Některé souvislosti polské, slovenské a české romantické literatury

LUDVÍK ŠTĚPÁN (BRNO)

Romantismus je specifickým fenoménem evropské kultury 19. století, který do národních společenství přinesl specifické myšlení, životní pocit a vidění skutečnosti a v důsledcích mj. osobitou podobu literatury s typickými hrdiny, pohybujícími se ve svérázném prostředí. U slovanských literatur není možno zapomenout na skutečnost, že tyto národy v té době žily v nesvobodě a jejich literatury (a nejen ony) musely kromě obvyklých úkolů pomáhat řešit také problémy ideologické. Tyto akcenty se obrážejí v různé míře v polské, slovenské i české romantické literatuře.

Romantismus v západoslovanských literaturách ideově vyšel z dědictví osvícenských ideálů a myšlenek Velké francouzské revoluce a byl formován především podněty západoevropské filozofie[1] a domácími všeslovanskými koncepcemi či mesianismy,[2] ale také (a významně) revolučním kvasem – především polskými povstáními (listopadovým 1831 a lednovým 1863), uherskou revolucí (1848) a tzv. Jarem národů (1848) a v neposlední

[1] Podstatný vliv měly filozofické názory německého osvícenského filozofa a literárního vědce, protestantského kazatele Johanna Gottfrieda von Herdera – jeho humanismus, vyzdvižení významu lidové poezie, jež podle něj vyjadřuje duši národa, a také Slovanů jako celku, kteří prý jsou Řeky nového věku, a rovněž názor o vševládném světovém duchu německého filozofa Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Svoji úlohu samozřejmě sehrál příklad francouzského filozofa a spisovatele Jeana Jacquese Rousseaua návratu k přírodě, k citovosti a „plebejskému" demokratismu. Důležitost křesťanství ve vytváření nových estetických hodnot pak podtrhl francouzský spisovatel a politik François-Auguste-Réné de Chateubriad (v historické epopeji Duch křesťanství neboli krásy křesťanského náboženství).

[2] V této souvislosti jsou zásadní koncepce české a slovenské slovanské vzájemnosti, v níž hlavní úlohu mělo hrát Rusko, a polský mesianismus, který prosazoval do čela boje proti národní nesvobodě právě Polsko.

řadě úsilím o zachování národní svébytnosti, tedy různě silným obrozeneckým hnutím.[3]

V Polsku synkreze myšlenkových proudů a boje za obnovení národní samostatnosti vedly ke specifickému romantickému postoji, který znamenal kvalitativní vzepětí poezie (především troj-, resp. čtyř-hvězdí Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński a Cyprian Kamil Norwid) a rozvoj prózy, mířící jednak ke specifickému žánru gawędy (mj. Henryk Rzewuski), jednak k realistické reflexi světa (hlavně Józef Ignacy Kraszewski), ale na okraji též k romantickým specifickým románovým žánrovým formám – k tzv. gotickému románu a románu s tajemstvím. Na Slovensku úsilí o vlastní jazyk a emancipaci národa dospělo k osobité tvorbě tzv. štúrovců, především poezie (Samo Chalupka, Janko Kráľ, Andrej Sládkovič, Ján Botto), když štúrovská próza (mj. Jozef Miloslav Hurban, Ján Kalinčiak) zůstala poněkud v jejím stínu. V českých zemích ne vždy jednolité obrozenecké hnutí, které se až v 30. a 40. letech stalo už nikoli jen záležitostí intelektuální elity, ale celonárodní věcí, a úsilí o zachování jazyka a zmapování národní minulosti (zejména sběrem lidové slovesnosti – viz dílo Karla Jaromíra Erbena) vydalo na jedné straně revoluční individualistický počin Karla Hynka Máchy (zejména jeho poemu Máj a zcela odlišně laděné prózy), na druhé pak sentimentalismem a didaktismem poznamenanou vlasteneckou prózu (a publicistiku), jak ji reprezentují hlavně práce Josefa Kajetána Tyla. Vrcholu romantická literatura dosáhla dílem Karla Havlíčka Borovského a Boženy Němcové a v 60. a 70. letech, kdy se už s realistickými pohledy hlásili noví autoři, pracemi tzv. májovců (Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Adolf Heyduk, Rudolf Mayer, Josef Václav Frič a další).

Rád bych si v dalších úvahách všiml některých souvislostí polské, slovenské a české literatury (pominu díla dramatická), zvláště toho, jak národně specifická, romanticky vyhrocená tematika ovlivňovala formu literárních děl, která při snaze reflektovat bouřlivou dobu (resp. její děje do syžetů skladeb) někde setrvávala u lyrickoepických či vysloveně epických básnických útvarů, jinde u vědomí větší využitelnosti non-fiction vrstev spěla k formám prozaickým. V tomto kontextu je třeba předznamenat obecné směřování formálního vývoje tehdejší literatury v některých západoevropských zemích, protože ta byla (kromě návazností na národní minulost a tradice) jedním ze zdrojů literatury polské, slovenské i české.

---

[3] Samozřejmě, že nelze pominout sice integrační, ale přece jenom národně orientovaná hnutí jižních Slovanů, a zcela jinak zaměřená, izolovaná lidová povstání v Rusku.

Příznačnými se stala už díla německých preromantiků,[4] především román Johanna Wolfganga Goetha *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), a jeho lyrika (např. modelová báseň *Lied an die Freude*) a dramata Friedricha Schillera (mj. *Die Räuber* a *Don Carlos, Infant von Spanien*). K proměně literární formy však přispěli zejména tvůrci angličtí – George Gordon Byron a Walter Scott. Byron se zasloužil o proměnu klasického eposu v typickou romantickou poemu, již literární teoretici označují také jako veršovanou povídku, veršovaný román nebo lyrickoepickou povídku – typické jsou práce jako *The Giaour*, *The Coursair Lara* či *The Island*. Scottův význam,[5] i když rovněž psal také romantické poemy, tkví v tom, že z okraje žánrového spektra přivedl do centra pozornosti historickou tematiku a stal se zakladatelem historické prózy (malých i velkých prozaických forem, tedy hlavně povídky, romance a románu) – typické jsou třeba cyklus románů ze skotských dějin (osmačtyřicetisvazkové dílo *Waverley Novels*), rozsáhlá řada próz čerpajících z anglických a evropských dějin nebo série tzv. canongateských kronik. Na okraji pak stojí inspirace pro autory románů hrůzy (především v polské próze, jinak už v české u J. Arbese), tedy díla na křižovatce historické a fantastické tematiky anglických spisovatelů Horace Walpola (*The Castle of Otranto*), Ann Radcliffe (*The Romance of the Forest, The Italian*) nebo Matthewa Gregory Lewise (*Ambrosio, or the Monk*) a francouzských prozaiků Charlese d'Arlincourta, Charlese Nodiera či mladého Victora Huga (*Han d'Islande*), a také modifikace těchto tzv. gotických románů, zejména francouzský prozaik Eugène Sue a jeho román *Les Mystères de Paris*, který se stal modelem pro mnoho populárních románů s tajemstvím.

