

Kopecký, Milan

Lyrika a některé jiné nesyžetové útvary

In: Kopecký, Milan. *Pokrokové tendence v české literatuře od konce husitství do Bílé hory*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1979, pp. 133-161

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121544>

Access Date: 13. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LYRIKA A NĚKTERÉ JINÉ NESYZETOVÉ ÚTVARY

Při poměrování s myšlenkově náročnou a žánrově i tvarově mnohostrannou lyrikou vrcholného feudalismu se lyrika období renesance jevila starší literární historii jako nevýrazná oblast literární tvorby a v porovnání s epikou a dramatikou jako oblast méně významná. Pohusitské období se považovalo za chudé na lyriku světskou, a pokud jde o lyriku duchovní, byl v ní viděn jen jakýsi předstupeň bohaté duchovní lyriky barokní. Při takovém přístupu zůstávalo stranou posouzení lyrické tvorby z hlediska původnosti a z hlediska jejího místa v soudobé literární produkci.

Mezi lyrikou duchovní a světskou existovaly v době renesance těsné vztahy. Soubory duchovní lyriky — kancionály plnily funkci dnešních sbírek poezie, vedle převažující tvorby duchovní obsahovaly někdy i tvorbu světskou, prolíná se v nich literatura oficiální s tvorbou pololidovou a lidovou, a proto poskytují cenný veršovaný materiál k myšlenkové a tvarové analýze. Zásadně je však třeba říci, že se v kancionálové produkci neprosadily pokrokové tendence literární. Přesto pokládám za potřebné věnovat pozornost aspoň jednomu z víceméně konstantních oddílů kancionálů, který měl ke světské lyrice nejbližší; míním žalmové parafráze, vydávané někdy také samostatně. V české literatuře období renesance se vyskytují v jejím počátečním stadiu a pak ještě několikrát a konečně i v období přechodu od renesance k baroku.

I když termín „parafráze“ se v literární vědě většinou považuje za neproblematický, neboť se z jedné příručky do druhé přenáší jeho vymezení jako „opis“, přece se místy vyskytne rozpor v tom, že někteří vidí v parafrázi literární žánr, jiní zase zvláštnost uměleckého stylu. Není vymezen vztah parafráze k adaptaci a někdy se i významově odstiňuje parafráze od perifráze; většina německých teorií literatury klade mezi oba pojmy rovnítko, vysvětluje je slovem „die Umschreibung“. Nejbližší se k objasnění tohoto termínu dostala literární komparatistika při řešení otázky, jaké jsou základní typy literárních vztahů a souvislostí. Rozdělíme-li tyto základní typy na genetické meziliterární vztahy a na typologické souvislosti, patří parafráze nepochybně do první skupiny: jde o vliv jednoho díla na druhé a forma tohoto vlivu je integrační — jejím charakteristickým

rysem je obsahová shoda s motivickou variabilitou. Je zde ovšem možná i diferenciační forma vlivu, která by však nevedla k parafrázi, nýbrž k parodii či travestii.¹ Obsah termínu „parafráze“ je samozřejmě nutno objasnit vždycky se zřetelem k době vzniku konkrétní parafráze. V naší kapitole půjde především o literaturu období renesance, bude však předtím třeba zamyslet se krátce nad termínem „parafráze“ v antické literatuře, z níž renesance vycházela.

Je překvapující, že řecké termíny „paraphrasis“ a „periphrasis“ nejsou přímo dochovány v antické řecké literatuře, ale vyskytují se až v dílech římských autorů, především u toho, který ovlivňoval řečnickou teorii humanistickou, u Marca Fabia Quintiliana, a to v obsírném spise *Institutio oratoria* 1, 9, 2 a tamtéž 10, 5, 5; zde je v obou případech psáno „paraphrasis“. Termín „periphrasis“ se vyskytuje v téžže Quintilianově díle na těchto místech: 8, 3, 53; 8, 6, 59; 8, 6, 61; 9, 3, 98. Dále nacházíme termín „periphrasis“ u Suetonia, *De grammaticis* 4, přičemž některé rukopisy mají na tomto místě „paraphrasis“, a u Gellia, *Noctes Atticae* 3, 1, 6 i jinde.

Význam termínu „paraphrasis“ lze nejlépe pochopit z *Quint.* 1, 9, 2: *Igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihili se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: versus primo solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviate quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur.* — Význam termínu „periphrasis“ vysvětluje dobře z *Quint.* 8, 6, 59–61: *Pluribus autem verbis cum id, quod uno aut paucioribus certe dici potest, explicatur, periphrasim vocant, circumitum quendam eloquendi, qui nonnumquam necessitatem habet, quotiens dictu deformia operit, ut Sallustius „ad requisita naturae“, interim ornatum petit solum, qui est apud poetas frequentissimus:*

tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris incipit et dono divum gratissima serpit

*et apud oratores non rarus, semper tamen adstrictior. Quidquid enim significari brevius potest et cum ornatu latius ostenditur, „periphrasis“ est, cui nomen Latine datum est non sane aptum orationis virtuti circumlocutio.*²

V dalším vývoji literatury se termínů „parafráze“ a „perifráze“ používá nezřídka bez významového rozdílu, ale častější je termín první. Někdy se přiznává shodná podstata termínů, ale určitý rozdíl se vidí v kvantitě: parafráze je opis (zpravidla umělecký), obměna určitého tématu na širší rozloze, kdežto perifráze je opis několika slovy za jedno slovo, kterého spisovatel z nějakého důvodu nechce použít — perifráze se tu někdy blíží eufemismu. V době renesance se setkáváme ponejvíce s termi-

¹ Srov. Dionýz Ďurišín, *Problémy literárnej komparatistiky*, Bratislava 1967, str. 83 aj. — Z nové literatury o parafrázi, která je zaměřena převážně lingvisticky, uvádím aspoň: Gerold Ungeheuer, *Paraphrase und syntaktische Tiefenstruktur*, *Folia linguistica* III/1969, str. 178n.

