

OTAKAR NOVÁK

## NĚKTERÉ PUBLIKACE Z DĚJIN FRANCOUZSKÉHO PÍSEMNICTVÍ V NDR

Romanistická oblast nezůstává v NDR za posledních let zdaleka popelkou, pokud jde o publicistické a studijní zájmy. Naopak lze zde zjistit nemalou činnost, ať už jde o vkusně vypravené obrazové slovníky a učebnice románských jazyků, odborná vydání starých a moderních textů a anthologie, nebo přímo o studie jazykovědné, literárně historické a literárně kritické.

Zastavme se u několika publikací z dějin francouzské literatury. Nemělo by smysl přidržet se přitom chronologie vydání. Účelnější a přehlednější bude — pokud tak v rámci děl, k nimž bylo možno zjednat si přístup, lze zhruba učinit — postupovat spíše podle vývojových oblastí:

Tím se náhodou naskýtá příležitost pojednat na prvním místě o spise, který je (se zřetelem k datu napsání této recenze) nejnovější a s hlediska základní these nejprůbojnější. Je to práce *Alfreda Schossiga Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik* [VEB Max Niemayer Verlag, Halle (Saale) 1957, str. XXIV + 272]. Autor svou studii označuje za součást práce větší, která vyjde jako přehled starofrancouzské literatury a která přihlížeje k výtěžkům bádání posledních pětadvaceti let vyzvedne zvláště ty, jež problematiku starofrancouzského písemnictví ukazují nověji než poslední vydání Voretšchovy *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*.

Průbojnost knihy je v tom, že dosavadní výklady o vzniku starofrancouzské a staroprovensálské lyriky staví více nebo méně stranou (aniž je všechny nebo ve všem prohlašuje za neopodstatněné) a snaží se soustavnou argumentací ukázat na její prameny gallskořímské a starokeltské. Přesněji vzato na její spjatost se zbytky starokeltského náboženství, jehož původ je třeba hledat v oblasti staroasijské, a zčásti pak také na vliv prvků východogermánských nebo severogermánských. „Poznání, že původ starofrancouzské a staroprovensálské lyriky je v starokeltském nebo staroorientálním náboženství, je slučitelné s dosavadními teoriemi o původu staroprovensálské lyriky. Zahnuje teorii liturgickou, latinskou, středolatinšou, arabskou a lidovou a umožňuje vyložit rozmanitost lyrických proudů ve francouzské středověké literatuře z jediného zdroje“ (VII).

Schossig se nedal odradit faktem, že se ve francouzštině a v ostatních románských jazycích zachoval jen zcela nepatrný počet slov keltského původu, a to ještě k tomu z oblasti života domácího a venkovského, ani běžným názorem, že keltská kultura v Gallii zanikla, aniž po sobě zanechala nějaký živější odkaz. Zjistil prý, že kromě uvedených zbytků keltského slovníku „existuje řada slov keltského původu, která svědčí o keltském vlivu na du-

chovní strukturu středověké Francie a západní Evropy“ (IV). K tomuto předpokladu jej přiváděl také nedávný vývoj keltologických studií, mimo jiné na příklad Krausovy a Weisgerberovy domněnky, že západoevropská hudba a milostná lyrika s tematikou služby ženě není pravděpodobně myslitelná bez Keltů.

Není divu, že se Schossig snaží, aby svým výkladům zajistil co nejpevnější a nejšířší základnu. Pokouší se problematiku, spojenou s thesí o starokeltském původu starofrancouzské a staroprovensálské lyriky, osvětlit se všech stran. Vychází především z jazykovědných poznatků (ale i důmyslných dohadů a kombinací) povahy etymologicko-sémantické. Opírá se však dále o poznatky týkající se oblasti hudby a tance, s nimiž tato lyrika byla co nejtěsněji spjata. Dovolává se dějin náboženství a dokladů archeologických z oblasti umění výtvarného a stavitelství, aby připomněl analogické, mytologickými prvky poznamenané formy výrazu, jaké charakterisují veškeré umění raného středověku.

Zajímavá je nejen základní these, nýbrž i detailní argumentace autora. Není naprosto možno sledovat autora do těchto podrobností; musíme se spokojit s tím, že si jeho postup připomeneme v jeho celkových, nutně zjednodušujících obrysech.

V první části (A. Der Vers der altfranzösischen Lyrik) objasňuje Schossig základní charakter a význam nejstarších starofrancouzských lyricko-hudebních (a zároveň tanečních) druhů. Nachází pro „rotrouenge“ původ v starokeltské složenině — rotrigana (královna kola), pro „carole“ v carrulus (vozík), k nimž se významem přidružuje „rondel“ (rotundus). Písňe a tance tohoto označení (u rotrouenge není jisto, zda šlo o tance) mají všechny vztah k pojmu „kolo“. Tento pojem se vrací v pojmenováních pro starokeltské bohy: Rudianus — král kola (jedno z vedlejších označení boha války, jehož jméno je Carrus), Roton — královna kola (bohyně lovu a války), Rosmerta — bohyně se zářivým kolem (b. lásky a plodnosti). Uvedené písňe a tance, od původu kultické, zpívaly se a tančily (kolové tance) jak při válečných taženích, tak při ostatních slavnostech k počtě příslušných božstev. Rotrigana se — poněvadž bohyně Rotrigana a Roton existovaly vedle sebe atd. — zpívala zřejmě i k počtě bohyně lásky a plodnosti. Z těchto zpěvů a tanců podle Schossiga vznikly později milostné písňe starofrancouzské lyriky.

Schossig rozebírá stavbu uvedených lyrických druhů, k nimž se se zřetelem k opakování některých částí melodie a refrénu přiřazují „virelai“ a „ballade“, zabývá se symbolem kola (mandlové formy-mandorly) a jeho vztahem k starofrancouzské metrice a hudbě, dále významem symbolu kola a čísla osm ve středověkém výtvarném umění. Dospívá i touto cestou k závěru, že nejstarší lyricko-hudební druhy rotrouenge, carole a rondel jsou co do označení, tvaru a obsahu původu starokeltského. Základem starofrancouzské lyriky je ztracená gallskořímská nebo starokeltská lidová poesie. Zdá se, že ji charakterisovala alternující výstavba veršů, volně akcentovaný (slabikočetný) rytmus a shoda jazykového a hudebního důrazu. Poněvadž náboženský kult určoval jak obsah, tak formu, vznikly jednotlivé druhy veršů starofrancouzské lyriky z pojmů číselných. Ty byly původně podmíněny kosmicky; křesťanství tyto pojmy převzalo, ale dalo jim nový význam. Různým druhům veršů a strofických forem odpovídají ve starofrancouzské hudbě jisté taktové periody. „Nejstarší francouzská lyrika a hudba se vyznačují principem opakování. Základní formou tohoto principu je osmislabičný verš a osmitaktová perioda.

