

RECENZE

Carlo Salinari, *Storia popolare della letteratura italiana*. (Řím 1962, Editori Riuniti; I. díl 232 str., II. 212 str., III. 287 str.)

Po *Breve storia della letteratura italiana* A. Lazzariho (Milán 1954, 152 str.), poskytující jen zběžné a velmi povšechné informace o dějinách italské literatury a k níž lze mít i vážnější výhrady vzhledem k příliš schematizující generalizaci některých závěrů (D'Annunzio!) a ke snaze, po co možno největší popularizaci vykládané látky (srov. recenzi J. Bukáčka, CMF, roč. 38, str. 46—47), je dílo Salinariho prvním vážným a odpovědným pokusem o důsledně marxistické hodnocení italské literatury, i když se mohl autor opírat o Saepgnovo třísvazkové *Compendio di storia della letteratura italiana*, dílo spojující hlubokou vědeckou erudici, bezpečnou znalost látky a hloubku pohledu plného bystrých, nově hodnotících soudů s pokrokově humanistickým hlediskem leckdy velmi blízkým marxistickému pojetí literární problematiky; z tohoto pramene je tu ostatně hojně citováno a Saepgnovy charakteristiky některých autorů jsou nejednou Salinarim přijímány jako definitivní anebo se aspoň stávají výchozím bodem autorova vlastního hodnocení. Přitom je ovšem přihlíženo kromě marxisticky zaměřené literatury (Gramsci, Getto, Gerretana) také k jiným základním dílům italské literární vědy, především k De Sanctisovi, jenž uvedl jako první literaturu v souvislost se společenským děním a vytvořil její mohutný syntetický obraz založený na pronikavém rozboru jak doby, tak jednotlivých autorů. Dílo je rozděleno na tři svazky: první sahá od počátků italského písemnictví až ke quattrocentu, druhý od cinquecenta až po prvou polovinu 18. století a třetí — nejobsáhlejší — zahrnuje období od osvícenství přibližně po prvou světovou válku.

Na rozdíl od většiny prací tohoto druhu nezajímá se Salinari o období předcházející 13. století — tehdy vznikají v oblasti Apeninského poloostrova prvá významnější literární díla, nehovoří ani o původu italštiny, o jejím vývoji od zániku Západofirmské říše až po desáté století, kdy nacházíme nejstarší doklady lidové mluvy, ani nezkoumá její vztahy k ostatním románským jazykům a nesleduje stopy latinské středověké kultury na italské půdě; dějiny italského písemnictví začínají proto u něho až zmíněným 13. stoletím, kdy později než u sousedních románských národů se rodí a začíná se rozvíjet domácí písemnictví, psané již novým lidovým jazykem nepříliš odlišným od oné umělecky vytríbené mluvy, které užívají o století později Dante, Petrarca a Boccaccio. Salinari zdůrazňuje intelektuální, nelidový ráz této poezie, což má důvod v tom, že tehdy vzniká a zanedlouho dosáhne velkého významu nová společenská vrstva vzdělanců jakožto důsledek hospodářské revoluce úzce spjaté s rozvojem měst v severní a střední Itálii. Město, které ztratilo v předešlých staletích skoro úplně svůj význam ve prospěch dobře opevněného a hájeného feudálního hradu, začíná se opět zalidňovat a stávat se střediskem výroby a obchodu. Jde o jev obecně evropský, který však nabývá zvláštního významu právě v Itálii, kde styky mezi municipien a venkovem nebyly nikdy úplně přerušeny — kromě jižní části země a hlavně Neapolska se silně centralizovanými monarchistickým státem, málo nakloněným městské samosprávě. Úpadek feudálního zřízení v těsné souvislosti s politickým úpadkem císařství podporuje rozvoj nové vzdělanécké třídy, a to nejen v souladu s městským zřízením, ale vůbec s potřebami doby, která vyžadovala vyšší vzdělání jak u příslušníků církve, tak u laických vrstev. Jde o třídu v podstatě kosmopolitickou, stejně jako bylo kosmopolitické tehdejší universitní vzdělání (Brunetto Latini); onen univerzální ráz středověké italské inteligence není narušen ani politickým rozštěpením země na tábor guelfů a ghibellinů ani zeměpisnými zřeteli, i když se vahou politických poměrů posouvá těžiště kulturního dění nejdříve do Palerma na ghibellinský dvůr Bedřicha II. a později ze stejných důvodů do guelfské Florencie, která se do jisté míry ujímá mocenského dědictví švábského císařského dvora. V tomto okruhu se vyvíjí sicilská básnická škola úzce závislá na mechanických schemech provensálské dvorské lyriky, i když se tu a tam ozve osobitě laděný tón jako u Rinalda d'Aquino, Giacomina Pugliese nebo ještě výrazněji u Ciela d'Alcamo, kterého řadí Salinari ve shodě se Saepgnem do okruhu lidově zaměřené básnické tvorby, ačkoli může být stejně dobře považován za básníka vzdělaného, bezpečně ovládajícího versovou techniku; s dosti příkře subjektivním soudem o autoru těchto veršů nelze však zcela souhlasit.

Dostáváme se tím k lidové poezii, která zaujímá podle zmíněného autorova názoru jen podružné místo ve srovnání s poezií dvorskou. Snad bylo možno se zmínit při této příležitosti o některých potulných pěvcích (giullari), mezi nimiž má významné místo Ruggieri Apuliese a částečně i Compagnetto da Prato, a dále o poezii franko-benátské v souvislosti s ohlasy karolinského a bretonského cyklu na italské půdě. Vedle Chiara Davanzatiho je nejvýraznějším zjevem toskánské básnické školy Guittone z Arezza, při jehož hodnocení se Salinari shoduje s názorem Sapegnovým a nesohlasí s De Sanctisem, jenž mu vůbec upírá básnické nadání: „Není básníkem, ba není ani umělcem; chybí mu vnitřní míra a melodie . . . Je bez vkusu a půvabu“ (Dějiny italské literatury, str. 21). Je to názor, jak se domníváme, z estetického hlediska plně oprávněný.