² Před Quintilianem najdeme místo termínu „periphrasis“ termín „circuitio“ v díle, připisovaném mylně Ciceronovi, *Rhetorica ad Herennium* IV, 43.

nem „parafráze“, jak svědčí mnohá literární díla nebo aspoň jejich tituly. Zůstaneme-li v oblasti parafrázy žalmů, je nutno uvést především knihu *Psalmorum Davidis paraphrasis poetica* od Georga Buchanana z r. 1566 i z let pozdějších. Této knihy jako předlohy používali Vavřinec Benedikti z Nedožier a Jan Campanus, první jako autor spisu *Žalмовé někteří v písne české na způsob veršů latinských vnově uvedení a vydání* (1606), druhý jako básník porůznu vycházejících žalmových parafrází zařazených později do prvního svazku knihy *Odae sacrae*, vytištěného roku 1611 s názvem *M. Iohannis Campani Vodniani Odarum sacrarum liber prior psalmos Davidicos continens*. I když mi nejde o výčet starších žalmových parafrází, přece uvedu aspoň tři tituly obsahující termín *paraphrasis*: Marcus Antonius Flaminius, *Paraphrasis in triginta psalmos* (1542), Tomáš Mitis z Limuz, *In Psalterium Davidis Georgi Buchanani paraphrasis poetica*. . . (1573), Esrom Rüdinger, *Libri psalmorum paraphrasis latina* (1581). Všechny tyto knihy byly u nás v oběhu, ostatně autor druhé knihy byl Čech a autor třetího spisu působil na Moravě jako rektor bratrské školy v Ivančicích v letech 1575 až 1580.

Teoretický zájem o problematiku parafráze zjišťujeme na konci humanismu u J. A. Komenského. V jeho dílech nacházíme nejčastěji podobu *periphrasis*, *perifrasis*, *perifrází*, někdy místo *-e-* užívá *-a-*, např. ve slově *paraphrasticae*. Ve Zprávě a naučení o kazatelství najdeme dokonce tuto Komenského charakteristiku: „*Periphrasis jest, když se místo jednoho slova celá věc klade, totiž vypsání té věci jinými slovy, jako kdybych, člověka jmenovati maje, řekl: Nejušlechtilejší ze všech tvorů, ten k nesmrtnosti stvořený a rozumem obdařený tvor atd. Perifrasis lečjaks udělati se může, jen aby se rozumělo, co se míní.*“³ Tato definice je začleněna na začátek výkladů Komenského o kazatelském umění, a to do 1. dílu pojednávajícího O hojnosti věcí a řeči. Podle Komenského patří k této hojnosti důkladná znalost jazyka, znalost způsobu vykládání slov a znalost způsobu rozšiřování slov. Toto rozšiřování slov se děje skrze synonyma, epiteta a parafráze, což Komenský ukazuje — po definicích těchto tří uměleckých prostředků — na biblickém citátu z Jana 3, 16.⁴

Komenského Zpráva a naučení o kazatelství vznikla pravděpodobně v letech 1620–1621, tj. téměř současně s literárněteoretickou rozpravou O poezi české nebo krátce po ní (ta byla napsána před rokem 1620), v níž Komenský také připomíná parafrázi, a to ve výčtu řečnických ozdob: „*Znáti však, že k metrum mnohem více než k rytmmum umění přináleží.*“

³ Rukopis Univerzitní knihovny v Brně, sign. RKP 61, str. 16. — Kromě tohoto rukopisu je Zpráva... zapsána ještě v rukopise knihovny Komenského evangelické bohoslovecké fakulty v Praze, sign. 2 P 531. — Zprávu... vydal Josef Liboslav Ziegler, *Jana Amose Komenského Umění kazatelské*, Praha 1823. Největší pozornost zatím Zprávě... věnoval Stanislav Souček v knize *Komenský jako teoretik kazatelského umění*, Praha 1938.

⁴ Brněnský rukopis Zprávy..., str. 17–18.

Nebo nejen musejí všechny sylaby slov (což samo dosti práce dá) tak rozměřené, jakž býti má, státi: ale musí také mimo to zvláštní věci jádrnost býti, item retorické ozdoby, tropi, epitheta, paraphrases, figurae etc., aby libé všecko a zvláštní bylo.“⁵

V pozdním Listu Petru Montanovi z konce roku 1661, v němž Komenský podává bilanci svého celoživotního literárního snažení, nepoužívá už termínu „perifráze“ nebo „parafráze“. Když zde píše o žalmových parafrázích Vavřince Benediktího z Nedožier, používá slova „concinnaverat“, tj. že Vavřinec Benediktí „upravil Davidovy žalmy ve verše rozličného rozměru, po vzoru Buchananově“. Po zprávě o zkáze tohoto díla v době drancování Prahy roku 1620 „concinnatis metricae psalmis aliquot“, tj. (píše Komenský) „přebásnil jsem několik žalmů časoměrným veršem“. Když pak vyjmenoval metra použitá k přebásnění určitých žalmů, podotýká: „Non absolvi omnia.“⁶

Na počátku našich žalmových parafrází stojí utrakvista Mikuláš Konáč z Hodiškova, který roku 1507 uvedl do češtiny Petrarkovu latinskou parafrázi sedmi kajících žalmů (tj. žalmů č. 6, 31, 37, 50, 101, 129 a 142) a o sedm let později Savonarolovu také latinskou parafrázi IV. (tj. 50.) žalmu ze sedmi žalmů kajících. Hodnotíme-li Konáčovu volbu Petrarkova díla k překladu, musíme mít na zřeteli dobový vztah překladatele a vydavatele i čtenářského publika k námětu, který my dnes považujeme za náboženský. Na začátku 16. století neexistuje mezi tvorbou náboženskou a světskou tak ostrý předěl jako v literatuře novodobé. Nešlo o dvě oblasti literatury bez vzájemných souvislostí a závislostí, z nichž by každá měla přesně vymezený obsah. Náboženská a světská tematika se do značné míry prolíná, ve světské literatuře se vyskytují náboženské motivy a obrazy, a naopak světské motivy a obrazy v literatuře náboženské. Toto prolínání je charakteristické i pro Konáčovu verzi Petrarkových žalmů, jejichž citová vroucnost a svěží tropy mohly být přijímány jako potřebný umělecký čin zpestřující tvářnost soudobé české literatury.

Konáčův překlad ze Savonaroly se myšlenkově značně odchyluje od překladu Petrarkových sedmi kajících žalmů. Oba spisy obražejí dvojitý vztah k umění a životu: Petrarkův vztah renesančně optimistický, Savonarolův středověce klášternický. Savonarola, vášnivý nepřítel všeho renesančního nejen v životním stylu, ale i v umění, naplnil svou parafrázi IV.

⁵ Tzv. leningradský sborník rukopisných prací Komenského (Státní veřejná knihovna M. J. Saltykova-Ščedrina v Leningradě, sign. Raznojazyčnyja XVII Q 250), fol. 23a–23b. Rozpravu vydal Antonín Škarka v Slezském sborníku 1955, str. 479n., ve studii *Komenského rozprava „O poezi české“ z leningradského sborníku* a nově v VII. svazku *Vybraných spisů Jana Amose Komenského*, Praha 1974, str. 107–117. Text transkribuji zde i dále podle své edice připravené pro 4. svazek *Díla Jana Amose Komenského* (vyjde patrně v roce 1979).

