy.“ (Edward III.)

„Je něco shnilého ve státě dánském.“ (Hamlet)

„Největší ctnost je častým terčem pomluv.“ (Hamlet)

„Vymknuta ze svých kloubů doba šílí.“ (Hamlet)

„Kdo zapře otce, který mu dal život, nezastaví se pak už před ničím.“ (Král Lear)

„Zlé časy, zlé, když blázni vedou slepce.“ (Král Lear)

„Staň se, co staň, čas vyléčí nás časem ze všech ran.“ (Macbeth)

„To ctižádost vždy zločince z nás dělá, když srdce zradíme pro vnější lesk, pro slávu, chválu, pocty, pro potlesk.“ (Marná lásky snaha)

„Na tisíc hříchů jedném projde snadno, druhé jen jeden přivede až na dno.“ (Něco za něco)

„Ne, ne, já nejsem to, co jsem.“ (Othello)

„Bez cti a lásky život nemá smysl.“ (Richard II.)

„Vezme mi život, kdo mi vezme čest.“ (Richard II.)

„Když každý hulvát je dnes šlechticem, kdejaký šlechtic chová se jak hulvát.“ (Richard III.)

„Čas smutku není časem námluv.“ (Romeo a Julie)

„Černý pes se jen těžko červená.“ (Titus Andronicus)

„Jak pravdu má, kdo dneska tvrdí směle, že milovat máme své nepřátele. Nepřítel nás tak nikdy neurazí, jak přítel, co nám do zad dýku vrazí.“ (Timon Aténský)

„Vše stojí tolik, kolik to kdo cení.“ (Troilus a Kressida)

„Lepší dobrá oprátka než špatné manželství.“ (Večer tříkrálový)

„Říká se, že když jdou peníze napřed, jsou všude dveře otevřené.“ (Veselé paničky windsorské)

„Kacíř je ten, kdo staví hranice, ne ten, kdo na nich hoří.“ (Zimní pohádka)

„Když ušlechtilý šlechtic šlehne dámu, v tu ránu je z něj hulvát bez titulu.“ (Zkrocení zlé ženy)

„Kdo příliš věří, bývá bez obrany.“ (Znásilnění Lukrécie)

Otázky a úkoly

1. Které žánry Shakespeare psal?
2. V kterých hrách uplatnil Shakespeare tzv. divadla na divadle?
3. V kterých hrách zmiňuje rasovou nesnášenlivost?
4. Proč je Shakespearova tvorba nadčasová?
5. Uveďte Shakespearovy překladatele.

1. Shakespearova tvorba je obvykle rozdělena na tragédie, komedie, historické hry a sonety.
2. Tzv. divadlo na divadle uplatnil Shakespeare např. ve hrách Hamlet, princ dánský, Zkrocení zlé ženy nebo Sen noci svatojánské.
3. Prvky rasové nesnášenlivosti jsou patrné zejména v tragédii **Othello**, kdy černý Othello má moc na Jagem, je jeho nadřízeným, ale Jagova převaha tkví v tom, že se na Othella dívá jako na barbara. Čím víc mu závidí postavení, které má, tím víc ho nenávidí. *„Jago však Othella nenávidí také proto, že Othello představuje všechno, co Jago nemá. Othello je generál, Jago pouhý praporečník, to znamená, že je Othellovi podřízen. Vojenský zákon subordinace stanoví, že Othello má nad Jagem moc. Ve velmi významném smyslu máš však Jago moc nad Othellem. Othello je černý a Jago dá ve hře několikrát jasně najevo svou rasovou převahu a zaujímá k Othellovi v podstatě koloniální postoj - Othello je přes své vysoké postavení necivilizovaný barbar.“*⁴³ Náboženský prvek nacházíme v **Kupci benátském**. *„Šajlok sice nezemře a křesťané ve hře nepostupují podle zásady „oko za oko“, dokonce ostentativně Šajlokovi (a sobě samým) předvedou velkomyslnost křesťanského milosrdenství. To však ironicky podtrhuje jejich krutost: připravit Šajloka o majetek a přinutit ho k obrácení na křesťanskou víru je horší než smrt. Na konci Kupce benátského stojí člověk patřící k rasové a etnické menšině, který byl násilím přinucen zřít se své víry. Všechno zlato a líbezná hudba Belmontu nemohou tento stín v závěru hry zažehnat. Není podstatné, že Shakespearova hra v alžbětinské době zcela jistě nebyla a nemohla být takto chápána a že sám výraz „rasová a etnická menšina“ patří až do druhé poloviny dvacátého století. Rozhodující je, že Shakespeare do textu své hry tento význam vepsal jako kulturní, náboženský a rasový kód. Tento vpis či zápis (inscription) je v různých dobách různě čitelný a bude každým individuálním vnímatelem pocítován s různou intenzitou.“*⁴⁴
4. *„Shakespearova velikost a aktuálnost spočívají v tom, že ve svých hrách nevykládá svět, ale že je v nich básníkem konkrétních lidských situací, které obsahují lidskou zkušenost v neobyčejné rozmanitosti, paradoxnosti a šíři. Žádný jiný anglický a evropský dramatický básník nevytvořil tak bohatou galerii postav a lidských typů jako Shakespeare. Jeho Hamlet, Falstaff, Romeo a Julie a další postavy se natolik staly součástí evropské kultury, že dodnes jejich prostřednictvím poznáváme a prožíváme sami sebe. Druhým důvodem, proč Shakespeara na počátku jednadvacátého století můžeme považovat za našeho současníka, je nepochybně jeho umělecká metoda. Shakespeare ve svých hrách nevykládá svět z určitého předem daného ideologického stanoviska, ale nastavuje - jak to*

⁴³ Hilský, M.: *Shakespeare a jeviště svět*. Academia, Praha 2015, str. 522.

⁴⁴ Hilský, M.: *Shakespeare a jeviště svět*. Academia, Praha 2015, str. 164.

výmluvně říká Hamlet ve své slavné řeči k elsinorským hercům - světu a životu zrcadlo.

Shakespearův svět je světem neustálého zrcadlení. To umožnilo Shakespearovi na jevišti vytvořit velmi složitý a neustále proměnlivý obraz lidské duše a jejího konání.

Zrcadlení se projevuje i v žánru dramatu: šťastné komedie obsahují stíny smrti a v každé tragédii nalezneme alespoň jeden komický výstup. Sen noci svatojánské začíná hrozbou smrti (Egeus vyhrožuje své dceři Hermii popravou, jestliže ho neposlechne a nevezme si za muže toho, koho určil on); tato svatební komedie tak na začátku velmi připomene příběh Romea a Julie a její výchozí divadelní situace je více tragická než komická. Hrobníci v Hamletovi, opilý vrátný v Macbethovi, šašek v Králi Learovi představují naopak komediální figury a jako takové jsou neodmyslitelnou součástí Shakespearova tragického světa.

Třetím důvodem, proč se Shakespearovy hry dnes hrají častěji než kdykoli v minulosti, je jejich jazyk. Shakespeare docílil nejen syntézy všech tehdy existujících divadelních žánrů, ale dovedl také k nejvyšší dokonalosti dramatický verš. Jeho hry jsou psány veršem i prózou (veršem hovoří obvykle postavy z vyšších vrstev, a naopak). Shakespearův verš je rýmovaný i nerýmovaný, přičemž jeho hudebnost se proměňuje. Ve střední a pozdní fázi Shakespearovy tvorby rýmů ubývá, verš se stává méně pravidelným, vyznačuje se četnými přesahy. Próza pak bývá ještě složitější - lze říci, že Shakespeare v ní virtuózně předváděl všechny prostředky a figury anglické renesanční rétoriky.