Z básníků středoitalské oblasti čerpajících z tematiky skutečného života uvedme kromě Rustica di Filippo aspoň Cecca d'Angiolieri, možná nejméně předchůdce Dantova, i když Salinari přilís energicky zužuje význam jeho díla, a Folgore ze S. Gimignano, v jehož verších jsou konkrétně vyjádřeny tužby soudobé společnosti, „která již nosila ve svém lůně, i když v zárodečném stavu, ideály humanismu“ (I., str. 27).

Z oblasti náboženské poezie by si zaslužil větší pozornosti František z Assisi. Zato podrobný rozbor je věnován tvorbě Jacopona z Todi, básníka mučivého vědomí nesdělné samoty (ovšem nikoliv v dnešním, řekli bychom romantickém smyslu) a extatické náboženské vroucnosti, navazující na pozdější mystické tendence, které našly své lidsky i umělecky nejpřesvědčivější vyjádření ve španělském Zlatém věku. Zdařile jsou tu analyzovány verše Guida Guinizelliho; jeho kancóna *Al cor gentil rempaira sempre amore* je všeobecně pokládána za programový manifest nové básnické školy *dolce stil nuovo*, jejímž největším představitelem není nikdo menší než Dante. Za hlavní charakteristiku této školy považuje Salinari změněné pojetí společenské hierarchie, na jejímž vrcholu není již ten, kdo se pouze honosí urozeným původem, neboť opravdová urozenost spočívá v jednotě lásky a ušlechtilosti; při vzniku tohoto názoru jistě spolupůsobilo, jak je tu správně podotknuto, vědomí sounáležitosti k nové, buržoazně obchodnické třídě v protikladu k feudální pozemkové šlechtě.

Ústřední osou prvního svazku je, jak ani jinak nemůže být, postava Danta Alighieriho. Úvodem k této kapitole podává Salinari výstižný obraz společenských poměrů ve Florencii v době Dantově a klade si otázku, jaké stanovisko zaujímal básník *Božské komedie* k třídním rozporům a k vášnivým politickým bojům, jejichž jevištěm byla tehdy metropole nad Arnem. Proti bohaté a poměšťanstlé Florencii z konce 13. století mu tane před očima obraz — i když spíše idealizovaný nežli skutečný — jeho rodného města minulých dob, ovládaného starými šlechtickými rody předtím, než „se dostane do popředí přívál plebejského davu, penězníků a lichvářů, což ho plní smutkem a přivolává mu obraz nená vratné minulosti“ (I., str. 89). V souladu s tímto přesvědčením by měl hledat své místo mezi šlechtou a nikoli se hlásit ke straně bílých, hájících aspoň dočasně zájmy drobného lidu. Zdá se to být podobně nelogické, podotýká Salinari, jako když Balzac legitimista a obdivovatel šlechty mistrovsky zachytil negativní rysy právě oné společnosti, s níž osobně sympatizoval; stejně tak „odmítal Dante hospodářskou a společenskou revoluci v 13. století, stavěl se proti merkantilistickému a municipálnímu duchu, proti zrušení nebo omezení feudálních výsad, proti nové, hybnější, pokrokovější a uhlazenější společnosti, jež za několik let po jeho smrti nám dá Boccacciův *Dekameron* a Petrarkův *Zpěvník*. Zdá se, jako by zíral zpět k minulému feudalismu a středověku, ve skutečnosti však objevoval v minulosti světla budoucnosti. Neoduzoval rodící se humanismus ve jméno středověku, ale ve jméno rozporů a úzkých hranic, které vytušil v oné nové společnosti. Dante rozpoznává cechovní meze oné kultury patřící drobným městským celkům, s nimiž nevyhnutelně souvisela neustálá povstání, stranické rozbroje, úpadek ideálů a mravů“ (I., str. 90). Správně k tomu autor jinde dodává (*Questione del realismo*, Florencie 1960, str. 27), že radikální kritiku byl by mohl čerpat jako Machiavelli jedině ze zkušenosti absolutistických monarchií a velkých národních států, což však bylo v jeho době historicky nemožné; nezbylo mu tedy, než se uchýlit k jediné ideologii, které mohl použít — k středověké ideologii Svaté římské říše. Z hlediska básníka, jenž vidí anebo spíše jasněji tuší neodvratný rozklad středověkého světa a shledává, jak se dere na jeho místo svět nový, jehož úzkou municipální omezenost nemohl nevidět právě on, jenž snil o jednotné velké a spravedlivé říši, je třeba posuzovat jeho velkolepou vizi zásvětného života jako obraz světa „neovládaného násilím, bažením po moci, chlivostí a bohatstvím, ale světa, v němž vítězí spravedlnost, ušlechtilost citů, povahová pevnost a síla genia. . . Jeho cesta do záhrobí se stává cestou sledující dějiny lidstva a on vytváří tak dílo, které ještě dnes dovede zaujmout a podmanit si nás více než kterékoliv jiné, plní nás úžasem a skoro až hrůzou. Čas se v nejmenším nedotkl té obrovité stavby: naděje Dantova, když pomínu

historické podmínky, které ji zrodily, když byly rozřešeny nebo překonány problémy, které ho tížily, zůstává ještě dnes naší nadějí“ (str. 103).