⁶ Citace originálu i českého překladu *Epistuly ad Montanum* podle 1. svazku *Díla Jana Amose Komenského*, Praha 1969, str. 18n.

žalmu (a nejen tu, kterou přeložil Konáč, nýbrž i ostatní své žalmové parafráze) středověkým pojetím smyslu života i středověkou askezí a nevráživostí ke všemu pohanskému, ke všemu, co bylo v rozporu s křesťanskou filozofií, jak mj. svědčí jeho výpady proti Platónovi, Aristotelovi i jiným antickým osobnostem, jichž se humanisté často dovolávali. Také umělecky stojí Konáčův překlad Savonarolovy žalmické parafráze níže než tematicky podobné dílo, jímž Konáč debutoval.

Po Konáčovi se linie překladů a parafrází žalmů bohatě rozvinula zvláště v jednotě bratrské. Její nejlepší básníci se snažili co nejlibozvučněji přeložit starozákonní žalmy, ať už to byl Jan Blahoslav, překládající pro kancionál tzv. Samotulský z r. 1561, nebo Matěj Červenka (1562) a Jan Vorličný (1572). Pak následovaly dva kralické překlady žalmů (1579 a 1581), pořízené snad Izaiášem Cibulkou a využité také ve 3. díle Kralické bible (1582), a po nich na svou dobu zvláště vynikající parafráze Jiřika Strejce (Žalmové neb Zpěvové svatého Davida, poprvé v Kralicích 1587; srovnání těchto verzí a u prvních tří též určení autorství patří k otevřeným otázkám bádání o jubilujícím knihtisku ivančicko-kralickém). Strejcová básnického souboru⁷ si velmi cenil Komenský podobně jako parafrází Vavřince Benediktioho Nedožierského. Tato žalmická tvorba poté vrcholí časoměrnými parafrázemi J. A. Komenského.

V Žalmech Komenského⁸ můžeme zjistit určité typy parafráze, zásadně však typ věrné a volné parafráze. V prvním případě nám srovnání kralické předlohy z r. 1582 s přebásněním Komenského ukazuje především, že osnova předlohy je plně zachována, ostatně na verše Kralické bible Komenský odkazuje. Dále toto srovnání vede už na první pohled ke zjištění některých shod, zvláště tam, kde kralická formulace metricky přesně souhlasí se zvoleným metrickým schématem, nejčastěji s formou elegického dvojverší. Aby příslušné schéma mohlo být naplněno, musel Komenský někdy provádět různá přeskupení, rozšíření, krácení a jiné úpravy kralického textu. Důsledkem takového přístupu k biblické předloze bylo, že z ní Komenský přebíral také umělecké obraty, obrazná pojmenování a jiné prostředky.

Vedle těsné nebo věrné parafráze jsou v Žalmech Komenského i takové, jejichž vztah k předloze je poměrně volný. V nich bývá také zachována osnova kralické předlohy, je také respektována naléhavost otázek, zvolání apod., avšak v pravém slova smyslu větší doslovná převzetí zde nenajde-

⁷ Strejcovu parafrázi žalmu XXIII. parodoval r. 1593 neznámý veršovec v satíře, namířené proti nejvyššímu hořmistrovi Království českého Jiřímu z Lobkovic; viz edici Jaroslava Kolára *Zrcadlo rozděleného království*, Praha 1963, str. 153–154.

⁸ Žalmy Komenského se nám dochovaly v unikátním tisku Univerzitní knihovny v Praze pod sign. 54 E 130. Jejich úplné vydání přinese až 4. svazek Díla Jana Amose Komenského (asi 1979). Dosud byly publikovány pouze ukázky, naposledy otiskl Antonín Škarka 11 žalmových parafrází ve *Vybraných spisech Jana Amose Komenského VII*, Praha 1974, str. 753n. (na str. 807–808 uvádí editor starší odbornou literaturu).

me. Komenský se v takových případech od své předlohy odlišuje amplifikací, tj. slovním rozšiřováním charakteristickým pro perifrázi, naopak někdy text krátí nebo vypouští (např. vypustil závěr 10. žalmu). Častěji než v těsných parafrázích se ve volných nacházejí přesahy.

Příčinu těsného nebo volného vztahu slovesného tvůrce k předloze je třeba hledat mj. ve formě, kterou si záměrně zvolil. To platí i pro dva typy parafráze u Komenského, které jsou realizovány v závislosti na zvolených veršových útvarech. Komenský jich ve svých Žalmech užívá šest, a to vesměs antických meter. Nejčastěji, dva- a čtyřicetkrát, použil elegického disticha, které sám nazývá termíny elegiacum, elegiacské carmen, carmen elegiacum, métrelem elegiacským, elegiacó; tento útvar realizoval v Žalmech č. 3, 6, 11, 12, 14, 15, 19 až 30, 34, 36 až 43, 46 až 49, 52, 53 (zde je pouze odkaz „Jako Žalm XIV“), 54 až 63. V devíti skladbách použil Komenský hexametru — v jeho terminologii kromě hexameter také heroico, carmen heroicum, carmine heroico, heroický verš, métrelem heroickým, heroickým métrelem — v Žalmech 1, 2, 8, 16, 18, 32, 35, 44 a 50. Dále se v jeho spise šestkrát nachází sapfická strofa, jím označovaná jako Saphicum, Saphico, Saphico carmine, carmen Saphicum, safické carmen, safické métrum a métrelem safickým, a to v Žalmech 5, 17, 31, 45, 51, 64. Čtyřikrát použil jambického trimetru, ale nikoli v klasické podobě, neboť u něho jsou jambické pouze první dva verše, kdežto třetí je trochejský; tento útvar sám nazýval v titulu oněch čtyř žalmtů, tj. č. 4, 10, 13, 33, termíny jambico, jambico tricolò a métrelem jambickým. Konečně toliko jednou se mezi žalmovými parafrázemi Komenského objevuje falécký verš čili hendecasyllabon, v jeho terminologii Phalaeciò — č. 7, a jambický tetrametr čili iambi tetrastróphi nebo iambi tetracoli, u Komenského jambico tetracolo — č. 9.