Stejně jako ve svých hrách i v sonetech dokázal Shakespeare předvést „jevištní svět“, a ať psal o pomíjivosti času a života, o lásce i sebelásce, o pomluvě, o lhaní, o zradě či přátelství, vždy dokázal vyjádřit komičnost i tragičnost lidského údělu. Ačkoli sonet představuje normativní, přísně stanovenou básnickou formu, Shakespeare se na vymezeném prostoru dokázal pohybovat zcela svobodně. Přestože Sonety jsou, stejně jako největší Shakespearovy hry, samým srdcem literárního a kulturního kánonu západní civilizace, není třeba s nimi zacházet jako s kultovními texty, ale spíše jako s básnickými dialogy, rozhovory mezi „já“ a „ty“. Nepromlouvá v nich Klasik či Bard. To, co v Shakespearových Sonetech i hrách přežívá a co oslovuje současné čtenáře, nejsou velké myšlenky či věčné pravdy, ale paradoxy konkrétního bytí.⁴⁵

5. Z přibližně šedesáti překladatelů jmenujeme ty nejznámější: M. Hilský (*1934), J. Josek (*1950), E. A. Saudek (1904-1963), J. V. Sládek (1845-1912), J. Valja (1914-1967), Fr. Vrba (1920-1985), J. Vrchlický (1853-1912).

⁴⁵ podle Martina Hilského in: Soukal, J.: Čítanka pro I. ročník gymnázií. SPN, Praha 2001.

7. Zrod moderního románu. Rabelais a Cervantes.

Doporučená literatura:

- M. Kundera, *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Atlantis, Brno 2005.
- M. Kundera, *Zahradou těch, které mám rád*. Atlantis, Brno 2014.
- VI. Macura a kol.: *Slovník světových literárních děl I, II*. Odeon, Praha 1989.

Četba:

- F. Rabelais, *Gargantua a Pantagruel*.
- M. de Cervantes, *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*.

klíčová slova:

francouzská renesance, humanismus, španělský zlatý věk, rytířský román, epopěj, parodie, protiklerikální satira

Rabelais

„Vrcholem a sumou francouzské renesanční literatury je díle **Françoise Rabelaise** (1494-1533). Rabelais byl původně mnich, v touze po vědění opustil klášter, stal se lékařem a věnoval se studiu filozofie, archeologie, starých jazyků, anatomie, botaniky a dalších přírodních věd. V Rabelaisovi se vytváří syntéza tehdejší učenosti s bujným lidovým smíchem. Jeho pětidílná epopěj **Gargantua a Pantagruel** (1. kniha 1532, poslední posmrtně) vyšla z námětu oblíbené lidové četby o životě obrů, využila tohoto motivu ke grotesknímu zveličování (např. malý Gargantua potřeboval k obživě mléko od 17 913 krav) a především k satíře na všechny oblasti současného života a středověkého církevního myšlení (scholastika s neustálým odvoláváním se na autority bez vlastního zkoumání světa a přírody). Proti feudálnímu systému přinucení a násilí staví Rabelais svobodomyšlné ideály (thelémské opatství se zásadou „dělej, co se ti líbí“, založené na svobodné kázni a harmonickém rozvoji podle přírody). Vysmívá se scholastické výchově (18 let a 11 měsíců strávil Gargantua tím, že se učí odříkávat kupředu i pozpátku různé spisy a komentáře, „jejichž četbou zmoudřel tak, jak byl, když začal“ a stával se „potřeštěným, neohrabaným, pomateným a

přihlouplým“) a vysmívá se i feudální válkychtivosti. Hojné příležitosti k satíře poskytuje Rabelaisovi cesta jednoho z hrdinů vyprávění, Panurga, za odpovědi na otázku, má-li se oženit. Ač i jeho dílo bylo Sorbonnou veřejně odsouzeno, dovedl Rabelais využít k parodování církevních dogmat a biblických příběhů každé vhodné situace (např. rozporů krále s papežem apod.). Rabelais často zobrazil a oslavil život v jeho projevech nejméně vznešených, tělesných, církví označovaných za hříšné. Přílivu nového vědění odpovídá v jeho stylu záplava slov, do literárního jazyka pronikají slova učená i hovorová, hromaděná epiteta zabírají někdy celé odstavce. Filozofické úvahy se střídají s živě vyprávěnými humornými příběhy.⁴⁶

Roku 1533 vychází chronologicky první část jeho satirické epeje, nazvaná Hrozná a strašlivá čina a udatenství přeslavného Pantagruela, krále Dipsodů, syna velkého obra Gargantuy (Les horribles et épouvantables faits et prouesses atd.) V námětu i postavách navazuje Rabelais na tradici populárních dobrodružných tzv. lidových románů. Své vyprávění začíná, jak bylo zvykem, podrobným líčením narození, let učení a pamětihodných činů hlavního hrdiny. V rámci této obvyklé osnovy nám však Rabelais podává odlišný obsah. Dílo je nejen parodií na rytířské romány, ale míří ještě mnohem dále; Rabelais tu vyslovuje nové, humanistické myšlenky. Jakou svou největší zbraň, která mu byla zároveň i ochranou, zvolil bouřlivý smích. Spojuje mistrně komiku, jež vyplývá třeba ze srovnání obřích vlastností s možnostmi normálního lidství, se satirou proti církvi i feudalismu. Proto Sorbonna mohla odsoudit Pantagruela nikoli pro podvratnost a kacírství, ale jen pro necudnost. K této pokrytecké zámince se museli sorbonnští teologové uchýlit též proto, že konkrétním rozbořením „kacírství“ knihy by pro její zvláštní komiku uvedli v nebezpečí svou prestiž a zesměšlili by sami sebe. Rabelaisovo humanistické stanovisko je v této knize zdůrazněno především v dopise Gargantuy synu Pantagruelovi, prostoupeném nadšením nad programem humanistické vědy a nad novými znalostmi.

Své myšlenky a názory podává autor daleko uceleněji v knize o Gargantuovi, která vyšla jako druhá, ale v dějové posloupnosti celého díla je knihou první. Výchova mladého Gargantuy, který se učením u sofistů stává zcela „pomateným a přihlouplým“, je Rabelaisovi záminkou ke kritice neplodné středověké výchovy a k výsměchu sorbonnistům. Rabelais tu využívá příležitosti, aby podal svůj ideál všestranného vzdělání, v němž se klade zvláštní důraz na harmonický duševní i tělesný rozvoj.

V příběhu, kde je líčena válka rozpoutaná zlostným a zrádným králem Pikrocholem proti dobráckému obru Grandgousierovi, je zesměšněna dobyvatelská mánie zlovolných feudálů. Při této příležitosti naznačuje Rabelais svou představu o plánu národní politiky a obranné národní války. Po vítězném boji s ukrutným Pikrocholem dává Gargantua vystavět opatství Thelému. Klášter se liší od ostatních životní zásadou vyjádřenou protidogmatickým heslem „Dělej, co chceš“. Jím Rabelais volá po

⁴⁶ J. O. Fischer, *Světová literatura - I*. Univerzita Karlova, Praha 1985, str. 143.

osvobození vůle ze středověkého feudálního a církevního útisku. Theléma je ztělesněním Rabelaisova renesančního snu o lepší společnosti.