Ten, kdo otevře Dekameron, píše De Sanctis na počátku svého čtení o Boccacciovi — má dojem, jako by se ocll na jiném světě. „Není tu vývoje, nýbrž je zde katastrofa či revoluce, jež ti za pouhý den ukáže svět zcela změněný“ (De Sanctis, str. 178). Podobný údiv projevuje Salinari, když se zamýšlí na Petrarkovým *Canzoniere* — a snad ještě větším právem než De Sanctis, neboť onen příkrý zvrat, který tolik udivuje slavného neapolského kritika při srovnání Danta s Boccacciem, je již jasně patrný každému, kdo obdobně srovnává autora *Božské komedie* s básníkem *Zpěvníku*: „V *Komedii* nalézáme postavy z antického i soudobého světa, z historie i z legendy, shledáváme tam různé kraje, bohatou stupnici lidských vášní a veškeré vědění té doby, především však poselství zanechané budoucnosti a neotřetitelný soud o soudobé společnosti, o jejich záporných i světlých stránkách. Zde je naproti tomu jediná osoba, jen Petrarca, dlouhá samomluva o jeho jedině mocné vášni, trýznivé otázky bez odpovědi, zrak upřený jen a jen do vlastního nitra. Mezi oběma básníky tedy zeje propast“ (I., str. 127). U Petrarky vidíme poprvé v italské literatuře různé překonání úzké municipální mentality — jako světoobčan se necítí vázán na žádné město a je jakýmsi svědomím oné krize, kterou Dante spíše jen intuitivně předjímal a on nyní plně vyjadřuje ve všech jejích základních protikladech: nedovede se již nachodnout jako Dante pro významné politické, hospodářské a náboženské problémy své doby — a zde bychom dodali, že jde o problémy konkrétní, vyplývající ze struktury tehdejší městské společnosti a nikoli o vágní utopii jediné světové říše, která byla již v době Petrarkově neuskutečnitelnou vidinou — zároveň však není s to se jí rozhodně zříci a plně se přiklonit k ideologii vítězné buržoazní společnosti. Jeho rozpolcenost a těkavý neklid má podle Salinariho svůj důvod především v tom, že si Petrarca dostatečně jasně neuvědomuje „provizornost celého okolního světa — ekonomické skladby, politického zřízení, morálních zákonů, občanských ideálů, náboženské výrony — a nedovede postavit nový svět proti této skutečnosti. Dovede se pouze soustředit sám do sebe a hledat ve vzdáleném, nehybně krystalizovaném řecko-římském prostředí onu rovnováhu, onu jasnost ducha, onu vážnost a jistotu, kterou mu nemohl poskytnout svět jeho doby“ (I., str. 116—117).

Jestliže Dante, zahleděný do neskutečného světa básnické iluze, odmítá společnost, v níž žije, a jestliže Petrarca cítí daleko intenzivněji současnost, aby tím více trpěl jejími protiklady, pak Boccaccio je již plnoprávným občanem italského trecenta a nejvýstižněji vyjadřuje všechno to převratné, co přináší doba. Hlásí se celým svým dílem k vyspělé městské kultuře, ke kupecké měšťanské třídě. Již De Sanctis zjistil významnou úlohu, kterou má v Boccacciově díle obdiv lidské inteligence, obraznosti a pohotového důvtipu. Nové je tu však to, jak Salinari ukazuje na historické kořeny tohoto obdivu, na to, že je jedním ze základních aspektů pofeudální kultury a rozdílného životního názoru oné nové vedoucí třídy, sytící se mnohotvárnou zkušeností, v níž měla nemalý podíl bystrost, sebedůvěra a bezpečná znalost člověka; a teprve po náležitém zvážení všech složek, které spoluvytvářely uměleckou fyziognomii autora Dekameronu, „objeví se lidské bohatství boccacciovské inspirace v celé její šíři a historické podmíněnosti jako odraz neopakovatelné skutečnosti a zároveň jako zkušenost, která přispěla k přeměně a k překonání oné skutečnosti, jako jedinečný a zároveň věčný okamžik lidského vývoje, poněvadž se stal neodlučitelnou částí našeho historického bytí“ (*Questione del realismo*, str. 30). Nakonec se však naskytá jedna otázka v této souvislosti: patří skutečně Boccaccio svým dílem mezi Danta a Petrarku, jak soudí Salinari (I., str. 144), anebo má spíše pravdu De Sanctis, považuje-li Petrarkův *Zpěvník* za jakýsi prostředkující článek mezi starým a novým světem, „aniž náležejí jednomu nebo druhému, tak elegantní zevně a nesouladný uvnitř?“ A není Boccaccio již opravdovým představitelem onoho nového člověka, jenž se právě v Itálii rodil, prvním velkým básníkem na úsvitu renesance, kterého nechává v podstatě lhotejným vroucí náboženský cit, středověká scholastika a celý onen duchovní svět, zahrnutý Dantem do okruhu jeho poezie? Rozhodně však lze souhlasit se Salinarim tam, kde upozorňuje na širokou citovou i tematickou stupnici Boccacciova *Dekameronu*: „hrdinství i výsměch, dvorská i smyslná láska, bystrost i pošetilá důvěřivost ducha, radost, žal, bohatství i chudoba, sláva a čest, neřest a podvod, život i smrt, nic z toho jako by neuniklo pohledu našeho spisovatele, ať pohnutému nebo ironickému, výsměšnému nebo spokojenému, ale vždy hotovému pochopit“ (I., str. 156). Zde však, jak je dále podotknuto, narážíme na meze Boccacciovy umělecké tvorby, jejímž základním předpokladem je optimistický životní názor, to jest v podstatě názor kupeckého měšťanstva; Boccaccio, na rozdíl od Danta a Petrarky, kteří živě cítili pozvolný, ale neodvratný úpadek starého feudálního řádu, si neuvědomuje, že historický vývoj se nezastavil a dále pokračuje, že „již ve chvíli, kdy dozrává toto nové humanistické vědomí, upadá sociální struktura, která

je pomáhala vytvářet, že již začal proces jejího rozkladu a směřuje k rychlému úpadku“.