Symbolem opakování nebo návratu je kolo. Hraje významnou úlohu v celém středověkém umění. Původ tohoto principu je třeba hledat v staro-orientálním náboženském myšlení týkajícím se návratu nebo koloběhu života. Symbolu kola se používalo v západní Evropě od počátku prvního tisíciletí u Keltů. Kult vyvěrající z představ o koloběhu byl kultem plodnosti, který byl předváděn v bájích, písních a tancech. Starofrancouzské (milostné) písně jsou pozůstatky tohoto kultu plodnosti“ (37). Vliv řecké metriky a metriky klasické latiny je sekundární a povahy učené, praxe vychází z metrického citění západního světa. Přechod od kvantitativní metriky k metrice přízvučné, který nastává v 3.—4. století, znamená v podstatě pronikání důrazu gallsko-římského.

Po charakteristice metrických a hudebních složek starofrancouzské lyriky se zřetelem k předpokládanému jejímu zdroji, starokeltským písním kultickým, obrací se Schossig k výkladu výrazů, označujících ve staré francouzštině pojem tančení, aby původ starofrancouzské lyriky zdůvodnil i v tomto směru. Pokouší se dokázat, že bal(l)er, dans(i)er, treschier, caroler, fringoter nemohou mít ani latinský, ani řecký, ani germánský původ. Souvisí prý s označením pro starokeltského boha plodnosti, pozdějšího boha blesku a hromu. Ballare, respektive jeho reduplikovaná forma ballulare nebo ballelare, souvisí s Belinus, dans(i)er s Tanaros, treschier s Taranis atd. Také zvláštní rys starofrancouzských tanců, že ústí v „hru“ (mimický nebo zpívaný, podle dokladů značně nevázaný výjev uprostřed tanečního kola), ukazuje k tomu, že byly původně předváděny při pohanských slavnostech plodnosti. Baller mělo značnou obrazovou a zvukovou sílu a příliš připomínalo původní smysl tance, proto bylo vytlačeno slovesem dansier, které bylo pro církev a její morální představy přijatelnější: příznačná je v tomto směru také hierarchie, které se v Dantově *Božské komedii* dostává trojici ballare, trescare a danzare. Pojem tančit vytvořili ve staré západní Evropě Keltové (Wulfila používá pro tento pojem slovanského výrazu plinsjan z plesjati).

Starofrancouzské tance, tance kolové, pocházejí od tanců k počtě starokeltských božstev plodnosti, života a smrti a jsou výrazem víry pohanů v návrat věci. „Toto poznání,“ říká Schossig, „je důležité pro stanovení obsahu starofrancouzské lyriky: hlavní thema taneční lyriky je láska s vylíčením jarní přírody po zašlé zimě, krásy milenky nebo milence, lásky samé ve strofách a s líčením tance s pomocí slov a výrazů, které značí rozkoš, radost, sílu a jáсот, v refrénu. Tím se vysvětluje také stavba jednotlivých druhů, rotouenge, rondelu, virelai, balady . . . Taneční lyrika je nejstarší francouzská lyrika.“ (S. 59.)

V druhém oddílu (B. Die galloromanischen (altkeltischen) Elemente in den chansons à toile (d'histoire), den chansons de la malmariée und den pastourelles) zabývá se Schossig významovou oblastí jmen ptáků, jež se v těchto písněových druzích vyskytují, a přihlíží ve výboru také k pojmenování zvířat v *Le Roman de Renart*, o kterých chystá vyčerpávající studii. V jádře se snaží doložit, že starofrancouzská, staroprovensálská a vůbec románská „jména ptáků se co do tvaru a významu dají odvodit od vlastních jmen, která jsou jmény nebo vedlejšími označeními pro božstva, po případě pojmenováními, jež označují povahu těchto božstev“ (126). Tato jména nebo vedlejší označení božstev jsou arci isoglosy, vlastní různým národům a jazykům staré Evropy, především Keltům, Italikům, Germánům, Illyrům, Venetům, jako Lugus, Sirona, Arduenna, Rudianus, Belenus. Ptáci, ostatní zvířata, různé přírodní jevy

a předměty symbolisují božské plodící síly mužské a ženské v mythu plodnosti jako „milostném příběhu mezi nebem a zemí“. V starofrancouzských románech s bretonskou tematikou od Chrétiena de Troyes *Yvain* nebo *Lancelot* lze tento mythus, i když je přizpůsoben vkusu dvorské kultury, velmi zřetelně rozeznat ve výjevech a postavách symbolické povahy (v *Yvainovi* na příklad jde o příběh mezi Escladosem Le Ros, Laudinou, Lunetou a Yvainem ve hvozďě Brocéliande u pramene za bouře).

S jiným zpodobením tohoto mythu se podle Schossiga setkáváme v lyrických druzích. Je jim věnován třetí oddíl práce (C. Der Fruchtbarkeitsmythus in der altfranzösischen Lyrik: la chanson à toile (d'histoire), la chanson de la malmariée, la pastourelle). Výslovně odsunuje stranou kulturně historické poměry ve 12. století, to jest odraz nešťastných sňatků, podmíněných feudálním společenským řádem, a dvorský poměr dámy k věrně jí oddanému ctiteli. Hledá za základní dějovou osnovou příběhů těchto písní odkaz dávných mythů. „Starofrancouzská lyrika,“ praví, „je z větší části reprezentována písněmi, jejichž pratvary a základní složky jsou staré tisíc let a ještě více. Církev jimi opovrhovala jako pohanskými kultickými písněmi po pokřesťanstění Gallie (5. st.) a zatlačila je do pozadí. Avšak písně o krásném mladém bohu (Belenovi), který zapudí starého ošklivého boha (Luga) a jeho krásné mladé ženě přinese rozkoš a radost, zpívaly se dál, změněné, obměňované, ale v základě stále stejné, až se ve francouzském středověku objevují jako tak zvané chansons d'histoire, chansons de la malmariée atd.“ (152—153).