Nabízí se ještě otázka, zda intenzita vztahu Komenského parafrází k biblickým předlohám nebyla určována jeho zřetelem k hudební či písňové realizaci jeho parafrází. V několika případech totiž Komenský stanovil nápěvy svých žalmových parafrází. Podle nápěvu písně Když Alžběta se mohou zpívat, jak upozorňuje Komenský, Žalmy 4, 10, 13, 33; na nápěv písně Chvály radostné odkazuje sice jen u Žalmech 5 a 31, ale bylo by možné podle něho zpívat také všechny ostatní žalmy přebásněné v sapfické strofě, tj. Žalm 17, 45, 51 a 64; na nápěv písně Aj, jak jest to milé lze zpívat parafrázi Žalmech 7 a podle nápěvu písně Kristus v jednotu Žalm 9.⁹ Avšak tyto nápěvy nemohly určovat míru závislosti parafrází na kralických žalmech, neboť primární byl text parafráze a sekundární byla teprve její forma, pro kterou Komenský vyhledal ve starší hymnografii vhodný nápěv, a to nikoli pro všechny parafráze, nýbrž pouze asi pro pětinu. Žalmové parafráze Komenského byly především určeny k četbě a k přednesu (tj. jako recitace v pravém slova smyslu, nebo jako recitace psalmodická) a teprve v určitých případech také ke zpěvu. Rozhodujícím faktorem pro míru závislosti Komenského parafrází na předloze byl tedy především zvolený časoměrný prozodický systém a jeho veršové i strofické útvary a dále

⁹ Odkazové značky Komenským uváděné se shodují jenom s oběma posledními předbélhorskými kancionály, Písněmi duchovními evanjelistskými z r. 1615 a 1618. Knihopis č. 12 871 a 12 872.

snaha po aktualizaci tematiky vlivem dobových společenských událostí a osobních stavů a zkušeností. I když tlak biblického textu byl značný a velká byla i úcta Komenského k němu, což se projevovalo převzetím jeho patosu a místy také doslovným využíváním textu předlohy, přece Komenský vytvořil množství originálních tropů a figur i jiných uměleckých prostředků (např. intonačních a libozvučných), jimiž osvěžuje básnický slovník i větnou stavbu a obohacuje českou poezii. Torzem Žalmů J. A. Komenského z 20. let 17. století končí a zároveň vrcholí česká žalmická poezie a s ní i parafrázování lyriky v období renesance.⁴⁰

Dříve než přejdu ke světské lyrice, poznamenám ještě ke vzpomenutým vazbám mezi lyrikou duchovní a světskou, že v průběhu 16. století se obě tyto oblasti lyriky od sebe oddalují. Charakteristický pro tento proces je příklad z tvorby Lomnického a Rozenpluta. Šimon Lomnický z Budče má ve svém druhém kancionálu (první vyšel v Praze r. 1580 jako *Písň nové na evangelia svatá nedělní přes celý rok*), nazvaném *Kancionál aneb Písň nové historické na dni obzvláštní sváteční přes celý rok* (Praha 1595), píseň *Svatý Jakub, Alfeův syn*. Tuto píseň převzal do svého *Kancionálu*, vyšlého v Olomouci 1601, Jan Rozenplut z Švarcenbachu, ale s pozoruhodnými změnami. Prvních deset slok se sice téměř shoduje a v dalších jedenácti jsou pouze drobné difference, ale po 21. sloce je u Rozenpluta vynecháno sedm slok, takže potom korespondují (opět s malými textovými rozdíly) Rozenplutovy sloky 22. až 48. a sloky 29. až 55. z kancionálu Lomnického. U Rozenpluta pak následuje samostatná poslední sloka (prosba k sv. Jakubovi), kdežto Lomnický má ještě dalších sedm slok (Rozenplutem později nezařazených). Tyto sloky vyprávějí zajímavou epizodu z apoštolského působení Jakubova. Rozenplutovi jako redaktorovi katolického kancionálu nebo některému z jeho spolupracovníků jako upravovateli písňe snad vadilo příliš světské podání příkoří, které Jakub utrpěl, srov. aspoň dvě sloky Lomnického, jež v Rozenplutově kancionálu chybějí:

A ten zlostník vběhv na kruchtu,
svatému Jakubu buchtu
po zadu pěstí tuze dal,
kdež, slovo boží mluvě, stál.

A potom ho dolů shodil,
velmi mu zdraví uškodil,
neb od té doby kulhal vždy,
za dobré vzal záplatek zlý.

Zřetel k prostým uživatelům kancionálů nutil hymnografy k lidové motivaci nebo přesněji k práci s motivy blízkými lidu, který měl být nábožensky veden. Tak např. v písni *Vlasti má milá nebeská* (vyskytující se v kancionále Rozenplutově, Hlo-

⁴⁰ Tato poezie z doby, kdy už reformační a renesanční kulturu nahrazuje u nás kultura protireformační, byla jistě v oběhu ve vlasti i v exilu, což umožňovala její tištěná fixace, ale později zřejmě upadla do zapomenutí a stala se po Šafaříkovi v nálezu jejich unikátního výtisku (viz ČČM 1855) až faktem literatury počátku druhé poloviny 19. století. Viz v mém článku *K problému parafráze u Komenského*, *Studia Comeniana et historica* 1975, č. 10, str. 59–73, který byl podkladem pro předchozí výklady.

hovského i v kancionálech Šteyerových) jsou rajske rozkoše líčeny s ohledem na prostého venkovského člověka, aby mu byl vychválen opak svízelných provázejících jeho dřinu:

Není hnoje, ani blata,
milá k chůzi tam cesta ta,
zimy těžké i horkosti,
ani slunce páčivosti.

Vlasteneckou tendenci v duchovní poezii dokládat netřeba, lze ji v naší hymnografii sledovat bez přerušení počínaje Svatováclavskou písní.