Ve třetí knize Gargantuy a Pantagruela, vydané za zvláště ztížené situace, uplatňuje Rabelais více než kdy jindy velké vědomosti z fyziologie, anatomie, botaniky i podrobnou znalost starověkých spisovatelů. Ústřední a určující postavou je tu Panurgos, známý již z knihy o Pantagruelovi. V této knize zběhnuvší student Panurgos do značné míry ztrácí své dřívější středověké rysy, není již jen dobrodruhem, rytířským společníkem Pantagruela. V jeho pozemšťanství a spoléhání na rozum jsou svým způsobem již ztělesněny vlastnosti člověka nové doby. V průběhu děje se Panurgos chce oženit a radí se o svém záměru s básníkem, teologem, skeptickým filosofem, soudcem i bláznem. Svou otázkou, zda se má ženit, či nikoli, se dožaduje vlastně u těchto autorit odpovědi, jak má žít, jak si má zařídit život. V době přervaného rozmachu renesance byla tato otázka pro společnost velmi naléhavá. Panurgos však nemůže dostat od současných autorit jednoznačnou a uspokojující radu, a proto se vydává s Pantagruelem na dalekou cestu do věštírny „Božské láhvice“. Při svém putování, jež je ohlasem nejen starověkých eposů, ale i současných objevů nových zemí, navštěvuje výprava nejrůznější ostrovy obývané alegorickými postavami, které představují tehdejší různé instituce. Rabelais je stíhá satirou a ukazuje i jejich neschopnost řešit problémy, které nově vyvstávají před člověkem. Pouť Panurgovu a Pantagruelovu zakončuje autor nadšenou oslavou života a poznání. Mnohé motivy románu Rabelaisovi slouží k tomu, aby ukázal tupost, nevzdělanost a příživnictví mnichů, pokrytectví kazatelů a prodejnost soudců.

Dvě poslední knihy se pak stávají přímo ostrou protiklerikální satirou. Líčení ostrova Papežifíkačů a Papežomanů znamená zesměšnění protestantů i katolického kultu papeže. K napsání odvážného a otevřeného výpadu proti Římu využil Rabelais neshody mezi papežem a francouzským králem. Když se však oba protivníci usmířili, kniha byla veřejně církví odsouzena a Rabelais musel prchnout z Paříže. Nedlouho poté umírá, pravděpodobně roku 1553, za neznámých nám okolností. Pátá kniha jeho románu je vydána posmrtně a jsou o ní vyslovovány domněnky, že ji podle náčrtů Rabelaise napsal nějaký protestant.

Jen neochabující životní elán, vášnivá touha nepodlehnout v boji, reálné odhadnutí svých možností v tehdejší situaci a diplomatická obratnost získat vlivné přátele pro věc pokroku umožnily Rabelaisovi, aby mohl své myšlenky vyjádřit. Veliká zbraň proti všemu starému - nepřemožitelný rabelaisovský smích, obstál v gigantickém zápasu o rozbití středověkých pout ze všech zbraní nejlépe.

Rabelais sdílí se svým stoletím myšlenkovou nenasytlost, zaujetí pro vědu, touhu po energickém činu, lásku k přírodě i snahu po jejím ovládnutí. Rabelaisova osobnost spojuje v sobě umění i vědu, citovost s myšlenkou, představivost s rozumem. Proto jeho dílo má mnoho aspektů, z nichž žádný

nelze pominout, aniž se tím zkreslí Rabelaisův génius. Můžeme ho nazvat velkým realistickým vizionářem, neboť vše fantastické mu sloužilo k proniknutí a k zachycení skutečného. Tento uznávaný myslitel byl velkým mistrem jazyka a slova jadrného, učeného i poetického. Na rozdíl od ostatních humanistů nepíše Rabelais své stěžejní dílo latinsky, nýbrž francouzsky. Jeho bohatý slovník se může svou nevyčerpatelností přirovnat jen ke slovní zásobě Victora Huga nebo Shakespeara. Rabelaisovo dílo získalo ve své době velkou oblibu a jen v 16. století byl Gargantua a Pantagruel vydán stokrát, přestože jeho radostný tón nenáviděla a odsuzovala stejně tak Sorbonna jako protestantská Ženeva. Bez Rabelaise a jeho díla by pozdější rozvoj racionalistického myšlení ve Francii nemohl být ani tak rychlý, ani tak hluboký.

(podle H. Vondráškové, *Literatura francouzské renesance (16. stol.)* in: J. O. Fischer, *Francouzská literatura. Stručný nástin vývoje*. Orbis, Praha 1960, upraveno, zkráceno)

„Vrcholným zjevem zlatého věku španělského písemnictví je **Miguel de Cervantes y Saavedra** (1547-1616). Pocházel z rodiny zchudlého nižšího šlechtice. V mládí byl těžce zmrzačen v boji proti Turkům. Strávil pět let v zajetí pirátů v Alžírsku. Po návratu do vlasti zápasil až do smrti s bídou. Psal verše, dramata, mezihry, novely a romány.

Cervantes

Jeho bohaté lidské a literární zkušenosti se s největší uměleckou silou uplatnily v **románě Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha** (2 díly, 1605 a 1615). Cervantes v něm vypráví o příhodách a nehodách venkovského hidalga (idalga, zemana), který se pomate ustavičnou četbou rytířských románů, a vyzbrojen starodávným štítem, kopím a vlastnoručně zhotovenou přilbicí, vydá se na svém bědném koníkovi Rocinantovi do světa, aby po vzoru „potulných rytířů“ napravoval křivdy a bezpráví a získal lásku vysněné princezny Dulciney. Na jeho cestách za dobrodružstvím ho provází věrný zbrojnoš Sancho Panza. Bláznivý Don Quijote se neustále střetává se skutečností, která je zcela jiná než jeho představy, a z těchto střetnutí nevychází vždy se zdravou kůží. Přesto pokračuje tvrdošijně v uskutečňování svého rytířského „poslání“. Nakonec však je definitivně poražen, vrací se domů a umírá, nabyv před smrtí opět zdravého rozumu.

Když Cervantes začal psát Dona Quijota, byl bezprostředně veden záměrem zesměšnit rytířské romány, jejichž únikovost a nabubřelost se přičila jeho smyslu pro skutečnost a míru. Tento záměr však široce přesáhl. Nezesměšnil totiž jen rytířské romány: zesměšnil a odsoudil i společenské síly a ideje, jejichž výrazem rytířské romány byly. Proti nim pak postavil renesanční ideály svobody, rovnosti a spravedlnosti stejné pro všechny. A v jejich jménu odsoudil i negativní rysy nového světa, který se rodil, zejména egoismus a morálku zlata, prostupujícího všechny lidské vztahy. Cervantes tedy soudil obě historické epochy, na jejichž rozhraní stál, a to ve jménu ideálů, které je obě přesahovaly. Tyto

ideály souvisejí s jeho renesančností, jsou všelidské a dodnes neztratily platnost. V tom je hlavní zdroj trvajících aktuálností Cervantesova románu.