Schossig vidí ve starofrancouzském slovese luitier (nfr. luttier)-luire (luctāri-lūcēre) výraz pro „milostnou hru“ (významová řada: hojovat, zápasit, povalit, pohlavně se spojovat), který je starší než baller, dansier, treschier, tumer atd. V souvislosti s kulturním a náboženským vývojem (kultu boha Belena) byl nahrazen jinými výrazy, z nichž později opět zůstal nejpřijatelnější danser. Luctāri jakožto iterativum k lūcēre ve smyslu „opět svítit“ pro primitivního člověka znamenalo nejen blýskání atd. jako přírodní jev, nýbrž pohlavní spojování mezi nebem a zemí. Luitier - luire zůstalo jako označení pohlavního aktu jen pro zvířata nebo pro „nižší“ lásku.

Domnívaje se v luitier rozpoznávat staré označení pro „tančit“ (\*leucare — blýskat se — pohlavně se spojovat — tančit; lze zde Schossigovy etymologické vývody, značně složité, naznačit jen v nejredukovanější míře), vysvětluje Schossig starofrancouzský lyrický druh „lai“ (keltského původu) jako nejstarší francouzskou taneční formu. Převládla v ní však stránka rytmická a hudební a slovním textem byla vybavena dodatečně.

V tomto oddíle pojednává zeširoka také o vývoji italo-keltského kmene bel-, bal ke gallskorománskému významu „krásný“. Odvozuje tento kmen od jména starokeltského boha Belena (Belina). Samostatná část třetího oddílu se zabývá výkladem lyrického druhu pastourelly, jejích archaických složek, významu jmen milostného páru, darů rytíře pastýřce, názvů a významu hudebních nástrojů atd. I pastourella, jako již chansons d'histoire a chansons de la malmariée, jsou podle Schossiga ve svém jádře zpodobením mythu o „svatbě božské dvojice“, prostě mythu plodnosti. Je třeba také ji chápat symbolicky, poněvadž ukazuje jako ostatní písně a tance ke kultickým písním a tancům starokeltského původu. Schossig podrobuje dosavadní výklady o vzniku pastourelly kritice (poslední podává leydenská these M. J. Gerharda *La Pastourelle. Essai d'analyse littéraire*, 1950). Nevidí v ní ani přímého dědice lidových tanečních písní z římských nebo germánských májových

slavností, ani středověký, dvorský-učení výtvar, v němž se hlavně obráží společenský rozdíl mezi stavem rytířským (měšťanským) a selským. Schossig odmítá — stejně jako v případě chansons d'histoire a chansons de la malmariée — přijmout názor, že pastourella je co do obsahu a formy pouze odrazem soudobé společenské skutečnosti a společenských vztahů nebo že dokonce podává „přesné záznamy pohoršlivých nebo frivolních příběhů z rytířského života, které se udály na určitém místě a v určitou dobu“, neboť „ani ona není krcadlením skutečných událostí“ (229).

Čím tedy jsou pastourelly? „Jsou to zpěvy radosti na oslavu života, na opětné zrození země a stvoření na jaře působením božstva, na plodnost a na krásu těla. Také zde v rytířovi (básníkovi, pastýři atd.) a v pastýřce nachází (nebo nenachází) božská dvojice symbolicky své naplnění v lásce. Neboť také pastourelly — více ještě než chansons d'histoire a než chansons de la malmariée — opěvují, tančí nebo představují mythus o svaté svatbě v starofrancouzském znění. Pojednávají jako chansons d'histoire a chansons de la malmariée o věčně zůstávajícím tematiku francouzské literatury: o problému života a smrti“ (234).

Čtvrtý oddíl (D. Der germanische Einfluß in der altfranzösischen Lyrik: estrabot — sirventois — estampie) je poměrně krátký a nepřináší při charakteristice těchto druhů nic výrazně nového. Závěrečný pátý oddíl, rovněž nerozsáhlý (E. Der Stand der Forschung über den Ursprung der altfranzösischen und altprovenzalischen Lyrik), formuluje hlavní otázky bádání v této oblasti, přehlíží teorie o původu starofrancouzské milostné lyriky a srovnává, po jejich kritice, jejich výtěžky se závěry, k nimž dospívá autor. Positivní styčné body vidí Schossig s liturgickou teorií a zvláště s teorií lidové písně, protože hledají domácí prameny starofrancouzské lyriky. Také Schossigův výklad se opírá o domácí nebo kmenově příbuzné prameny, dané starokeltským náboženstvím a spjaté s užším západoevropským prostorem. Jesliže se při rozboru starofrancouzských a staroprovensálských milostných písní narazí stále nejen na keltského boha Bel(ena), nýbrž zvláště na zjev magnae matris Sirony, Arduenny, jejíž povaha v mnohém odpovídá orientální bohyni Ištar, pak je třeba počítat s tím, že vliv starého orientálního náboženství se uplatnil při nastěhování predoasijských kmenů. Ty se smísily s ranými Kelty a rozšířily své uctívání veliké matky po západní Evropě. „Starofrancouzská a staroprovensálská lyrika traduje toto staroevropské, domácí podání poměru ženy a muže a s ním spojené znaky v poesii dál. Tato tradice je sice vlivem indogermánských Keltů, Římanů a Germánů a rovněž s příchodem křesťanství rozhodným způsobem proměněna, tím že se poměr ohou pohlaví obrací. Na druhé straně však si tato tradice uchovává a zprostředkuje zjevné pozůstatky své svéráznosti až do raného starofrancouzského období: kultické uctívání ženy jakoby bohyně, služebné postavení mužovo vůči dámě a cenu krásy, sensualistický rys a jednotu bytosti božstva, člověka, zvířete, stromu a květiny, jež vrcholí v zážitku znovuzrození přírody na jaře“ (254—255).

