

k fantastickému literárnímu druhu (str. 238 a 514), ačkoliv tzv. „pohádky“ po r. 1886 jsou zjevně nefantastické a inklinují spíše k povídce nebo lidovému apokryfu.

Diskusní je celá čtvrtá kapitola druhé části knihy, jejímž předmětem je umělecká hyperbola. Autor v ní reaguje na známý spor o podstatě typičnosti v umělecké literatuře v letech 1952–1955, snaží se dokázat, že nadsázka není tvárný prostředek pouze satirický, že je to pojem široký a značně proměnlivý podle charakteru historického období, podle umělcova světového názoru a podle estetického směru, k němuž patří, ideového záměru, zvláštností individuálního nadání, literárního druhu atd. Dochází dokonce k závěru, že „každé zobecnění, skutečně v individualizovaných postavách, je již svého druhu nadsázka, neboť tato postava předčí reálné prototypy stupněm vlastností v ní vyjádřených“, a že ignorováním některých rysů v typech jiné rysy vystupují plastičtější (str. 472). Satirická nadsázka vzniká prý zdůrazněním jediného rysu charakteru za účelem „zaostření v jednom směru“ (str. 496). Z takového Bušminova tvrzení plyne ovšem závěr, že rozdíl mezi nadsázkou satirickou a nesatirickou je kvantitativní a ne kvalitativní. Pojem grotesknosti v satíře Bušmin zcela odmítá jako bezobsažný a zbytečný. Ve snaze vyjasnit některé literárněteoretické pojmy dosahuje autor monografie pravého opaku, stírá hranice mezi nimi a zbytečně rozšiřuje nebo zužuje jejich obsah.

Zato důkladně a přesvědčivě je v poslední kapitole monografie rozebrán Šcedrinův jinotaj a určeny jeho podstatné rysy, jako je využívání mnohovýznamovosti slov, přirovnání a metafor, vytváření perifrastických výrazů se satirickou funkcí, ironická intonace vyprávění spojená s maskou loajálního občana, demaskování pohlavářů v jejich nepatrných služebnících, kritika vysoké politiky v obrazech vědního života aj.

Bušminova práce je přínosem pro hádání o Šcedrinovi především tím, že se soustředila k prozkoumání v ý v o j e jeho uměleckého stylu. Bušmin se vyvaroval chyby, kterou pozorujeme např. u Axelrodové nebo Kirpotina, přistupujících k hodnocení Šcedrina s apriorními schématy, jímž přizpůsobují často výklad satirikova díla. Badatel vychází všude z důkladného poznání doby i sociálněhistorických podmínek Šcedrinovy tvorby a vyvozuje své závěry teprve po svědomité a všestranné analýze autorského textu.

Vlasta Vlašínová

Via lucis v novém překladu. Více než čtyřicet let jsme čekali na nový překlad významného pansofického spisu J. Á. Komenského *Via lucis* vydaného poprvé r. 1668 v Amsterodamu. Když byl spis r. 1920 přeložen do češtiny Josefem Šmahou, bylo jak odborníkům, tak širšímu publiku jasné, že tento překlad nevyhovuje požadavkům kladeným na překlady z-humanistické a barokní latiny. Šmahův na jedné straně primitivní, na druhé straně šroubovaně humanistický jazyk kontrastoval už v roce svého vydání s uhlazenou a moderní češtinou jiného kmenologického překladu — dílka Unum necessarium (Jednoho jest potřebí), které přeložil Jaroslav Ludvíkovský.

Kolektiv, který pro Státní pedagogické nakladatelství (1961) připravil edici spisu *Via lucis*, jeho překlad s poznámkami i doslov ke knize (Jaromír Kopecký, Jiří Kyrášek, Jan Patočka a Jiřina Popelová-Otáhalová), měl před sebou úkol velmi obtížný. Pokud jde o český překlad, umístěný v knize před latinský originál, mohli sice členové uvedeného kolektivu místy přihlídnout k překladu Šmahovu (event. k částečnému překladu Hendrichovu z r. 1941), ale k práci museli přistoupit z nového stanoviska (metodicky shodného se stanoviskem prof. Ludvíkovského), tj. vytvořit překlad moderní, naprosto srozumitelný dnešnímu čtenáři. Nesnaží se tedy o to, aby stylově nebo lexikálně navodili u čtenáře dojem, že má před sebou dílo vzniklé před třemi stoletími. To je jistě správné. Přesto však stojí za úvahu, zda i v moderním překladu nemají být respektovány některé umělecké prostředky předlohy. Vždyť Komenský byl nejen myslitel, ale také velký slovesný umělec užívající jistě záměrně paronomazii, inverzi i jiných uměleckých prostředků. Snad by aspoň některé z nich (vedu aspoň oblíbenou paronomazii Komenského „emendatio rerum humanarum omnium, in omnibus, omnino“) bylo možno zachovat také v českém překladu. I když přístup kolektivu k překladové práci byl velmi pečlivý, přece se mu někde nepodařilo najít k latinskému textu adekvátní český výraz. Tak např. věta „Perversa non possunt corrigi, et defectum non potest iniri numerus, qveritur post omnia tentata Salomo“ je přeložena „Zvrácenosti nelze napravit a nedostatků nelze sečíst, nařiká po všech pokusech Salomoun“ (III, 7). Zde snad bylo vhodnější slovo „pokušení“ než „pokus“, podobně jako pro slovo „ambiguitas“ by v kontextu více vyhovoval český termín „dvojznačnost“ nebo „dvojvýznamovost“ než „dvojsmyslnost“ (XIX, 12).

