

POEZIE KOMENSKÉHO A POEZIE VE VLASTI

Česká literatura mezi Bílou horou a národním obrozením se v syntetických literárních dějinách zpravidla dělí na dvě oblasti: na literaturu vytvářenou ve vlasti (především na oficiální literaturu katolickou, vedle ní patří sem ovšem také tvorba pololidová a lidová) a na literaturu českých protestantů vytvářenou v emigraci od 20. let 17. století. Každá tato oblast se obvykle analyzuje a hodnotí izolovaně, čímž vzniká představa hermetické oddělenosti jedné oblasti od druhé.

Tuto metodu zpochybňuje historie 17. a 18. století sama, a to už biografie našich pobělohorských spisovatelů, svědčícími o stycích mezi domovem a exilem. Ostatně i některá díla J. A. Komenského v cizině vydaná byla rozšířena také ve vlasti a dokonce zde byla v katolických tiskárnách tištěna. Tato fakta jsou známá, nebylo jich však zatím dostatečně využito k objasnění vzájemných vztahů mezi otčinou a vyhnanstvím a tedy ke zpřesnění vývojových tendencí naší předobrozenké literatury.

Dříve než se pokusím ukázat na určité vlivy a analogie, rád bych předeslal, že mnoho podnětů k této otázce lze najít u Stanislava Součka, vynikajícího kmenologu a významného profesora a rektora brněnské univerzity mezi světovými válkami. Ve své knize Rakovnická vánoční hra (Brno 1929) zjišťoval velmi důkladně vlivy na pololidovou „rakovnickou“ hru z 80. let 17. století a přitom prokázal, že Komenského přebásnění tzv. Catonových dvojverší (vydané v Amsterdamu 1662) ovlivňovalo soudobou českou poezii ve vlasti. A vskutku je tu nepochybný vliv na Pastýřské rozmlouvání o narození Páně z r. 1670. Za jeho autora pokládá Souček Václava Jana Rosu, který amsterodamskou verzi Komenského Catona i s jeho ukázkami časoměrných žalmů připravil pro vydání v pražské jezuitské tiskárně z r. 1670, kde je také otištěno citované „rozmlouvání“. V Pastýřském rozmlouvání máme dochovanou skladbu nejen Komenským určitě ovlivněnou, ale také záměrně časoměrnou.

Myšlenka o exulantovi Komenském jako iniciátorovi časomíry v domácí pobělohorské poezii se nám patrně zdá upřílišněná, neboť česká literární kultura časomíru znala už předtím a také jí prakticky využívala. To by mělo vyplynout z pouhého faktu nepřerušného susedství česky psané literatury s literaturou latinskou a především z vlivu antické kultury na českou kulturu humanistickou a renesanční, a to v období předcházejícím té etapě, v níž tvoří Komenský. Avšak přestože časomíru teoreticky promýšlí hlavně Jan Blahoslav a Vavřinec Benedikt z Nudo-

žer a přestože oni i někteří jiní básníci 16. století se o časoměrné verše pokoušejí také v praxi, přece právě v období humanismu, renesance a reformace je většina česky fixované tvorby vlivem časoměry nedotčena — sylabický princip dominuje i nadále. Vezmeme-li si např. předbělohorskou produkci dramatickou, která je vytvářena většinou ve verších — až na dvě prozaické výjimky,¹ zjistíme, že verše biblického dramatu počínaje Konáčovou Juditou i verše dramatu tendenčního a světského jsou sylabické, a to ponejvíce osmislabičné, ale též jedenáctislabičné i delší.

Časoměra není tedy metrickým systémem větší měrou v české tvorbě užívaným, takže postavení Komenského je v dobovém kontextu vskutku iniciátorské. Přitom nepůsobí příliš svými názory teoretickými, formulovanými jednak n rukopisné, až v naší době nalezené a vydané rozpravě O poezi české,² jednak tehdy přístupněji v úvodu k amsterodamskému Kancionálu, nýbrž působí prakticky hlavně zmíněným přebásněním tzv. Catonových distichů a patrně i přídatkem několika časoměrných žalmů k lešenskému vydání spisu Dvěře jazyků odevřené z r. 1633.³ Jimi byly dány předpoklady k vytvoření určité básnické vývojové řady, prosazované zejména gramatiky — ne náhodou zařadil Rosa Komenského Catona i do své Čechořečnosti z r. 1672 a po něm Václav Jandyt do svého spisu Grammatica linguae Boëmicæ z r. 1704 a na Slovensku Pavel Doležal do své knihy Grammatica Slavico-Bohemica z r. 1746.

Avšak současně vzniká u nás pokus o vytvoření jiné linie básnického tvoření, pokus cilevědomý, hrdě proklamovaný: „Že pak netoliko v latinském jazyku, ale také v českém poeticky a veršovecky se jednati může, z této knížky se poznati dáva, a k větší cti a slávě boží nový Parnassus aneb Hora umění se vystavuje.“ Takto je to formulováno v předmluvě ke knize Zdoroslavíček v kratochvilném hájčku postavený, vydané v Praze 1665. Obsahuje 52 básní vzniklých většinou jako parafráze souboru duchovní lyriky s názvem Trutznachtigall od německého jezuita Friedricha Spee von Langenfeld (vyšel poprvé r. 1649 v Kolíně n. R.), parafráze z pera českého jezuita Felixe Kadlinského. Význam citované proklamacce nesnižuje nijak ta skutečnost, že dosud byla nesprávně za originální považována badateli, kteří dostatečně nezkoumali závislost Kadlinského na Speeovi. Proklamacce je totiž převzata z předmluvy k Trutznachtigallu,⁴ je však zkrácena a obsahově počeštěna. Kadlinský o nový domácí Parnas vskutku usiloval, přičemž mu šlo především o nový

¹ Míním české verze her německého luteránského dramatika Thomase Naogearga-Kirchmeyera s názvy *Tragedia nova Kupec aneb Soud řečená* (z r. 1539, dochovaná rukopisně) a *Tragedy nova Pammachius jméno majitel* (tiskem v Norimberku 1546). Srov. moje články *K počátkům českého dramatu v období renesance*, *Listy filologické* 88, 1983, s. 290—304, a *K německo-česko-polské tvorbě dramatické a dialogické v 16. století*, *Slawisch-deutsche Wechselbeziehungen in Sprache, Literatur und Kultur*, Berlin 1989, s. 391—398, i článek Jaroslava Kolára *Naogeargův Mercator česky*, *Listy filologické* 89, 1986, s. 143—155.