Alfred Schossig se tedy soustředil na to, co se domnívá odhalovat ve starofrancouzské a staroprovensálské lyrice jako zbytky minulosti, které dominovaly představy kultické, nikoliv na to, co tuto lyriku spíná se společenským vývojem a co jí vtiskuje její dobově specifický ráz. Zřejmě se při ověřování své these řídil několika základními pojmy: pojem substrátu (v tomto případě substrátu keltské kultury), pojem „jednoduchého tvaru“, jádra, které zůstává stejné přes vnější proměny a skrytost (zde jde o mythus o svaté svatbě mezi

mužským božstvem nebe a ženským božstvem země, Belenem a Sironou atd.), a pojmem „topoi“, tradovaných myšlenkových nebo výrazových schemat (zde prvků symbolisujících kultické představy starokeltské a přežívajících do starofrancouzské a staroprovensálské lyriky).

Tento referát o Schossigově habilitační práci (jenská universita 1955), vydané právě s podporou kulturního fondu NDR, nemůže si činit nárok na to, aby jí byl práv ve všech směrech. A to prostě z toho důvodu, že literární aspekt problematiky, řešené tímto důkladným a o literatuře předmětu pozoruhodně informovaným spisem, není ani jediným ani konec konců rozhodujícím aspektem. Že je především na keltologii, aby se k meritum věci vyjádřila, o tom není pochyby. Lví podíl na zjištění, zda si Schossig zajistil náležité premisy pro svá tvrzení, případně jazykovědě, zvláště pokud jde o autorovy přehojné vývody etymologické. Avšak také věda o dějinách náboženství zde musí být vzata v potaz, zvláště když autor sám prohlašuje: „Všobecně je třeba říci, že výsledky této práce zčásti názory o starokeltském náboženství potvrzují, zčásti však, a to z části větší, vedou za ně dál a přinášejí nové poznatky, na příklad o vlivu starého orientálního náboženství Keltů“ (VIII).

Celkem možno říci: Autorovi se nedá upřít, že se oprávněně snažil otevřít pohled do historických souvislostí, které z příliš velikého nedostatku dokladů dosud prakticky zůstávaly stranou bádání o původu starofrancouzské a staroprovensálské lyriky. Lze také říci, že Schossigův systematický a mnohostranný přístup k celé problematice na ty souvislosti vrlá překvapivě nově, zajímavě a v leccčems opravdu přesvědčivě světlo. Přesto však nemůžeme na druhé straně pominout, že autor byl nucen pohybovat se na málo pevné půdě. Nedostatek konkrétních dokladů, který i nadále zůstává více než citelný a který sám Schossig vytýká na příklad arabské theorii pro její závěry, při své vlastní theorii, jež se na první pohled přece jen může leckomu zdát daleko méně přesvědčivá a dobrodružnější než theorie arabská, překlenuje důmyslnými, pohotovými, logicky vypadajícími, ale bohužel, jak se zdá, místy značně apriorními kombinacemi. Nitky motiviky starofrancouzské a staroprovensálské lyriky, které podle Schossiga tak zřejmě vedou do oblastí starokeltského a jeho prostřednictvím až snad do starého orientálního náboženství předoašijského, jsou, jak by mohly napovídat i spletité etymologické úvahy autorovy, přece jen nemálo hypoteticky navazované.

Jedním z hlavních nebezpečí Schossigových výkladů je, že v jejich světle ustupuje takřka úplně do pozadí souvislost starofrancouzské a staroprovensálské lyriky se skutečnými životy, s kontextem jeho konkrétních dobových daností. Zřetelem k společenským poměrům středověkém je prý dotčena „jen určitá stránka této lyriky. Všechny tyto písně... je třeba chápat symbolicky“ (229). Disiecta membra starých kultických představ a obyčejů, která Schossig šel vystopovat do starofrancouzské a staroprovensálské lyriky a která tam v takové míře také nachází, vedou jej k tomu, že nakonec i pro dobu 11., 12. a 13. století suponuje takřka analogické prožívání „mythu“ života (muže—ženy, života—smrti) jako v dobách, kdy ty myty byly vytvořeny a živé. „Tento svět byl při dřívějších kultických slavnostech v Gallii lidmi prožíván symbolicky. V odlesku nebo dozvuku prožíval jej tak i člověk středověký (rytíř, měšťan, pastýř, pastýřka) a lze jej tak vždycky prožívat znovu, jestliže člověka naplní duch mythu (der Mythe); i když ve zněněné formě se zřetelem ke kultickým hrám a tancům v době archaické a k pastourellám ve středověku... Závan toho, co je míněno světem a duchem mythu v chan-

son d'histoire, v chanson de la malmariée, v pastourelle atd., uctíme, jestliže se na život Eleonory Akvitánské podíváme s této stránky. Žila asi velkou část svého života ve světě mythu. Nebo: svět mythu se jí tak zmocnil, že pro ni byl důležitější a skutečnější než svět druhý, který my nazýváme skutečným. Pravděpodobně můžeme této postavě být právi jenom tehdy, jestliže ji posuzujeme ze světa mythu“ (230).

Interpretace zjevu královny Eleonory Akvitánské — o níž historie sdostatek ukazuje, že pro ni svět skutečnosti a v něm i realita milostných vztahů nebyly ničím málo důležitým a málo skutečným — možná nejjasněji dokládá, jak právě naopak Alfred Schossig se svou mythologickou teorií opouští půdu vědecky doložitelné historické skutečnosti a dává se unášet do svých více nebo méně metafysicky orientovaných představ. Jeho symbolické chápání a interpretování tematiky starofrancouzské a staroprovensálské lyriky není přes veškerý autorův učený aparát natolik přesvědčivé, aby si mohlo činit nárok na to, že podává skutečný klíč k „pravým“ zdrojům této lyriky. V podstatě snaha docenit úlohu viditelných a skrytých keltských substrátů v starofrancouzské a staroprovensálské poesii svedla autora k rekonstrukcím, které tuto úlohu zřejmě přeceňují a přexponovávají. Úhírá to nutně na věrohodnosti i tomu, v čem Schossigova theorie může být reálně fundovaná.