Bylo-li trecento dobou přechodu, kdy se začal vyzívat dosavadní společenský řád a vystupovat do popředí nový světový názor, pak následující patnácté století začíná v duchovní oblasti domýšlet a systematicky zpracovávat ty podněty, které přinesl Petrarca a Boccaccio; přispívala k tomu i příznivá politická situace, znamenající dočasnou mocenskou stabilizaci na Apeninském poloostrově, ačkoli právě tato politika zdánlivě rovnováhy nakonec znemožnila vytvoření jednotného silného státu, jak tomu bylo ve Francii nebo ve Španělsku. Přitom však již Gramsci upozornil na to, že vzhledem k předchozímu období není na místě uvažovat o jednostranném protikladu revoluce nebo evoluce, neboť takové mechanické pojetí by odporovalo historické pravdivosti: renesance sice vytváří novou kulturu a nový světový názor, to však neznamená, že by zcela přerušila souvislost s minulostí, na kterou naopak často organicky navazuje a dále ji přetváří, i když podle nových, pokrokovějších hledisek. Tento nový, humanistický orientovaný člověk neliší se ani tak od svého předchůdce množstvím a intenzitou vědění, jako spíše svým přístupem k němu — snahou podrobit jej rozumovým zkoumáním a ověřit jeho pravdivost. Tento nový kritický duch je podle Salinariho základním rysem humanismu a tedy i pojetím jedince ve smyslu tvůrčí osobnosti, což byl pojem středověku neznámý. S tím souvisí jeho aristokraticko výlučný ráz — aspoň v prvním vývojovém období — a zároveň neblahý protiklad, který ho od samých počátků provází: požadavek svobodné kritiky, zatímco se chýlí ke konci vláda svobodných městských republik, zdůrazňování lidské důstojnosti v době nově se rodícího absolutismu renesančního knížecího dvora, zájem o národní dějiny a snaha po odhalení jejich smyslu, když byla Itálii na dlouho odňata možnost stát se strůjkyní svých vlastních dějin. Humanismus může tedy hlásat tyto zásady jen tehdy, jestliže se smíří s odtržeností od skutečného dějinného vývoje, nedbá-li na protiklad mezi kulturou a životem, zřekne-li se zkrátka požadavku prakticky uplatňovat hlásané zásady. To je jedním z hlavních důvodů velebení přemýšlivé samoty jako předpokladu tvůrčího soustředění, zdůrazňování abstraktního ideálu krásy a harmonického tvůrčího řádu a posléze oně záliby v latině, již se vyznačuje humanismus aspoň ve svém počátečním období. Z toho vyplývá protichůdnost některých jeho základních rysů: novoplatonismus v protikladu k aristotelismu jako „nový únik z konkrétního světa přírody i lidí a jejich zákonitosti do pomyslného světa věčných idejí a symbolů“ (I., str. 195) a kontrast, můžeme dodat, mezi přírodními a duchovními vědami, tendence k idylickému v literatuře (arkadická poezie je jejím nejvýraznějším projevem), oslava krásy u člověka i v přírodě a zároveň vědomí její křehké pomíjivosti (Poliziano); protiklady, které se podaří spojit v krátkou šťastnou syntézu počátkem cinquecenta v díle Machiavelliho a hlavně Ariosta. Ukazuje se tím znovu možnost nestejného vývoje kulturní nadstavby vzhledem k hospodářské základně a dále to, že duchovní hodnoty městské buržoazie dospívají ke svému vyvrcholení právě v době, kdy nastává politický úpadek a zanedlouho i zánik městského zřízení v severní Itálii (Viscontiové) a později také v Itálii střední (Medicejští).

První svazek končí sklonkem quattrocenta, kdy se humanistické hnutí vrací opět od latiny k italskému národnímu jazyku: hlavními postavami toho období jsou Vavřínek Medicejský, Luigi Pulci a Matteo Boiardo. Jestliže poslednímu z nich je věnována až nezasloužené malá pozornost a Salinari omezuje v podstatě svůj hodnotící soud na citaci z Croceho (I., str. 229), aniž upozorňuje na to, proč právě na ferrarském dvoře mohla vzniknout epická poéma o *Zamilovaném Rolandu* jako poslední opožděný plod feudálně rytířské poezie, kdežto u Pulciho *Morganta* je správně zdůrazněna úzká spojitost s lidovým básnictvím kvetoucím ve středoitalských městech (Burchiello), zbyvalo by ještě dodat, že stejně jako je nemyslitelný *Zamilovaný Roland* jinde než v oblasti feudálního dvora, podobně jeho protějšek *Morgante*; vtipná a snad mimoděk velmi zlomyslná persifláž rytířského světa, je věrným obrazem prostředí, v němž vznikl, totiž v medicejské Florencii. Mohlo by to vést také k zamyšlení nad tím, proč středověký hrdinný epos, který kvetl v mnoha jiných evropských zemích, vydává v Itálii svůj jediný opožděný plod až koncem 15. století, zatímco u Pulciho a později u Ariosta vidíme posunutí onoho látkového okruhu do oblasti buď parodie nebo usměvavé ironie, což se vlastně týká i Vavřínce Medicejského; jeho dílo podrobuje Salinari důkladnému rozboru, hlavně komickou báseň *Nencia da Barberini* zesměšňující nejen venkovanskou prostoduchost, ale zároveň i uhlazenou strojenost dvorské poezie.

Z hlediska uvedených hlavních tendencí italského humanismu, z protikladu mezi kosmopolitickou, nadnárodní perspektivou italských vzdělanců rané renesance a mezi úzkým obzorem městského zřízení, zakotveného přes své nesporné pokrokové rysy ve středověkém cechovním systému, posuzuje Salinari další vývoj italské literatury, jemuž je věnován druhý svazek sahající ke sklonku poloviny settecenta, zhruba tedy k počátkům osvícenství na italské půdě. Z období renesance ho přirozeně zajímají dva vrcholné zjevy: Machiavelli a Ariosto.

