Hankova verze jihoslovanské hrdinské epiky

Dalibor Tureček

Klíčová slova:
Ohlasová poezie, Václav Hanka, jihoslovanská poezie, Vuk Karadžić.

Key words:
Folk poetry, South Slavic poetry, Václav Hanka, Vuk Karadžić.

Abstract:

Hanka's version of South Slavic heroic epic

The study deals with the translation of the collections of poems by Vuk Karadžić, translated and edited by Václav Hanka in 1817 under the title *Prostonárodní srbská Musa do Čech převedená*. Hanka selected from the original collection 8 Serbian poems and added two Russian texts. Thetranslator combined various kinds of poetics and themes. He included a heroic poem, heroically comic poem, and lyric in the anacreontic style as well. He linked classicist with the romantic tendencies.

Vídeňský pobyt Václava Hanky v letech 1813–1814 měl zcela mimořádný význam nejen pro mladého českého juristu a privátního studenta slavistiky, kterým Hanka tehdy byl, ale i pro českou literaturu vůbec.[1] Starší bádání pečlivě doložilo, že Hanka „odešel do Vídně kolem Vánoc r. 1813, aby pokračoval ve studiích právnických a hledal snadnější obživy při Hromádkových novinách“

1) Kupříkladu Arne Novák započal hankovskou kapitolu svých *Přehledných dějin* jednak porovnáním s Jungmannovým příchodem do Prahy, což byl v některých konceptech obrozenské literatury jeden z mezních bodů, jednak důrazem na klíčový formativní vliv vídeňského pobytu, označovaného příznačně jako „obrat“: „O tři čtvrti roku dříve než Jungmann z Litoměřic do Prahy, vracel se k vánocům r. 1814 třiadvacetiletý žák Dobrovského, Václav Hanka, do Prahy z Vídně, kde vliv Kopitarův, mladší romantiky německé a Vuka Karadžiće způsobily v něm obrat: přilnul k lidovému básnictví, které první u nás doporoučel sbírati a napodobiti; zamiloval si i umělé ohlasy domněle starobylých skladeb, jaké se již v XVIII. století vynořovaly hlavně v Anglii; pochopil plně význam jak básnictví, tak praktické filologie pro utužení kulturních svazků mezi národy slovanskými“ (NOVÁK: 291).

(HANUŠ: 659). Jinde již také bylo ukázáno, jak se Hanka ve Vídni prostřednictvím Bartoloměje Kopitara a bratří Schlegelů seznámil s podněty německé romantiky[2], osvojil si úctu k raně středověkým památkám, po vzoru německého přístupu se zároveň přiučil edičním zásadám jejich vydávání[3] a v neposlední řadě také načerpal některé impulsy k částečné modifikaci svého básnického stylu od rokokové galantní poezie k lyrice romantického typu.[4] Lze také oprávněně říci, že vídeňská zkušenost podstatně ovlivnila Hankovo angažmá při vzniku a prezentaci domněle staročeských rukopisných falz, *Rukopisu královédvorského* (1817) a *Rukopisu zelenohorského* (1818).[5] Vídeňský pobyt Hankův tak sehrál podstatnou roli při udomácnění romantiky v českém prostředí: podle Hanuše „pod vlivem Kopitarovým již ve Vídni Hanka se zřejmě projevil již jako průkopník nového směru literárního, romantiky, dědičky Herdera" (HANUŠ: 670).

K onomu romantickému obratu náleželo – jak je všeobecně známo – i zaujetí romanticky vnímanou lidovou písní. V roce 1814 Hanka modifikoval o tři roky starší Kopitarovu výzvu ke sběru písní jihoslovanských[6] a v Hromádkově vídeňském časopise *Prvotiny pěkných umění* otiskl provolání ke sběru lidových písní českých.[7] Hanka tak následoval Kopitarovy „snahy o sebrání a vydání národních písní srbských, jejichž kultus [Kopitar] šířil po všem vzdělaném světě" (HANUŠ: 659). Julius Dolanský svého času oprávněně poukázal, že „Hanka nepřicházel počátkem studijního roku 1813–1814 do Vídně nepřipraven […] ve vztahu k jihoslovanským literaturám" (DOLANSKÝ 1968: 16), přičemž prostřednictvím Dobrovského zjevně znal především starší dílo Andriji Kačiće Miošiće *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* z roku 1756. Kopitar ale Hanku patrně bezprostředně

2) Viz také HANUŠ: 659–661; zde ve výčtu romantických básníků, působících ve Vídni na Václava Hanku, nalezneme jména Eichendorff, Körner, Klemes a Bettina Brentano, Karolina Pichler a de la Motte Fouqué. Také podle Dolanského Hanka od Kopitara „převzal některé stěžejní názory, rozšířené u tehdejších vídeňských romantiků" (DOLANSKÝ 1968: 16).

3) Výsledkem byla edice staročeských rukopisů, pořízená Hankou v letech 1817–1824 pod titulem *Starobylá skládánie*. V celkem šesti dílech tu byly vydány památky českého písemnictví starší a střední doby.

4) Viz Tureček, D.: „Časopis Deutsches Museum Friedricha Schlegela a česká obrozenská literatura" (TUREČEK: 2006).

5) S textovou strategií i funkcí *Rukopisů* velmi nápadně souzní pozornost, kterou v časopise *Deutsches Museum* právě v Hankově vídeňském roce věnovali bratři Schlegelové *Písni o Nibelunzích*. Šlo jak o hodnocení raně středověké památky coby centrální položky moderního literárního kánonu, ale také o přesvědčení o zlomkovitosti dávné památky a konečně o výzvy objevit další časem zasuté texty podobné ražby, případně je *de novo* vytvořit (podrobně viz TUREČEK 2006: 123–142) . I podle Dolanského na Hanku ve Vídni intenzivně působila „romantická atmosféra, příznivá pro vznik padělků" (DOLANSKÝ 1968: 16).

6) Podle Markla „Kopitarova výzva z r. 1811 k Srbům a Charvátům, jež dala záhy vzniknout dlouho obdivované sbírce Vuka Stefanoviče Karadžiće *Mala prostonárodná slavenosrpska pesnarica*, poskyla podnětný příklad i Hankovi" (MARKL: 23).