² Tuto rozpravu otiškl, analyzoval a zhodnotil Antonín Škarka, *Komenského rozprava „O poezi české“ z leningradského sborníku*, *Slezský sborník* 53, 1955, s. 479—527.

³ Srov. monografickou kapitolu Antonína Škarky o Komenském v *Dějinnách české literatury* I, Praha 1959, s. 418.

⁴ Srov.: „Dass aber nicht allein in tschechischer Sprach, sondern auch so gar in der teutschen man recht gut poetisch reden und dichten könne, wird man gleich aus

obsah a pod jeho tlakem i o novou formu poezie: o křesťanský nebo úžeji katolický bukolismus, tradovaný s rétorickým afektem, a to v rýmovaných verších v podstatě přízvučných, i když sylabicky vymezených zvolenou strofickou formou. Vliv Vergiliův, zřejmý nejvíce v několika eklogách, v nichž pastýři rozmlouvají buď o Kristově narození, nebo utřením, vplynul ovšem do Zdoroslavíčka ze sbírky Speeovy.

V oblasti bukolismu se velmi zřetelně projevují analogie mezi eklogami Kadlinského a Rosovým Pastýřským rozmlouváním, protože však základní rozdíl mezi nimi tkví v oblasti metrické a „rozmlouvání“ bylo tu ovlivněno Komenským, zůstává východiskem naší úvahy stále dvojice Komenský — Kadlinský: první jako iniciátor a realizátor časoměry, druhý jako realizátor metrického principu v podstatě sylabotónického. Většina básní Kadlinského má (jako u Speea) rozměr 7a6b7a6b7c6d7c6d, avšak vedle básní s osmiveršovými slokami (a jejich variantami, jako je sloka desetiveršová, v níž poslední dva verše mají funkci refrénu) jsou ve Zdoroslavíčku také básně s čtyřveršovými slokami rýmového schématu ponejvíce přerývaného a dokonce s vnitřními rýmy nebo asonancí zpravidla v lichých verších. Obecně lze říci, že v básních Kadlinského převládá tendence k sestupnému rytmickému spádu, zejména trochejskému. Mohlo by se zdát, že zde zbytečně hledáme záměr Kadlinského, neboť v Trutznachtigallu je trochej několikrát výslovně předepsán v podtitulu básně, nicméně Kadlinský postupuje samostatně s využitím přízvučného specifika češtiny. Užívá přitom často slov nebo celků dvouslabičných a u slovní kvantitý přihlíží ke kvantitě hudební, i když nedůsledně.

Připomínáme-li však Komenského jako teoretika, praktika a iniciátora časoměry a stavíme jej taktó proti Kadlinskému a většině soudobé básnické produkce, ochuzujeme jeho básnický odkaz o tu část, která nebyla vytvořena časoměrně, nýbrž na principu v podstatě sylabotónickém. V této tvorbě zaujímají významné místo i básně přeložené z cizích jazyků, tj. z němčiny, polštiny a latiny. A právě básně vycházející z německých předloh jsou nejlépe souměřitelné s tvorbou Kadlinského, jak ukáží v dalším výkladu.

Z dosavadního studia celé hymnografické činnosti Komenského (tedy i písní mimo Kancionál) vyplývá, že Komenskému lze 8 písní přeložených z němčiny připsat s určitostí a 8 písní pravděpodobně; 4 skladby s německými předlohami jsou s pochybnostmi pokládány za práce Komenského a konečně 3 české písně jsou jako překlady Komenského zcela pochybné.⁵ Omezíme-li se pouze na písně přeložené Komenským určitě

diesem Büchlein abnehmen mögen und mercken, dass es nicht an der Sprach, sondern vielmehr an den Personen, so es einmal auch in der teutschen Sprach wagen dörfen, gemangelt habe. Derohalben hab ich solchen zu helfen unterstanden und beflissen mich zu einer recht lieblichen teutschen Poetica die Baan zu zeigen und zur grösseren Ehre Gottes einen neuen geistlichen Parnassum oder Kunstberg allgemach anzutreten.“

⁵ Básnickému dílu Komenského věnoval nejdůkladnější pozornost Antonín Škarka, a to mj. ve studii *Komenský — básník duchovních písní*, AJAK 14, 1937—1938, s. 11—76, a v edici Jan Amos Komenský, *Duchovní písně*, Praha 1952; v této edici jsou na s. 493—495 údaje o Komenského překladech písní z cizích jazyků.

nebo aspoň pravděpodobně, poznáváme, že Komenskému nešlo o věrný překlad. „Zejména dbá toho, aby se stavba skladby vyvíjela logicky, a kde nachází nějaké vnitřní nesrovnalosti nebo nelogický postup a zpřeházenou osnovu, přemisťuje verše i strofy, urovnává text a doplňuje jej, kde se mu zdá, že bylo něco v tématu pozapomenuto.“⁶ Podle A. Škarky je pro Komenského „neměnnou závaznou konstantou“⁷ jen strofická forma (neboť slova a melodie si musily přesně odpovídat), ačkoliv i zde dochází k diferencím, jak ještě ukážeme.