V poslední době vyšlo také několik knih Viktora Klemperera, jednoho z nejvýznamnějších německých romanistů, profesora románské filologie v Berlíně a v Halle. Za Hitlera byl pronásledován a po roce 1945 se zapojil aktivně nejen do kulturního, ale i do politického života NDR. Soubor statí nadepsaný *Vor 33 / nach 45. Gesammelte Aufsätze* (Akademie-Verlag, Berlín 1956, s. 255) už titulem ukazuje na mezeru dvanácti let, za nichž Klemperer musil mlčet, a naznačuje také oba oddíly knihy. V předmluvě Klemperer říká: „V letech 1926 a 1929 uveřejnil jsem dvě sbírky svých statí »Romanische Sonderart« a »Idealistische Literaturgeschichte«. Právě jsem se chystal vydat třetí svazek, když mě vláda nacistů připravila o možnost publikovat a — až na život — o všechno ostatní. List papíru mezi oběma oddíly této knihy označuje nejhlubší zářez mezi dvěma životními fázemi, jaký si lze myslit, označuje zhroucenou a pozvolna odstraňovanou zeď mého přivychovaného měšťanského myšlení“ (IX). Je to přiznání k ideologickému vývoji, který se obrátí nejen v tomto svazku, nýbrž různou měrou i v ostatních, o nichž bude zmínka a jež jsou zatím z větší části novým vydáním publikací starších.

Pro Klemperera je také příznačné, že v této předmluvě sebekriticky uvažuje nad svým někdejší postojem ve „dvou zde znovu otiskovaných pracích z císařské a výmarské doby“, avšak přitom je obě sem zařazuje beze změny původního znění, poněvadž po stránce materiálu a svých myšlenkových postupů na nich nic měnit nemusí. Do prvního oddílu patří tři romanistické statí (všechny statí sbírky romanistické nejsou). Na otázku „Gibt es eine spanische Renaissance?“ (1927) dává Klemperer v podstatě odpověď: španělská renesance neexistuje, ale neexistuje ani španělský středověk. Neboť pojem renesance dostává svůj smysl jen tehdy, jestliže se odráží od středověku jako od pojmu, nikoliv jen jako od data. „Corneilles »Génie amorti«“ (1932) upozorňuje na to, že se neprávem podceňuje tvorba starého Corneille; Klemperer tím předjímá vývoje své bystré corneillové monografie z roku 1933. V článku „La Poésie pure“ (1930) dochází nad sporem o tuto koncepci, jež se rozvinula zvláště v dvacátých letech, k závěru, že staré po-

hodlné protiklady racionálního a iracionálního, romantického a neromantického zmizely nebo ztratily v soudobé Francii svou upotřebitelnost.

Již tematika statí druhého oddílu (po roce 1945) obráží Klempererovo nové ideologické hledisko. Tak na příklad ve statí „Rabelais nach vierhundert Jahren“ (1953) zaměřuje se zvláště na to, v čem renesanční genius byl průkopníkem pokrokových snah, a srovnává ho s osvícenci, hlavně s Voltairem. „Molière“ (1950) vznikl jako úvod k vydání německého překladu některých her francouzského klasika. Je to úvod velmi zasvěcený, vlastně monografická studie, v níž Molière je charakterisován s celým svým mistrovstvím, bez jakéhokoliv sociologisujícího zjednodušování problematiky jeho tvorby. Proti zjednodušujícímu výkladu literárně historických zjevů míří ostatně svým jádrem další Klempererova statí „Stendhal in doppelter Bedeutung“ (1954). Staví proti sobě buržoasní zjednodušování Stendhalova komplexního charakteru na egotistu obracejícího se *ipsissimis verbis* na happy few a Vinogradovovo zjednodušení Stendhala (*Trí barvy doby*) výlučným zdůrazňováním demokratické stránky francouzského spisovatele a tím skreslením jeho obrazu. Ve studiích, kterými je teď presentován Stendhal, dochází prý „k jakémusi překompensování někdejších hříchů z opominutí: zobrazovatel a obžalovatel společnosti je teď skoro všechno; přes umělce a individualistu Stendhala přechází se shovívavě odpouštějícími slovy. I na speciálním poli bádání o Stendhalovi platí Stalinova posměšná poznámka o lidech, kteří odmítají jet železnicí, poněvadž je to vynález buržoasní“ (205). Snaha být práv autorům v jejich celé historičnosti je typickou tendencí Klempererovy pracovní metody. Z ostatních statí této sbírky je přímo romanistická již jen statí „Französische Lyrik von heute“ (1954), která ve zkratce naznačuje vývojovou proměnu ve francouzské lyrice (jíž věnoval samostatnou knihu) k aktivnímu boji za svobodu (za odboje) a za ideály socialistické společnosti, arci v táboře pokroku, při čemž lyrika všeobecně ustupuje do pozadí ve srovnání s výpravnou prózou (srov. i Aragona). Pochvalná recense knížky někdejšího marburského romanisty Ericha Auerbacha *Mimesis* (1946), napsaná za jeho exilu v Istanbulu, když byl vypuzen nacisty — odtud název článku „Philologie im Exil“ (1948) —, jakož i článek „Barbusse und Plievier“ (1946) náleží sem jen zčásti: přesto je zajímavé Klempererovo srovnání mezi románem francouzského autora „Oheň“ z první světové války a románem „Stalingrad“ od pokrokového německého autora o rozhodující fázi druhé světové války, dvou humanistických svědectví o nelidskosti války.

Zmiňoval jsem se o tomto souboru článků na prvním místě proto, že z jeho textů je snad Klempererův ideologický vývoj nejzřejmější. Klemperer se tohoto vývoje znovu téhož roku dotkl v předmluvě k novému vydání rozsáhlejšího díla *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. 1800—1825*. (I. díl s. X — 378 a II. díl s. XV — 438. VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1956.) První vydání s bližším označením „Von Napoleon bis zur Gegenwart“ vyšlo ve čtyřech svazcích v letech 1925—1932.