7) Zájem o lidovou píseň byl ovšem v Čechách staršího data; od sklonku 18. století můžeme registrovat několik sběrů i edic, které ale postrádaly romantického ducha (viz MARKL).

po příchodu do Vídně upozornil na Karadžićovu sbírku *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pesnarica* a dokonce mu doporučil některá čísla z jejího druhého dílu k překladům do češtiny.[8] Hanuš v tomto smyslu citoval z Kopitarova dopisu Hankovi: „Druhý díl Pjesmarice (sic!) jest ještě mnohem krásnější než první. Některé písně daly by se snad přeložit do češtiny" (HANUŠ: 677). Tentýž list v německém originále citoval i Máchal: „Die 2. Pjesmarica (sic!) ist noch viel schöner als die erste. Einige liessen sich vielleicht bohemisieren" (MÁCHAL: XX). Vzhledem k datu dopisu, 4. ledna 1814, je patrné, že jihoslovanská lidová epika byla stavěna do centra Hankovy pozornosti hned od samého počátků jeho vídeňského pobytu. Ačkoli k tomu nemáme přímé důkazy, můžeme usuzovat, že se tak dělo na přímé doporučení Kopitarovo: jiné kontakty a rozhled po vídeňském kulturním prostředí si tehdy Hanka ještě nemohl stihnout vybudovat. V korespondenci ostatně Kopitar paralelně doporučoval Karadžićovu sbírku i Dobrovskému (viz JAGIĆ: 406 aj.) a netrpělivost ohledně jejího vydání dával najevo dokonce i z Paříže.[9] Patrně právě Kopitarovým přičiněním měla Vukova sbírka v Čechách i odbyt: v nestránkovaném oddílu Имена г. Пренумеранта Karadžić uvedl tři pražské (české) abonenty: Josefa Dobrovského, Jaroslava Antonína Puchmajera a Antonína Marka (KARADŽIĆ: s.p.)[10]. Česká literatura se tak poměrně velmi brzy včlenila do evropské vlny obdivu jihoslovanského folklóru, rezonující v neposlední řadě v německé literatuře.[11] Svůj patrný význam měl příklon k romanticky stylizovanému folkloru i pro Hanku jako autora: podle Hanuše „historický význam poesie Hankovy počíná teprve tehdy, když se jal čerpati z nového zdroje, poesii české potud skoro neznámého, z básnictví prostonárodního, a to nejen českého, nýbrž vůbec slovanského, jmenovitě ruského a srbského. Svými přiznanými i tajenými

8) O prvním dílu Karadžićovy sbírky příznivě referovaly i Hromádkovy *Prvotiny pěkných umění,* a to 22. 8. 1814 (viz DOLANSKÝ 1968: 17–18). Autorem nepodepsané recenze, doporučující knihu jako vzor pro české vlastence, upozorňující i na sbírku Ivana Prače *Sobranije narodnych ruskich pjeseň* a přinášející i přeložené ukázky, byl podle Dolanského Hanka.

9) Kopitar Dobrovskému z Paříže (24. 12. 1814): „Vielleicht sind indessen die serbischenVolkslieder heraus! (Snad jsou již mezitím srbské písně venku!)" (JAGIĆ: 391).

10) Podle Dolanského si Dobrovský prenumeroval 6 exemplářů (viz DOLANSKÝ 1968: 18). Kromě abonovaných výtisků se jistě do Čech mohly dostat i další, zakoupené volně.

11) Matija Murko zmiňuje „das ungewöhnliche Interesse, das die serbischen Volkslieder in der Sammlung von Vuk Karadžić in Deutschland, speziell bei Jakob Grimm und Goethe erregten (mimořádný zájem, který vzbudily srbské písně Vuka Karadžiće v Německu, speciálně u Jakoba Grimma a Goetha)" (MURKO: 351), jinde upozorňuje na „Recensionen Jakob Grimm´s, der so feines Verständnis für die poetischen Schönheiten des serbischen Volksliedes bewies und zudessen Triumphzug durch Deutschland und die ganze gebildete Welt den Anstoss gab (Recenze Jakoba Grimma, který prokázal tak jemné porozumění pro poetické krásy srbských lidových písní a dal tak podnět k jejich triumfálnímu tažení Německem i celým vzdělaným světem)" (Murko: 366). Zejména překlady podle něj „eine europäische Begeisterung für das serbische Volkslied zu Folgehatten" (měly za následek evropské nadšení pro srbskou lidovou píseň; MURKO: 351).

ohlasy lidových písní Hanka zahajuje v duchu německé romantiky heidelberské novou epochu v básnictví českém“ (HANUŠ: 675).

Starší bádání také již na zlomu 19. a 20. století registrovalo tento aspekt „Německých vlivů na počátky české romantiky“, o kterých svého času psal Matija Murko.[12] Murkovy názory byly vydání spisu roku 1895 přijaty dosti polemicky (viz TUREČEK: 2005). Jednou z příčin byla komparatistická metodologie, vyvozující z jednostranně vnímaných „vlivů“ druhořadost přijímající literatury. Už tím bylo pro českou stranu oslabeno místo příslušné problematiky v literárněhistorickém modelu. Po vzniku první Československé republiky navíc v rámci dějin české literatury výrazně slábla Hankova pozice. A zejména po druhé světové válce byl zcela přetvořen obraz české literární romantiky, a to včetně Hankova podílu. Tak renomovaný literární historik a folklorista Karel Dvořák v roce 1946 popíral iniciační roli Hankova vídeňského pobytu a v polemice se starší tradicí plédoval za domněle nepřerušenou linii literárního využití české lidové písně od baroka až po romantiku. Výslovně přitom negoval starší názory, podle nichž „náhlý rozvoj kultu lidové písně u nás kolem roku 1820 třeba chápati jako výhradní plod působení romantických idejí, které se k nám dostaly zvenčí“ (DVOŘÁK: 541). Historicky jen těžko doložitelná principiální osobitost české kultury, za kterou Dvořák ve své práci plédoval, měla v jeho konceptu zcela zásadní význam: pojila se totiž s otázkou „zda byl vývoj naší literatury organický či nikoli“ (DVOŘÁK: 542). Organičnost přitom Dvořákovi znamenala dvojí parametrickou kvalitu: autochtonnost a zároveň lineárnost. Od časů baroka následně Dvořák hodlal vysledovat nepřerušenou kontinuitu stále sílícího využití lidového zpěvu, řečeno jeho slovy „první pramének onoho proudu, který za romantismu českého dílem vústí do básnictví jako řeka života, strhávající k jeho prospěchu hráz, za kterou je osvícenství odsoudilo k životu“ (DVOŘÁK: 544). *Verbis expresis* byly následně popřeny působení a podněty Kopitarovy: „Lze tedy Hankovy obdobné snahy vyložiti […] nikoli až výhradním působením Kopitarovým, jak se to dříve činívalo“ (557).[13] Výsledkem byl celková negace dřívějších soudů, potírající „nadsazené hodnocení významu Hankova vídeňského pobytu“ (DVOŘÁK: 558). Přitom ještě v roce 1918 se pro editora Hankovy poezie, Jana Máchala, stala „přirozená záliba lidové písně […] vroucnější

12) Murko Matija: Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der slawischen Romantik I. Graz, Styria 1895 (k tomu viz TUREČEK 2005).