Na rozdíl od studia hymnografické tvorby Komenského nebyly dosud názory na Zdoroslavíčka opřeny o důkladnou analýzu a srovnání. Přesto literární historikové charakterizují Zdoroslavíčka někdy jako „matnou kopii“ německé předlohy,⁸ jindy jako překlad⁹ a naposledy v něm vidí víc parafrázi než překlad Speeovy sbírky.¹⁰ Vezmeme-li v úvahu formulaci titulního listu, dedikaci i předmluvu a celkový rozvrh sbírky (je zachován počet 52 skladeb), přijdeme k prvnímu zjištění, že Kadlinskému šlo programově o věrný překlad. Kadlinský sám v předmluvě prohlašuje: „Co se češtiny dotýče, staral jsem se, abych jak *nejvlástněji* [zde i dále vyznačil autor článku; nejvlástněji = nejvhodněji, nejadekvátněji, M. K.] z německého přeložil, pokudž jsem pak některá slova drsnatější aneb *k vyjádření smyslu nespůsobnější* někde položil, může laskavý čtenář mysliti, že ne vždyckny *vlastní slova na mysl napadají*.“ Takto vyjádřené spisovatelovo stanovisko verifikují mnohá místa, kde Speeův text je přeložen věrně, např. na začátku 50. básně:

Nach den schönen Oster tagen,
Hirten zween in aller früh
Kamen auff die weyden schlagen
Ihre schäfflein, ihre küh:
Damon, Halton, war ihr name,
Frisch, und grün von jahren beyd;
Damon seine fidel nahme,
Striech mit wunder-liebligkelt.

Po dnech velkonočních krásných
dva pastýři raničko
vyhnali z ovčincův šťastných
na pastvu své stádečko,
Damon a Halton řečení,
v letech ještě spanilých,
Damon hrál podle umění
na housličkách libezných.¹¹

Subjektivní záměr autorův je ovšem třeba poměřit s výsledkem jeho práce. Na příslušném místě ještě doložíme, že Kadlinský většinou improvizuje na Speeovy náměty a dílčí tematiku rozšiřuje. Amplifikace patří ostatně k charakteristickým rysům poezie, kterou Kadlinský i Komenský vytvořili podle německých předloh. Na první pohled je to patrné z různého počtu slok předlohy a české verze. Amplifikace vznikne zpravidla jako důsledek toho, že překladatel se nestačí vyrovnat s motivem určité

⁶ Cit. edice, s. 29.

⁷ Ibid. s. 29.

⁸ Jaroslav Vlček, *Dějiny české literatury I*, Praha 1951, s. 618.

⁹ Josef Vašica, *České literární baroko*, Praha 1938, s. 53.

¹⁰ Josef Hrabák (red.), *Dějiny české literatury I*, Praha 1959, s. 458.

¹¹ Německý originál cituji podle Aritova vydání, Halle/Saale 1936, citované místo je na s. 325, český text podle své edice *Zdoroslavíček Felixe Kadlinského*, Brno 1971, cit. verše jsou na s. 161.

sloky v jejím rámci, a proto jej sleduje ještě v sloce další. V podstatě bývá amplifikace způsobena zaujetím překladatelovým pro některé dílčí téma, přičemž ostatní sloky si už obvykle korespondují. Je jistě nesnadné svést na společného jmenovatele tematiku rozváděnou do další sloky, bývá to však zpravidla motiv, který nějak souzní s city, náladami a životními zkušenostmi překladatelovými. U Komenského k takovým motivům nepochybně patří úzkost a stesk vyhnance, člověka vykořeněného z rodného prostředí. Lze to ukázat na písni Když v úzkostech a trápení, první to písni přidané k Presu božímu, přeložené podle písně Pavla Ebera Wenn wir in höchsten Nöten sein:

5. Drum kommen wir, o Herre Gott,
und klagen dir all unsre Not,
weil wir jetzt stehn verlassen gar
in großer Trübsal und Gefahr.

5. Protož před tvou předcházíme,
ó Bože, tvář a toužíme
bíd svých, jichž žádná k sprostění
odnikud naděje není.

6. Steh nicht an unser Sünde groß,
sprich uns derselb aus Gnaden los;
steh uns in unserm Elend bei,
mach uns von allen Plagen frei,

6. Ze všech stran nám uzko, těsno,
každé chvíle těžko, teskno,
tak tuze nás když sám stiháš,
svého hněvu presem sviráš.

7. Ach, nepatřiz na hřšností,
směň hněv svůj v hojnost lítostí
pustě nás z tak trpké kázně,
obrať k nám zas svou tvář jasně.¹²

Jako v citované básni přidal Komenský šestou sloku, přibásnil podobně druhou sloku v písni Ježíši, slávo nejvyšší, jejíž předlohou byla skladba Bartholomäa Ringwaldta Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, du Brunnuell aller Gnaden.¹³ Zde vedl kající charakter písně k přidání sloky téhož ladění, i zde však tušíme vyhnanecký pocit v dvojverší

nevím rady, kam se díti,
nevím, sobě co počítí.¹⁴

Také Kadlinského zaujme někdy myšlenka určité sloky tak, že se jí obírá i v další, přidané sloce. Jde-li v jeho Zdoroslavičku v podstatě o hledání a následování Krista, které někdy v různých invokacích a uměleckých obrazech dostává ráz světské poezie milostné, pak je pochopitelné, že jsou místy rozvedena zejména dílčí témata o poznávání Krista na

¹² Německý text podle edice *Das deutsche Kirchenlied*, připravil D. Friedrich Spitta, Berlin — Leipzig 1912, s. 103—104, český text podle Škarkovy edice, s. 333 (srov. i pozn. na s. 481). — Po citovaných slokách následuje ještě sloka poslední, přičemž v německé verzi je mezi předposlední a poslední slokou přesah — těsnou myšlenkovou a syntaktickou souvislost ostatně dokazuje na začátku poslední sloky spojka „aufdaß“ v němčině a „i“ v češtině.

¹³ Jak zjistil Antonín Škarka, cit. edice, s. 450.

¹⁴ Ibid. s. 225.

jeho lidské pouti. Vidíme to např. v 9. básni nadepsané Nevěsta Ježíšova hledá svého miláčka a nachází ho v zahradě, kdež jest byl od bezbožných zajatý. U Speea má 19 slok, u Kadlinského 20. Rozdíl vzniká počínaje 11. slokou tak, že je amplifikováno zajímání Ježíše na hoře Olivetské a jsou rozhojněny závěrečné invokace. Nelze tu ocitovat celou druhou polovinu básně, i když právě v ní by se nejlépe odhalila tvůrčí metoda Kadlinského; srov. aspoň dvě sloky, které si přibližně odpovídají:

14. Ach schonet seiner haaren,
Der gülden haaren sein:
Ach schonet seiner Schaaren,
Der zarten Lämmerlein.
Wer will nach ihm dan weiden
Die Schäfflein silber-weiß?
Nun wird ununderscheiden,
Daß wüllen vöcklein preiß.