Cervantes vtělil svůj umělecký záměr do osudů dvou postav, jež se staly světovými: „potulného“ rytíře Dona Quijota a jeho zbrojnoše Sancha Panzy. Obě tyto postavy, neopakovatelně individualizované a zároveň ve své platnosti obecné, jsou složité a složité jsou i jejich vzájemné vztahy. Don Quijote je blázen, ale blázen moudrý. A kromě toho (nebo právě proto) Cervantes do něho soustředil svou kritiku společnosti, ale zároveň skrze něho vyslovil své ideály. Don Quijote vystupuje jako obnovitel feudálního světa, ale ideály, jež hlásá, jsou s tímto světem v příkrém rozporu. Odtud neustálé prolínání dvojího pojetí a dvojí funkce této postavy. Don Quijote jako „potulný rytíř“ je směšný a škodlivý. Ale pro svou ušlechtilost a bezmeznou hrdinství, s nímž bojuje za světlé ideály budoucnosti (na společenský charakter těchto ideálů se při výkladech Dona Quijota někdy zapomíná a smysl díla je posouván do rovin příliš abstraktních), budí úctu a obdiv. Sancho Panza je protikladem svého pána a jako takový slouží za nástroj kritiky, a to pro svou lačnost hmotných statků a s ní související morálkou zlata. Vzájemným stykem a působením se však oba hrdinové vyvíjejí, protiklady mezi nimi se stírají a nakonec stojí oba zajedno jako nositelé oněch kladných společenských ideálů, jež do svého románu vložil renesanční člověk a umělec Miguel de Cervantes.

V Donu Quijotovi uskutečnil Cervantes tvůrčí syntézu dosavadních typů románu a zároveň učinil tento žánr nástrojem realistického vidění skutečnosti. Tím přivedl román na kvalitativně vyšší stupeň vývoje. Proto bývá Don Quijote právem považován za počátek moderního románu.⁴⁷

⁴⁷ J. O. Fischer, Světová literatura - I. Univerzita Karlova, Praha 1985, str. 149-150.

Otázky a úkoly

1. Jaký typ postavy (popř. již klasické literární dvojice) přináší do literatury román Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha?
2. Které žánry jsou v Důmyslném rytíři donu Quijotovi de la Mancha parodovány?
3. Charakterizujte francouzský humanismus, uveďte jeho představitele.
4. Popište, jak ovlivnila renesance francouzskou literaturu ve srovnání se středověkem.

1. Cervantesův román *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha* uvedl do literatury ty postavy komicky vyjadřující rozpor mezi skutečností a iluzí. Don Quijote je stárnoucí šlechtic poblázněný četbou rytířských románů, vydávající se na pouť za vysněnou ženou. Komiku budí už jen vzhled jeho a jeho koně. Na jeho cestě ho doprovází „přízemní“ sluha Sancho Panza, který situaci nahlíží reálně, věcně. Hrdinové tak tvoří klasickou dvojici „sluha a pána“, kterou ve světové literatuře prezentují díla např. Sira A. C. Doylea, Ch. Dickense, D. Diderota.
2. Cervantes v *Donu Quijotovi* paroduje rytířský román, pastorální román a novelu, utopii i dobrodružný román. Inspiruje se románem pikareskním.
3. Humanismus, jehož kolébkou je Itálie, našel ve Francii úrodnou půdu koncem 15. století. Humanismus, který byl výrazem lidského vědomí neuspokojeného s dosavadním scholastickým výkladem světa, přinesl lidstvu nový životní ideál. Cílem člověka přestala být posmrtná blaženost, duševní i tělesná askeze; jeho pohled se výrazně upírá k pozemskému životu, touze po plném rozvoji lidské osobnosti. Humanisté seznamovali současníky se všemi poklady a poznatky starověku a tím chtěli dosáhnout obnovení antické vzdělanosti a umění. V myšlenkách antiky nalézali vděčnou inspiraci i oporu pro nový pohled na svět. Blízké jim z antiky byly zvláště ty rysy, které byly křesťanstvím potlačovány: láska k životu, svobodomyšlnost, zájem o individualitu člověka, živelný materialismus, kult smyslové krásy a bedlivé studium celé přírody. Nedávný objev knihtisku jim umožnil vydávat díla vědců i umělců starověkých, zejména řeckých, dále pak hebrejských a arabských, jejichž plodné myšlenky téměř upadly v zapomenutí. Humanisté navrátili pravou podobu i názorům Aristotela a římských myslitelů, zbavivše je zkreslujícího výkladu církve. Autory významných humanistických spisů, překladatelů a komentátorů důležitých děl starověku byli ve Francii například **Lefèvre d'Étaples**, **Etienne Dolet**, **Henri Estienne**. K nejvzdělanějším lidem tehdejší doby patřil **Guillaume Budé**, zakladatel klasické filologie ve Francii. Významnou úlohu sehrál jeho návrh na zřízení **Collège de France**, kde se vyučovalo zdarma jazyku řeckému, latinskému i hebrejskému, medicíně a filosofii. Tato škola vytvořila protiváhu pařížské teologické fakultě - Sorbonně, která byla v té době střediskem nejreakčnějšího katolického dogmatismu. (H. Vondrášková: 1960)
4. Pro literaturu tohoto období je zvláště charakteristická touha po poznání, přivádějící spisovatele k plnějšímu zobrazení skutečnosti. Jejich zájem je soustředěn na vylíčení života konkrétních lidí a na popsání přírody, kterou tehdejší člověk chtěl poznat a ovládnout. Náboženská témata opěvující posmrtný život, křesťanskou pokoru, trpnost a odříkání musí uvolňovat místo námětům vyjadřujícím úsilí po harmonickém rozvoji lidské osobnosti.

V renesanční literatuře se ozývají první smělé hlasy po právu na lidské štěstí a umělci vyjadřují touhu tehdejšího člověka po mírumilovném životě ostrým protestem proti loupeživým válkám feudálů, které byly metlou středověké Evropy. Setkáme se i s náznaky požadavku, aby člověku bylo dovoleno řídit se vlastní vůlí a rozumem, nikoli církevními dogmaty, jak tomu bylo doposud. Většina představitelů francouzské renesanční literatury navštěvuje Itálii a odnáší si do vlasti touhu po větší osobní svobodě, dosud nelítostně svírané feudální i církevní libovůlí. Ve srovnání se středověkou literaturou se v novém písemnictví projevuje smyslová konkrétnost obrazů, živá individualizace dějů i postav. Nedeklarativní poučnost je zde spojena se zábavností. Pro renesanční literaturu je příznačná též pestrost, bohatství žánrů, horlivost při hledání nových cest. Pozoruhodná je neobyčejná představivost spisovatelů, vycházející z potřeby vylíčit lačnému čtenáři barvitou kresbou neznámé a vzdálené kraje, o nichž slýchal od plavců vracejících se z dalekých, nově objevených končin. Sdělovací forma renesančních spisovatelů je živá, bezprostřední. V době, kdy Francie neměla ještě zcela ustálený spisovný jazyk, podávali spisovatelé své myšlenky i dojmy s přímostí, konkrétností a nenásilností, jež jsou vlastní hovorové mluvě. Velmi kladným způsobem ovlivnila tehdejší literaturu lidová tvorba svou prostotou, moudrostí i humorem. Pod vlivem klasických vzorů, které se zpočátku jen neobratně napodobovaly, dosáhla umělecká forma postupem doby vysokého stupně mistrovství. (H. Vondrášková: 1960)

Zrod moderní lyriky: Charles Baudelaire

Doporučená literatura:

A. Lagarde - L. Michard: *Francouzská literatura 19. stol.* Garamond, Praha 2008.

J. O. Fischer a kol., *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Academia, Praha 1966.

Četba:

Ch. Baudelaire, *Květy zla.*

Ch. Baudelaire, *Čas je hráč. Výbor z díla.* Československý spisovatel, Praha 1986.

klíčová slova:

dandysmus, parnasismus, symbolismus

Roku 1821, 9. dubna, se v Paříži, rue Hautefeuille 13, narodil Charles Pierre Baudelaire. Matce Carolině, rozené Dufayové, bylo osmadvacet let, jejímu – o čtyřiatřicet roků staršímu manželovi – dvaasedesát. Básníkův otec, Joseph-François Baudelaire, byl čtyřiadvacetiletý vysvěcen na kněze, za Revoluce se kněžské hodnosti vzdal a přijal místo vychovatele u vévody Choiseul-Praslina, později za vlády Napoleonovy sloužil v administraci senátu. Miloval literaturu a umění, diletantsky maloval; Baudelaire má na otce nejlepší vzpomínky a pro jeho nevalné obrazy sentimentální náklonnost. „*Před několika měsíci,*“ napíše vyčítavě matce 30. prosince 1857, „*jsem u jednoho obchodníka objevil obraz svého otce... Můj otec byl špatný umělec; ale všechna ta veteš má morální hodnotu.*“

Roku 1827 Baudelaireův otec umírá. Na ono léto po otcově smrti má básník živé vzpomínky, stráví s matkou několik posledních – šťastných – týdnů v malém domku v Neuilly blízko Boulogneského lesa.

„*Já v duchu stále zřím tu vilku na předměstí,*

naš milý bílý dům, ač malý, plný štěstí,“

říká v jedné básni Pařížských obrazů. Sám s matkou a chůvou Mariettou, dlouhé procházky, polena syčící v krbu, šero za oknem – idyla takřka mussetovská.

Ještě po třiceti letech napíše matce: *„V mém dětství bylo období, kdy jsem tě takřka vášnivě miloval; poslouchej a čti to bez bázně. Nikdy jsem se ti tak nesvěřil. Vzpomínám si na jednu projíždku ve fiakru; vycházelas z té nemocnice, kam tě poslali, a ukázalas mi, abych viděl, žes na svého syna myslela, perokresby, které jsi pro mne nakreslila. Myslíš si, že mám strašnou paměť? A potom náměstí Saint-André-des-Arts a Neuilly. Dlouhé procházky, něžnosti bez konce! Vzpomínám na ta nábřeží, tak teskná navečer. ch, to byl pro mne krásný čas mateřské něhy. Prosím tě za odpuštění, že říkám krásný o čase, který byl pro tebe bezpochyby špatný. Ale já žil ustavičně v tobě; patřilas jen mně. Byla jsi zároveň idol i kamarád. Asi se podivíš, že mohu zaníceně hovořit o tak odlehlém čase. I mně to udivuje.“* (Dopis z 6. května 1861)

Rok po otcově smrti začíná Baudelairovi – „prokletý život“. Na podzim roku 1828 se matka vdává, Baudelairovým otčímem se stává devětatřicetiletý, za každého režimu úspěšný major a později generál) Jacques Aupick, pravý opak sečtělého a uměnilovného otce. Baudelairova nenávisť k otčímovi je zřejmě pozdějšího data. Zprvu jejich vztahy nebyly špatné. Bylo patrně přeceněno pozdní, poněkud zlomyslné, svědectví Baudelairova současníka Julesa Buissona, který napsal v dopise J. Crépetovi:

„Baudelaire byl velice citlivá, jemná, originální a něžná, ale zženštilá a křehká duše, která pukla při prvním střetnutí se životem. V jeho existenci byla událost, kterou nedokázal přenést přes srdce: druhé manželství matky. V té věci byl nevyčerpatelný a jeho rána pořád krvácela. Neměl k tomu co dodat a jeho strašná logika vždycky docházela k závěru: Když má někdo syna, jako jsem já – to jako jsem já bylo zamlčeno -, tak se znovu nevdává.“

Nicméně v dopisech, které Baudelaire píše otčímovi, o něm mluví jako o „příteli“ a „nejdražším příteli“. Teprve později Baudelaire přiznává matce: *„Ty víš, jak kruté vychování mi chtěl tvůj manžel dát; je mi čtyřicet let a nepomyslím bez bolesti na život v kolejích, stejně jako na hrůzu, kterou mi otčím naháněl. Přesto jsem ho měl rád a mám dnes ostatně dost soudnosti, abych mu dal za pravdu.“*

Roku 1832 je Aupick jmenován náčelníkem štábu divize v Lyonu. *„Kolej v Lyonu, rány, boje v s profesory a kamarády, těžká melancholie,“* poznamenává si Charles do deníku. K tomu místo milované Paříže lyonské mlhy. Charlesovi je jedenáct let, začíná studovat na Collège Royal, je ubytován v internátu, zatímco matka s otčímem bydlí v „jedné z nejkrásnějších lyonských ulic“ s výhledem na řeku a kopec nad ní. Roku 1836 je Aupick přeložen do Paříže a Charles je ubytován v internátu pařížského lycea Ludvíka Velikého. Ale v dubnu 1839 je z lycea vyloučen pro „velmi špatné sklony, jimiž dobrý řád koleje nejednou utrpěl“, ve skutečnosti proto, že „odmítl vydat papírek, kvůli

němuž by byl kamarád potrestán“. Od té doby studuje externě a v srpnu téhož roku složí maturitu, právě když jeho otčím je jmenován brigádním generálem.

Otčím chce ze Charlesa mít vojáka nebo diplomata, Baudelaire se sice několikrát zapisuje na práva, ale skutečnost je jiná. „Svobodný život v Paříži, první literární kontakty: Ourliac, Gérard, Balzac, Le Vavas seur, Delatouche,“ poznamenává si. Ale místem schůzek v této době je především penzión Bailly et Leveque, jakýsi dům mladých literátů, kde majitel tiskař dal studentům k dispozici knihovny a sály a pořádal tu konference. Tady Baudelaire naváže další známosti, i neliterární, mezi ně patří zvláště Šilhavá Sára, malá prostitutka z Latinské čtvrti, která v něm zanechá trpké vzpomínky:

„Svět do postele chceš, nikým bys nepohrdla,

ty krutá ohavo! Z nudy ti duše ztvrdla.

To je cvik pro zuby v téhle podivné hře,

každý den dostaneš po srdci do žebře...“⁴⁸

Místo aby svou krásou přiměla plnit její posvátný úkol – hníst génia -, vyspí se s kdekým.

Také báseň začínající verši „*Když jednou v noci spal jsem v hrůzyplné čtvrti u strašné židovky*“ se vztahuje k tomu období. (Patrně v tomto roce se Baudelaire nakazí syfilidou.)