Předmluva z dubna 1956 je velmi zajímavá. Klemperer v ní zdůvodňuje nové vydání svého díla v této formě, to jest nepatrně pozměněné. Uvádí, jak si již dříve také všímал politických a sociálních otázek v souvislosti s literárním vývojem, což prý mu vytykal jeho učitel K. Voßler, a dále jak na druhé straně již tehdy nesouhlasil s neomezenou chválou, kterou buržoasní kritika vzdávala lyrikům symbolistním a novoromantickým s jejich zálibou v čistém umění slova a s jejich dekadentním útlkem do přemrštěného individualismu



a opojujícího irracionalismu. „Mohlo by se však namítnout.“ pokračuje Klemperer, „že co před jedním lidským věkem v rámci měšťanských úvah o literatuře bylo neslýchaně pokrokové, dnes je v rámci marxistické historiografie dávno překonáno, že jsem zůstal stát na půl cesty. Myslím však, že dnes je překonána již i tato námitka. Při nezbytnosti a vášnivosti boje proti uvedeným dekadentním jevům, především proti tomu, že se odsouvalo stranou, co je sociálně podstatné, stal se na demokratické straně sociální moment (otázky třídní příslušnosti, hospodářské situace, politického poznání a postoje) pro posuzování literárního díla tak směrodatným, že se jednak k formálním a soukromým prvkům tvorby nebral zřetel, jednak že se vytýkaly jako reakční. Vyjádřeno s upřílišním: pokud s buržoasní strany literární historie, odloučená od historie společnosti, měla abstraktní život pro sebe, nedala se teď s marxistické strany rozlišovat od historie společnosti. Od nějaké doby nastalo však vzpamatování, u sovětské a francouzské literární kritiky již ve vyšší míře než v naší Německé demokratické republice. Ve všeobecném domě společenské vědy nabývá teď literární historie svého vlastního bytu, odkud jediné může přinést svůj příspěvek k humanitě. Aniž se dotýkají přednostního postavení věci sociálních, stávají se zase patrnými věci soukromí a formy“ (J, s. VIII).

Klemperer tedy, jak vyplývá z citátu, míní obraznou charakteristikou oblasti působnosti literární historie její specifickou. A prohlašuje, že se uvedeným vývojem „cítí jako literární historik ve svém hodnocení soukromého, jež se také může nazvat všelidským, naprosto utvrzen“. A tak přistupuje k otázce revise dalšího základního východiska své vědecké metody, zaměření na „nositele (Trägergestalten)“, které, jak sám říká, je „pro výstavbu tohoto díla charakteristické“. Klemperer nejdříve přiznává oprávněnost výtek, vznesených proti přeceňování velikého jednotlivce a přezírání celku a jeho společenských sil, jenže v tom nevidí důvod k tomu, aby se svého přesvědčení o podstatné důležitosti významu nositelů vzdal: „... jestliže jsme se naučili sice v oblasti historie omezovat význam jednotlivé osobnosti, nikdy však jej nemohli vyloučit — socialismus by byl šel svou cestou v případě nutnosti i bez Lenina a bez Stalina, přesto však se bude naše doba s největším oprávněním nazývat věkem Leninovým a Stalinovým —, v oblasti literární tvorby přece jen je nepochybně rozhodující tvůrčova osobnost: může být v jakékoliv míře závislý na všeobecném hospodářském a duchovním stavu země a doby, do níž se narodil, přece jen on a on sám vytváří umělecké dílo a bez něho by se neobjevilo. Nositelé (jichž ani ve svém o tolik později napsaném *Osmnáctém století* nemohu postrádat) jsou pro mne dvojnásob důležití: nejsou to po každé jen nejvýznamnější lidé s nejsilnějším vlivem na svou dobu, nýbrž v jejich tvorbě nacházím přehledně směřované a více nebo méně zárodečně obsažené to, co se ve vývoji období, rozděleno na jednotlivé autory a díla, rozmanitě rozvíjí“ (IX).

Nejenom čtenáři těchto řádků, nýbrž Klempererovi samému se vnucovala potřeba mít v hrubých obrysech obraz o tom, co při takto zdůvodněné stále správnosti svých někdejších hledisek, a tedy odůvodněnosti nového „uveřejnění (Neuveröffentlichung)“ — neboť autor nikde nemluví o novém „zpracování“ — svého před třemi desetiletími napsaného díla přece jen uznal za vhodné odvolat. Podle vlastních slov škrtl na příklad v oddíle o Napoleonovi některé všeobecné úvahy, vzniklé pod dojmem Versailleského míru, jež později pokládal za problematické. A Klemperer hned dodává: „Z charakteris-

tiky Napoleonovy a Tainovy nebyl jsem nucen odvolat nic rozhodujícího, ale přirozeně se mi leccos na postavení císařovu a na bezvýchodnosti tainismu stalo zřetelnějším od té doby, kdy jsem usiloval o studium marxismu.“

Nic rozhodujícího. Tak je to u Klemperera všude. V celém dalším podání francouzské literatury 19. století nepokládal za nutné odvolat nebo pozměnit něco vpravdě důležitějšího, neboť po Napoleonovi a Tainovi přechází hned k Bergsonovi. „V nesnadném postavení jsem byl, pokud jde o kapitolu věnovanou Bergsonovi,“ píše Klemperer. „Už tenkrát, když jsem ji psal, věděl jsem, že Bergson je ve větší míře básníkem než filosofem a že symbolistnímu básnictví francouzskému vděčil za stejně tolik, kolik toto básnictví dalo jemu. Co však jsem tehdy nechápal, byla zrada na filosofii, které jeho filosofování natrvalo způsobilo. Ale toto poznání přece jen nemůže změnit nic na Bergsonovu významu pro francouzské básnictví na přelomu století. Jeho vliv na ně nelze ani dost docenit a tento vliv není, ani ne s hlediska marxistického, pouze zhoznbný: Rollandovo dílo, abych uvedl jen nejhlavnější ze jmen, která sem patří, není bez Bergsonova vlivu myslitelné. Moje někdejší úcta k němu se velmi zmenšila — ale odeprít mu úlohu nositele nebo věnovat mu méně místa znamenalo by falšovat literárně historický průběh“ (IX—X). A tak má Bergson i v tomto novém vydání svou v jádře nezměněnou kapitolu o plných padesáti stranách. Neformuluji to zde jako výtku, nýbrž to zaznamenávám jako fakt.<sup>1</sup>

Klemperer se zmiňuje již jen o Barbussovi, kterého prý v prvním vydání příliš zanedbal, Gidovi, v němž prý již nevidí klasika, a J. Romainsovi, v němž již nespátřuje velikého básníka jeho mládí. „To nesmí být na škodu uznání toho,“ podotýká Klemperer, „co kdysi vykonal významného, ale nelze se vyhnout tomu, aby souhrnný nebo závěrečný soud dnes nevyzněl jinak než tehdejší hodnocení“ (X).