13) Kopitarův význam znovu vyzdvihl Julius Dolanský (*Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů královédvorského a zelenohorského*. Praha 1968, s. 15–22); zvl. na s. 22 je zajímavý postřeh – většinu Hankou přeložených srbských písní přeložil už předtím Kopitar do němčiny v recenzi na Karadžićovu 2. sbírku (*Wiener allgemeine Literaturzeitung* 1816, S. 314–333)

a uvědomělejší za pobytu Hankova ve Vídni, kde vlivem Kopitarovým začal náležitě oceňovat význam národní poesie" (MÁCHAL: XIX). Na vyznění Dvořákovy hypotézy autochtonního vývoje se bezesporu podílela i atmosféra poválečné doby; argumentaci ale místy chybělo na věcnosti a místo analýzy bylo užito vágních kulturních typologií. Jako *pars pro toto* citujme Dvořákův generalizující odsudek romantického způsobu práce s folklórním písňovým materiálem, kterému je jednostranně podsouváno mytologizování a zájem o tajemno, přičemž tyto kvality automaticky a bez dalšího získávají negativní nálepku: „Obnovený zájem romantiků o lidovou píseň svedli na tyto liché cesty oba bratři Schlegelové" (DVOŘÁK: 564). Postoj k Hankově překladu jihoslovanského písňového materiálu se tak stal součástí poválečného přehodnocení dějin české literatury[14], což v důsledku ještě dále oslabilo Hankovu poziciv rámci živé kulturní tradice.[15]

Publikace, kterou Hanka vydal roku 1817, tedy takřka tři roky po svém návratu z Vídně, a to pod titulem *Prostonárodní srbská Muza do Čech převedená*, přitom nepředstavovala reprezentativní, natož úplný převod Karadžićovy předlohy. Oproti více než dvousetstránkové materiálové části pouze druhého dílu *Pesnarice* přinesla jen deset textů, z toho osm srbských a dále – navzdory titulu – dvě ruské. Podle Dolanského byl podstatným faktorem výběru i Kopitarův překlad Vukových textů do němčiny: „většinu srbských písní, které tu Hanka vybral z obou Vukových ‚Pěsnaric', přeložil už také krátce před tím Kopitar do němčiny" (DOLANSKÝ 1968: 22). Hanka sám označil v předmluvě své dílo za pouhou ukázku a sliboval další pokračování, pokud by dílo u publika nalezlo vlídné přijetí. K tomu už ale nikdy nedošlo. Přebytečný materiál odevzdal Hanka Františku Ladislavovi Čelakovskému, který jej použil ve své třídílné edici *Slovanské národní písně* (1822–1827).[16] Čelakovský zato Hankovi dedikoval první svazek své edice a její třetí svazek věnoval Karadžićovi. I na Karadžiće by se tak v modifikované podobě dala vztáhnout slova Karla Dvořáka, spojená původně s Hankou, podle nichž tím, „že mu Čelakovský dedikoval 1. [v Karadžićově případě třetí – DaT] svazek svého souboru, jasně ukazuje, jak se pociťoval vý-

14) Dvořák tak kupříkladu uvádí tezi „o naprosto rozhodujícím vlivu německé romantiky – a tím i Herdera – na počátky romantiky české, která jako jeden ze svých prvních významných projevů vydala právě Čelakovského Písně" (DVOŘÁK: 540), ale vzápětí tuto tezi podstatně oslabuje a koriguje jako nadsazenou, danou domněle „nedostatečným poznáním Herdera" (540–541).

15) Kulturní tradici tu vnímáme v duchu Jaroslavy Peškové, jako úsilí „uvolnit to, co je jako proces již uzavřeno, dokonáno, z původních souvislostí a učinit to předmětem nového vztahu: ptát se znovu na to, co se odehrálo a uzavřelo jako na možnost [podtrhla Pešková], na kterou lze navázat, kterou lze v dalším procesu překročit, nebo kterou je třeba záměrně odmítnout. Jinými slovy: to, co je dokonáno, vystupuje jako půda porozumění pro ustrojení naší současnosti" (PEŠKOVÁ: 114).

16) I podle Karla Dvořáka „Hanka svěřil svůj materiál o lidové písni Františku Ladislavovi Čelakovskému, takže se přímo podílel na vzniku Slovanských národních písní" (DVOŘÁK: 574).

znam jeho iniciativy" (DVOŘÁK: 574).[17] Okolnosti i povaha Hankova překladu zároveň ukazují, že se jednalo o specifický případ kulturního transferu. Výmluvným signálem byl již titul, v němž se objevily dva z hlediska dobové kultury značně rozdílné, když už ne docela protikladné emblematické výrazy: „prostonárodní" a „Muza". Každé z obou slov kořenilo ve zcela jiné kulturní tradici: zatímco „múza" odkazovala na antickou kulturu, adjektivum „prostonárodní" souviselo s rousseauovskou adorací jednoduchých, autentických kulturních forem, hledaných v tradičních venkovských (popřípadě primitivně exotických) společenstvích. Takový typ knižních titulů nebyl v kontextu české literatury první poloviny 19. století zcela výjimečný. Patří k nim např. Gallašova *Múza moravská* (1. díl vydal Tomáš Fryčaj v r. 1813). V roce 1814 pak pojmenoval Pavel Josef Šafařík sbírku svých básní *Tatranská Múza s lýrou slovanskou*, přičemž titul obsahoval hned dvě kulturní transpozice: múza byla přenesena z řeckého Olympu do slovenských (tehdy ovšem hornouherských) Tater, čímž došlo k posunu od antického Parnasu k romantické rozeklanosti tatranských skalních štítů; lyra coby symbol antického básnictví pak byla spojena s romanticky vnímaným slovanstvím. A ještě roku 1843 vydal Karel Vinařický svazek své poezie, nazvaný *Varyto a lyra*; v titulu se objevily názvy dvou emblematických hudebních nástrojů – antické lyry a domněle staročeského (staroslovanského) strunného nástroje varyta, který byl odvozeninou keltské harfy, proslavené v kulturní Evropě pěvcem Ossianem. Zatímco lyra (κιθαρόν) náležela Orfeovi, varyto měl rozeznívat bájný pěvec Lumír, jeden z hrdinů falzifikovaného *Rukopisu královédvorského* (1817). Ve všech třech případech, tedy v titulech knih Šafaříkovy, Hankovy i Vinařického, tak byly čtenáři před oči stavěny emblémy dvou základních dobových literárních směrů, klasiky a romantiky.[18]