15. Ach, kdož již bude pásti
to stádo milostné?
Kdož je těšiti v strasti
bude přežalostné?
Kdož je před lítou zvěří
napotom zastane?
Kdož před lotrovskou zběří
hájit nepřestane?

15. Schaw dorten schon ins wilde
Die wollgebleichte Schaar,
Sich gar ohn schutz, und schilde
Verwicklet in gefahr.
Ach schonet nur der herden,
Der Hirt auch selber schrie:
Mit mir laß euch geworden,
Sprach Er, mich schawet hie.

16. Ej hle již se ovčičky,
jak vidím, zplašily!
Již to stádo maličký
vlci rozrazilil
Již sám pastýř svázaný
sebe nelituje,
jen ovce rozeňnaný,
jež hynout spatřuje,¹⁵

Z ukázky poznáváme, že Kadlinský poměrně volně improvizuje na námět své předlohy, že důležitá témata zpracovává pomocí vlastních uměleckých prostředků, tj. řečnických otázek a zvolání, anafor a přesahů, dokonce přesahu mezi slokou 16. a 17. (17. sloka začíná veršem řka: „*Mne, mne se jen chopte*“). Na jiných místech 9. básně pak navíc najdeme epizeuxis, syntaktické paralelismy, hyperboly, svěží metafory a účinné kontrasty:

v. 61—64 sám pastýř od tesknosti
všecek se proměnil,
svou krásu s škaredostí
žalostivě změnil.

v. 69—72 Oči někdy světlejší
nad slunce nebeské
nad měsíc jsou temnější
od krve panenské.¹⁶

Obě ukázky vnucují na první pohled (i poslech) představu přesahů, jež jsou v Zdoroslavičkově realizovány většinou v rámci dvojverší, někdy však se přesah táhne celou slokou a dokonce i mezi slokami. Platí to také pro Komenského, přičemž oba spisovatelé rozmisťují přesahy nezdědká na jiných místech, než jsou v předloze. Jako příklad uvedu Komenského překlad první sloky písně Nun bitten wir den heiligen Geist (jde o Lutherovu úpravu středověké písně):

¹⁵ Arltova edice, s. 44—45, Kopeckého edice, s. 34.

¹⁶ Kopeckého edice, s. 33 a 34.

1. Nun bitten wir den heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,
daß er uns behüte an unserm Ende,
wenn wir heimfahn aus diesem Elende.
Kyrieleis.

1. Prosmež všickni svatého Ducha
za dar víry, jenž by nám byl mocná odtucha
i v životu i v smrti naší
k ostřihání nás v lásce boží
z výsosti mocí.¹⁷

Snaze vyslovit účinně myšlenku originálu (s použitím barokního protikladu života a smrti) obětuje Komenský nejen shodné hranice veršů a syntaktických celků, ale i shodu v počtu slabik a dokonce také refrén; ten zavádí až do dalších tří slok.

Rozdílný počet slabik v druhém verši citované sloky je jedním z poměrně četných dokladů drobných odchylek uvnitř strofické formy. Ta je totiž někdy určitým způsobem modifikována. V písni Ó má dennice přemilá, zbásněné podle písně Philippa Nicolai Wie schön leuchtet der Morgenstern,¹⁸ zachovává Komenský sice počet slok (7), avšak místo sloky desetiveršové se rozhoduje pro sloku dvanáctiveršovou. Ta vznikla „rozepsáním“ 7. a 8. verše originálu do čtyř veršů, srov. např. první sloku (pro ucelený smysl připojují v závorkách poslední dva verše obou verzí):

Lieblich, freundlich,
schön und herrlich, groß und ehrlich,
(reich von Gaben,
hoch und sehr prächtig erhaben.)

R° Zdárný,
krásný,
slunce krasší,
zlatta dražší
(jestliť můj Pán,
všech nebes mnohem vyšší sám.)¹⁹

Diferenci opačného typu najdeme u Kadlinského v 7. básni (Nevěsta Ježíšova předce na svou lásku sobě stěžuje). Také zde se shoduje počet slok (24), sloky Speeovy jsou však šestiveršové o rozměru 4a4a7b4c4c7b, kdežto Kadlinský má sloky čtyřveršové o rozměrech 8a7b8c7b, eventuálně ve 4., 14. a 17. sloce s rýmem střídavým, nikoli přerývaným. Srov. 1. sloku:

1. Wan morgenröth
Die nacht ertödt
Mit ihren gülden stralen,
Wach ich zu Gott,
Zu meinem Gott,
Ruff ihn zum offtermahlen.

1. Hned jak se den z temnosti
ven povyskytuje z rána,
tu má duše na Ježíše
vzpomíná, svého pána.²⁰

¹⁷ Spittova edice, s. 49–50, Škarkova edice, s. 181.

¹⁸ Srov. Škarkovu edici, s. 445.

¹⁹ Německý text citován podle edice Eugena Wolffa *Das deutsche Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1893, s. 101, český podle Škarky, s. 201.

²⁰ Arltova edice, s. 28–29; dále citovaná 14. a 15. sloka je na s. 32. — Kopeckého edice, s. 27 a 28. — Drobnost k překladatelské práci Kadlinského: stejnými slovy jako 7. báseň začíná i první báseň Speeovy knihy, Kadlinský však volí jiný začátek.

Ve většině slok Kadlinský realizuje v prvním a třetím verši vnitřní rým (nebo aspoň asonanci), např. ve slokách 14 a 15 postavených na kontrastech:

14. Süß ist der schmerz,
Gesund daß hertz,
Für frewd ich muß ermatten;
Ja kranck daß hertz,
Herb ist der schmerz,
Bey Sonnenschein ist schatten.