Čítal jsem Klemperera proto tak zevrubně, abychom si z jeho vlastních slov mohli utvořit obraz o míře vývoje jeho literárně historické metody i o míře, v jaké s nynějšího vydání svého díla minil udělat vydání nové. Čtenář konstatuje s jistým překvapením, že prakticky se nezměnila ani metoda, ani kniha, že jde zhruba vzato pouze o přetisk — ovšem s výjimkou drobnějších úprav nebo vsuvek, dolíčení vývoje některých spisovatelů nebo poznámek pod čarou — díla třicet let starého, pouze v závěru rozhojněného o kapitolku: „Ausblick. Beginn einer sozialistischen Sonderliteratur. Jules Valles, Henri Barbusse,“ jinak však i co do základního rozdělení stejného. A co u literárního historika formátu Klempererova zaráží nadto: nevalný zřetel k novější literatuře předmětu, takže i po té stránce zůstáváme na úrovni vydání prvního a jeho informačních zdrojů, až na některé odkazy. Týž postup aplikoval Klemperer také na jinou svou starší knihu, po prvé vydanou r. 1929 a nyní vycházející znovu: *Moderne französische Lyrik. (Dekadenz — Symbolismus — Neuromantik.) Studie und kommentierte Texte. Neuauflage mit einem Anhang: Vom Surrealismus zur Résistance.* (VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1957, s. XI — 315.) Stačí reprodukovat nakladatelské aviso: „Kniha, která je v dnešním novém vydání rozmnožena jen o datek »Od surrealismu k résistance«, ve svém celku nesahá za dvacátá léta, ve všem podstatném je nezměněna a jen vypilována...“ Po stránce textové obsahuje dodatek ukázky z Eluarda a Aragona.

Klempererova „o tolik později napsaná“, jak poznamenal, kniha o osmáctém století má název *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*. Band I. Das Jahrhundert Voltaires (VEB Deutscher Verlag der Wis-

senschaften, Berlin 1954, s. 408). Je to tedy z Klempererových publikací, které jsou v posledních letech knižně vydávány, vznikem nejnovější, i když datem publikace první z celé série. Zde bychom tedy ještě nejspíše mohli čekat, že se setkáme se znatelnějšími stopami autorova případného metodologického vývoje. Ve skutečnosti však toto dílo má všechny známky vyzrálých postupů, jak je známe z jeho dřívějších prací, především výstavbu podle „nositelů“, na což ostatně, jak jsme slyšeli, sám upozornil v uvedeném předmluvě. Nebo jak to formuloval ještě na jiném místě: svědčí o autorově trvalé snaze „veskrze postihovat charakteristické formy, v nichž jednotlivec, a jím jeho národ a jeho doba, usiluje dát jazykově výraz ideálu, který mu tane na mysli“ (*Geschichte der franz. Lit. im 19. und 20. Jahrh.*, I, 372).

Prakticky to znamená, že Klemperer — před rokem 1933 stejně jako po roce 1945 — nevycházel nikdy ze širších společenských souvislostí. Nezasažoval své nositele do jejich kontextu a nevykládal je v příslušné míře také se zřetelem k nim, leda někde jen tak mimochodem. Jak ukazuje úvodní poznámka k literatuře 18. století, byl si Klemperer dobře vědom nebezpečí svého postupu a varoval i čtenáře před zjednodušujícími představami, které by o historickém vývoji mohly vzniknout při nesprávném chápání funkce jeho nositelů. Jak ovšem zabránit tomu, aby si čtenář jejich funkci nepřexponoval, když jsou tak silně exponováni literárním historikem důrazem, který na ně klade? V Klempererově podání francouzské 18. století jakoby krystalisovalo ve dvou čelných autorech, Voltairovi a Rousseauovi: proto dostává první svazek jeho díla podtitul „století Voltairovo“, zatím co druhý je patronován Rousseauem. Proto zahajuje první svazek literatury 19. století pojednání o Napoleonovi, neboť podle Klemperera „Napoleonův osud určil francouzský romantismus“ (I, 117). Tím arci, ať Klemperer chce nebo nechce, se mediem „nositelů“ historická skutečnost daných období více nebo méně stylisuje.

Názorně nebezpečí stylisace ukazuje Klempererovo rozčlenění historického vývoje francouzského osvícenství v prvním svazku díla, věnovaného osmnáctému století: I. Voltaire. II. Wege zu Voltaire. III. Die Dichtung neben Voltaire. IV. Die Philosophie neben Voltaire. „Literárně historický průběh.“ jak vývojový postup Klemperer nazval v souvislosti s Bergsonem, je zde porušen, aby mohla v čele svazku stát Voltairova Trägergestalt. „Cesty k Voltairovi“ přicházejí až po charakteristice Voltaira. Pokud pak do oddílu „Filosofie vedle Voltaira“ zahrnuje osvicence od Montesquieua po encyklopedisty a Diderota, staví je tím do jisté míry jakoby do Voltairova stínu.<sup>2</sup>

Tak jak by bylo možno formulovat leckteré výhrady proti Klempererovu celkovému rozvržení látky a proti jeho literárně historické metodě zaměřené na „nositele“. tak by bylo možno mít leckteré výhrady také proti tomu, co a jak u jednotlivých autorů nebo děl staví do popředí a co z nich vyvozuje (Chateaubrianda takřka jen z „Reného“, Renana ze „Života Ježíšova“, Taina z knihy o La Fontainovi a o Titu Liviovi atd.). Pokud jde o osmnácté století, málo uspokojí jeho úvahy o Montesquieuových „Perských listech“, o nichž mimo jiné říká, že zde při „vyličení společnosti . . . tvoří střed a hlavní thema žena“ (211), a jejichž společensko-satirický význam celkem nedoceňuje. U Lesage se Klemperer snaží dokázat, že novost románu *Gil Blas* netkví v jeho realismu (Klemperer tento pojem zde dává do uvozovek), nýbrž v tom, že je „ve všem bezvadným uměleckým dílem“, že „každá jeho věta je pečlivě vypilována a povznesena k plné důstojnosti umělecké řeči“ a že Lesageovo

„hlavní úsilí je zaměřeno na to, aby román byl uznáván za umělecké dílo“ (172—173). Pokud jde o *Encyklopedii*, snaží se Klemperer zdůraznit, jak málo byla ve skutečnosti „válečným strojem“, jak po této stránce zůstávala pozadu za jinými díly osvícenců a že teprve legenda ji nadala „legendární démonickou silou“, takže se stala „symbolem celého hnutí“ filosofů (302). V Diderotově *D'Alembertově rozpravě s Diderotem*, v němž je formulován transformistický materialismus, shledává Klemperer, že zde „chvillemi proráží ohromné, náboženské citění Diderotovo“ (323); a soudí dále, že „jediný, ale na výsost důležitý přínos dramaturga Diderota tkví ve vytvoření realistického jevištního obrazu (do něhož zahrnují tělesné umění hercovo)“ (332).