Pozici na rozhraní klasiky a romantiky není nutno Hankově překladu přisuzovat jen na základě titulu knihy. Již ve výše zmíněné výzvě ke sběru českých lidových písní z roku 1814 pozdější překladatel Karadžiće napsal: „každý ví, že v národních písních prostota a nevinnost nejvýtečnější věc jest, tedy že se básnění vznešeného aneb uměleckého v nich hledati nemůže" (HANKA: XX). Dichotomie „lidové nevinnosti a prostoty" na jedné straně a v pravém smyslu umělecké tvorby, kterou zde Hanka vyjádřil, odpovídala zjevně spíše normám a představám literární klasiky, než romantickému nadšení pro domnělou čistotu

17) Obojí věnování viz v nestránkované příloze vydání Čelakovský, F. L.: *Slovanské národní písně*. Praha, Ladislav Kuncíř 1946.

18) Kontrastivní emblematika titulu vůbec tvořila oblíbenou položku dobové poetiky: jako doklad uveďme jen titul básnického díla J. E. Vocela *Meč a kalich* (1843), symbolizující dvojí, válečnickou a náboženskou dimenzi husitství.

a dokonalost lidové písně. Slovní spojení „prostonárodní múza“, které najdeme v titulu pozdějšího Hankova překladu jihoslovanské epiky, tedy vskutku nepředstavovalo jen bezpříznakovou rétorickou figuru, ale poukazovalo ke konfrontaci dvojí literární normy – klasické a romantické. Klasika přitom představovala bezpříznakové, dominantní pozadí, do nějž byly lidové eposy teprve včleňovány jako původně nesystémový prvek.[19] Nejednalo se přitom o novou, jen pro Hanku typickou operaci. Již ve starší tradici 18. století byly jihoslovanské epické zpěvy v prostředí vzdělanců Dubrovníku, Terstu či Istrie běžně porovnávány s Homérem (viz MURKO: 353–354). Doklady o koexistenci klasiky a romantiky ve vztahu k lidové písni najdeme konečně i v Hankově korespondenci: „Vyznej, nepanuje-li v národních písních a zpěvích větší libozvučnost, nežli na samém tom Parnassu českém?“ (cituji podle DVOŘÁK: 576–577). Klíčové kritérium libozvuku je tu skutečně vzato z oboru vysoké poezie, vymezené nadto výmluvným užitím toponyma Parnas. I v právě uvedeném citátu je ale lidová poezie příznačně v pozici slabšího článku a teprve je zdůvodňována i obhajována vážná pozornost, která by podobnému typu tvorby vůbec měla být věnována.

Hankova pozice na prahu klasiky a romantiky ještě vynikne v porovnání s pozdějšími překlady jihoslovanské epiky, které pořídil František Ladislav Čelakovský a začlenil je do výše zmíněného třídílného souboru *Slovanské národní písně* (1822–1827). Čelakovského výběr odpovídá stereotypům, které si o jihoslovanské lidové epice vytvořila právě romantika.[20] Ve středu zájmu stojí hrdinské písně, jejichž formou je desaterac. Tento typ verše Čelakovský takřka absolutizoval a použil jej dokonce i pro některé lyrické texty své sbírky. Epika samozřejmě tvořila podstatnou součást také v případě Hankova překladu. Jako první text v pořadí byla příznačně otištěna píseň O knížeti Lazaru, bitva na Kosově poli, obsahující všechny tematické i poetické příznaky svého žánru, upomínající nadto na klíčový moment jihoslovanských dějin a v neposlední řadě korespondující se slavnou Hasan-aganicou. Jednalo se tedy o svého druhu emblematický text, reprezentující jihoslovanskou epiku jako exemplární *pars pro toto*. Píseň O knížeti Lazaru zároveň vyhovuje žánrovým normám válečnické epiky v širokém slova smyslu: obsahuje řadu drastických efektů, kupříkladu verše „A hle tutě sluhy Milutina / nesa pravici v své levé ruce / na něm jest ran

19) Lidovou píseň jako pole sporu mezi klasikou a romantikou identifikoval ve zmiňované studii již Karel Dvořák, podle nějž „jinak přesvědčený klasicista Bohuslav Tablic sbíral písně kolem r. 1800 a vydal některé z nich 1806 v prvním svazku svých *Poezií*“ (DVOŘÁK: 554), ale dokonce „v Dobrovském bojoval osvícenec s romantickým proudem a časem mu i podléhal“ (DVOŘÁK: 555).

20) Kromě výše zmíněné německé recepce identifikovala jihoslovanský folklor s tématy bojů proti Turkům i romantika jiných kultur; viz francouzské falzum Prospera Mérimée *La Guzla* (1827).

krutých sedmnácte, / celý jeho kůň mu v krvi bředne“ (HANKA: 11), nebo obrat „kde se brodila krev do kolenou“ (HANKA: 13). Charakteristická je i hyperbolizace válečnického výkonu: „Miloš zhubil císaře Murata, / Turků pak jest zhubil dvanáct tisíc“ (HANKA: 13). Ony technologické detaily bitevních scén přitom mohly dobovému čtenáři asociovat hned celou řadu pretextů, od homérské epiky po středověké rytířské eposy, jakými byly *Nibelungenlied* nebo *Alexandreida*. Otevíraly se tedy rozumění v klasickém, stejně jako romantickém kódu čtení. V porovnání s ostatními čísly sbírky je také vstupní báseň mimořádně rozsáhlá – zahrnuje přes dvě stě veršů. Zároveň má jako jediná povahu mnohovrstevnaté historické tragédie, jakou by uneslo shakespearovské i klasicistní jeviště: střet orientu a okcidentu se tu pojí s rodinnou tragédií, bezpříkladná udatnost a rytířská čestnost Srbů je podlomena zradou z vlastních řad.