Zejména dílo prvního z nich je podrobena pronikavému rozboru a v polemice s Croceem nově stanoven jeho význam: velikost Machiavelliho není podle Salinariho v objevení „kategorie užitečnosti“, která dala podnět k pozdějšímu nesprávnému výkladu politických názorů florentského státního sekretáře, ale spočívá v tom, že si jako první uvědomil vývojové tendence evropských dějin a stanovil dvě rozdílné oblasti, v nichž působí politika a morálka. Jeho úvahy usilují o nezaujatý výklad historie a netýkají se abstraktních problémů, ale úzce souvisí s konkrétní politickou situací: Machiavelli je si vědom významu nového sjednoceného státu v širší evropské souvislosti a zároveň se stále více přesvědčuje o nemožnosti dosažení onoho cíle pro Itálii. V tomto jasném, střízlivě objektivním hodnocení daleko předstihl dobu, která až po několika staletích objevila jeho velikost.

Docela jiného rázu je básnická tvorba Ariostova, jenž „se hluboce poučil humanismem a renesancí: osvojil si úctu a pochopení pro city člověka a pro rozumovou kritickou schopnost, která dovoluje ovládnout ony city a zladit je v dokonale harmonii“ (II., str. 66). V *Zuřivém Rolandu* nejde ani tak o vzkrášení středověkých epických tradic jako spíše o zachycení a fantastické rozvíjení dobrodružných příhod mimo prostor a čas a nanejvýš lze u něho mluvit o kongeniálním setkání básníka s rytířskou látkou, umožňující mu uplatnit jeho zálibu v mnohotvárném sledu nejrůznějších příhod a nevyčerpatelnou schopnost stále nově zauzlovat a rozvíjet pásmo vyprávění, přičemž ona těkává hra fantazie, neustálý pohyb a vzruch má v sobě cosi samoučelně bezcílného a v podstatě melancholického jako každé marné pachtění za preludem štěstí, i když pomíjivost lidských věcí není tu naprosto hodnocena nějakými metafysickými nebo náboženskými měřítky. A i v tom je Ariosto synem své doby.

Pozoruhodný je názor Salinariho na další významného historika italské renesance, Francesca Guicciardiniho, jehož koncepci hospodářsko-korporativního státního zřízení v zásadě ještě středověkou staví do protikladu k moderním názorům Machiavelliho, směřujícího k pojetí celostátnímu, všeitalskému; to je ostatně i mínění De Sanctise, který podrobil Guicciardiniho pojetí státu ostré kritice. Problematická osobnost Pietra Arantina tu není zachycena v celé šíři jednotlivých aspektů, kdežto u A. F. Doniho je vhodné poukázáno na jeho zájem o sociální otázky, který ho spojuje s Giordanem Brunem a mohli bychom dodat i s Tommasem Campanellou, autorem *Města slunce*, organizovaného podle jakéhosi primitivně komunického řádu.

Dále přechází Salinari k druhé polovině cinquecenta, poznamenané po předešlém období náboženské tolerance hlubokým stínem protireformace, která však nedolehla na Itálii tak tíživě jako na některé jiné evropské země: jednak proto, že široké lidové masy nebyly zasaženy reformací, dále z toho důvodu, že italská šlechta měla z vlastních zistných pohnutek zájem na udržení politické i hospodářské moci papežství, a posléze tu hrála významnou úlohu humanisticky orientovaná inteligence, které byly v podstatě cizí náboženské otázky, hýbající velkou částí tehdejší Evropy.

Básnická tvorba Torquata Tassa „prochází všemi obdobími renesanční krize: básnický bohatý v *Amintovi*, dramatická v *Osvobozeném Jeruzalému* střetnutím mezi skutečností a iluzí, ústí v truchlivou porážku básnickými díly posledních let. Uzavírá se tak renesance, která zanechává toto poslední tragické poselství“ (II., str. 157). Lze však omezovat Tassovu poezii na ono ustavičné plynutí, na jakýsi citový rytmus iluzí a zklamání, na „atmosféru neklidné samoty“, jak říká Getto, „ducha pohrouženého do svého snění a v zápětí rozčarováno?“ Tato charakteristika by totiž byla do jisté míry společná Ariostovu eposu, jak již o tom byla řeč, a domníváme se proto, že ten, kdo chce obsáhnout Tassa v celé mohutné, dramaticky zvláště šíři, musí pochopit jeho hlubokou epickou i náboženskou vážnost, vzrušený, skoro již barokní patos a únik ze skutečného světa do vysněné, nenávratně ztracené oblasti minulých dějů. Jak Ariosto, tak Tasso tedy vlastně docházejí ke stejnému závěru o prchavé pomíjivosti lidského snažení, i když jeden je představitelem jasné renesance tihnoucí k vyrovnané harmonii v oblasti myšlenky i výrazu, kdežto druhý, zasažený již stínem protireformace, je plný rozporů, pochyb a vnitřního neklidu: zahajuje se jimi a zároveň i uzavírá doba rozkvětu italské literatury, dříve než ustoupí skoro na dvě staletí ze scény italského kulturního života. Celkem málo toho zbývá říci o oné dlouhé době úpadku, poznačeného jednak arkadicko poezií, jejímž kladným vyvrcholem je Metastasio a záporným Marino, jednak naukovou prózou, která má svého největšího představitele v Galileo Galileim, v oblasti filosofie v Giambattistu Vicovi a v historii v Lodovicu Muratorim.