Generál a paní Aupicková jsou znepokojeni Baudelairovými dluhy, ve snaze „přerušit několik špatných známostí“ přinutí Baudelaira, aby se na lodi Paquebot-des-Mers-du-Sud, svěřen do péče kapitána Salize, vydal 9. června 1841 na cestu do Indie. „*Cesta do Indie: první dobrodružství, loď bez stěžňů; Mauritius, ostrov Bourbon, Malabar, Ceylon, Hindustan, mys Dobré naděje; šťastné procházky. Druhé dobrodružství: návrat na loď, která je bez potravin a tone.*“ Tato autobiografická poznámka, psaná roku 1861, je mystifikace, která svedla k domněnce, že Baudelaire byl v Indii. Nedoplul dál než na ostrov Bourbon (dnešní Réunion), po neshodách s kapitánem i ostatními cestujícími odmítl pokračovat v cestě. Z Bourbonu posílá 20. října 1841 Autardovi de Bragard, u něhož byl hostem na ostrově Mauritius, sonet věnovaný jeho ženě a nazvaný *Kreolské dámě*.

15. února 1842 dorazí do Bordeaux a píše otčímovi den nato: „*Tak jsem zas tady z dlouhé projížďky. Dorazil jsem včera večer, z Bourbonu jsme vypluli 4. listopadu. Nemám už ani sou... Věřím, že se vracím s moudrostí v kapse.*“ Rodina je ve střehu. Polepšil se? Přešly ho sny o literatuře a umění?

Generál Aupick uvažuje o vojenské službě. Baudelaire se vrací do Paříže, a protože záhy bude plnoletý, požaduje svůj podíl dědictví po otci. 9. dubna jej dostává – 75 000 franků tehdejší měny, což dnes představuje částku více než desetkrát větší!

⁴⁸ Svět do postele chceš, překlad Vl. Mikeš

Život začíná. Baudelaire si najímá vlastní byt, několik bytů postupně na Saint Louis-en-l'Île.

„Studium těžké nemoci. Hrůza z bytu. Příčiny nemoci a její postupný vývoj.“ (Mé obnažené srdce)

Nejdříve na quai de Béthune, později v l'hotel Pimodan Baudelaire žije bezstarostným životem bohatého dandyho. Pověstná je jeho toaleta: modré sako s kovovými knoflíky, k němuž ho inspiroval portrét Goethův, černé krátké sako s šosy a širokými klopami, bělostná plátěná košile, široký límec, temně rudá kravata, vysoký klobouk, dlouhý přiléhavý sametový kabát, široké kašmírové kalhoty, bledě růžové rukavice. Tak jej popisují Nadar, Asselinau, Gautier. Dandyovský je také jeho smysl pro labužnictví. Byt zařizuje starým stylovým nábytkem, u obchodníků s obrazy kupuje – kopie – Tintorettů, Correggiu, Poussinů, Vélasquezů. Je štědrý k přátelům. Nadar, který se s ním stýkal velice záhy, žertoval o jeho štědrosti: *„Ve dvacíti žil Baudelaire podle hesla Ravenswoodů: ruka otevřená.“*

„Odvěká nadřazenost dandyho. Co je dandy? ... Dandy se má stále snažit být vznešený. Je povinen žít i spát před zrcadlem... Žena je opak dandyho. Proto z ní musíme mít strach. Žena má hlad a chce jíst. Žízeň a chce pít. Říjí a chce to. Náramná zásluha! Žena je přirozená, a tedy hnusná. Proto je vždycky vulgární, to jest opak dandyho.“ (Mé obnažené srdce)

„Dandy. – Člověk bohatý a zahálčivý, který, třebaže přesycen, nemá na starosti nic jiného než hnát se za štěstím; člověk vychovaný v přepychu a od mládí zvyklý, že ho druzí poslouchají, zkrátka ten, kdo se nezabývá ničím jiným než svou elegancí, bude mít vždycky, ve všech dobách zvláštní a zcela odlišnou fyziognomii. Dandysmus je vágní instituce, bizarní jako souboj; velice stará, neboť jeho zářivými typy jsou už Caesar, Catilina, Alkibiades; velice rozšířená, neboť Chateaubriand se s ní shledal v lesích a na březích jezer Nového světa. Dandysmus, instituce mimo zákon, má přísné zákony, jimiž jsou přísně vázáni všichni jeho poddaní, ať je jejich povaha sebeprudší a sebeneodvislejší... Je bohužel až příliš pravda, že bez volného času a bez peněz láska nemůže být ničím jiným než prostopášností měšťáka nebo plněním manželské povinnosti. Místo aby byla horoucím nebo snivým vrtochem, stává se ohavnou užitečností.

Hovoříme-li o lásce v souvislosti s dandysmem, pak jenom proto, že láska je přirozeným zaměstnáním zahalečů. Dandy nepřikládá lásce nějaký zvláštní cíl. Hovořil-li jsem o penězích, pak jenom proto, že jsou nezbytné pro lidi, kteří si ze svých vášní dělají kult; ale dandy netouží po penězích jako po něčem podstatném; stačil by mu neomezený úvěr; tu sprostou vášeň přenechává sprostým smrtelníkům. Dandysmus dokonce není, jak si ne dost soudných lidí zřejmě myslí, ani přemrštěná záliba v oblékání a hmotné eleganci. Tyto věci jsou pro dokonalého dandyho jenom symbolem aristokratické nadřazenosti ducha. Proto v jeho očích, milujících především vybranost, záleží dokonalost oblečení v absolutní prostotě, jež je vskutku nejlepším prostředkem, jak vyniknout. Co je to tedy ta vášeň, která se stala doktrínou a získala si takové panovačné adepty, ta nepsaná instituce, která utvořila tak

povýšenou kastu? Je to především potřeba vytvořit si ve vnějších mezích konvencí originalitu, jistý kult sebe samého, kult, jenž možná přežije pachtění po štěstí hledaném u druhých, například u ženy, jenž dokonce přežije i to, čemu říkáme iluze. Je to potěšení budit úžas a pyšné uspokojení, že sám nikdy nezasnu. Dandy může být člověk blazeovaný, dandy může být člověk trpící; ale i tehdy se bude jako Lakedaimoňan smát kousnutí lišky.

Jak vidíme, na několika místech se dandismus dotýká spiritualismu a stoicismu. Nikdy však dandy nemůže být člověk nízký. Kdyby se dopustil zločinu, neklesl by tím možná; ale kdyby ten zločin pramenil z triviality, byla by to nenapravitelná pohana... Vskutku jsem nebyl tak docela na omylu, když jsem tvrdil, že dandismus je něco jako náboženství. Ani nejpřísnější mnišská řehole, ani bezpodmínečný řád Starce z hory, jenž svým opojeným žákům nařizoval sebevraždy, nebyl dodržován despotičtěji a poslušněji než toto učení o eleganci a originalitě...

Všichni ti, kdo chtějí, aby se jim říkalo rafinovaní, neuvěřitelní, krasavci, lvi nebo dandyové, jsou z jednoho a téhož rodu, všichni se vyznačují týmž odporem a vzpourou, všichni jsou představitelé toho, co má lidská pýcha v sobě nejlepšího, představitelé dnes tak vzácné touhy potírat a ničit trivialitu. Právě z toho pramení u dandyů ten povýšený postoj kasty, vyzývavé i ve svém chladu. Dandysmus se objevuje zvláště v obdobích přechodu, kdy ještě demokracie není všemocná, kdy aristokracie je otřesena a pokořena jen zčásti. Ve zmatku těchto dob několik lidí, vyvržených, znechucených, zahálajících, ale plných vrozené síly, pojalo úmysl vytvořit jakousi novou aristokracii, nevyvratitelnou tím spíše, že bude založena na nejvzácnějších, nejneznitelnějších schopnostech a nebeských darech, jež nelze získat prací ani penězi. Dandysmus je poslední výtrysk heroismu uprostřed úpadku; a typ dandyho, jež cestovatel objevil v Severní Americe, tuto myšlenku vůbec nevyvrací: nic totiž nebrání předpokladu, že kmeny, jimž my říkáme divošské, jsou trosky velkých zašlých civilizací. Dandysmus je zapadající slunce; je nádherný, bez tepla, plný melancholie jako klesající hvězda...