Ale již druhá báseň *Prostonárodní srbské Muzy*, O svatém Mikuláši, představuje zcela odlišný typ epiky. Vcelku krátký příběh o čtyřiceti verších se nevyznačuje dramatickým nebo snad dokonce tragickým dějem: na hostině mnichů v pravoslavném monastýru usne biskup a výčitky svých spolustolovníků odmítá s tvrzením, že neusnul, ale přenesl se v čase a prostou, aby pomohl zachránit topící se poutníky, vezoucí obětní dary na Athos. Celek se tak spíše blíží drobnému zlomku v duchu osvícenské heroikomiky.[21] Také úvodní poznámka, kterou Hanka přičinil do závorky pod titul, nepřisuzuje textu hrdinský význam, ale má spíše povahu osvícenské glosy, komentující z jistého civilizačního odstupu přímočarost, ba primitivnost lidové zbožnosti: „tato píseň nám ukazuje, jak Srbové jsou ještě sprostí ve své víře“ (HANKA: 14). Také forma písně se odchyluje od norem desaterce, svou povahou se spíše blíží pětistopému trocheji a také zdánlivě astrofické členění textu tenduje k distichům. Tyto formální znaky vzdalují text od standardů romantické poetiky a představují spíše specifickou variantu heroického kupletu. Snaha modifikovat původní formy, či představit jihoslovanskou lidovou píseň v maximální možné různorodosti, prostupuje celou knížečkou Hankových překladů. Nejde přitom jen o záležitosti související s přetlumočením z jednoho jazyka, respektive poetického systému do druhého. Již Jan Máchal ostatně upozornil na nedostatky Hankova překladu, zejména na chyby rytmické, respektive na prohřešky proti přízvukování (MÁCHAL: XXII). Ovšem podobným posunům *ex principio* podléhaly všechny pokusy o zápis a později o edici původních ústně tradovaných písní, včetně samotného Vukova textu, z nějž Hanka překládal. Tak Matija Murko ve vztahu k původní Karadžićově

21) K žánru heroikomiky ve slovanských literaturách a především v českém kontextu viz práci Karla Krejčího, uvedenou v seznamu literatury.

předloze upozornil: „dass sich Vuk nach unseren heutigen Begriffen unzulässige Eingriffe erlaubt hat, unterliegt keinem Zwiefel und es entsteht nur die Frage, ob er in vielen Fällen so verfuhr, um einen nach seinem Gefühl ästhetisch und sprachlich korrekten Text herzustellen" (MURKO: 358).[22] Z našeho úhlu pohledu jsou příznačné posuny jiného typu, totiž ty, které vznikly selekcí z Vukovy předlohy. V tomto ohledu je příznačné zejména oslabení základního epického charakteru jihoslovanských zpěvů. Již třetí Hankou přeložená píseň, Přirozená svoboda, kolísá mezi epikou a lyrikou. Jediné, co text spojuje s epikou, je potencionálně alegorické téma svobody, vystavěné na motivu slavíka, který v zajetí nechce a ani nemůže zpívat. Verš ale zřetelně tenduje ke struktuře lyrické písně (opakující se čtyřverší, s nepravidelným, ale přesto nikoli nesoustavným gramatickým rýmem; dvě tříveršové struktury, umístěné ve středu a na konci textu básně). Jde přitom o jediný text, který překladatel převzal z prvního svazku Vukovy *Pesnarice*; již tento výběr ukazuje, že při transferu do českého prostředí nešlo o postižení nejtypičtějších znaků originálu, které reprezentovaly hrdinské zpěvy, ale o vnitřní rozmanitost nově vznikajícího celku.[23]

Ještě zcela jiný typ poezie představuje následující, čtvrtá báseň Hankova výběru, totiž Ovčák a děvčice. Látka, konstelace a povaha postav, stejně jako poetika nápadně upomínají na anakreontiku v rokokovém stylu, jaká tvořila jeden ze základních pilířů české poezie na přelomu 18. a 19. století. Žertovný spor pastýře s pastýřkou je sepsán dlouhým, dvanáctislabičným rozměrem, tendujícím zřetelně k daktylu a jevícím pravidelnou césuru po šesté slabice; versifikace tedy vzhledem k tématu představuje modifikující hru s původními schématy slovanského recitativního verše (k tomu viz GASPAROV: 31–57). Text je také poetizován efektními metaforami: „Moje hustá kštice je zelená louka", „Moje bystré oči, dva bystré prameny" (HANKA: 20). Nejedná se tedy o prostou lidovou píseň, nýbrž o poměrně rafinovanou kompozici, založenou na modifikující hře s tradičními elementy. Snad ještě zřetelnější je tato tendence v následující písni, nazvané Tkanice a dívka. Téma vskutku odpovídá folklorní tradici a řadu analogických písní můžeme nalézt v písňové kultuře řady evropských národů, včetně písní českých a moravských – mladá dívka touží po mladém milenci a obává se

22) „Vuk si podle našich dnešních pojetí dovolil nepřípustné zásahy, o tom není žádných pochyb, a vzniká tak jen otázka, zda tak v mnohých případech učinil, aby prezentoval podle svého citu esteticky a jazykově korektní text" (MURKO: 358). Komplikovanost jakéhokoliv edičního zpracování tradičního písňového materiálu dokládá mimo jiné i publikace Toncrová, Marta, Uhlíková, Lucie (eds.): *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*, Praha, Etnologický ústav AV ČR, v.v.i. 2011.

23) Výklad o slavíkovi v písni Přirozená svoboda podrobně komentoval ve vztahu k Písni pod Vyšehradem Dolanský; viz *Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů královédvorského a zelenohorského*, s. 40.