Někdy z neznalosti pramene, jindy proto, že píseň byla obecně křesťanská, konfesionálně nevyhraněná, přejímaly se písně z kancionálů různých vyznání. Těsné vazby byly hlavně mezi hymnografií utrakvistickou a katolickou. Církev podobením sice vyšla z revolučních ideálů husitských a zaujímala za vlády Jiřího z Poděbrad oficiální postavení, nicméně ze společenství římské církve se nevyloučila. Proto bylo možno v utrakvistických kancionálech, z nichž nejoblíbenější byl kancionál Václava Miřínského (vyd. 1522, 1531, 1567, 1577, 1590), najít nemálo písní z katolického hlediska zcela nezávadných (tak např. vzpomenuť Rozenplut převzal z Kancionálu kališnického, vydaného r. 1505 královéhradeckým měšťanem Johannem Franusem, asi 50 písní). Avšak do katolických kancionálů se někdy přebíralo i ze zpěvníků českobratrských, jejichž tvůrci (tj. redaktory a zčásti také autory) byli nejdříve br. Lukáš, po něm br. Jan Roh a nakonec Jan Blahoslav. Za jeho pečlivé redakce vyšel r. 1561 v Šamotulách u Poznaně velký reprezentativní soubor bratrské písněvé tvorby i soubor s tradičním titulem Písně chval božských, v novém vydání pak v Ivančicích r. 1564. V kancionále se mj. nachází vyloženě světská alegorie církve Lodí milá od Václava Solína. Bratrský kancionál Blahoslavovy redakce přijal velmi kriticky bojovný jezuita Václav Šturm. Ve svém Rozsouzení a bedlivém uvážení velkého kancionálu (Praha 1588) jej zhodnotil ostře zejména po věroučné stránce a zároveň vybízel k vydávání katolických kancionálů. Ty se měly stát pravověrnou náhradou za bratrské kancionály, které sám posměšně od slovesa kaziti (tj. víru a mravy) nazýval „kazionály“. V duchu Šturmové se pak iniciativy ujal zmíněný Rozenplut, jehož Kancionál (vydaný r. 1601 v Olomouci a dedikovaný kardinálovi Františkovi z Ditrichštejna) se stal spojnicí mezi katolickou hymnografií humanistickou a barokní.⁴⁴

I když nešlo o dvě literární oblasti hermeticky od sebe oddělené, přece je nepochybné, že jako protiváha duchovní lyriky byla vnímána lyrika světská. Jedna vnějšková diference mezi oběma oblastmi zaslouží hned na začátku výkladu o světské produkci neodkladného připomenutí: na roz-

⁴⁴ Srov. v mé studii *Dva vývojové články staročeské hymnografie*, Sborník prací FF BU 1974, D 21, str. 49–61. — Významné myšlenkové a tvarové analýzy staročeské hymnografie podali zejména Josef Jireček, Karel Konrád, Zdeněk Nejedlý a Antonín Škarka, srov.: Josef Jireček, *Hymnologia bohémica. Dějiny církevního básnictví českého až do XVIII. století*, Praha 1878. — Karel Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského v době předhusitské*, 1. díl v Praze 1881, 2. díl tamtéž 1893. — Zdeněk Nejedlý, *Dějiny předhusitského zpěvu*, Praha 1904; *Počátky husitského zpěvu*, Praha 1907; *Dějiny husitského zpěvu*, Praha 1913. — Antonín Škarka, *Duchovní písně Jana Amose Komenského*, Praha 1952; Adam Michna z Otradovic, *Das dichterische Werk*, München 1968; Škarka vypracoval také koncepci velkého hymnologického slovníku, viz jeho studii *Hymnorum thesaurus bohemo-slovenicus*, Cyril 1948, str. 73–89.

díl od české duchovní lyriky, kterou máme od počátku 16. století uchovánu díky knihtisku, šíří se světská lyrika dlouho rukopisně. To má pro literárněhistorické zkoumání některé nepříznivé důsledky, např. obtížně se určuje doba jejího vzniku. Většinou byla tato lyrika, vznikající už asi od poloviny 14. století, zapsána až Oldřichem Křížem z Telče v letech 1457 až 1463. Rukopisně jsou dochovány i básně o něco málo mladší, zapsané v tzv. Neuberském sborníku, obsahujícím mj. i veršovanou tvorbu Hynka z Poděbrad (zemř. 1492). Předpokládáme-li, že v době Křížově byla lyrika jím zapsaná v oběhu, znal ji určitě i Hynek z Poděbrad a dal se jí do značné míry ovlivnit. Avšak i kdybychom odmítli eventualitu vlivu skladeb typu Křížova sborníku na Hynka z Poděbrad (Kříže totiž mohly vést k zápisu jiné důvody než snaha zapsat „živou“ produkci), přece bychom museli konstatovat shody Hynkovy tvorby aspoň s částí české středověké lyriky. Svědčí o tom zjištění, že v jeho skladbách city nejsou individualizovány, že láska je chápána jako milostná služba nebo dokonce otroctví — přímo taxativně je milovník v Májovém snu prohlášen za vězně, psance a nevolníka. V duchu středověku je láska jako utrpení vyjadřována milostným nářkem, srov. např. ve Verších o milovníku, v. 153n.:

Panno, kdy ráčíš slyšeti, to na mě věz,
že sem strápen přetěžkú milostí,
že se nevím kam díti před žalostí.
Já mním, že nenie v světě toho,
by měl pro milost žalosti tak mnoho,
kterúž já mám pro túženie,
nemoha míti žádného utěšenie,
když své najmilejší nemohu viděti.
Jaký mám po ní zámutek, chci pověděti.
Co kde vidím najpodobnějšího k radosti,
div mi se srdce nerozpučí žalostí...

K tomu ještě přistupuje zdůrazňování cti a jiných mravních hodnot feudální ideologie. Avšak tato hodnotová hierarchie je narušována zejména v Májovém snu, v němž je znevažována ženská pohlavní „čistota“. Protiváhu k mládencovu snovému znevážení ženské „cti“ tvoří replika vysněné paní, která znevažovanou hodnotu považuje za nenahraditelný „klénot“ (v. 91–92: Nebo čemu bych já na světě byla, když bych od tebe cti zbyla?). V dialogu obou partnerů se tedy vyjevuje u jednoho ještě středověký, u druhého už renesanční vztah ke konvenčním mravním hodnotám. Aktualizační funkci má motiv přechodu ze sladkého snění v neradostnou skutečnost, provázený mládencovým ironizováním další středověké hodnoty vyvozované tradičně ze 4. božího přikázání, srov. v. 234–239:

Jakú sem měl ve snách žalost,
mohla by přijíti z toho zlost,
že jest to najevě nebylo!

Tak mi se srdce zarmútilo,
jako by mi otec muoj umřel.
I vstav z toho lože, pryč sem odšel.