Polská literatura, díky výjimečným politickým a společenským podmínkám, ale i bohaté domácí tradici a úzkému sepětí se západoevropskými literaturami, dala národu i Evropě bohatý vklad do budoucna. V poezii to bylo především dílo Adama Mickiewicze (1798-1855), který v textech, v nichž ztvárnil historickou i soudobou tematiku, převážně jako výraz svých revolučních (mesianisticky formovaných) postojů na podporu boje

---

[4] Jde o autory sdružené v hnutí Sturm und Drang, jehož ideovým představitelem byl J. G. Herder, který také Goetha přivedl ke studiu Shakespeara, skotského falsa – Ossianových písní a německého folklóru. – O obnovu shakespearovského kultu v Německu a uznání Shakespearových děl se postaral Gotthold Ephraim Lessing.

[5] W. Scott se od mládí zajímal o lidové písně a balady (vydal např. třísvazkovou sbírku historických, tradičních a romantických balad a jejich vlastních imitací, tzv. bardská poezie skotského pohraničí) a studoval i starou anglickou, francouzskou a německou poezii.

za obnovení polského státu, začal s cílenou a rozsáhlou dekompozicí básnického žánrového spektra.[6] Tu uplatnil nejdříve na malých veršových formách. Pro polskou romantickou baladu (ve sbírce *Ballady i romanse*)[7] viděl vzor v keltských, anglických a skotských lidových písních a baladách, jak je (prostřednictvím pozdějších evropských modifikacích) doma adaptoval J. U. Niemcewicz na pozadí klasické idyly, resp. polské selanky, a polské dumy (později s historickým obsahem) Fr. Karpińského. V žánru elegie básník rozbil tradiční strukturu klasického vzoru a z lyrického materiálu vytvořil novou kompozici s epickými i dramatickými prvky. Sonet sice Mickiewicz formálně nezměnil, ale zřetězil jej do sonetového cyklu (*Sonety krymskie* a *Sonety odeskie*), tedy formy, která se (na pozadí antického eposu, klasicistické popisné a cestopisné poemy, byronské poemy, walterscottovské historické prózy a goethovské měšťanské idyly) stala východiskem k typické autorově romantické poemě.

Dekompozice této velké veršové formy otevřel nejdříve modifikacemi osvícenského, byronovského a walterscottovského modelu lyrickoepického textu (jim nejvíce poplatné jsou poemy *Grażyna*, polské ztvárnění plutarchovské tradice žen-občanek, a *Konrad Wallenrod*, příběh *„o dvou způsobech vedení války lišky a lva"*), mickiewiczovsky typickou se naopak stala výsostně národní, ze šlechtické kultury vyvěrající skladba *Pan Tadeusz*. Do struktury této poemy kromě již zmíněných inspirací nejvíce pronikly ozvuky domácí tradice – různě modifikované prvky a vrstvy lidové písně, verše J. Kochanowského a specifického polského žánru gawędy.[8] Výraznou, na tehdejší dobu nevídanou, dekompozici jdoucí napříč žánrovým i druhovým spektrem pak představuje genologicky složitá skladba *Dziady* (mj. rovněž ze všech básníkových děl nejvíce čerpající z výdobytků evropské fantastiky),[9] text, pohybující se v jednotlivých (čtyřech) částech od struktury některých malých veršových forem (mj. balada a píseň) ke kompozici poematické a ryze dramatické.

Méně vnějškově výrazná je aktuální (a dobově revoluční) tematika v dílech dalších polských romantických velikánů, kteří sice pokračovali

---

[6] Podrobněji o proměnách polské poezie v tomto období viz kapitolu šestou Romantické útoky na poezii v monografii – Štěpán, L.: *Hledání tvaru*, Brno 2003.

[7] Pouze na okraj – např. v programové básni Oda do młodości je možno spatřovat formální návaznost na Schillerovu skladbu *Lied an die Freude*.

[8] O gawędě a vůbec vypravěčských žánrech viz kapitolu XIII *Vyprávění jako žánr* v monografii – Štěpán, L.: *Vývoj žánrového systému polské literatury*, Brno 2000.

[9] Podrobnosti tamtéž, kapitola VIII *(Ne)Romantická dekonstrukce básnických žánrů*.

ve formální evoluci, již začal A. Mickiewicz, nicméně hlavní důraz kladli spíše na roviny filozofické, historiozofické a mystické, ale částečně (jako Mickiewicz) také mesianistické. U Juliusze Słowackého (1809-1849)[10] se to podle mého názoru nejvíce projevilo např. v epopeické skladbě *Król* Duch, historiozofické poemě složené z cyklu rapsodií, která je výrazem autorovy mytologie a kosmogonie, v modelaci hlavního hrdiny – vizionářského básníka – poemy *Beniowski*, v níž vypravěčským, futurologicky orientovaným stylem vedl permanentní dialog se čtenářem, nebo ve fragmentární „mono-epopeji", jak ji nazval Norwid, s titulem *Poemat filozoficzny*, jež mapuje polské dějiny i evoluční chod světa. Obdobně bych mohl postupovat při charakteristice básnického díla Zygmunta Krasińského (1812-1859), byť nejpregnantněji by se to mohlo demonstrovat na dramatech *Nie-Boska komedia* a *Irydion*. Přesto kompozičně členitá poema *Przedświt vytváří* až prorocký a mesianistický obraz národního boje, v němž se do epického toku vplétají dialogy s duchy velkých postav národních dějin, v intencích „staroslovanských eposů", a objevují se filozofické a epické konstrukce právě z básníkových dramat.[11]