Znamená to, že o Klempererových knihách, které jsou v poslední době vydávány jedna za druhou, je třeba uvažovat jen s hlediska výtek, které by proti nim bylo možno formulovat? V tom případě by je zajisté vědecké nakladatelství Německé demokratické republiky nevydávalo. Victor Klemperer — jeho dějiny francouzské literatury 18. století to znovu potvrzují jako celek — je zkušeným mistrem svého oboru, jedním ze seniorů světové romanistiky. Je mistrem synthesy, která tam, kde je plně fundována analysou a nespolehá jen na intuitivní odhady nebo se nedává svěst do duchovědně, literárně filosofických mátožnějších úvah, dovede vyhmátnout velmi podstatné stránky a presentovat je většinou svěžím, neučenecky působivým a plastickým způsobem. Je všude patrné, že se nespokojuje s přejatými názory, že se staví k tradičním (a často skutečně mylným) interpretacím kriticky. Literární stránka charakterisovaných jevů je u něho vždycky v popředí: literatura je pro něho především literaturou krásnou. Proto na příklad i charakteristika osvícenců je z valné části zaměřena právě na jejich literárnost, na jejich postupy literárních tvůrců. Tuto stránku neváhá Klemperer hodit na misku vah tam, kde je zjevné, že příslušný autor po ideologické stránce bloudil, jako tomu je na příklad u Taina: „Literárnímu historikovi není dovoleno, aby nad nedostatky filosofa a politika zapomínal na přínos estetiky a tvůrčího umělce“ (*Gesch. d. fr. L. im 19. und 20. Jhdt.*, I, 228). Mohl bych citovat i Chateaubrianda, kde se v takovémto hodnocení neocítá daleko od Aragona *Chroniques du Bel Canto* (1947).

Rozebíráje v závěrečné, nově přidané kapitole svých dějin francouzské literatury 19. a 20. století Barbussovu tvorbu, přihlíží Klemperer podstatně také k míře autorova literárního mistrovství. A přitom ukazuje, jak toto mistrovství se živí také odkazem směrů konce 19. století. „Odmítání buržoasní dekadentní ideologie nezabraňuje ani jemu (Barbussovi), ani Aragonovi, Eluardovi atd., aby bez váhání používali všeho toho, co francouzskému umění výrazu přinesla kladného dekadence. U nás v demokratické republice byla pejorativním pojmem formalismu způsobena mnohá škoda, vedl leckdy k stylistickému zúžení a k jazykové nedbalosti. Ve Francii je úcta k formě, kultura jazyka příliš hluboko zakořeněna, aby se tam mohlo stát něco podobného. Vždycky se znovu táži, zdali a do jaké míry moje rozdělování moderní francouzské literatury na dvojí směr je oprávněné. Jistěže dnes obojí Francie stojí ve všech oblastech hospodářského a duchovního života příkře proti sobě; ale v lásce k mateřské řeči, v péči o umění slova tvoří přece jen dnes jako předtím *la république une et indivisible*“ (II, 318—319; podtrhl K.).

Klempererovy knihy představují jako celek pozoruhodný kus životní práce v oboru dějin francouzské literatury. Bohatá a komentovaná anthologie textů moderní francouzské lyriky může zcela v autorových intencích posloužit nejen

jako kniha odborná, nýbrž i učebná, Domnívám se, že si každý romanista, necht' již bude mít jakékoli v ýhrady, tato díla může přečíst s užítkem.

### P o z n á m k y

<sup>1</sup> Hned na tomto místě však musím uvést na pravou míru Klempererovo tvrzení, že Rollandovo dílo není bez Bergsonova vlivu myslitelné. V úvodní kapitole k své monografii o Péguyem (1944) se R. Rolland dotýkal Bergsonova úsilí odmechanisovat poznání reality, jak je podávali pozitivisté, aby se stalo „integrální zkušeností“ jejího procesu. „Všichni jsme na to čekali,“ psal zde R. Rolland. „Nebo lépe, všichni jsme to v sobě nosili, reptající jako, vzbouření otroci“. Avšak když pak o něco dále citoval Péguyho slova, že to byl filosof Bergson, kdo rozbil jejich okovy, tu se ohradil, že jeho, o sedm let staršího než byl Péguy, k Bergsonovým osvobozenčům počítat nelze. Pro něho prý přišel Bergson příliš pozdě. „... já jsem propiloval své okovy, já jsem je přehryzal sám a bez jiné pomoci... Neměl jsem nikoho, s kým bych se byl mohl podílet na *Kredech* svých vyzvání k boji a své vzpoury »robotů« bez srdce a bez duše, který mě dusil pod svým racionalistickým krunýřem. Neměl jsem nikoho, komu bych byl prostřednictvím nedokonalých dramát svého mládí sdělil osvobozující dotyk »přírody tvořící«, pramene života, bytí, které se tvoří věčně. A právě tento dotyk dal vznik *Janu Kryštofovi*, kterého jsem v těch letech nosil v sobě... nepatřil jsem mezi ty, kdo se scházeli každý pátek na Collège de France (kde Henri Bergson konal své přednášky, O. N.): stačilo mi vědět, že jeho slova připojují osvědčené potvrzení pro dítě Kryštofa, které mě přišlo navštívit“ (*Péguy*, I, 38—39). I Rollandova korespondence ukazuje, že jeho dílo vznikalo bez Bergsonova vlivu.

<sup>2</sup> Celkové rozvržení literárního vývoje v *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, převzaté z prvního vydání, je toto: první svazek: I. Wege zur Romantik. II. Die Romantik. III. Der Positivismus. Druhý svazek (zde bez římských číslic): Einführung: Bergson als Trägergestalt. — Die gewahrte Form. — Die Entgrenzung. — Der Ausgleich. — Ausblick. Podtitulem druhého svazku také zůstává: Herausbildung einer neuen Klassik.