14. Ač jest bolest, není v tom lest,
však radosti dodává;
ač radost jest, však i bolest
s tou radostí zůstává.

15. Bald diese stundt
Ich bin verwundt,
Und sinck für todt darnider;
Bald selbe stundt
Ich bin gesundt,
Steh auff, und lebe wider.

15. Zdraví, nemoc mění svou moc
ve mně, co tráva v poli,
tu jsem zdravá, tu nastává
nemoc, a všechno bolí.

Se zřetelem ke snaze Kadlinského o vnitřní rým jeví se nám rozdíl mezi slokami německé a české verze pouze jako formální, zvláště přihlídneme-li k textovým variantám německé básně, která je např. v tzv. pařížském rukopise zapsána jako skladba o slokách čtyřveršových. Přesto je podle mého soudu nutno respektovat grafickou podobu 7. básně Zdo-roslavíčka, která nás nutí klasifikovat její sloku jako čtyřveršovou.

Nelze jistě pochybovat o tom, že jak Komenský, tak Kadlinský měli smysl pro formální rysy svých předloh a že o uchování těchto rysů v českém znění upřímně usilovali. Práce Komenského byla ovšem mnohem náročnější než práce Kadlinského, což souviselo s velkou tvarovou různorodostí jeho předloh; proto také u něho zjistíme odchylky od předlohy častěji než u Kadlinského (jehož strofy mají většinou — stejně jako Speeovy — schéma 7a6b7a6b7c6d7c6d, též 8a7b8a7b8c7d8c7d). Oba neztrácejí ze zřetele melodií písně a to se samozřejmě projevuje v kvantitě, nejednou dokonce deformací dobové normy. Vnucuje se jistě otázka, do jaké míry můžeme vůbec s ohledem na soudobý stav gramatiky mluvit o dobové normě, určitě však ve veršovaných skladbách Komenského i Kadlinského nacházíme odchylky od soudobého pravopisného a mluvnického úzu, resp. úzu jiných soudobých spisů. Komenský má ovšem před Kadlinským přednost v samostatném teoretickém promyšlení versologických problémů, a to už ve spise O poezi české (vznikl nedlouho po roce 1620) a potom stručně v předmluvě k amsterodamskému Kancionálu. Promýšlel mimo jiné souvztažnost kvantity hudební s kvantitou slovní. Tuto souvztažnost si uvědomoval i Kadlinský, jehož názory na slovní kvantitu ovlivnila latina: „Dále pak, co se quantitates dotýče, to jest krátkosti aneb prodloužení v vypovídání syllab, ačkoliv jsem se o to snáží, abych se podle latinských veršů regule a pravidla zachoval, však se státi nemohlo, aby se někdy proti českému obyčejnému vyslovení neprovinilo.“ Kadlinský nepovažuje svou kvantitu za bezvadnou, připouští možné rozdíly mezi kvantitou svou, resp. kvantitou umělé literatury, a kvantitou hovorového jazyka a dovolává se Čtenářova ohledu při jejím posuzování: „Pročež kde by se nětco podobného v verších vynašlo v této knížce, aneb zdlouha, co by mělo býti zkrátka, aneb zkrátka, co by mělo

býti zdlouha, vysloveno, věřím, že laskavý čtenář na dobrý oumysl můj se ohlídne . . .²¹ Tím dobrým úmyslem je vedle jezuitského rozmnožování cti a slávy boží obhajoba a zvelebení českého jazyka, konkrétní důkaz, „že pak netoliko v latinském jazyku, ale také i v českém poeticky a veršovecky se jednati může“, jak je už v druhé větě předmluvy formulováno a pak ještě znovu parafrázováno. Je pozoruhodné, že i Komenský v předmluvě k amsterodamskému Kancionálu píše o zpívání „k slávě moudrému Bohu, kterýž jazyku našemu to umění dal“.²² V podstatě stejná tendence spojuje tedy představitele exulantského básnictví s pěstitelům poezie domácí, dovršitele bratrské hymnologie s iniciátorem katolického „nového Parnassu“.

Mezi oběma básníky či mezi oběma typy poezie není však ani z hlediska myšlenkového, ani z hlediska uměleckých prostředků podstatných rozdílů. Některými svými básněmi se Komenský dostává do samé blízkosti charakteristických skladeb Kadlinského i některých jiných domácích básníků. Připomeňme si jen báseň Ó má dennice přemilá, její celkové ladění, určitá slova (sladký med, lilium, stred aj.) a výzvy k oslavě Boha hudbou, např. v šesté sloce:

Bijtež na citaře struny,
libá i na všecky strany,
muziko, vzněj radostně,
s svým já at ženichem pravým
procházejíc se předrahým,
hrám s ním milým milostně.
R° Hlučte,
zvučte
zpívajíce,
říkajíce:
Veliký Pán
jest Bůh náš, Bůh v lásce nám znám!²³

Slok tohoto typu najdeme i ve Zdoroslavíčku poměrně hodně, srov. např. poslední sloku básně 25. (básně mistrně zkomponované, zarámované výčtem hudebních nástrojů k slavení Boha a naplněné v prvních dvou třetinách řečnickými otázkami, na něž odpovídají poslední tři sloky):

A protož k jeho pochvale
zazněte zvučně struny,
oslavujte Boha krále
na trouby, housle, bubny,
na harfy, loutny, citary,
na cínky, dulciány,
zvelebujte jeho dary
všude na všecky strany. Amen.²⁴

²¹ Oba citáty jsou z předmluvy; cit. edice, s. 11.

²² Š k a r k o v a edice, s. 48.

²³ Š k a r k o v a edice, s. 203.

²⁴ K o p e c k é h o edice, s. 84.