U Słowackého a Krasińského je však třeba si všimnout ještě jednoho fenoménu, který hrál rozhodující úlohu při překlenování mostu mezi romantickou a neoromantickou (tedy v počáteční fázi modernismu) poezií. Jde o užívané básnické prostředky, které je lišily od Mickiewicze: symboly, barevnost verše, muzikálnost. Tedy to, na co navázal Cyprian Kamil Norwid (1821-1883) a čím jeho dílo, které v mnohém značně předběhlo dobu, usnadnilo start mladopolských básníků a modernistické poezie. Nejplněji to dokazují jak autorovy lyrické verše (shrnutých do sbírky *Vademecum*), tak poemy (např. jako rapsodie označená *Niewola*, „básnický traktát o umění" *Promethidion*, „monumentální freska" *Quidam* či převáž-

---

[10] Stranou ponechávám bohaté dramatické dílo J. Słowackého, v němž rozvíjel mj. odkaz shakespearovské tradice a v němž se aktuální dobová i historická tematika, se silným nábojem filozofickým, mystickým a mesianistickým, ale i fantastickým, baladickým nebo dokonce pohádkovým, projevuje výrazněji než v díle básnickém a dostává navíc v některých rysech širší, rozhodně však obecnější platnost.

[11] Epos či epopej měly v polské romantické literatuře, díky stesku hlavně domácích autorů po velké skladbě historického nebo národního významu, preferované místo a označovaly se jím nejen poemy, ale také gawędově komponované prózy i dramatická díla Słowackého a Krasińského termínem – dramatická epopej.

ně z lyrických fragmentů složená *Fulminant*) nebo formálně i obsahově specifická skladba *Fortepian Szopena*.[12]

Zatímco nejlepší polská poezie vznikala v emigraci, próza se rodila převážně doma. A to, o co se „velká básnická romantická čtyřka" pokoušela v rámci žánru poema, to se snažili prozaici realizovat obsahově i formálně pestrými prozaickými texty. Zpočátku se tak dělo kompozicí ve tvaru portrétu, fyziognomie, daugerotypu, obrázku, črty, historicky, vypravěčsky, fyziologicky, sociologicky nebo psychologicky laděných, později povídky, novely a románu a specifického žánru gawędy. V podmínkách tuhé cenzury na rozdělených územích užívali autoři historické masky (u prózy historické) a jinotajů (u prózy se soudobými náměty), navazovali na specifické šlechtické i lidové vypravěčství (prozaická i tzv. veršovaná gawęda) a stavěli na fantaskních a dobrodružných půdorysech (gotický román a román s tajemstvím).

Např. v prózách K. W. Wójcického nebo W. Szymanowského se setkáváme s portréty, v textech J. Dzierzkowského či L. Siemieńského s obrázky a fyziognomiemi, v dílech J. S. Boguckého a A. Dunina-Borkowského s fyziologickými skicami. Pokud jde o povídku, novelu a román, z hlediska obsahového i formálního šlo o několik proudů: zobrazovaly národní minulost (historická próza), reflektovaly složité soudobé politické a společenské problémy (společenská, sentimentální[13] a psychologická próza), zvýrazňovaly širokodeché vypravěčství s národními (sarmatskými) kořeny (gawęda) či vycházely z evropského i domácího podloží fantastického (fantastická próza) nebo dobrodružného (román s tajemstvím a gotický román).

Původně historické obrázky a ilustrace dějepisu, hojně kritizované literárními vědci a odsouvané jimi na okraj žánrového spektra beletrie, se úspěšně podařilo přetavit do umělecky vysoce hodnotné historické prózy Józefu Ignacymu Kraszewskému (1812-1887), velice plodnému autorovi, který se přičinil také o zviditelnění aktuální vesnické a společenské tematiky. Kraszewski spěl k synkrezi pravdy a fikce; vyšel sice z kompozičních

---

[12] Právě vzhledem ke specifickému charakteru skladby, komponované jako cyklus hudebně a malířsky laděných, na sebe nenavazujících fragmentů, která byla polemikou s romantických historismem a utilitarismem, ji Norwid zařadil na závěr své sbírky Vade-mecum.

[13] Sentimentální román, čtenáři oblíben, ale kritiky zatracován, se v Polsku označoval „czuła powieść" a je nutno poznamenat, že podobně se formovala také próza v českých zemích, např. raná díla J. K. Tyla, formou oscilující mezi povídkou a románem, a některé povídky Boženy Němcové.

zásad W. Scotta, ale na rozdíl od něj a jeho polských následovníků či epigonů, kteří preferovali fikci a tvrdili, že v uměleckém díle nejsou historická fakta potřebná, kladl důraz na non-fiction složku – ideálem by podle něj byl text zcela oproštěný od fikce[14] (to však při ztvárnění historických událostí s mnoha mezerami nebylo možné), reálnou cestou pak propojení fiktivního syžetu s historickou pravdou. Tento „člověk-instituce", jak jej současníci nazývali, využil svých rozsáhlých znalostí polských dějin, sowizdrzalské literatury[15] a staropolského dramatu a pokusil se vytvořit rozsáhlý románový cyklus (obdobu jinak zaměřené Balzakovy Lidské komedie, avšak na kompozičním půdorysu románů Charlese Dickense a s uplatněním modelu walterscottovské zápletky), jedinečně mapující historický vývoj polské společnosti.

Zcela jinak se pokoušeli o reflexi nelehké doby „tří záborů" autoři, kteří se vraceli k polské sarmatské minulosti a vytvořili formálně specifická díla na vypravěčském půdorysu, tedy gawędové texty.[16] Nejdříve na pomezí obrázků a vyprávěnek (např. *Stare gawędy i obrazy* Wincenty Pola nebo některé části cyklu Ignacyho Chodźka *Obrazy litewskie*), potom už v rámci nového žánru *gawędy* – modelovým dílem je cyklus Henryka Rzewuského (1791-1866) *Pamiątki JPana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego. „Na širokém, staticky pojatém, až panoramatickém obrazu zanikající polské šlechtické republiky autor vybudoval kaleidoskop vyprávění o postavách a postavičkách a jejich příbězích, podaných prostřednictvím kvazi-memoárů drobného šlechtice, průměrného reprezentanta své třídy a doby.*"[17] A stanovil tak hranice žánru, který se rozvinul do několika

---

[14] Kraszewski se k tomu vyjádřil: „Chceme-li zobrazit dobu a její zvyky, osoby a události, je třeba být nestranným, je třeba psát nikoli tak, jak je to potřeba, ale – jak to skutečně bylo. Jinak by se historické obrazy staly sny a takové já bych zcela určitě nepsal, nechtěl bych usmolené výplody své hlavy vydávat za historickou pravdu." Cit. podle Kraszewski, J. I.: Wstęp, in – týž: Kościół Świętomichalski w Wilnie, Wilno 1833, s. 9, překlad můj.