starého nápadníka. V příkrém protikladu k usuancím tradičního folkloru je ale kompozice rozdělena do dvou, formálně zcela odlišných částí. První část tvoří čtyřslabičná strofa (trochej, třikrát akatalektický, jednou katalektický). Druhá část ale představuje kontrastní zrcadlovou strukturu – dva pětiřádkové oddíly, opakující stejnou syntaktickou strukturu a přinášejí opakující se klíčové motivy, které jsou ale navzájem kontrastní a vyznívají jako antitéze. Taková vnitřně komplikovaná struktura naprosto neodpovídá normám a funkčním souvislostem autentického folkloru, i když jednotlivé její části mají zřejmé folklorní analogie. Bylo by ale kupříkladu naprosto nemožné zazpívat celou píseň na jeden a tentýž nápěv. Střídání formálních rámců by také nepodporovalo tradování písně orální tradicí. Žánr hrdinské písně přichází znovu ke slovu teprve v šestém čísle Hankovy sbírky. Píseň Fetigbegovič a jemu nesouzená je psána desatercem, a ačkoli obsahuje i komické prvky, je založená na oblíbené a ve slovenském a moravském folklóru široce rozšířeném látkovém typu „Za Turka provdaná" (viz ZILYNSKYJ: 77–79).[24] Na rozdíl od folklorního podání ale příběh nekončí tragicky, sebevraždou za Turka provdané dívky, ale oklamáním ženitby a křesťanské dívky chtivého nápadníka, kterého přelstí matka s dcerou. Závěr textu pak představuje statickou scénu, v níž Turek přiznává svou ostudnou porážku: „Klamali mne Turci i Kauři / nikdo mne však oklamat nemůže / a dnes tu mne oklamá děvčice" (HANKA: 24). Eliminováním tragického motivu, stejně jako pro hrdinskou epiku nezvyklou konstelací postav (bojovník se neutká s jiným válečníkem, ale se dvěma ženami) se báseň přibližuje spíše heroikomice konce 18. století než původnímu jihoslovanskému junáckému zpěvu. Následující dvě čísla jsou opět jiné povahy, a to písně obřadní a zároveň žertovné. Hanka je uvedl poznámkou: „Tyto dvě písně jsou z kraličských písní, které se toliko zpívají o letnicích, když se na krále a králku hraje" (HANKA: 25). Oba texty jsou psány šestislabičným nerýmovaným veršem a jejich poetika je založena na opakování základních významových celků. Forma tak sugeruje starobylost, kterou překladatel také ve své poznámce patřičně zdůraznil.[25] Snad právě zde se Hankův výběr dostává do nejpříkřejšího rozporu s klasicistním kánonem. Podobný typ písní totiž náleží mezi ony druhy, „které byly sice hojně pěstovány i básníky klasicizujícími, měly své slavné vzory antické […] i své uznávané pěstitele novější

24) Podle Zilynského četné zápisy v písňových sbírkách „svědčí o velké popularitě písně ve starších dobách". Původ hledá „v době tureckého ohrožení Slovenska a Moravy, pravděpodobně v 17. století", přičemž „nerýmovaná struktura starších textů, vzácná v západoslovanské písňové tradici, a některé archaismy v jazyce ukazují, že to nemuselo být poslední období pronikání Turků na jihozápadní Slovensko" (ZILYNSKYJ: 79).

25) Označil je za „starožitné písně" a čtenáře požádal o zaslání podobných českých, moravských nebo slovenských textů, „udržely-li se ještě jaké" (HANKA: 25).

[...], byly však pokládány spíše za okrajové hříčky, takže Boileau o nich vůbec nemluví ve svém básnickém zákoníku" (KREJČÍ 2014: 193).

Zastavme se ještě u posledního textu sbírky, převzatého z ruského originálu a Hankou tedy dodatečně připojeného k Vukově jihoslovanskému materiálu. Provenienci textu odhaluje již titul Peterburská píseň. Verisifikace opět představuje modifikující hru se základním trochejským schématem. V první části básně vystupují do popředí především idylické krajinné obrazy, vytvořené zcela v duchu anakreontiky konce 18. století: „Za horami za dolami, / za lesami chrastinami / palouček tam byl / na něm rostly kvítečky / vůkol milé potůčky / blyštěli v struhách" (HANKA: 30). Právě citovaná pasáž se sice otevírá formulí, jakou bychom mohli najít i ve folkloru, především v lidových pohádkách, ale hromadění deminutiv jako základního poetického prostředku jasně upomíná na konvence rokokového básnictví. Zcela jiného typu je ale hlavní postava básně. Je jí mladík toužící po své milé. Klíčové ale nejdou dynamické, dějové motivy, které by utvářely zápletku, nýbrž statické motivy psychického prožitku. V kompozici sbírky je svého druhu přípravou Peterburské písně předcházející text, také z ruského převzaté Loučení milých. I zde je centrálním motivem milostná touha a tesknota, vložená ale tentokrát do úst mladé dívky. Emocionalita se v průběhu textu stupňuje, báseň se mění v dívčin monolog a ústí do larmoyantní scény. Mladého hrdinu Peterburské písně ale dokonce spatřujeme „v zármutku v stesku" (HANKA: 31), přičemž ono milostné „teskno bez tebe" (HANKA: 31) je ještě umocňováno kontrastem mezi depresivním lidským pocitem a jásající přírodou. Klíčovou roli přitom hrají typické motivy subjektivní romantiky, jaké bychom coby základní komponenty nalezli v díle Geroge Gordona Byrona nebo Karla Hynka Máchy. Mladík se vyznává „bez tebe mi vše nemilo / vše nemilo vše pustylo", v důsledku nešťastné lásky „skryl se svět z očí", mládence nic „neveselí", prvky krásné přírody „žel spíš rozmnožují", hrdina se nachází v „zlém hodu", ve „smrtelném hoři", přičemž „srdéčko [...] rozloučené pláče, kvílí" (HANKA: 32–33). Báseň sice ústí do útěšného, idylického happy endu. Přesto její dominantou zůstává rozervanost, jakou nenajdeme v žádném jiném textu sbírky. Peterburská píseň tak představuje rámcující protiklad úvodní básni, O knížeti Lazaru. Zatímco vstupní číslo sbírky může být příkladem objektivní epiky, založené na tragické historické události a přinášející dalekosáhlé důsledky nejen pro účastníky děje, nýbrž pro celé země a národy[26], poslední kus nabízí zásadní

26) Mohlo by se dokonce říci, že povaha konfliktu, tedy dramatické přervání rodinných vztahů carevny Milice a jejích nejbližších mužských příbuzných bitvou na Kosově poli, odpovídá požadavku, který od Aristotela jako základ tragédie převzal i klasicismus: „Uvažujme tedy, které z událostí působí jako hrozné nebo které jako politováníhodné.

lyrizující modifikaci epiky, nesené v ryze subjektivním duchu a omezující konflikt na tragicky prožívané privatissimum.