Přestože společným východiskem obou ukázek byl text německý, přeče se obě skladby ústrojně začleňují do literárního baroka českého, v němž existuje řada podobných pasáží a skladeb originálních, zejména v díle Adama Michny z Otradovic. Srov. např. čtvrtou sloku písně nadepsané Item jiná o narození Pána Krísta:

Všech nástrojové kůrů,
harfy, citary vzhůru
ať jsou, ať zní cimbálky,
loutny, trouby, pišťalky:
Vítej, Ježíšku milý!²⁵

Podrobné trojstranné srovnání Komenský — Kadlinský — Michna, rozšířené případně i na další básníky pobělohorské, patří k úkolům dalšího bádání. Společné rysy, dané barokním životním pocitem vycházejícím z analogických společensko-kulturních okolností, jejich tvorba nepochybně obsahuje. Bádání musí především přikročit k zevrubnějšímu jazykovému rozboru jejich (i dalších) děl.²⁶ Poznamenám pouze v rámci svého tématu, že v básnických projevech Komenského a Kadlinského nacházíme poměrně málo slov, jež bychom z moderního stanoviska posuzovali jako vulgární a drastická, jež naopak se dosti často objevují v projevech soudobých homiletiků, kteří se za jejich užití někdy omlouvají zkratkou s. v. [tj. sit venia verbo]. Oba naši básníci si uchovali jemný cit i pro jazykové barbarismy. Domnívám se, že je to třeba vyzvednout v souvislosti s dobou, jež si v literatuře vůbec a v alamodové poezii zvláště²⁷ oblíbila slova cizojazyčná, je to nutno zvláště ocenit u básníků tvořících podle německých předloh a zejména u Komenského žijícího v cizím prostředí, které vybízelo k různým formám asimilace.

Nabízejí se ovšem i další filologické problémy, především otázka, v jakém poměru je jazyk Komenského a Kadlinského k jazyku Bridelovu nebo Nitschovu na jedné straně a k jazyku tvorby pololidové a lidové na straně druhé. Nebude už možné spokojit se závěry plynoucími z částečného srovnání dvou překladů Speeovy předposlední písně, které na sobě nezávisle pořídili Bridel a Kadlinský; neudržitelná je formulace, že Kadlinský „básnické slovo posvěcení [...] neměl“.²⁸ V ní Vašica, badatel s citlivým vztahem k básnickým hodnotám českého literárního baroka, přistoupil vlastně na přezíravé pozitivistické stanovisko Vlčkovy vůči Kadlinskému. Snad chtěl zmírnit nadšené hodnocení Durychovy a Bitna-

²⁵ Z kancionálu *Svatoroční muzika*, Praha 1981. Viz můj malý výbor z barokní poezie *Kapka rosy tekoucí*, Brno 1988, s. 28. — Všechny tři kancionály Michnovy vydal ve SRN Antonín Šarka: Adam Michna z Otradovic, *Das dichterische Werk*, München 1988; u nás tato edice vyšla až v r. 1985 (A. M. z O., *Básnické dílo*, Praha 1985).

²⁶ Nutnost studovat důkladně jazyk pobělohorské literatury zdůraznili v květnu 1967 na brněnské barokologické konferenci zejména Alois Gregor, Lumír Klimeš a Dušan Slosar; viz Milan Kopecký (red.), *O barokní kultuře*, Brno 1968, s. 183 (diskuse).

²⁷ Srov. edici *Smutní kavaleri o lásce* (k vydání připravila Zdeňka Tichá, úvod napsal Josef Hrabák), Praha 1988.

²⁸ Kniha citovaná v pozn. 9, s. 59.

rovo,²⁹ Durychovi však přinejmenším nelze upřít vytříbený smysl pro zvukové i jiné kvality verze Kadlinského. Podnětné bude též srovnání tvorby Komenského a Kadlinského s náročnou češtinou (zčásti jde také o poezii, ale většinou o kazatelskou prózu) Nitschovou, která mohla být na počátku 18. století kritizována jako „affectata, aneb oulislně zfaldo- vaná“.³⁰

Různé způsoby přímého i nepřímého pojmenování a vůbec významová organizace textu dokládají baroknost poezie obou současníků tvořících nezávisle na sobě. Analogie Komenský — Kadlinský bychom ostatně mohli rozšířit o další analogie, jako je mezi Komenským a Fridrichem Bridelem, Komenským a Adamem Michnou z Otradovic i některými dalšími autory katolických kancionálů. Jsou to analogie ve volbě a zpracování různých témat a motivů i v užití tropů a figur většinou barokně modifikovaných. Tyto analogie vyplývají z podobných životních podmínek, v nichž tito spisovatelé tvořili, a ze stejného životního pocitu. Jak ve vlasti, tak v exilu nutily následky ničivých válek literární tvůrce k hledání jistoty v nejisté, složité a úzkostiplné přítomnosti a budoucnosti. Jak ve vlasti, tak v exilu se vyrovnávali s neodbytnou představou nejistě jisté smrti. Jak ve vlasti, tak v exilu se rvali s problémem dočasnosti a věčnosti, s problémem prostoru omezeného i neomezeného. Bezpečné řešení těchto i jiných tíživých problémů i absolutní jistotu a pravdu nacházeli v Bohu. Lidská láska hledá věčnou lásku prostřednictvím tohoto světa a svou touhu vyjadřuje jak přímo (Komenský většinou různými podobami monologu), tak zprostředkovaně (např. Kadlinský prostřednictvím nevěsty Ježíšovy, tj. lidské duše). Čím větší tvůrce, tím je projev jeho mystického prožitku osobitější, tím přesvědčivěji je zvládnuta touha po vítězství nad sebou samým, pocit marnosti nad marnost a pocit vyhnanství z ráje, představa daleké únavné pouti světem i Otcovského milosrdenství nad marnotratným synem, drtivý rozpor mezi velikostí a velebností boží a hříšností a malostí člověka. Dokumentuje to řada básní vzniklých doma i v exilu — připomeňme si jako příklad aspoň několik incipitů básní Komenského (ať původních, nebo přeložených): Když v uzkostech a trápení žádné při nás rady není; Bože Otče, buď s námi a braň nás ode zlého; Z soužení svého volal sem k Pánu; Všechen život všech nás lidí jest pout; Poslyš, synu marnotratný; Přid, Spasení národů, z panenského porodu; Mysli, člověče, vždycky, jak smrt bere přeč všechny; Již se z tebe ubírám, bídný marný světe.