[15] Takto se označuje plebejská tvorba polských anonymních autorů z konce 16. a první poloviny 17. století s výrazným humoristickým a satirickým nábojem. Bližší viz moje heslo Sowizdrzalská literatura, in – Slovník polských spisovatelů (ved. autorského kolektivu L. Štěpán), Praha 2000, s. 448.

[16] Definici žánru viz v kapitole XIII Vyprávění jako žánr, in – Štěpán, L.: Vývoj žánrového systému polské literatury, op. cit., s. 367.

[17] Tamtéž, s. 370.

forem – šlechtická a lidová gawęda a prozaická a tzv. veršovaná gawęda [18] a různých tematických variant – gawęda lamentační, lyrická, vojenská aj., již kromě výše zmíněných psali např. M. Czajkowski, K. Gaszyński, A. Pług a W. Syrokomla.

Ozvuky západoevropského gotického románu se objevují v raném díle Z. Krasińského (např. *Grób rodziny Reichstalów*, *Władysław Herman i dwór jego* nebo *Agaj-Han*), Anny Mostowské (mj. *Rozrywki w smutku*, *Astolda, księżniczka z krwi* či *Zabawki w spoczynku*).[19] Různé romány s tajemstvím a jim podobné obrázky, povídky a daugerotypy do polského prostředí adaptovali např. J. S. Bogucki (*Klementyna czyli życie seroty*, *Kapitaliści*), K. R. Rusiecki (*Małe tajemnice Warszawy*) nebo E. Bogusławski (*Daugerotypy Warszawy*).

Podobně jako v polské literatuře (a v jiném smyslu i v české), souvisí vývoj slovenské romantické literatury s nesvobodou, se snahou o národní obrození, ale rovněž s úsilím o zapojení slovenské literatury do evropského kontextu.[20] I když typicky romantická díla se neobjevila v období druhé generace slovenského národního obrození; bylo třeba počkat až do období dalšího, do třicátých až šedesátých let 19. století, tedy na práce „velké romantické čtyřky" – Janka Kráľe, Andreje Sládkoviče, Sama Chalupky a Jána Botta a dalších autorů.

V poezii, která se stejně jako próza, vracela k uzlovým bodům a velkým zjevům domácí i slovanské historie, jde o obdobný vývoj formy (od preromantismu k romantismu)[21] jako v Polsku, tedy o posun od „historických zpěvů" (v Polsku J. U. Niemcewicz, na Slovensku např. M. M. Hodža, K. Braxatoris nebo A. H. Škultéty) k lyrickoepickému poematickému tvaru, byť některé práce měly zpočátku někdy charakter spíše

---

[18] V podstatě nešlo o veršovou formu, ale o rýmovanou prózu, ve shodě s tehdejším druhovým dělením (kromě dramatu) na poezii, prózu a rýmovanou prózu.

[19] Podrobněji viz moji studii *Kalejdoskop form genologicznych w popularnych nurtach gotycyzmu*, in – Štěpán, L.: *Pohledy na slovanské literatury*, Brno 2003, s. 129-146.

[20] Odtud postesknutí Jaroslava Vlčka, že se štúrovci „neubránili novému závanu od Západu". Viz Vlček, J.: *Dejiny literatúry slovenskej* (1890).

[21] Těmito otázkami se obecně na literárně teoretickém pozadí zabývá Bakoš, M.: *Problémy literárnej vedy včera a dnes*, Bratislava 1964, problémů poezie si všímá – týž: *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*, Martin 1939.

balady-romance (např. u J. Kalinčiaka),[22] jindy básnické pověsti (třeba u A. Sládkoviče nebo Ľ. Štúra), ale také cyklu epických a lyrických sekvencí (mj. u J. M. Hurbana).[23] V próze šlo o podobné tematické okruhy jako v poezii a také formální evoluce byla pozvolná, s důrazem spíše na malé prozaické formy (jako jsou humoreska, črta, anekdota-obrázek, publicisticky komponovaná povídka) než na román. Zajímavá je inklinace k humoristicko-satirickým žánrům (např. práce S. Chalupky nebo L. Paulínyho), přičemž cesta ke skutečné historické próze vedla u mnoha autorů (v 30. i 60. letech 19. století) přes beletrizované rekonstrukce událostí (příklad za všechny – povídky S. Tomášika).

Jeden z nejvýraznějších slovenských romantiků Janko Kráľ (1822--1876)[24] navazoval od počátku ve své tvorbě na slovenský folklór a na tradici lidových hrdinů (viz mj. erbovní romantickou báseň *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* nebo další baladu *Zverbovaný*), formálně reflektované v baladických či písňových básních (jak o tom svědčí J. Vlčkem uspořádaný první knižní soubor básníkova díla z roku 1893). Ze zbojnické tematiky pak vyrůstala autorova sociálně vyhraněná revolučnost a radikální demokratismus. Z balady a písně postupně krystalizovaly Kráľovy poemy (mj. *Syn pustiny*, *Štít* nebo *Orol*); v některých sílí vrstvy alegorické a pohádkové (jako ve skladbě *Rozprávka o chorom kráľovi a zlatom vtáčikovi*), nebo jsou zvýrazněny vrstvy epické (typická je práce *Výlomky z Jánošíka*), případně je poematičnost tvaru zastoupena cyklem básní (z pozůstalosti Pišútem zrekonstruovaný text *Dráma sveta*).[25]

Druhý z velkých básníků štúrovské generace Andrej Sládkovič (1820-1872)[26] spojoval pro vyjádření svých národně buditelských snah folklórní východiska s filozofickými představami o společenských ideálech. Zcela

---

[22] Z žánrového hlediska se těmito formami zabývá Kraus, C.: *Slovenská romantická balada*, Bratislava 1966.

[23] Mám na mysli Kalinčiakovu „historickou báseň" *Králův stůl*, která je adorací krále Matyáše a jeho slovenského Černého pluku (podobnou tematiku nastolil J. Kráľ ve skladbě *Detvan*); dále Sládkovičovu skladbu *Ctibor*, přerůstající od historického zpěvu k básnické pověsti, a Štúrovu „lužickou pověst" *Žrec* – obě zpracovaly látku o hradě Beckov; a také rozsáhlý text J. M. Hurbana *Osudové Nitry*, který je náčrtem historie Velké Moravy, textem složeným z relativně samostatných, většinou epických, ale rovněž lyrických fragmentů.