V Májovém snu se tedy objevují náběhy k ideovému překonání středověké milostné lyriky, nad kterou veršované skladby Neuberského sborníku postupují především formálně, ponejvíce svým bezrozměrným veršem.¹²

Skutečnost, že světská lyrika období renesance byla až do konce 16. století uchována většinou rukopisně a navíc v nevelkém rozsahu, vedla starší literární historii k přesvědčení, že tato linie literární tvorby neměla širší společenský dosah. Toto nazírání bylo revidováno nálezem různého tištěného (i rukopisného) materiálu ve vazbě knihy z fondů benediktinského kláštera v Rajhradě, vytištěné r. 1550 v Basileji u J. Oporina s názvem *Epistolarum miscellaneorum ad Fridericum Nauseam Blancianum, episcopum Viennensem, etc. singularium personarum, libri X.*¹³ Při převazbě této knihy bylo nalezeno několik složek starých tisků, jichž zřejmě knihvazač použil jako makulatury a z nichž nejpozoruhodnější byla složka básní.¹⁴

Podle číslování skladeb můžeme soudit, že byl nalezen fragment ze sborníku milostných básní. Básně č. 44–54 jsou otištěny na složce E, představují tedy pětinu až šestinu (teoreticky ovšem i menší část) původního celku. Z toho vyplývá, že šlo o poměrně rozsáhlý soubor milostných básní vytištěných v době, z níž máme zachováno poměrně málo milostné lyriky. Básně byly, pokud jsem mohl zjistit studiem předobrozenské lyriky i lyriky lidové,¹⁵ zcela neznámé. Zmínku o nich nepřináší ani, pokud vím, žádný starší pramen. Sixt Palma Močidlanský sice r. 1598 „jakés písničky frejírské vydal“, pro které byl dokonce potrestán vězením,¹⁶ avšak tisk

¹² Srov. úvod Zdeňky Tiché k její edici *Veršované skladby Neuberského sborníku*, Praha 1960, str. 20n., a její rozpravu *Staročeské básně složené bezrozměrným veršem*, Praha 1969, str. 35n. — Citováno je podle uvedené edice, str. 78, 100 a 104 až 105.

¹³ Popis viz v knize Vladislava Dokoupila *Soupisly tisků 16. století z fondů Univerzitní knihovny v Brně*, sv. 2 (*Tisky 16. století z knihovny benediktinů v Rajhradě*), str. 209–210 (č. 818), Brno 1959.

¹⁴ Nalezené složky jsem charakterizoval a transkripci i rozbor objevených básní provedl ve studii *Milostné básně ze 16. století a jiné nálezy v brněnské univerzitní knihovně*, *Listy filologické* 1961, str. 277–295, kterou zde v zestručněné formě přejímám. — Faksimile nalezeného fragmentu milostných básní vydala jako bibliofilský tisk katedra české literatury a literární vědy na filozofické fakultě UJEP v Brně pod názvem *Ze staré milostné poezie*, Brno 1975.

¹⁵ Nenašel jsem je ani v Zíbrtově *Bibliografickém přehledu českých národních písní* (Praha 1895), ani v rozsáhlém katalogu lidových písní v brněnské pobočce Ústavu pro lidovou píseň při ČSAV.

¹⁶ Srov. studii Antonína Škarky *Ze zápasů nekatolického tisku s protireformací*, ČČH 1936, zvl. otisk, str. 9 a 126.

našich básní je jisté (jak ještě ukáží) starší. Název sborníku, který by bylo možno vztáhnout na naše skladby, se nenachází ani v žádném předobrozenském „indexu“. Hledal jsem zejména ve 2. vydání Koniášova Klíče z r. 1749, neboť tam je Index librorum venerea vel obscena tractantium (§ 4). Zde však není uveden ani jeden titul český (většinou jsou tu názvy německé, francouzské a latinské), takže lze říci, že náš sborník nebyl „dán na index“. Básně konečně ani nebyly – jak lze vyvozovat z fragmentu – nikterak lascivní, a Koniáš neměl po té stránce na českou poezii příliš přísné měřítko, jak svědčí jeho poznámky ke dvěma spisům Paprockého,¹⁷ jež považuje za opravitelné. Je ovšem docela možné, že Koniášovi toto dílo už nebylo známo, vždyť právě spisy malého formátu¹⁸ se snadno ztrácely a často ničily, protože nebyly považovány za „hodnotnou“ literaturu.

Specifičnost nalezených básní vyplývá z míšení trojí vrstvy obrátů a obrazů – vrstvy středověké, vrstvy už renesanční a vrstvy lidové. Na první pohled se zdá, že první vrstva je zřetelnější než další dvě. Je to jisté dáno typicky středověkým pojetím lásky jako služby, které prochází některými básněmi. Z tohoto hlediska je charakteristická zvláště báseň 48, v níž mluví poukazuje na svou věrnou službu milované ženě (motiv služby se zde opakuje čtyřikrát),¹⁹ na svůj smutek z nevyslyšené lásky a na touhu po své „ze všech nejmilejší paní“. S tím ovšem souvisí i defétistický a tragický vztah k životu, jak se projevuje v těchto verších: snáz a prvé největší smrtí zahynu; a s tím chci do hrobu jíti (báseň 45); by možné bylo, chtěl bych za tě umřítí (46); A já snad naještěšťastnější sám na světě budu, až do mé smrti těžkého zármutku stěžka pozbudu (47); Auvech, jaké mám trápení (a celá řada dalších veršů básně 48); Nejtěžší žalost srdci, trápení poznávám, jehož já miluji, a svobody žádné nemám (49); Dokudž mě budeš trápati, moha nechceš těšiti, zdaliž mne v tom zármutku necháš, odušení nedáš; Žalujit na tě srdci tvému (53).

Na staročeskou milostnou lyriku, zařazenou do průkopnické práce Feilalikovy²⁰ a do souboru Jana Vilikovského,²¹ upomínají také motivy zrádných soků (47 a 54) a stylizace milovníka do pózy „smutného“ (47, 48, 53). V básních jsou také některé pro staročeskou lyriku typické obraty (věrně

¹⁷ Jsou to: Nová kratochvíle, s kterouž tři bohyně, totiž Juno, Pallas a Venus, na svět přišly (1597) a Nová kratochvíle, s kterouž Pallas na svět přišla (1600); srov. *Clavis* ... z r. 1749, str. 300–303.

¹⁸ Složka básní má formát 11×8 cm; tzv. zrcadlo (tj. potištěná plocha) má rozměry 85×62 mm.

¹⁹ Srov. např. tuto stylistickou analogii se staročeským Milostným listem: Vzpomeň na sluhu věrného (48) – I zpomeň na věrného sluhu svého (M. 1., verš 66).

²⁰ *Altteichische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts*, Sitzungsberichte 1862, str. 627–745.