Nad transkripci latinského originálu si uvědomujeme, jak naléhavě je třeba dokončení edičních zásad pro vydávání latinských spisů J. A. Komenského, jimž by se editoři měli závazně řídit. Edice tedy neobsahuje poznámky ke kritice textu. Pokud jde o věcné poznámky, překvapuje u díla tak obtížného jejich poměrně malý rozsah. Myslím, že měla být vysvětlena ještě celá řada míst, např. „škola Jakubova, pojící zemi s nebem“ na str. 16, autorství dvojverší na str. 32, „Šimon a Ondřej“ na str. 141 atd. Přitom některé vysvětlivky jsou příliš stručné. Snaha po stručnosti nesmí např. rušit charakteristický rozdíl mezi vysvětliteli: do jedné roviny by se neměl dostat Herakleitos s Demokritem (každý jako řecký materialistický filosof) nebo zase Augustin, Klemens Alexandrijský a Origenes (označení myslitel patristického období nebo představitel patristické filosofie je příliš široké). Nelze také přistupovat k některým teoretickým pojmům doby Komenského nehistoricky. Tak např. „figura“ je nepřesně vysvětlována jako „okrasné vyjádření místo všedního“ nebo rozsah pojmu „tropy“ je zase vymezen příliš úzce. Zde bylo třeba vycházet z literárních teorií 17. století a přizvat si ke spolupráci literárního historika, stejně jako při revizi českého překladu (hlavně v oblasti interpunkce, srov. str. 98, 113, 145, 146) by kolektivu prospěla spolupráce filologa. V poznámkách mohlo být užito i některých Šmahových odkazů (v jeho edici v textu pod čarou) na jiná díla Komenského, např. na Methodus linguarum, na Panaugii, Labyrint nebo Didaktiku.

Myšlenkově neobyčejně hutný a na zjišťování souvislosti bohatý je doslov ke knize s výstižným názvem *Cesta světla — předosvícenská brána k osvícenským ideálům*.

Milan Kopecký

Pier Paolo Pasolini. *La poesia popolare italiana*. (Garzanti 1960, 245 stran).

Významný italský básník a prozaik P. P. Pasolini uspořádal tento výbor z italské lidové poezie podle jednotlivých nářečních oblastí od Piemontu, Benátska a Lombardie až po Sicílii a ostrovní území, počítaje v to i Korsiku, tvořící přes politickou příslušnost k Francii souvislý etnografický celek s Itálií. Úvodem podává přehled nejdůležitějších sbírek italských lidových písní, počínaje romantikem Niccolò Tommaseem s jeho vicovským pojetím mýtotvorné lidové fantazie, přes D'Anconu, Nigriho a Barbiho až po Croceho, De Martino, Santoliho, Toschiho aj. Převládá-li u Tommasea při sbírání lidových písní z italského jazykového okruhu, případně při jejich převodu ze slovanských jazyků nebo z řečtiny především zřetel umělecký — zájem o lidovou tvorbu je společný celé evropské romantice — začíná se obírat další generace spíše vědeckou problematikou lidové písně a sledováním jejího vývoje na italské půdě se zřetelem k ostatním románským oblastem. Na prahu této nové badatelské orientace stojí D'Ancona se svým monumentálním dílem *Poesia popolare italiana*; vznikl tu první pokus o historicky zaměřený výklad zrodu italské lidové písně, jejíž kolébkou je podle D'Ancony Sicílie a trecento dobou jejího největšího rozkvětu. V tomto směru bádání pokračoval C. Nigra svým životním dílem *Canti piemontesi*, a také on setrvává na členění italské lidové písně ve dvě pásma: lyrický Jih a epicko-lyrický Sever. Je-li specifický pro lidovou básnickou tvorbu jižní oblasti jedenáctislabičný verš a slova s přízvukem na předposlední slabice (paroxytona), vyznačuje se severoitalská poezie tendencí k střídání nerýmovaných veršů s verši rýmovanými nebo s asonancemi a zřídka používá jedenáctislabičného verše, což má důvod v rozdílném jazykovém citění obou těchto oblastí. „Jihoitalská lidová poezie, v níž převládá *strambotto* a *stornello*, je monostofická, asonanční, paroxytonická, lyrická a subjektivní, nikoliv bez vztahu k poezii umělé, a navazuje částečně na staré pastýřské zpěvy jednoznačně domácího původu. Severoitalská lidová poezie je o více strofách, se střídavým veršovým rozměrem, poloasonanční a poloxytonní, epická a objektivní, prostá vlivu umělé poezie a původu dílem keltsko-italského, dílem keltsko-románského“ (str. 11).

K filosoficko-estetickému výkladu lidové písně přihlíží B. Croce ve své studii *Poesia popolare e poesia d'arte*. Polemizuje s romantickým pojetím lidové poezie, založeným na aprioristickém mýtu rázu jak estetického, tak politického a mravního. Prvé, estetické pojetí má svůj původ v reakci na osvícenský racionalismus, ve snaze chápat čistou poezii nikoliv jako dílo intelektu, ale jako ryzi výtvor-fantazie. Druhé, politické pojetí vychází z odporu proti podřízenosti národních kultur jakémusi abstraktnímu humanismu. Třetí, morální zřetel se také odvolává na romantismus ve jménu boje proti etickým ideálům ztotožňovaným s abstraktním pojmem lidu, jakoby ztělesněním čehosi stálého, neměnného, téměř božského — a to je základna, na níž se setkávají reální němečtí romantikové s italským revolučním naciona-