[24] Autorovi je věnována publikace mapující jeho dílo z různých pohledů – Janko Kráľ: *Zborník statí*, Bratislava 1976.

[25] Další viz Pišút, M.: *Básnik Janko Kráľ a jeho Dráma sveta*, Martin 1948.

[26] Autorovi věnoval monografii Kraus, C.: *Andrej Sládkovič*, Bratislava 1962.

programově mířil od malých veršových literárních forem (typicky romantická je báseň *Zúfalec*) k velkým, většinou cyklickým skladbám, jimiž rozbil tradiční formální sevřenost, na jedné straně k "přípravnému" filozoficko-básnickému textu (*Sôvety v rodine Dušanovej*), na druhé k epickolyrické poemě, v níž syžetovou epickou linií synkreticky prolínají roviny lyrické a alegorické prvky (vrcholná díla *Marína* a *Detvan*). Tvarová různorodost se projevila i v pozdějších poematických skladbách – např. *Milica* vznikla spojením (zřetězením struktur) dvou básní starších, *Svätomartiniáda* dostala charakter „zprávy" (o martinském memorandovém shromáždění).

Samo Chalupka (1812-1883) jako typický básník matičního období v prvním desetiletí své preromantické tvorby navazoval na antickou a slovanskou tradici a teprve později se propracovával k epickým poemám, nebo „pověstem", k hrdinským zpěvům, s bardskými průvodci a řečištěm sevřeného syžetu, vracejícím se účinným básnickým výrazem k národní historii a lidové tvorbě. Jak sám tvrdil: „*Při spevoch historických varujem sa, nakoľko len možno, aby som proti pravde nehrešil, a spievam pieseň moju*..."[27] Onen bard, totožný s básnickým subjektem, se promítá do struktury skladby, která je až reportážním záznamem očitého svědka události – v tomto smyslu tedy v souladu se zásadami klasického eposu, ale místo širokého popisu s koncizní, názorně obraznou a realisticky viděnou reflexí skutečnosti.

Pakliže Samo Chalupkovi šlo o heroické, dnes bychom řekli akční romantické hrdiny činu, Ján Botto (1829-1887) sice nepodlehl rezignaci a pocitům bezvýchodnosti z takřka patové národní situace (naopak spěl k osobitému historickému optimismu), ale výsledkem jeho reflexe je „mollové" ladění, elegičnost výrazu. Alegorizace pohádkových a fantastických motivů vedla básníka k formám písně, báje nebo dumky[28] a později k velké literární formě, k poemě, již autor označoval jako „romanci". V tomto tvaru je komponována i Bottova nejvýznamnější lyrickoepická skladba *Smrť Jánošíkova*, vycházející sice z folklorního podloží, nicméně výrazově nefantastická a nepohádková, naopak *realistická*. Když poema

---

[27] Viz autorovy poznámky k prvnímu vydání knihy *Spevy* z roku 1868, která obsahovala čtyřiadvacet básní, s dominancí zbojnické, historické a vojenské tematiky, s hrdinnými junáky-bojovníky.

[28] Své rozsahově nepříliš rozsáhlé básně otiskoval mj. v rukopisném „zábavníku" levočských studentů, v němž se mj. objevily verše inspirované Mickiewiczovou erbovní básní *Oda do młodości* (báseň *K mladosti*) a také první ztvárnění jánošíkovské látky – báseň *Pieseň Jánošíkova*.

o devíti epických zpěvech (z nichž poslední, s podtitulem *Zjavenie*, má výrazný mystický charakter) a s lyrickým úvodem v roce 1862 vyšla (almanach Lipa II), poznamenal autor o titulním hrdinovi: „*História a zákon ho – jako zbojníka – odsúdili, ale povesť ľudu, v ktorej až dosiaľ žije, zmyla ho od vín. Ja v prítomnej práci vzal som si stanovisko toto posledné a podľa rozprávok pokúsil som sa napísať zlomky tieto, predstavujúc ho v nich jako hrdinu národného.*" Do rozsáhlejšího textu, a zároveň do jeho formální dekompozice, se Botto pustil až v posledním období svého života; *Čachtická pani*,[29] dílo druhově i žánrově synkretické, zamýšlené jako lyrickodramatický text, však zůstalo pouze v náčrtech.

Ze slovenské romantické prózy bych si rád alespoň stručně všiml prací Sama Bohdana Hroboňa, Jozefa Miloslava Hurbana, Jána Kalinčiaka, Ľudovíta Kubániho a autora, který stojí na pomezí romantismu a realismu – Gustáva K. Zechentera-Laskomerského. Štúrovská próza, na rozdíl od poezie, navazovala na slabší domácí tradici, ale autoři si uvědomovali výhodnost prozaické formy pro epické výpovědi a také její lepší komunikační schopnost se čtenářem. Snažila se zmapovat tři tematické okruhy (v podstatě jako poezie): folklórní, aktuálně společenský a historický.[30]

Zatímco někteří autoři při ztvárnění takto rozvrstvené tematiky se pohybovali na půdorysu rozvinuté anekdoty, lidové pohádky nebo lidového obrázku, Samo Bohdan Hroboň (1820-1894) spěl ke specifickému národnímu tvaru, jak o tom svědčí mj. jeho próza *Dcéra povesti*, v níž šlo, jak autor naznačil, o "pokus ideálnej povesti slovenskej", do jejíhož syžetu prolínaly baladické a fantastické prvky a ztvárnění mesianistických vizí.[31] Jozef Miloslav Hurban ve svém úsilí o zapojení literatury do národně obrozeneckého boje (prakticky o totéž se v české literatuře snažil J. K. Tyl) také vyšel z lidového světa pohádek a pověstí, ale už do jeho prózy *Prítomnosť a obrazy zo života tatranského*,[32] stejně jako do pozdější *Prechádzka po považskom svete*, výrazněji proniká aktuální současnost, mapující

---

[29] V úvodu k prvnímu knižnímu vydání P. Vongrej píše, že mnohé naznačuje, že nešlo z časových či jiných důvodů o nedokončený rukopis, nýbrž o záměrný romantický fragmentarismus. Viz Vongrej, P.: *Bottova Čachtická pani*, in: Ján Botto: *Čachtická pani*, Bratislava 1978.