Avšak vraťme se k tomu dílu, které jediné bylo z celé veršované tvorby Komenského v jeho době (za „jeho dobu“ pokládám ještě 70. léta 17. století) ve vlasti publikováno, tj. k přebásnění tzv. Catonových dvojverší. Ta ovšem byla v českých verzích známá už předtím: poprvé byla do češtiny uvedena už kolem poloviny 14. století, v době humanismu vyšel pak překlad Jana Mantuana Plzeňského (r. 1518) a Pavla Aquilinata-Vorličného (poprvé 1558 a pak do konce 16. století ještě osmáctkrát). Žádný z předchůdců Komenského nerespektoval formu originálu, tj. ele-

²⁹ Jaroslav Durych v Akordu 4, 1931, s. 97—106; Vilém Bitnar, *O českém baroku slovesném*, Praha 1932, s. 159—165.

³⁰ Z předmluvy Daniela Nitsche k 2. dílu jeho kazatelského souboru *Berla královská Jezu Krista* (Praha 1709).

gické distichon, tak pečlivě jako on v amsterodamském tisku z r. 1662. V latinském spise z 3. a 4. století n. l., připisovaném Dionysiu Catonovi, viděl Komenský návod k mravnímu očišťování a stálému zdokonalování. Z tohoto hlediska patří antický Cato do baroka více než do předchozí renesance programově hlásající návrat k antice, patří sem proto, že čistota mravů se považuje za přípravu ke kvalitativně vyšší mystické lásce k Bohu. Není tedy divu, že Komenský, který nejednoho uměleckého velikána antiky (např. Ovidia) z mravních pozic posuzoval přísně, Catona souhlasně akceptuje a využívá ho pro své moralistní záměry.

Komenského přebásnění Catona zdomácňuje ve vlasti pražským vydáním z r. 1670, začleněním do Rosovy Čechořečnosti z r. 1672, do Českých přísloví z r. 1705 i do mluvnice Jandytovy (1704) a Doležalovy (vydané v Bratislavě 1746). Tak dílo došlo až do obrození a dostalo se do rukou Václava Tháma, který ovšem znal i Zdoroslavíčka Kadlinského a který dokonce při studiu starší básnické tvorby postupoval až do renesance. Jeho poměrně důkladné studium (verše hledal i ve spisech prozaických, např. v Konáčově Kníze o hořekování a nařikání Spravedlivosti z r. 1547) mělo hluboký smysl a jasný cíl: vybrat ze starší veršované produkce to, co bylo pocítováno jako živé a co mohlo podpořit snahu o vytvoření novodobé české poezie. Živými shledány byly, jak dokumentuje Thámův dvoudílný almanach Básně v řeči vázané (1. vyd. v Praze 1785, 2. vyd. tamtéž 1812), některé skladbičky Mikuláše Konáče z Hodiškova, Václava Dobřenského, Šimona Lomnického z Budče, Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic, Martina Krause z Krausenthalu a také výtvary Komenského a Kadlinského.

Jak Václav Thám přistoupil k pracím těchto dvou básníků, kteří se nám jeví jako iniciátoři dvou vývojových řad v české pobělohorské poezii?

Z přebásnění tzv. Catonových distich od Komenského vybírá Thám do druhého dílu (do jeho „částky první“) svého almanachu dvě pasáže, jež sám označil nadpisy Spravedlnost a O mravích naučení. Také u Komenského a ovšem i v jeho předloze navazují obě pasáže na sebe: první, tj. dvojverší č. 135—144, je poslední (pátou) kapitolou Catona nazvanou u Komenského O smrtedlnosti, druhá je úplným závěrem (u Komenského s titulem Krátké mravné naučení), jde tedy o poslední tři nečíslované verše. Na rozdíl od této druhé pasáže, kde až na jednu výjimku (poslední verš u Komenského: všech zanechej lelků, a tehdáž mluv, když tě otáží // u Tháma: všech zanechej lelků, středně mluv, když tě otáží) je text převzat věrně, zachází s ním Thám v první pasáži velmi libovolně: necítí se být vázán formou, časoměrné metrum sice místy respektuje, ale často mění počet slabik, vypouští verše nebo jejich části, přemísťuje a upravuje lexikální materiál. Dvojverší Thám nevnímal jako celky — prvním vnějším důkazem je, že místo 20 veršů Komenského má Thám 19. Chybělo mu zde zřejmě to, v čem viděl vnitřní pojítka celého tvaru — rým nebo aspoň asonance, proto ony libovolné úpravy v první pasáži, a proto ono téměř doslovné převzetí posledního trojverší, v němž první dva verše byly spojeny asonancí. Důvod Thámových úprav nebyl jistě ideový, vždyť z Catona záměrně vybral a ponechal tematiku smrti a smrtelnosti, ale její drsnost aspoň na první pohled zmírnil nadpisem, který však není adekvátní námětu. Příčinu úprav je nutno hledat v Thámově snaze při-

způsobit poněkud formálně a výrazově pro své současníky veršový celek, který mu v původní podobě připadal asi hodně archaický.

Dříve než se zamyslíme nad tím, jak Václav Thám přistoupil k Zdoroslavíčkoví, připomeneme, že Kadlinský zůstával v baroku živý z několika důvodů. Jeden vyplýval z epigonství, jehož hlavním představitelem se stal Jan Ignác Dlouhoveský svým dílem *Ager benedictionis. Požehnané pole* (Praha 1670). Nacházíme tu pronikavý vliv bukolismu i témat a motivů Zdoroslavíčka (např. druhý díl citované knihy nese název *Zdoroslavíček na poli požehnaném*), jako diferenční znak však vystupuje především mariánský kult, který ve sbírce Kadlinského postrádáme. Životnost poezie Kadlinského byla prodloužena i druhým vydáním Zdoroslavíčka z r. 1726. Do této linie patří i rukopisně dochovaná školská hra *Epibateron* od piaristy Victorina a S. Cruze z r. 1712. V jejích více než dvou tisících verších zpracovává autor alegorickou formou své vzpomínky na rektora piaristické koleje v Lipníku (který odejel v řadových záležitostech do Říma), přičemž přebírá mnohé pasáže (větší i menší) ze Zdoroslavíčka, místy doslovně, místy s úpravami. Napodobuje také jeho milostnou atmosféru i zálibu ve včelách, ptáčích a květinách. Kadlinského skladba ovlivnila i tvar verše a vnitřní rýmy *Epibaterona*. Zároveň však její autor se od ní odklání snahou po zesvětštění některých motivů Zdoroslavíčka.³¹