Náš pohled na *Prostonárodní srbskou Muzu do Čech převedenou* bychom mohli dále rozšiřovat. Specifickým problémem, kterému se však již věnovalo starší bádání, by mohla být například i poměrně nízká jazyková a umělecká kvalita Hankova překladu.[27] I bez dalšího je ale patrné, že útlá knížka nebyla originálu věrným zrcadlem původního jihoslovanského folkloru, ba dokonce ani Karadžićovy předlohy, a to navzdory řadě věcných poznámek či jazykových vysvětlivek, kterými překladatel text doplnil a které měly odkazovat k jihoslovanskému kulturnímu kontextu a vytvářet tak iluzi jakéhosi „muzejního a etnografického kukátka". Povaha Hankova výběru a překladu spíše dává svazečku charakter malého, ale pestrého katalogu různých literárních možností, které by oslovovaly nejen romanticky nadšeného, ale i klasicky vzdělaného čtenáře a stavěly mu před oči různorodost lidového zpěvu. Celek se přitom skládá ze tří základních rovin. První z nich je relativně autentická hrdinská epika, jak ji obdivovali již Goethe, Herder, ale i bratři Schlegelové nebo Grimmové, a která hrála velmi podstatnou roli při utváření literatury ve vlastenecky romantickém duchu. Zároveň ale pozorujeme snahu přizpůsobit folklorní materiál básnickým normám klasické poezie, nebo alespoň poukázat, že i lidová píseň je víc než jen umělecky nepodstatný, primitivní produkt nevzdělaného sedláka a umožňuje zajímavou modifikující hru se strofickou nebo veršovou strukturou. Do třetice pak můžeme v závěrečné písni registrovat subjektivně romantické téma rozervanosti, které v roce 1817, kdy sbírka vyšla, představovalo spíše jen nerealizovanou, k budoucnosti odkazující možnost české literatury.[28] Ohlas srbských písní přitom nebyl v české literatuře dvacátých let nijak přehnaně pozitivní. Především Josef Dobrovský se v dopisech Kopitarovi opakovaně s podrážděným nepochopením vyjadřoval o srbských a ruských písních (DVOŘÁK: 557) a „vyslovil podiv, co je to za poplach

Takových skutků se zajisté dopouštějí buď lidé navzájem spřátelení, nebo nepřátelé, nebo takoví, kteří nejsou ani tím, ani oním. Když tedy zahubí nepřítel nepřítele, neozve se v nás lítost, ani když to koná, ani když se k tomu chystá, leda v okamžiku vraždy přímo; podobně ti, kteří si nejsou ani přáteli, ani nepřáteli. Když však dojde k vraždě mezi pokrevnými, např. když zabije buďto bratr bratra, nebo otec syna, nebo matka syna, anebo syn matku, anebo když to zamýšlí nebo dělá nějakou jinou věc podobnou, to je to, co je třeba vyhledávat" (ARISTOTELES: 50).

27) Podle Dolanského „Hankův český překlad srbských písní je po umělecké stránce značně chatrný. Snaží se převádět krásné lidové texty většinou doslova, bez hlubšího zřetele na osobité vlastnosti češtiny. Na několika místech překladatel zřejmě neporozuměl smyslu jednotlivých slov, slovesných tvarů nebo i veršů. Ani zdaleka se mu nepodařilo vystihnout lehounký rytmus a písňovou melodičnost. Zápasil s původním textem i tam, kde měl po ruce daleko zdařilejší německý překlad Kopitarův. Celkem lze považovat „Prostonárodní srbskou Musu" za Hankovu učňovskou práci v oblasti jeho básnických překladů ze slovanských literatur. Bylo v ní více dobré vůle než opravdových schopností" (DOLANSKÝ 1968: 23).

28) Tvorba klíčového autora české subjektivní romantiky, Karla Hynka Máchy, spadá teprve do let 1829–1836, přičemž příklon k poezii po vzoru Byronově můžeme datovat až zhruba do posledního tříletí této periody.

se srbskými písněmi, kdyžtě jsou to pouhé Gassenhauer" (cituji podle DVOŘÁK: 555). Domácí půda pro přijetí evropského kulturního fenoménu tedy nebyla obzvlášť příznivě připravena. Hanka se v tomto kontextu osvědčil jako rozvážný překladatel, který se různorodostí své publikace obracel na rozličné publikum, otevíral možnosti využití jihoslovanského folkloru jak pro klasicky vzdělané a orientované autory, tak i pro mladší generaci romanticky orientovaných spisovatelů.[29] Jako podstatná se nám přitom nejeví okolnost, že strategie výběru nebyla zcela Hankovým dílem, ba naopak, odvisela – jak již bylo řečeno – na postupu Kopitarově, otevírajícím cestu Vukově sbírce do německého prostředí. Významné je, s jakým potencionálním účinkem překlad vstupoval na horizont dobové české literatury.

Z tohoto úhlu pohledu se Hankův překlad a prezentace Karažičovy sbírky zdá především potvrzovat starší teze Karla Krejčího, jemuž se slovanský a zejména pak český „klasicismus naprosto nejeví jako jev homogenní, nýbrž rozrůzněný v celou řadu variant a probíhající několika velmi složitými vývojovými stádii" (KREJČÍ 2014: 179). Pro českou literaturu dvacátých let 19. století se tak jeví jako adekvátní další Krejčího teze, podle nichž „sama základna klasicistické kultury se mění již natolik, že je možno mluvit o stylu novém, podstatně odlišném [od původního klasicismu osvícenského – DaT], který tvoří zřetelný přechod k romantismu" (KREJČÍ 2014: 181). Folklorní píseň tak v českém prostředí bezpochyby sehrála roli jedné z „drobnějších souběžných vln, které vycházejí většinou od jednoho spisovatele nebo i od jednoho izolovaného díla, ale rychle pronikají do všech oblastí, kde se vytvořil podklad literatury klasické" (KREJČÍ 2014: 182). *Prostonárodní srbská Muza* se pro tento typ proměny zdá být přímo ilustrativním literárním textem, řečeno opět s Krejčím „romantickou skladbou, vytvářející se v rámci klasicistického řádu" (KREJČÍ 2014: 182). V první fázi začleňování folkloru do nově vznikající české národní literatury tak folklórní materiál nehrál bezvýhradnou roli dynamického katalyzátoru proměny literárního stylu a literárnosti vůbec, která mu jinak po právu bývá obecně přisuzována.[30]

Hankův podstatně modifikující a doplňující překlad Karadžićových písní spíše jeví povahu uzlového bodu, v němž se prolínají, střetávají různorodé literární tendence. Vyjevována je tak „polyfokalita" literatury (ZAJAC: 18), která se literárnímu historikovi bude jevit jako „transfokácia, zoomovanie, klzavý pohyb

29) Hledisko potencionální funkce, či různorodých funkcí přitom má zcela zásadní význam pro konkrétní posouzení Hankova výběru a úprav původního materiálu. Již Jan Máchal sice považoval překladatelův výběr za „přiměřený" (MÁCHAL: XXI), ale uvedl, co mu bylo kritériem oné přiměřenosti.