[30] Danou tematikou se podrobně zabývá Noge, J.: *Slovenská romantická próza*, Bratislava 1969.

[31] Bližší viz tamtéž.

[32] Autor se v tomto textu zabývá i otázkami literární komunikace: přesně zná profil svého čtenáře a až gnómicky definuje pozadí problémů doby: „*Aj náš čas má svoju pravdu a svoju filozófiu.*"

cíle slovenského národně orientovaného hnutí, přičemž druhá próza je komponovaná jako beletrizovaný cestopis, do nějž autor zakomponoval úvahy o budoucnosti slovenského národa a Slovanů obecně. Hurban v dalším vývoji inklinoval na jedné straně k humoristicko-satirickým textům (např. *Od Silvestra do Troch Kráľov* nebo *Rázmocký kúpeľ*), na druhé pokračoval v linii mapování současnosti (rozsáhlý román se zjednodušenými pohledy na skutečnost *Slovenskí žiaci*), ale dostal se i k „historické pověsti" *Janko Podhorský*.

Ztvárnit historickou tematiku se soustavně také pokoušel zřejmě nejvýznamnější prozaik štúrovské generace Ján Kalinčiak (1822-1871).[33] Prozaický text pro něj byl pouze formálně odlišnou variantou básnické epiky (poemy), avšak bez ingerence jakékoliv ideologie. Rané práce se pohybovaly na půdorysu tzv. historických pověstí, tedy povídky, novely, případně komorně koncipovaného románu (*Milkov hrob*, *Bratova ruka*, *Púť lásky*, *Svätý duch*). Přesto od 50. let věnoval pozornost spíše tematice současné – typickým je román (povesť) *Knieža liptovské*, signalizující rozpad romantického vidění a nástup realismu a autorova nejznámější novela *Revštavrácia*, nadlehčená humorným až satirickým pohledem a parodií romantické „výbavy".

Ambicióznější představy o historické próze měl Ľudovít Kubáni (1830-1869), který začínal tragikomicky laděnými povídkami, jež označoval jako humo-smutoresky (např. *Čierne a biele šaty*), a které měly strukturu mozaiky epizod ze soudobého života; stejným řetězem epizod se stala práce nazvaná *Suplikant*, s podtitulem *Zlomky z denníka*. V historických prózách Kubánimu nešlo o ilustraci historie. Chtěl vytvořit plnohodnotný historický román, odlyrizovaný, postavený na faktech a nahlížející události objektivně – svědčí o tom jak některé autorovy teoretické úvahy,[34] tak nedokončená *„historická povesť z dejov uhorských XV. stoletia"* (zvýraznění moje) *Valgatha*, zajímavá epizodickou kompozicí, autobiografickými prvky a humorným až ironickým laděním.

Kubániho Valgatha, stejně jako Knieža liptovské J. Kalinčiaka se staly prvními ucelenějšími pokusy o realistický pohled slovenské prózy na skutečnost. Na jejich snahy navázal hledáním postromantických tvarů společenských sond Gustáv Kazimír Zechenter-Laskomerský (1824-1908). Kri-

---

[33] Specifickou, biograficky zaměřenou práci věnoval autorovi Hvišč, J.: *Kam oko dosiahne (Rozpomienky Jána Kalinčiaka)*, Bratislava 1999.

[34] Svoje názory na epiku ztvárněnou prózou vyslovoval v dopisech Pavlu Dobšinskému. Bližší viz Ormis, J. V.: *Kubániho názory na román v listoch Pavlovi Dobšinskému*, in: Slovenská literatúra 11/1964.

tický postoj k aktuálnímu dění a k problémům společenského života doby realizoval na půdorysu dekomponovaného sentimentálně romantického textu, s důrazem na čtenářsky přitažlivý, nezávazný humor, v rámci žánrů, jako byly humoreska, skica nebo fejeton (tyto rozsahově drobnější práce shrnul do knihy *Zozbierané žarty a rozmary*). O rozsáhlejší text se pokusil v povídce *Lipovianska maša*, která však zůstala mozaikou sice živých, nicméně konvenčně komponovaných epizod z idylického prostředí slovenských hor.[35]

Když v roce 1829 navštívil Adam Mickiewicz Čechy a setkal se s některými obrozenci, domníval se, že čeští literáti jsou zahleděni pouze do vlastní minulosti, sbírají texty lidové slovesnosti a snaží se o udržení národního jazyka, nikoli zacíleni do budoucnosti státu a národa.[36] To se změnilo, když se objevila strukturně složitá poema *Máj* Karla Hynka Máchy (1810-1836).[37] Předcházel jí sonetový cyklus (*Znělky*), v němž ve čtyřverších navodil romantickou náladu a v tercínách ji metodou paradoxu nebo gradace konkretizoval. Dále básník dospěl v poemě *Mních*, textu na výchozím, nicméně nedodrženém byronovské půdorysu. Máchovo úsilí o typickou romantickou velkou veršovou formu vyvrcholilo kompozicí Máje, složenou z vlasteneckého předznamenání, čtyř zpěvů a dvou intermezz, které tvoří syntetický celek fragmentů, v nichž vypravěčskou linii zvýrazňují vnitřní monology, dialogy a melické lyrické digrese.[38] Např. *Intermezzo I Půlnoc* je formálně koncipováno jako dramatický text, v němž (podobně jako v Mickiewiczových Dziadech) vystupují subjektivní hlasy a sbor duchů jako zpodobení kolektivního svědomí. Zatímco velký polský básník spěl k nekonvenčnosti a žánrové dekompozici mj. epizací syžetu, Mácha naopak jeho lyrizací.[39]

---

[35] Náčrt autorova literárního vývoje obsahuje studie Noge, J.: *Literárne dielo G. K. Zechentera-Laskomerského*, in: *Spisy Gustáva K. Zechentera-Laskomerského*, Bratislava 1962.

[36] O literatuře doby českého národního obrození pojednává mj. publikace Vodička, F.: *Cesty a cíle obrozenecké literatury*, Praha 1958.

[37] Podrobnou monografii věnoval autorovi Křivánek, V.: *Karel Hynek Mácha*, Praha 1986.

[38] Mácha sám svou skladbu označoval (v dopisu A. Šimákovi) „veršovaný románek spíše než romantickou báseň". Viz *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, Praha 1981, s. 11.