Krásu dandyho spočívá především v chladném výrazu, jenž pramení z neotřesné rozhodnosti nedat se dojmout; dalo by se říci skrytý oheň, který lze tušit a jenž by mohl, ale nechce zazářit.“ (Malíř moderního života, 1863)

Léta těkavosti a nesystematické literární práce: Baudelairovi je jednadvacet let, mezi jeho literární přátele patří Théodore de Banville, a zvláště obdivovaný Théophile Gautier. Mulatka Jeanne Duvalová, kterou Baudelaire podle Nadarova svědectví poprvé uviděl na prknech divadla Porte-Saint-Antoine jako statistku, se stává jeho milenkou a družkou. Vděčíme jí za několik nejkrásnějších milostných veršů **Květů zla**.

„Do naha svlékla se, můj drahocenný květ,

a znajíc choutky mé, jen šperky nechala si,

a tato skvostná zbroj dala jí pyšný vzhled

*těch maurských otrokyň, když mají blahé časy.*⁴⁹

Duvalovský cyklus básní *Šperky* začíná, patří k němu mimo jiné slavné básně *Exotická vůně*, *Sed non satiata*, *Kočka*, *Balkón*; *Portrétem* z čtyřdílného cyklu *Přízrak* končí. Po dvaceti letech.

„Ty vrahu Umění a Života,

nezavraždíš mi nikdy v paměti

*tu, jež byl má slast a moje sláva.*⁵⁰

Peníze mu protékají mezi prsty, polovina dědictví po otci je utracena, rodina je znepokojena. 21. září 1844 je Baudelaire rozhodnutím civilního soudu v Paříži na návrh rodiny zbaven práva volně disponovat zděděným jměním; notář Ancelle z Neuilly mu má měsíčně vyplácet 150 až 200 franků.

Roku 1845 se v prvním poschodí Lauzunského paláce usídli malíř a hudebník Fernard Boissard de Boisdenier a pořádá tu velkolepé večírky, na nichž Baudelaire potkává spisovatele a umělce a zasvěcuje se občas s nimi do tajemství hašiše.

„Jsou muži, kteří rudnou, když zpozorují, že žena, kterou milovali, je hloupá. Jsou to ješitní oslové, kteří by měli žrát nejšpinavější bodláčí na světě nebo být zahrnováni přízní nějaké literátky. Hloupost je často ozdobou krásy; ona propůjčuje zrakům tu pochmurnou průzračnost černavých jezer a ten olejovitý klid tropických moří. Hloupost vždycky uchovává krásu; oddaluje vrásky; je to božský kosmetický prostředek, jenž naše zbožňované chrání před uštknutím, jež si myšlení schovává jen pro nás – ošklivé mudrlanty.“ (Výběr z útěšných maxim o lásce)

V srpnu 1847 poznává herečku Marii Daubrunovou, „ženu se zelenýma očima“, která právě debutovala v divadle u Porte-Saint-Martin. Stala se inspirátorkou básní: *Nenapravitelné*, *Podzimní zpěv*, *Rozhovor*, *Jedné Madoně*, *Krásná loď*, *Kočka*, *Jed*, *Vyzvání na cestu*, *Kalné nebe* a možná i veršů *Té, která byla příliš veselá*; poslední báseň však už Baudelaire přiložil i k nepodepsanému dopisu adresovanému paní Sabatierové.

Koncem roku 1852 píše Baudelaire první dopis paní Sabatierové. Apollonie Sabatierová, zvaná Aglae Sabatierová, nebo také „prezidentka“, je kurtizána vyššího světa, v jejímž salóně se scházejí umělci a

⁴⁹ Šperky, překlad Fr. Hrubín

⁵⁰ Portrét, překl. Vl. Mikeš

literáti. Baudelaire napodobuje cizí rukopis a přikládá báseň Ženě příliš veselé, později nazvanou Té, která je příliš veselá. (Jedna z básní zabavených cenzurou.)

*Tvá pyšná hlava, gesta, zrak
jsou krásné jako krásné kraje,
a ve tváři ti úsměv hraje
jak vánek v nebi bez oblak.*

*I mrzout chodec stane zmámen,
oslněn jasným zdravím tvým,
tak jako záře prýšticím
z tvých plných paží nebo ramen.*

*Ty barvy, jaré jako smích,
kterými krášlíš oblékání,
v básnických duších budí zdání
baletu květin vířících.*

*Ty šaty jsou tu nepokrytě
tvé pestré duše symbolem,
bláznivá, do níž zblázněn jsem,
mám k tobě zášť a miluji tě!*

*Zabloudiv jednou v krásný sad
a vleka jím svou atonii,
já cítil jako ironii
- šíp slunce hrud' mi rozdírat.*

*A smavé jaro, plné vznětu,
tak srdce pokořilo mi,
že za tu zpupnost přírody
jsem vztekle ztrestal jeden z květů.*

*Tak bych se chtěl já jedenkrát,
za noci, když zní chvíle slastí,*

*k pokladům tvého ženství vkrásti,
bez hluku, podle jako had,*

*abych ti ztrestal jaré tělo,
šetřený prs ti rozdrásal
a v žasnoucí klín se ti vssál,
až by ti maso zkrvavělo,*

*a pak - ó slasti temných chvílí -
tě těmi rty, mně neznámými,
však hezčími a lesklejšími,
svým jedem, sestro, napojil!*⁵¹

„Osoba, pro niž jsou tyto verše napsány, ať se líbí, nebo nelíbí, ať jí třeba připadají směšné, se velice ponížně prosí, aby je nikomu neukazovala. Hluboké city mají svou cudnost, která nesmí být poskvrněna. Není známkou nepřekonatelného studu to, že tu chybí podpis? Ten, kdo tyto verše psal v jednom z oněch stavů zasněnosti, do níž jej uvrhuje obraz té, která je jejím cílem, ji dávno vroucně miluje, třebaže jí to nikdy neřekl, a bude k ní vždycky chovat tu nejněžnější náklonnost.“ (Paní Sabatierové, 9. prosince 1852)

*„Veselý Anděli, znáš ono zatrnutí
úzkosti, hanby, hrůz a pláče z únavy...“*⁵²

„Jednou, jen jedenkrát, vy sladká, něžná, jemně

jste dlaň k mé paži pozvedla

a opřela se (ne, v tmách nejčernějších ve mně

*vzpomínka na to nezbledla).“*⁵³

V květnu příštího roku Baudelaire posílá paní Sabatierové básně *Zvratnost* a *Zpověď* a přikládá – opět bez podpisu – lístek. Jednostranná korespondence pokračuje i v příštích letech. V únoru 1854 Baudelaire posílá další tři sonety, mezi nimi *Co jenom povíš dnes*. (Do sabatierovského cyklu budou vedle zmíněných veršů patřit básně: *Ona celá, Živá pochodeň, Svítání v duši, Hymna, Harmonie večera* a *Flakón*.)