Úvodem k třetímu dílu se autor zamýšlí nad osvícenským hnutím v Itálii jakožto ideologii nové vedoucí třídy, již se stává buržoazie nikoli již na základě manuelfakturní produkce, ale ve znamení prvých počátků kapitalistické výroby a peněžní kumulace. Kořeny tohoto nového životního názoru shledává Salinari již v renesanci, a to jak v oblasti politiky, kde

se rodí nový názor na stát jako výsledek jakési společenské smlouvy mezi občany (v této souvislosti měl být však zmíněn Rousseau), tak v oblasti vědecké a filosofické, budující na experimentu a omezující náboženství na jakýsi vágní deismus. Zánik španělského panství v Itálii a pokrokovější rakouská vláda v Lombardii umožnily vytvoření několika významných kulturních středisek, hlavně v Miláně.

Tyto nové ideje zhuštěné v jakýsi osvícenský optimismus nacházíme nejjasněji vyjádřeny u Goldonih, zároveň však vidíme, jak revoluční myšlení ztrácí u něho své polemické ostří a často jako by vytvářelo most mezi starým a novým a spojovalo oba tyto světy ve smírné pohodě, což sblízuje Goldonih s Metastasiem, i když obraz jeho divadelního světa je daleko živější a mnohotvárnější: to se ukazuje hlavně v těch benátských komediích, v nichž lehký, hudebně kadencovaný rytmus a realistická inspirace se spojují v umělecky přesvědčivý celek a staré i nové je chápáno se stejnou usměvavou shovívavostí.

Také u Pariniho sleduje Salinari svár — a tentokrát daleko výraznější — mezi starým a novým, mezi arkadickou selankou a značně již radikálním osvícenstvím předznamenávajícím francouzskou revoluci — rozpor mezi uměním chápáným jako nezávazné rozptýlení ducha a uměním silně sociálně angažovaným, stojícím svým ironickým popisem zahálčivého života šlechty na stanovisku bezprávného prostého lidu, z něhož Parini sám pocházel.

V úsilí o harmonické spojení těchto dvou složek, které se však nicméně jeví jako dvojitý aspekt téhož století, je Parini přece jen těsně spjat se svou dobou a vyjadřuje její snahy i rozpory, zatímco Vittorio Alfieri, i když jsou též u něho patrné vlivy osvícenského myšlení, jde svou vlastní samotářskou cestou a ukazuje již některé romantické rysy. S osvícenstvím se rozchází především ve dvou bodech: v přesvědčení o nemožnosti zlepšit sociální reformami postavení lidstva a v nedůvěře v rozum a jeho schopnost ovládnout přírodu a běh dějin.

V stati o romantismu shrnuje Salinari jeho nejpodstatnější rysy jak všeobecné, tak ve vztahu k Itálii a nepřináší tu celkem nic nového. Po právu vysoce cení nářeční básníky Carla Portu a částečně i Giuseppa Belliho, zatímco jeho úsudek o Giuseppe Giustim je stroze odmítavý, patrně pod vlivem Croceho definice „prozaického básníka“, což jistě souhlasí u jeho intimní lyriky, ale daleko méně se může týkat jeho poezie satirické, v níž dosáhl Giusti skutečného mistrovství. Také Ippolito Nievo, kterého objevily až pozdější generace, by si zasloužil podrobnějšího rozboru. Vysoce a jistě po právu je zato hodnocen Alessandro Manzoni — zde se Salinari rozchází s Gramscim, který až příliš staví do popředí to, čemu říká blahovolně shovívavý postoj k chudým a utlačovaným — a zdůrazněno, že jeho křesťanský světový názor mu nebránil v hájení zásady rovnosti všech lidí, ba vedl ho k tomu, že si vysoce cenil osobnosti každého jedince a bránil jeho lidskou důstojnost. Ten, kdo chce správně pochopit Manzoniho, musí vycházet ze dvou základních hledisek: plynulá kontinuita v díle autora *Snoubenců* mezi osvícenstvím a náboženskou konverzí a úzké pouto, které ho váže k soudobým pokrokovým tendencím jako výraz veškerého onoho intelektuálního kvasu, nové politické orientace a nových ideálů vyznačujících italský romantismus, za jehož hlavu bývá Manzoni at více nebo méně právem pokládán. A domníváme se, že slouží Salinarimu jako marxistickému kritiku ke cti, dovedl-li se tak čestně a objektivně vypořádat s uměleckou osobností Manzoniho, kterou leckdy ani buržoazní literární kritika nechtěla nebo nedovedla správně pochopit.

Po obšírné kapitole o Leopardim, která však nepřináší nové pohledy, následuje oddíl věnovaný literatuře sjednocené Itálie, kteréžto období se časově ztotožňuje se snahami o překonání posledních zbytků úpadkového romantismu ve jméno pozitivistické filosofie, usnadňující cestu rozvoji realismu. Byla to blahodárná obnova po dvou desetiletích umělecké stagnace, která významně přispěla k novému rozkvetu italské kultury tím, že na podkladě evropského filosoficko-vědeckého myšlení upevnila laický ráz italského duchovního života, což bylo ostatně v souladu s požadavkem vytvoření národního státu v opozici k církvi, vznesla požadavek objektivního poznávání skutečnosti podložené znalostí psychologických i společenských zákonů a poprvé ukázala na skutečnou tvář Itálie, na naléhavou potřebu sociálních reforem: tehdy se také objevil v celé brutální nahotě problém zaostalého italského jihu. Ani básnická skupina severoitalské bohémy *scapigliatura* nezůstala ušetřena, přes silné působení baudelairovské poetiky, vlivu naturalismu, který se ovšem plodněji projevil v díle veristů z Giovanni Vergou v čele. V jeho díle nachází Salinari tři hlavní složky: evoluční teorii, která mu odhalila princip boje o život jako základní předpoklad lidského bytí, bídu italského, zejména venkovského lidu a francouzský naturalismus, který mu pomohl zbavit se pozdně romantického nánosu raných románových prací a vytvořit si svůj vlastní jazyk. To všechno ho nutilo odmítnout veškeré společenské formy, které se mu jevily jako nepodstatné, odvozené, totiž celé ono měšťácké prostředí, k němuž také on sám svým původem