30) Viz Krejčího formulaci „sentimentalismus klasicistickou hierarchii druhů přímo revolucionizuje svým objevením a vyzdvižením lidové písně" (KREJČÍ 2014: 193).

medzi ohniskami" (IBID.: 18–19) a výsledkem bude „synoptická mapa kľzavých difúzných hranic, vzájomných prienikov a prelínaní" (IBID.: 20).[31] I Hankova útlá knížka tak podporuje představu o literatuře jako o vnitřně dynamickém a rozporuplném „morfogenetickém poli" (viz PETŘÍČEK), tvořeném různými a proměnlivými spolupůsobícími součiniteli, jaká se v polední době jako alternativa stále zřetelně prosazuje v literárněvědné bohemistice (viz TUREČEK 2012).

Tato studie vznikla v rámci projektu GA ČR P 406/12/0347 Diskurzivita literatury 19. století v česko-slovenském kontextu.

Literatura

ARISTOTELES:
1962 *Poetika* (Praha: ORBIS)

DVOŘÁK, Karel
1946 „Studie", in František Ladislav Čelakovský, *Slovanské národní písně* (Praha: Ladislav Kuncíř), s. 538–608

DOLANSKÝ, Julius
1964 „Vuk Karadžić a česká literatura jeho doby", *AUC – Philologica* 2, *Slavica Pragensia* 6, 1964, s. 43–154
1968 *Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů královédvorského a zelenohorského* (Praha: Academia)

GASPAROV, Michail Leonovič
2012 *Nástin dějin evropského verše* (Praha: Dauphin)

HANKA, Václav
1817 *Prostonárodní srbská Muza do Čech převedená* (Praha: J. F. Vetterl z Wildenbrunnu)

HANUŠ, Josef
1902 „Počátky novočeské romantiky: Václav Hanka", in *Literatura česká XIX. století* I (Praha: Jan Laichter), s. 648–732

31) Takový typ uvažování zároveň odstraňuje některé interpretační problémy, vyplývající právě ze snahy přiřadit jednotlivá díla k extrapolovaným, substanciálně chápaným „sběrným" termínům (např. realismus/romantismus; romantismus/biedermeier). Vedle „stylově čistých" textů, jakým je třeba Máchův Máj, ale existuje řada textů více méně synkretické povahy, jejichž vztah k extrapolované opozici bychom skutečně mohli nejspíše označit termínem „nabývání mezihodnot". Klasickým příkladem jsou třeba „realistické" prvky v Máchově Márince, biedermeierovské téma (přísné podřízení se nadosobnímu řádu) co do tvaru a motiviky romantické (baladičnost, motivy hrůzostrašné romantiky) Erbenovy Kytice nebo „romantický" charakter příběhu Viktorky v rámci celku biedermeierovsky laděné Babičky Boženy Němcové. Bylo by ale potřeba prozkoumat, jakou funkci v rámci fikčního světa tyto prvky mají (ve všech případech nejde o hybris, ale o akcentování základního, úhrnného charakteru a směřování příslušného textu pomocí určitého typu „kontrafaktury" – tento postup byl zejména v prvé polovině 19. století velmi hojný.

JAGIĊ, Vatroslav (ed.)
1885 *Briefwechsel zwischen Dobrovsky und Kopitar (1808–1828)* (Berlin: Commisionverlag der Weidmanschen Buchhandlung)

JIREČEK, Josef
1878 „O stavu české literatury v letech 1815–1820“, *ČČM* 52, 1878, č. 2, s. 241
1879 „Hankovy původní básně od 1813 do 1819“, *ČČM* 53, 1879, č. 2, s. 358–359

KARADŽIĆ, Vuk Stefanovic
1814 *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pesnarica.* (U Vienni: U Pečatnji Ioanna Šnirera)
1815 *Narodna srbska pěsnarica (*U Vienni: U Pečatnji Ioanna Šnirera)

KREJČÍ, Karel
1964 *Heroikomika v básnictví Slovanů* (Praha: Nakladatelství československé akademie věd)
2014 „Klasicismus a sentimentalismus v literaturách východních a jižních Slovanů“, in *Literatura a žánry v evropské dimenzi: nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky* (Praha: Slovanský ústav AV ČR, v.v.i.), s. 177–201

MÁCHAL, Jan
1918 „Úvod“, in *Hankovy písně a Prostonárodní srbská muza do Čech převedená* (Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění) 1918, s. I–XXIII

MARKL, Jaroslav
1987 *Nejstarší sbírky českých lidových písní* (Praha: Supraphon)

MURKO, Matija
1906 *Die serbokroatische Volkspoesie in der deutschen Literatur* (Berlin: Weidmansche Buchhandlung), Sonderabruck aus dem *Archiv für slawische Philologie*, Bd. XXVIII

NOVÁK, Arne
1936–1939 *Přehledné dějiny literatury české* (Olomouc: Promberger)

PEŠKOVÁ, Jaroslava
1988 „Problém tradice a jejího vlivu na národní charakter“, in *Povědomí tradice v novodobé české kultuře* (Praha: Národní galerie), s. 112–118

PETŘÍČEK, Miroslav
2009 „Komparatistika jako způsob myšlení“, in Tureček, Dalibor (ed.), *Národní literatura komparatistika* (Brno: Host), s. 48–55

ŠAFAŘÍK, Pavel Jozef.
1814 *Tatranská Múza s lýrou slovanskou* (Levoča: Jozef Mayer)

TONCROVÁ, Marta, UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.)
2011 *Hudební a taneční folklor v ediční praxi* (Praha: Etnologický ústav AV ČR, v.v.i.)

TUREČEK, Dalibor
2005 „Murkovy Deutsche Einflüsse a jejich české přijetí“, in Pospíšil, Ivo, Zelenka, M. (eds.), *Matija Murko v myšlenkovém kontextu evropské slavistiky* (Brno: Masarykova univerzita), s. 87–99
2006 „Časopis Deutsches Museum Friedricha Schlegela a česká obrozenská literatura“, in Tureček, D., Urválková, Z. (eds.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Periplum), s. 123–142

TUREČEK, Dalibor a kol.
2012 *České literární romantično* (Brno: Host)

VINAŘICKÝ, Karel
1843 *Varyto a lyra* (Praha: Bohumil Haas)

ZAJAC, Peter
2006 „Literárne dejepisectvo ako synoptická mapa“, in Tureček, D., Urválková, Z. (eds.), *Mezi texty a metodami. Národní a univerzální v české literatuře 19. století* (Olomouc: Perpilum), s. 13–22

ZILYNSKYJ, Orest
1978 *Lidové balady v oblasti západních Karpat. Interetnická skupina* (Praha: Academia)

Prof. PhDr. Dalibor Tureček, DrSc., turecek@ff.jcu.cz, Ústav bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, České Budějovice / Department of Czech Studies, Faculty of Philosophy, University of South Bohemia, České Budějovice, Czech Republic