⁵¹ Té, která je příliš veselá, překl. Sv. Kadlec

⁵² *Zvratnost*, překl. Vl. Mikeš

⁵³ *Zpověď*, překl. Vl. Mikeš

Je pravděpodobné, že Apollonie Sabatierová ví, kdo je autorem veršů ještě dříve, než se objeví ve sbírce Květy zla; dvě ze zmíněných básní uveřejní *Revue des deux mondes* už v červnu 1855, ale zdá se, že Baudelaire ani Sabatierová o věci před publikováním knihy nemluvili. Teprve 18. srpna 1857 dostane Sabatierová od Baudelaira podepsaný dopis:

„Drahá paní, snad jste si ani na okamžik nepomyslela, že jsem na Vás mohl zapomenout. Dal jsem pro Vás stranou, hned jak kniha vyšla, jeden luxusní výtisk... Dnes Vám poprvé píši svým pravým rukopisem... Na Vás zapomenout nelze. Říká se, že existovali básníci, kteří prožili celý život se zrakem upřeným k zbožňovanému obrazu. Vskutku se domnívám (ale příliš se mne to týká), že věrnost je jedním ze znaků génia.

Vy jste víc než sněný a zbožňovaný obraz, vy jste má pověra. Když udělám nějakou velikou hloupost, řeknu si: Bože můj, kdyby to věděla! Když udělám něco dobrého, řeknu si: Tohle mě k ní přibližuje – v duchu...“

Za čtrnáct dní nato se Sabatierová stane jeho milenkou a netuší, že tento Baudelairův „úspěch“ (či neúspěch) znamená, že dohrála roli inspirátorky. Den po setkání jí Baudelaire píše zklamaný dopis, v němž se mísí něha s cynismem, tykání s vykáním:

„...naprostý nedostatek studu.

Proto jsi mi ještě dražší...

Proto jsem ti včera řekl: Vy na mě zapomenete; Vy mě zradíte; znudí Vás ten, kdo Vás baví. – A dnes dodávám: jen ten bude trpět, kdo jako pitomec bere vážně záležitosti duše. – Vidíte, má nejdražší, mám ohavné předsudky, pokud jde o ženy. – Zkrátka, nemám víru. – Vy máte krásnou duši, ale konec konců je to duše ženy.

Vidíte, jak několik málo dnů převrátilo naši situaci naruby. Především jsme oba posedlí strachem, že zarmoutíme slušného člověka, který má to štěstí, že je do Vás pořád zamilovaný...

A konečně, konečně před několika dny jsi byla božstvo, což je tak pohodlné, což je tak krásné, tak nedotknutelné. A teď jsi žena.

... Konečně, ať se stane, co se má stát. Jsem trochu fatalista. Ale vím dobře jedno: mám hrůzu z vášně – protože ji znám se všemi jejími mrzkostmi...

Neodvažuji se přečíst po sobě tento dopis; byl bych možná nucen pozměnit jej; protože se velice bojím, že Vás zarmoutím; zdá se mi, že jsem musel odhalit něco z ošklivé stránky své povahy.“ (Dopis z 31. srpna 1857)

V letech 1853 a 1854 se zabývá Poem, vydává překlad *Havrana* a několika povídek.

Počátkem února 1857 Baudelaire odevzdá rukopis a 25. června *Květy zla* vycházejí – v nákladu 1300 výtisků. Kniha stojí 3 franky. 5. července Figaro píše: „Nic nemůže ospravedlnit víc než třicetiletého člověka, že uveřejnil knihu takových zrudností.“ 16. července státní návladní knihu zabavuje.

„Vy jste našel způsob, jak omladit romantismus. Vy se nepodobáte nikomu (což je první ze všech předností). Originalita stylu plyne z pojetí. Věta je celá až k prasknutí nabita myšlenkou.

Mám rád Vaši drsnost, s těmi jazykovými jemnostmi, jež ji zdůrazňují jako damaskinování na břitké čepeli...

Zkrátka nejvíce se mi na Vaší knize líbí, že v ní převládá umění. A potom, Vy, aniž byste miloval tělo, je opěvujete tím smutným odtažitým způsobem, což je mi sympatické. Jste pevný jako mramor a pronikavý jako anglická mlha.“ (Dopis Gustava Flauberta Baudelairovi z 13. července 1857)

Baudelaire byl odsouzen k pokutě 300 franků, zabaveno bylo šest básní: *Šperky, Léthé, Té, která je příliš veselá, Proměny upíra, Lesbos, Prokleté ženy*.

(podle Vladimíra Mikeše: Život a dílo in: Baudelaire, Ch.: Čas je hráč. Výbor z díla. Československý spisovatel, Praha 1986.; zkráceno; překlad Té, která je příliš veselá Sv. Kadlece, báseň uvádíme nezkrácenou)

Otázky a úkoly

1. Proč se v souvislosti s Ch. Baudelairem hovoří o dandysmu?
2. Jmenujte inspirátorky Baudelairova díla a texty, jež inspirovaly.
3. Jmenujte Baudelairovy překladatele.
4. Charakterizujte parnasismus.
5. Uveďte, jak je koncipována sbírka Květy zla.

1. Poté, co Ch. Baudelaire dosáhl dospělosti a peněz po svém zesnulém otci, žil jako typický dandy, to znamená, elegantně se oblékal, žil v přepychu, důležitým byl pro něj fyzický vzhled a luxus. K dandysmu se vyjadřoval ve svých textech, mezi prvními typy zmiňuje Caesara nebo Alkibiada.
2. Zásadní vliv na Baudelairovo dílo měly dvě - řekněme - osudové ženy, a to Jeanne Duvalová a Apollonie Sabatierová. Jeanne Duvalová byla mulatka, stopy její osobnosti vidíme na básních, o nichž hovoříme jako o „duvalovském cyklu“: Šperky, Exotický parfém/Exotická vůně, Sed non satiata, Kočka, Balkón nebo Portrét; Sabatierové věnoval básně, z nichž některé cenzura zakázala, hovoříme o sabatierovském cyklu: Té, která je příliš veselá, Ona celá, Živá pochodeň, Svítání v duši, Hymna, Harmonie večera, Flakón, Zvratnost, Zpověď či Co jenom povíš dnes.
3. Mezi první překladaatele patřili J. Vrchlický s J. Gollem (1896), mezi dalšími se objevují jména jako K. Čapek (1916), V. Dyk (1917), V. Nezval (1927-31), Sv. Kadlec (1932-57), Vl. Holan, Fr. Hrubín, Vl. Mikeš.
4. Parnasismus byla umělecká reakce na poezii romantismu (názvem odkazuje k řeckému pohoří Parnassos, kde podle mýtů sídlil Apollon a jeho Múzy), autoři usilovali o formální vybroušenost poezie, nikoli o užitečnost pro společnost. Krásu považovali za jedinou hodnotu, která překoná věky. Zpočátku k parnasistům patřil i Charles Baudelaire, jeho pozice se spíše ocitá mezi parnasismem a symbolismem, někdy se o něm hovoří jako o předchůdci symbolismu.
5. Květy zla (1857, přeprac. 1861, posmrtně 1868 s dalšími 14 básněmi) jsou věnovány představiteli parnasistní poezie a Baudelairově příteli Théophilu Gautierovi (1811-1872, hlasateli „umění pro umění“) a jsou rozděleny do šesti částí: Splín a ideál, Pařížské obrazy, Víno, Květy zla, Revolta (Vzpouora), Smrt. V prvním vydání Pařížské obrazy chyběly.