²¹ *Staročeská lyrika*, Praha 1940. Rozbor této tvorby viz v jeho studii *Milostná lyrika staročeská*, *Pisemnictví českého středověku*, Praha 1948, str. 161–175. Z nového bádání viz Robert A u t y, *The Medieval Czech Love-lyric*, Oxford Slavonic Papers, N. S. Vol. I, 1968, str. 12–26.

miluji — 48, 50; za pravdu pravím — 50) a apostrofy, jako mé nejmilejší utěšerí (46, 48), mé milé utěšení (47, 50), má ze všech nejmilejší paní (48). Těmito obecnými apostrofami chce básník udržet milenkou v anonymitě — a to také bylo charakteristické právě pro středověk. Apostrofa milence jako sokola nebo sokolíčka (52) je vzata z rytířského prostředí (je jí také užito v staročeské básni Tajná žalost ve verši „S šerým očkem sokoliku“ a znovu na zadní desce rukopisu NUK. XVII F 9 ve slovech „můj milý sokoliku“), ovšem nacházíme ji i v poezii lidové.

V porovnání s vrstvou středověkého pojetí lásky s příslušným typickým výrazivem je složka renesanční a lidová jakoby v pozadí. A přece naše básně obsahují některé motivy, jež nejsou obvyklé v lyrice středověké. Do renesance se hlásí hlavně narážky z oblasti antické mytologie, popřípadě písemnictví. Nejzřetelněji se to projevuje v básni 51, kde milovník v refrénu vzývá „paní Vénus“ a v poslední sloce se k ní obrací jako k „milostivé paní“. Zde je středověké křesťansko-kurtoasní pojetí nahrazeno pojetím renesančním, a přihlédneme-li navíc i k tomu, že mluvčí označuje svou žalost Jupiterovi, přijdeme k závěru, že báseň č. 51 je ze všech básní myšlenkově nejvíce renesanční. Tato skladba se také nejvíce přibližuje básním renesančního typu od Bartoloměje Paprockého a Šimona Lomnického. Ovšem s pohanským božstvem se nesetkáváme pouze v této básni, ale i v básni 50 („bych s bohy byl“),²² kde je také narážka na věrnou lásku ovidiovské dvojice Pýrama a Thisbe. (Je příznačné, že právě tato dvojice pronikla i do naší renesanční zábavné prózy, viz v III. kapitole.) Věrnou lásku symbolizují také Tristram a Izalda, kteří jsou vzpomenu ti v básni 45; ti ovšem patří svým literárním rodokmenem do středověku, v českém písemnictví předhusitském je jim věnována rytířská skladba epická²³ a do lyrického kontextu se tato dvojice dostala ve verších 2385–2390 Života svaté Kateřiny.²⁴ V období renesance se pak narážka na Tristrama objevuje zase v Naučení rodičům (v. 214).

Nesmíme přehlédnout ani to, že i v básních myšlenkově ještě středověkých se vyskytnou nové prvky. Tak např. poslední, neúplná báseň obsahuje vedle středověkých motivů (soci, klevetání apod.) i motiv nový, neboť milovník o své lásce vyznává: „žeť miluje a mně vždy s věrou přeje všeho dobrého“. Tento motiv svým místem v kontextu přerůstá trubadúřskou konvencí, podle níž mužova láska k ženě zůstávala zpravidla neopětována. Přitom není rozhodující, že obrat „s věrou přeje“ je středověký a že

²² Obrat „bože bohův“ z téže básně lze v kontextu chápat jako renesanční, od původu je však biblický (srov. Dt 10, 17; Žalm 136, 2; Daniel 2, 47).

²³ Z nové literatury viz Ulrich B a m b o r s c h k e, *Das alttöechische Tristan-Epos*, 1. díl Wiesbaden 1969 (rozbor), 2. díl Wiesbaden 1968 (edice). — O souvislosti rytířské epiky s milostnou lyrikou středověkou svědčí mj. např. verš 5471 Tristrama a Izaldy (by v hoří jakoby ho třel pilů), který má stylistickou analogii ve verši 6 milostné básně Dřevo se listem odievá (ta tře mé srdce pilů).

²⁴ Viz *Dvě legendy z doby Karlovy*, Praha 1959, str. 187 a 257.

je v staročeské lyrice doložen i pro ženu, která opětuje mužovu lásku, a to v básni *Poznal jsem sličné stvoření* (v. 14).

Uvedený motiv i některé jiné rysy našich básní poukazují na značný vliv lyriky lidové. K těmto rysům patří některé apostrofy, např. *dívčičko má milá* (47, 52), *pacholíčku jediný* (52), některé obraty, např. *prvé mne budeš mrtvú viděti, než bych já to měla, můj najmilejší, jináče změnití* (49), nebo *stokrát v hodině směl bych za tě umřítí* (50), i obraz dívky, jak jej autor načrtl v básni 54. Pozornosti také zasluhuje to, že v některých básních (44, 49, 52) promlouvá dívka. To samo o sobě by nebylo nejzávažnější a nemusilo by to dokládat jen vliv lidové lyriky, protože mezi trubadúry byly i ženy a také v naší středověké lyrice nacházíme několik básní, v nichž své milostné city vyjadřuje dívka; přínos našich básní je však v tom, jakým způsobem dívka své city vyjadřuje. Tento přínos je zřejmý zvláště ze dvou míst básně 49, totiž ze slov první sloky „až bych za něho své hrdlo dala“ a ze závěrečných veršů „Pro tě sem se odvážila lidských řečí i také svého hrdla...“ Středověké pojetí lásky je tu obráceno na líc, neboť stylizovaná obětavost, kterou v středověké lyrice vyjadřoval muž ženě, mění se tu v dívčin upřímný výraz ochoty obětovat se za milence: „nechť já za tě snáším všecky tvé žalosti“. V básni je naléhavě vyslovena horoucnost citu, kterou předhusitská lyrika (jež vycházela z konvence cizího původu a nebyla založena na prožitku) neznala. To by bylo možno dokumentovat srovnáním naší básně se starší skladbou *Slunce stkvúcé*, kde je také motiv odhodlání podstoupit raději smrt než ztratit lásku, ale zde je tento motiv pouze konvenční. Závěr básně 49 je neobyčejně působivý, protože je jistě uměleckým odrazem trpké životní reality. Dnes ovšem lze verš o tom, že se milenka odvážila pro milence „lidských řečí i také svého hrdla“, vysvětlovat jen hypoteticky: může zde být třeba narážka na narození nemanželského dítěte nebo na opuštění legitimního manžela. Jako celek hledí báseň č. 49 myšlenkově dopředu, je zbavena konvenční ideové zátěže středověké lyriky, nelze však nevidět, že v některých obrazech je právě této lyrice velmi „poplatná“, srov. např.: „bych pak měla smutná zahynúti pro tebe v sirobě“ nebo „já miním v té lásce až do smrti setrvati“. Tato „poplatnost“ je zároveň svědectvím o živé kontinuitě naší milostné poezie a o navazování renesanční lyriky na tradici lyriky středověké.