Obě vydání knihy znal Thám, který z nich (podstatných rozdílů mezi nimi není, jen drobné rozdíly textové) vybral šest básní: pěti básněmi Zdoroslavíčka (č. XLIX, VIII, I, III, IV) je vyplněna celá „částka první“ prvního dílu (neboli „sebrání“) jeho almanachu; šestá báseň (č. XIII) je otištěna jako druhá skladba druhého dílu (tj. jako druhá báseň částky první druhého sebrání). U básní první skupiny jde původně ve třech případech o milostné písně nevěsty Ježíšovy (VIII, III, IV), další báseň je dialogem pastýřů o kříži a zmrtvýchvstání Kristově (XLIX) a pátá báseň tvoří úvod ke knize a podává návod k jejímu pochopení (I); báseň XIII je obrazem lidského života. V prvních pěti básních Thám do textu Kadlinského zasahuje poměrně hodně s cílem zesvětšit text, kdežto v šesté básni o zesvětštění obsahu neusiluje a báseň přejímá jen s malými úpravami. Základní tendenci po zesvětštění obsahu u básní první skupiny slouží vynechávky původního textu. Nejmarkantněji se to projevuje v první básni, ve které Thám z XLIX. básně Kadlinského vynechává všechny liché sloky od 5. do 25., tj. sloky, v nichž pastýř Halton nábožensky („duchovním způsobem“) vykládá Damonovy konkrétní obrazy, ponejvíce z přírody. Podobně je zesvětštěn obsah třetí skladby vynecháním posledních tří slok I. básně Zdoroslavíčka a obsah skladby páté vpuštěním téměř tří posledních slok IV. básně. Laicizace obsahu dosahuje Thám i montáží: do druhé básně (tj. do VIII. básně Zdoroslavíčka) jsou vloženy verše ze XVII. básně a zejména čtvrtá báseň (srov. její nadpis u Tháma „Láska“ s titulem III. básně Kadlinského „Nevěsta Ježíšova vypravuje svou srdečnou horlivost“) je montáží veršů III. a VI. básně Zdoroslavíčka, přičemž počtem veršů je VI. báseň v převaze.

Vedle výměny jména Ježíš za Meliš ohlašuje Thám v předmluvě i „proměnění“ sv. Maří Magdalény v Kloe a Fillis. Protože se s touto

³¹ Viz mou edici *Zdoroslavíčka*, s. 198.

záměnou nikde nesetkáváme, předpokládám, že Thám měl původně v úmyslu adaptovat Zrcadlo lásky na Maří Magdaléně, tj. XI. báseň Zdoroslavíčka, že však z nějakého důvodu od toho upustil nebo svou už provedenou adaptací do svého almanachu nezařadil. Poznatky o Thámově práci s texty Zdoroslavíčka lze shrnout v tom smyslu, že jeho adaptace, především básní první skupiny, jsou projevem osvícenského přístupu k literatuře minulosti, v němž jsou zřejmé racionalistické rysy. Přitom Thám dovedl z 52 básní Zdoroslavíčka vybrat ty básně, z nichž bylo možno v podstatě jen vnějškovými úpravami vytvořit světskou milostnou lyriku. Jezuitský bukolismus se zde dal poměrně snadno využít v duchu obrozenského idylismu — Kadlinský se tak více než 100 let po své smrti nepřítmo podílí na vzniku umělé české poezie novodobé.

Na rozdíl od toho Tháмова adaptace dvou úryvků z Catona nemůže už podnítit novou tvorbu (edice Komenského verze tzv. Catonových dvojverší z 19. století, tj. z r. 1842, 1853 a 1876, je třeba chápat už jen jako součást poznávání a popularizování díla českého světově proslulého pedagoga). A tak Komenského — básníka přenáší do budoucnosti pouze část jeho tvorby hymnografické, a to zásluhou Jana Theofila Elsnera. Tento duchovní představený Českých bratří v Berlíně převzal do svého Kancionálu vydaného v Berlíně 1753 určité písně z Kancionálu Komenského, vytištěného před necelým stoletím (1659) v Amsterodamu. Elsnerův Kancionál byl pak častokrát přetiskován — ovšem s úpravami — jak v cizině (zejména v Německu) pro příslušníky dalších generací Českých bratří, tak i ve vlasti. Zde to samozřejmě byl důsledek tolerančního patentu, takže už dvě léta po jeho vyhlášení vychází Elsnerův Kancionál v Brně (tedy 1783, a to u Jozefa Františka Neumanna) a potom je zde znovu vytištěn roku 1794 (u Jana Silvestra Siedlera) a pětkrát během 19. století, kdy je tento zpěvník několikrát vydán i tiskárnami v Čechách, ponejvíce v Praze u Házů. Elsnerův Kancionál přenesl část písňové produkce Komenského až do našeho století (vydání z let 1905 a 1911). Aspoň torzo veršovaného odkazu Komenského bylo tedy živé v náboženském prostředí, nefungovalo však jako podnětné dědictví oplodňující literární kulturu té doby, do níž se novými edicemi Elsnerova Kancionálu začleňovalo.

Duchovní písně Komenského se zařadily do poválečných kulturních souvislostí, zejména do snahy o oživení kulturního dědictví, Škarkovým výborem (1952), věnovaným památce Vladimíra Helferta, jehož spolupráci se Škarkou na edici celého amsterodamského Kancionálu překazila smrt (1945). Od té doby čeká základní hymnografické dílo Komenského na svou kritickou edici, kterou by připravil buď badatel spojující v sobě erudici filologickou a hudebněvědnou, nebo představitel obou specializací.