[39] Pokud jde o symboliku Máchovy poezie, F. X. Šalda vytkl tři modelové symboly, které dokumentují básníkův vztah ke světu a lidem v něm: symbol poutníka, symbol vězně a symbol země. Viz Šalda, F. X.: *Mácha snivec a buřič*, Praha 1936.

Velký český básník však cítil, že komplikovaný syžet a specifickou atmosféru může lépe vyjádřit a čtenáři přiblížit text psaný prózou. Před pokusy o tehdy preferované prozaické formy si autor vyzkoušel náčrty k zamýšlenému historickému cyklu nebo k románu (povídka *Křivoklad*) a obrázky (cyklus *Obrazy ze života mého*). Do zmíněného cyklu patří také *Márinka*, skladba žánrově mezidruhová – byla projektována rámcově, jako hudebně dramatické dílo (veršovaná ouvertura a finále, dvě dějství psaná prózou a intermezzo mezi nimi).[40] Nejdále ke struktuře románového textu se Mácha dostal v románu *Cikáni*, i když i v něm je hudebně-dramatický půdorys a syžet je rozvržen do patnácti kapitol-dějství, uvozených moty z poezie polských básníků. Dějová linie jako by byla rozšířenou variantou syžetu z poemy Máj, ale subjektivitu pohledu vystřídal objektivní vypravěč.[41]

Ve srovnání s Máchou se jeví např. Karel Sabina (1813-1877) jako jeho pouhý epigon (stranou ponechávám přínosné teoretické stati), i když bizarní romantické povídky a sociálně laděné prózy dokázaly vykreslit deformované lidské charaktery a morálku společnosti.[42] Z máchovského lyrickoepického modelu poemy, avšak s bolestínskou atmosférou, vycházel Václav Bolemír Nebeský (1812-1882) – za pozornost stojí jeho skladba *Protichůdci*. Radikálněji do české romantické poezie zasáhl až studentský revolucionář Josef Václav Frič (1829-1890) – vyprofilovanými, na národní city útočícími verši (*Písně z bašty*). A k vrcholu dovedl výrazně politicky a kriticky orientovanou poezii Karel Havlíček Borovský (1821-1856). Havlíček byl výtečný publicista (např. články o Rusku shrnuté do cyklu *Obrazy z Rus*, prozrazující nelítostné satirické ostří jeho pera), ale také autorem kousavých epigramů, který se touto koncizní malou veršovou formou dokázal vyslovovat k mnoha aktuálním společenským a politickým

---

[40] Melodickou blízkost Márinky s hudebně dramatickou skladbou podtrhoval už Albert Pražák ve své monografii, viz – Pražák, A.: *Karel Hynek Mácha*, Praha 1936.

[41] V. Křivánek se domnívá, že Cikáni *„mají blízko k triviálním románům hrůzy, které Mácha čítával, ale přitom v nich chybí nadpřirozená fantastika a řada dalších prvků...“*. Cit. podle Křivánek, V.: Karel Hynek Mácha, op. cit, s. 86.

[42] Mezi „živé“ Sabinovy romány patří např. *Oživené hroby*, které byly již příspěvkem k formujícímu se realismu v české próze, i když autor ještě hovořil o "obrázcích". K obratu k realitě napsal: *„Strasti osmiletého vězení, časté přemýšlení a politická studia změnily od základu mé názory a naučily mne zaměřit pozornost ke skutečnosti.“* Viz studii Purš, J.: *K případu Karla Sabiny*, Praha 1959, s. 27.

tématům.[43] Sevřeně působí i Havlíčkovy velké veršové formy, satirické poemy *Tyrolské elegie*, *Král Lávra* a *Křest sv. Vladimíra*, jež vycházejí z půdorysu klasické epopeje, ale různými postupy (popisná a cestopisná poema, pohádka, klasický komický epos, lidová píseň) dospívá k tvaru sžíravé politické satirické skladby.

Česká próza té doby se většinou pohybovala v obdobných polohách jako próza slovenská, tedy mezi proudy: historickým, společenským a humoristickým, resp. satirickým. Např. Jan Pravoslav Koubek (1805-1846), autor v duchu slovanské vzájemnosti komponovaného básnického cyklu *Hroby básníků slovanských*, se zaměřil na satiru (mj. *Ženský sněm*, *Rokoko* nebo rozsáhlejší práce *Básníkova cesta do pekel*); současnou tematiku satirickým a humorným pohledem ztvárňoval František Jaromír Rubeš (1814-1853), zejména v populární povídce (ale činil tak i v žertovných melických verších) *Pan Amanuensis na venku aneb Putování za novelou*, s mnoha načrtnutými figurkami obyčejných lidí; nedostatkům maloměšťáků a vlastenčení se vysmál Josef Jaroslav Langer (1806-1846) v próze *Den v Kocourkově*, komponované podle modelu Komenského Labyrintu světa.

Josef Kajetán Tyl (1808-1856), zakladatelský zjev české prózy i dramatu (v tomto případě pomineme jeho hry, o aktuálních problémech národní historie i společnosti), se jako prozaik dostal do rozporu s vývojem politických sil, takže čtenářsky úspěšný román *Poslední Čech* se stal příčinou ostré kritiky K. Havlíčka a svým způsobem se stal ahistorickým. Základním východiskem jeho, většinou „lidových" próz, byly malé žánrové formy (autorem většinou vyzkoušené v tisku), mj. obrázek, črta, portrét, cestopis, arabeska, sentimentální povídka, novela, tematicky čerpající ze života umělců, vlastenců a sociálně potřebných lidí (např. výbor *Kusy mého srdce*), ale rovněž z historie (*Dekret kutnohorský*, *Braniboři v Čechách*), některé z nich satiricky laděné.[44]

Pro Boženu Němcovou (1820-1862) měly velký význam její venkovské pobyty – na Chodsku a na Slovensku, odkud také čerpala svoje sbírky pohádek a pověstí (*Národní báchorky a pověsti*, *Slovenské pohádky a pověsti*). Původní prózy také modelovala v novinách a časopisech: byly to obrázky a rozsahově drobné povídky s úsporným syžetem a podrobným

---

[43] Havlíček chtěl vidět věci bez příkras, „nahé", v absurdní a chaotické skutečnosti tehdejšího života hledal jako jedinou hodnotu – zdravý rozum, jak o tom ostatně přímo psal v článku *Literatura*, viz Česká včela 12/1845, č. 93.