patřil; musel se proto obrátit k lidu, nikoliv však k městskému proletariátu, poněvadž i ten se mu již zdál pokažen stykem s vyššími vrstvami, ale k sicilskému venkovskému člověku daleko od městských středisek a proto bližšímu původnímu přírodnímu stavu (ne však ve smyslu rousseauovského mýtu). Tam nalézá ve světě ubožáků a vykořisťovaných svět svých postav, onen výmluvně dramatický patos odříkání a němého utrpení, z něhož není úniku. Tento hluboký ponor do sociální problematiky jeho doby mu umožňuje „odkryt podobně jako Carduccimu pravou podstatu italského osvobozenického hnutí, které přes osobní hrdinství mnoha nadšených jedinců nepřineslo lidu to, co od něho očekával, a není nejmenší z jeho zásluh, že objevil, komu toto hnutí v podstatě sloužilo: totiž buržoazii, sledující v boji za sjednocení Itálie své vlastní sobecké cíle, i když se původně spojila s lidem, aby trvale zlomila politickou moc konzervativní šlechty. Z ostatních stoupců verismu věnuje Salinari největší pozornost Luigi Capuanovi a Federicovi de Roberto, kdežto téměř úplně pomíjí románové dílo Grazie Deleddy, které by si zasloužilo daleko hlubšího rozboru.

U De Sanctise je oceněna pokrokovost myšlenkové koncepce, militantní nesmlouvavost jeho kritiky vycházející z předsunutých pozic vzdělané buržoazie a výrazná realistická tendence patrná v konkrétní jednotě obsahu i formy. Také vůči Carduccimu se Salinari snaží zachovat tón nestranné objektivnosti, ačkoli — anebo snad právě proto — jeho portrét boloňského básníka působí poněkud nevýrazně.

Z okruhu katolicky orientovaných romanopisťů zajímá Salinariho především Emilio De Marchi a Antonio Fogazzaro; u prvého je sledována vývojová linie v oblasti parniovské a hlavně manzoniovské tradice vrcholící podle autora v některých scénách, v nichž se duševní stavy prolínají v rozplývavém sledu bez pevných obrysů a bez konkrétní vnější souvislosti, „trošky jakési nesmírné pohromy, zbytky uniklé všeobecné zkáze, postavy žijící jen svým hlubokým nevyjadřitelným smutkem a věčným neklidem“ (III., str. 203) — zatímco složitá osobnost Fogazzarova mohla být pronikavěji osvětlena a uvedena v souvislost s Manzoniem, k němuž má bližší než De Marchi; nebylo by též nevhodné upozornit na to, že jeho tvorba — kromě *Malého starého světa* — znamená trvalé zúčtování s pozitivismem a příklon k dekadentní mystickým tendencím, které zanedlouho dovrší D'Annunzio.

Jaké jsou hlavní rysy počínajícího 20. století v italské literatuře? táže se Salinari a připadá mu, že jde o rysy spíše negující než přitakající, neboť „se jeví jako protirovnostářské v oblasti sociální, protidemokratické v oblasti politické, protipositivistické v oblasti filosofie a historie, protinaturalistické v oblasti umění“ (III., str. 223). Lze tedy mluvit podle něho o jakési spiritualistické nebo novoromantické reakci vzhledem k pozitivismu jako posledního pokrokového projevu buržoazního myšlení z minulého století a vzhledem k verismu jako jeho nejkonsekventnějšímu uplatnění v oblasti slovesné tvorby. Přesto však nelze hodnotit tyto tendence jednoznačně záporně, i když nakonec povedou aspoň částečně k involučnímu procesu celé evropské společnosti; projevují se v nich totiž i některé kladné stránky, jako odklon od vedoucí třídy, vědomí jednotlivcova osamocení, pocit odcizení vůči soudobé společnosti a různé dílčí objevy, které se později stanou nedílnou součástí kulturního majetku novocenta — Salinari je však bližší nekonkretizuje. Plodem této reakce na minulost je konec konců i sám Benedetto Croce, pokud máme na mysli jeho boj proti úpadkovým projevům pozitivismu a za pokrokovější, moderně orientovanou kritiku, i když se později dostává na pozice osviceneho konzervativismu a tím do rozporu s těmi, kteří mu nedovedli prominout jeho přísnou metodickou kázeň, antirétorismus a odpor proti dekadenci.

V příkrém protikladu ke Crocemu a jeho pojetí uměleckého díla stojí Gabriele D'Annunzio, básník střední italské buržoazie, která v něm viděla uskutečněny všechny své skryté sny: „fyzickou sílu a nevšední erotické zážitky, nezkroutnou odvahu a rafinovanou eleganci, zvukovou výmluvnost a bláznivá dobrodružství“ (III., str. 242) — všechny ty rysy rétorické okázalosti a rozpoutané smyslovosti, které ho nakonec dovedou k fašismu. Přesto však Salinari právem považuje D'Annunzia za velkého básníka a to hlavně v těch okamžicích, kdy se uchyluje do svého nitra, do světa dětských vzpomínek nebo když soustředěně naslouchá hlasu přírody, v němž nalézá ohlas sebe sama. Stránky věnované poezii Giovanni Pascoliho nepřinášejí celkem nic nového ve srovnání s autorovou statí z *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, kde je tomuto básníku věnována celá obsírná kapitola.