[44] Tyl se v próze i dramatu snažil naplnit svůj záměr: přiblížit umění prostým lidem; což se promítá i do většiny konfliktů jeho hrdinů. Srovnej např. Otruba, M., Kačer, M.: *Tvůrčí cesta J. K. Tyla*, Praha 1961.

vykreslením postav (mj. *Chudí lidé*, *Chyže pod horami*, *Divá Bára*, *Dobrý člověk*), které se vývojem přiblížily novele s kontrastním vykreslením prostředí (*V zámku a v podzámčí*), případně k tezovitému románu (*Pohorská vesnice*). Vrcholem jejího díla se stala rozsáhlejší povídka, resp. komorní román na půdorysu „obrazů z venkovského života" *Babička*, o němž autorka tvrdila, že nejde o "*ani román, ani novelu stylu francúzského nebo německého, jen prosté líčení našeho českého života*".[45]

Novou etapou české poezie a prózy se staly práce generace, která se v roce 1958 představila v almanachu Máj a v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století připravovala přechod literatury od revoluční máchovsky chápané romantiky k realistickému uchopení společenského vývoje. Noví spisovatelé čerpali jak z děl velkých romantických individualit (Byron, Mickiewicz), tak z nových evropských proudů. Klasická forma je východiskem veršů (např. *Znělky noční*) Rudolfa Mayera (1837-1865), z písňových improvizací vycházel Adolf Hejduk (1835-1923), např. ve sbírce *Cimbál a husle*.

Vůdčími zjevy generace se stali Neruda a Hálek. Jan Neruda (1834-1891) nasadil v poezii, čerpající z Máchova odkazu, věcný tón, zpočátku negativizující (*Hřbitovní kvítí*, tři *Knihy veršů*...),[46] později s životní perspektivou (mj. *Písně kosmické*), aby dospěl ke klasickým romantickým formám (*Balady a romance*) a ke sblížení s přírodou (*Prosté motivy*) a k veršům úderným a někdy osudově patetickým (*Zpěvy pátečni*). Vítězslav Hálek (1835-1874) stavěl na máchovské inspiraci, ale také na zpěvnosti lidové písně a harmonii lásky a přírody (*Večerní písně* nebo pozdější třídílná sbírka V *přírodě*)[47] a laskavých pohledech do osudů venkovského člověka (*Pohádky naší vesnice*). Hálek i Neruda rovněž psali prózu (Hálek se navíc stal i dramatikem). Nerudovi nejvlastnějšími formami byly obrázek, portrét, arabeska a drobná povídka, s mozaikou lidských osudů a ztlumenou, až jemně ironickou atmosférou (*Povídky malostranské*).[48] Hálek, stejně jako ve své epické poezii, se i v povídkách snažil o vykreslení figu-

---

[45] Cit. podle Božena Němcová: *Listy II, Spisy Boženy Němcové*, sv. 13, Praha 1952, s. 166.

[46] Mnoho podrobností o Nerudových básnických sbírkách a jejich přijetí tehdejšími čtenáři, kritikou i kolegy viz mj. Novotný, M.: *Život Jana Nerudy 1-2*, Praha, 1951, 1953.

[47] O Hálkově pojetí přírody píše také Jirát, V.: *Hálek*, in: *Uprostřed století*, Praha 1948.

[48] Komplexnější pohled na autora nabízejí rovněž monografie Haman, A.: *Jan Neruda*, Praha 1968, a Křivánek, V.: *Jan Neruda*, Praha 1983.

rek své současnosti (označoval je „křídové kresby"), často se sociálním akcentem (mj. *Muzikantská Liduška*, *Na vejminku*, *Poldík rumař*).

Podobně vedenými sondami do české společnosti se staly povídky a romány Karoliny Světlé (1830-1899), autorky toužící v životě i literatuře po harmonii, jak to naznačují romány historické (s mnoha romantickými konvencemi) i ze současnosti (tzv. ještědské romány – např. *Kříž u potoka*, *Frantina*, *Nemodlenec*). K dokumentárně koncipované próze mířil Gustav Pfleger Moravský (1833-1875), autor románů jako *Z malého světa* nebo *Paní fabrikantová*, které položily (s některými prózami Sabinovými) základy českému sociálnímu románu.

Novátorský význam mají také prózy Jakuba Arbese (1840-1914), především jeho komorní romány, Nerudou označené termínem romaneto, vycházející z romanticky laděných tajemných námětů, ale čerpající z nových vědeckých a technických poznatků – viz jeho práce *Svatý Xaverius*, *Zázračná madona*, *Ukřižovaná*,[49] i ztvárňující osudy výjimečných nebo zneuznaných jedinců (*Šílený Job*, *Ethiopská lilie*). Právě důsledný determinismus a pozitivistická orientace učinily z Arbesových próz přechodný článek mezi prózou romantickou a realistickou (pozitivistickou).[50]

Na závěr je třeba znovu připomenout, že polská, slovenská i česká romantická literatura měly společné kořeny – především domácí lidovou tradici a západoevropskou inspiraci, a v mnohých etapách svého vývoje se pro další vlastní vývoj účinně ovlivňovaly. Rád bych v této souvislosti poukázal alespoň na fakt, jak Mácha sledoval polské romantiky (a nejen Mickiewicze), nebo jak slovenští básníci, řečeno s Vlčkem, *„líhahali-vstávali s Máchovým Májom v ruke, vymýšlali si ľubice svoje a spievali nekonečné rojčivé verše"*.[51] Nepominutelné byly také společné úkoly informační, ideové, národní a politické, s nimiž se každá literatura vyrovnala jinak, s menší či větší intenzitou vlastenectví a revolučního obsahu a vnitřně (podle konkrétních autorských individualit) na různé umělecké úrovni.

---

[49] Arbesovo romaneto *Svatý Xaverius*, zjevně navazující na povídky E. A. Poea, patří k vrcholům jeho prozaické tvorby. Nepřekonaly je ani pozdější sociálně orientovaný román *Štrajchpudlíci* či dilogie *Mesiáš*, ani Zolou inspirovaná próza *Anděl míru*.

[50] Podrobněji viz mj. Moravec, J.: *Jakub Arbes*, Praha 1966.

[51] Cit. podle Vlček, J.: *Dejiny literatúry slovenskej*, 2. vyd., Martin 1923, s. 193.