Vyjadřují-li Croce, D'Annunzio a Pascoli hlediska buržoazie, i když tlumočená z rozdílných pozic, pak Pirandello a Svevo nehlouběji odhalují rozpory této společnosti, stále více ovládané zrychleným industrializačním tempem a imperialistickými choutkami. Všechny ty rozpory, které Pirandello tak jasnokřivě odhaluje, mají však jednoho společného jmenovatele: vědomí nesdělnosti lidského osudu a nevyhnutelná porážka jedince ve střetnutí se společností, v níž žije; tento motiv objevující se náznakově již u D'Annunzia, je tu rozvinut do plné tragické šíře. Pokrokovým rysem u Pirandella je jeho bezohledné odhalování společ-

českých konvencí a maloměstských předsudků, soucit s člověkem, s jeho samotou a s bezvýchodností jeho situace. Také Svevo je vedle Pirandella nejpronikavějším zpodobitelem jedincova osamění jako nejvzácnější choroby našeho věku, i když se zdá méně intelektuální, méně studeně analyzuje své postavy a více se s nimi ztotožňuje, což je usnadněno výrazným autobiografickým prvkem v jeho románech. Futuristé, fragmentarismus a poezie Dina Campany zasahují již částečně do poválečné doby a nebude tu tedy o nich hovořeno.

Závěrem zbývá stručně shrnout to, co mohlo a mělo vlastně vyplynout z předchozích stránek této úvahy; že totiž Salinariho dějiny italské literatury jsou pozoruhodným dílem jak pro svědomitost a důkladnou erudici, s níž autor přistoupil ke své práci, tak vzhledem k celkovému zpracování, v němž se úcta k detailu a pečlivá faktografie pojí se smyslem pro širokou syntézu, postihující a bystře shrnující hlavní rysy toho nebo onoho období. Jde o pojetí, jak již bylo řečeno, důsledně marxistické a to je jedním z největších kladů tohoto díla, neboť Salinari tu vykonal průkopnickou práci, které je nutno tím více si cenit jestliže uvážíme, že přes některé zdařilé studie a dílčí pracovní výsledky, které měl k dispozici, stál před ním velmi obtížný úkol, nově prozkoumat a zhodnotit bohaté myšlenkové úsilí společenského organismu, veškeru onu složitě mnohotvárnou a vzájemně se prolínající myšlenkovou a uměleckou skutečnost, pokud se projevuje v literární tvorbě jednoho z kulturně nejvyspělejších evropských národů. Při této šíři pohledu vyplývající z množství jednotlivých dílčích aspektů se autoru přirozeně nepodařilo stejně bezpečně zvládnout všechna období, leckdy se musel opírat o cizí mínění, ba svěřit jim i konečný hodnotící soud, ale to celkem nijak nezmenšuje jeho zásluhu, kterou si získal napsáním svých literárních dějin. Dodejme ještě, že stejně tak je třeba si vážit jeho přísně vědecké nestrannosti a nedogmatické objektivnosti, a to i tehdy, když jde o osoby nebo tendence pokrokovou kritikou obvykle nepříznivě nebo i zaujatě posuzované. Nepochybujeme proto, že tyto dějiny italské literatury splní své poslání a stanou se cennou pomůckou italského čtenáře hledajícího poučení a jasnou ideologickou orientaci podloženou jak dobrou znalostí látky, tak důsledným uplatňováním pokrokového světového názoru.

Jaroslav Rosendorfský

Jan O. Fischer, **Problémy francouzského kritického realismu** (Některá metodologická poučení z díla Balzacova a Stendhalova). Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia I. Praha 1961, 211 stran.

Le nouveau livre du professeur Jan O. Fischer, chef de la chaire des études romanes à l'Université Charles, fait suite à la riche série d'études du même auteur vouées aux plus grands personnages du réalisme critique en France, soit Balzac, Stendhal, Béranger. Ces études monographiques contribuaient à l'analyse critique détaillée et à l'explication marxiste de l'oeuvre littéraire des artistes cités, mais toujours en tenant compte des problèmes idéologiques, sociales et artistiques beaucoup plus larges et d'une portée générale. Au contraire dans *Les Problèmes du réalisme critique français* dont les thèses l'auteur a publié dans le recueil de travaux savants Romanica Pragensia II (1961) (*Quelques leçons méthodologiques tirées du réalisme balzacien et stendhalien. Thèses d'une étude monographique préparée*, 25—47). J.-O. Fischer tend à formuler une revue synthétique des notions et des expériences en vue d'élaboration des méthodes progressistes pour les recherches systématiques sur le réalisme littéraire en général et le réalisme critique français en particulier. D'ailleurs ces questions méthodologiques forment depuis longtemps le noyau des problèmes fonciers de la science littéraire et de la critique marxiste. On n'a aucune intention de nier ou de bagateler les gains incontestables obtenus par l'histoire littéraire bourgeoise en France. Mais ces résultats-ci ne peuvent contenter ni l'esthétique ni la science littéraire d'une orientation marxiste qui mettent en première place les rapports de l'art et de la réalité objective sociale. En outre, il y a plus d'un problème important dont la solution et l'éclaircissement satisfaisant dépendent des analyses concrètes vouées aux différents aspects de la littérature réaliste française.

Fischer ouvre ses considérations critiques par la définition du terme „le réalisme critique“, car il y a une sensible différence entre la conception du même terme chez les savants marxistes et bourgeois. Ceux-ci mettent à part les traits les plus propres du réalisme critique balzacien et stendhalien qui n'est ni „romantique“, ni „précurseur du naturalisme“. Le réalisme critique s'efforce à peindre d'une manière typique et véridique la réalité sociale aussi complexe et compliquée qu'elle soit, mais il ne renonce jamais à la *juger*. Dans cette position critique, dans le rapport de l'artiste à la réalité sociale du présent ainsi conçue, dans une nouvelle vue des rapports de l'individu à la société réside alors la mission historique