Avšak mezi našimi básněmi najdeme jednu, v níž je souvislost s lidovou lyrikou velmi těsná, báseň s incipitem *Ó ruožičko, proč vadneš* (č. 52). Tato báseň je komponována jako dialog žárlivého chlapce a milující dívky, přičemž nepřesná stavba dialogu (v posledních dvou slokách mluví jen dívka) a odlišný rozměr poslední sloky (má 8 veršů, kdežto ostatní sloky jsou 9veršové) i jistá neumělost rýmová ukazují, že básník nepostupoval podle předem připraveného schématu, jak bylo zvykem u autorů středověkých milostných skladeb. Na vliv lidové lyriky lze soudit podle několika apostrof, zvláště pak podle apostrofy *rúže s paralelou rúže—dívka* (tímto

motivem básní začíná i končí), i podle verše „já kdybych jáť od Turka byla“ a hlavně podle poslední sloky, z níž je zřejmé, že zde promlouvá nový mluvčí v naší lyrice, děvečka. To je fakt jistě pozoruhodný, uvážíme-li zvláště, že zde byl na venkovské prostředí vržen pohled „zezdola“, vycházející ze stejného sociálního postoje, jaký je vyjádřen ve Stesku na ženitbu (verše 503–513) z Neuberského sborníku.²⁵

Jestliže se v obsahové stránce skladeb nacházejí nové prvky, měly by nové rysy být i v básnické formě. K tomu je třeba předeslat poznámku, vztahující se ke grafickému označování konců veršů v tisku básní. Na první pohled se zdá, že svislé čárky v textu, tištěném in continuo, skutečně označují pouze hranice veršů. Avšak prostudujeme-li tisk pozorně, zejména srovnáme-li užití svislých čárek v různých slokách těžce skladby, přijdeme k závěru, že svislé čárky označují vedle konců veršů také hranice syntaktických celků, a že je jich tedy užíváno z hlediska veršové formy nadbytečně. Při transkripci nebylo proto možno přidržovat se tohoto grafického dělení pro rozpisování textu do veršů, ale bylo nutno vycházet ze základního metrického schématu. Přesné stanovení tohoto schématu bylo někdy ztíženo tím, že několik básní (č. 45, 46, 47, 52, 53, 54) je porušených (protože spodní okraj čtyř listů složky je oříznut).

Strofická a veršová stavba našich básní je dosti různorodá. Vedle básní pravidelných (44, 48, 52 – v této básni je pravidelnost snadno vysvětlitelná příklonem k lidové poezii) nebo aspoň relativně stroficky vyvážených (53) nacházíme u většiny básní složité strofické schéma, v němž stěží lze najít záměrnou sylabickou organizaci. Některé verše jsou dlouhé – až 17slabičné, což je jistě v soulase s obecnou tendencí veršové formy v polovině 16. století. Vedle dlouhých veršů jsou však v básních verše poměrně krátké, a tak vznikají strofické útvary, jež jsou v staročeské poezii ať světské, nebo duchovní zcela nevyklé.²⁶ V těchto bezrozměrných verších je zřejmá tendence k rytmu daktylotrochejskému. Rýmy jsou vět-

²⁵ Viz edici Zdeňky Tiché *Veršované skladby Neuberského sborníku*, Praha 1960, str. 120.

²⁶ Neobvyklost našich strofických útvarů zjistíme srovnáním se strofickými útvary duchovní poezie, jejichž seznam podal Antonín Š k a r k a ve své edici *Duchovních písní J. A. Komenského*, Praha 1952, str. 499–505. Strofická schémata našich básní jsou tato (u básní neúplných nebo sylabicky rozkolísaných uvádím schéma podle sloky úplné nebo relativně nejvíce pravidelné):

XLIV: 9a 10a 4b 5b 10c (nebo 9c)

XLV (2. sloka): 14a 12a 14a 15a R^o 4b 12b 14c 13b 8c

XLVI (3. sl.): 13a 14b 12a 15b R^o 12c 8c 11d 12d (r)

XLVII (3. sl.): 15a 16a 14b 16b R^o 10c 11d 7c

XLVIII: 8a 9b 8a 9b R^o 9c 9d 9c 11d (event. týž rozměr s rýmy sdruženými)

XLIX (3. sl.): 13a 16a 15b 11b R^o 8c 11c 10d 17d

L (1. sl.): 9a 12a 10b 15b R^o 14c 12c

LI (1. sl.): 15a 14a 15b 15b R^o 4c 4c 9d 8d 14r

LII (1. sl.): 7a 7b 7a 8b 7c 6c 8d 7d 6e

LIII (1. sl.): 8a 7a 9b 6b 9c 6c 9d 8d R^o 11e 7e 8f 12f

LIIII (2. sl.): 13a 16a 13b 15b R^o 8c 6c 7d 9d

šinou gramatické, rozložené jako v staročeské milostné lyrice buď sdruženě, nebo střídavě; sledujeme-li však rýmové dvojice, zjišťujeme, že se jen místy shodují s rýmovými dvojicemi charakteristickými pro českou středověkou poezii, ať lyrickou, nebo epickou. Přitom je zajímavé, že když se v našich básních vyskytne typická středověká rýmová dvojice, je jí zpravidla užito v rýmu nikoli sdruženém, který byl pro náš středověk charakteristický, ale v rýmu střídavém. Její umístění v básni je tedy pozměněné — a nová pozice vznikla jako důsledek nového významu rýmujících se slov v kontextu celé skladby. Naproti tomu se v básních nacházejí některé rýmové dvojice v postavení sdruženém nebo střídavém, jež se vyskytují až ve veršované tvorbě období renesance a jsou v konfrontaci s poezií předhusitskou nové. Naše básně dokládají další stupeň v procesu rozrušování pravidelného standardního verše předhusitského, a to jak v oblasti typických rýmových dvojic, tak zejména v oblasti sylabismu. Básně jsou tedy po skladbách Hynka z Poděbrad²⁷ dalším příkladem ústupu od staročeského osmislabičného verše.²⁸ Ve verších, zejména delších, se místy vyskytne vnitřní rým. To samo svědčí o uměleckých záměrech básnického subjektu, stejně jako tyto záměry jsou potvrzovány rýmy neobvyklými (s náznaky alternace, 54 aj.), eufonickými asonancemi a účinným užitím refrénu v básni č. 46, kde stylistické obměny refrénu gradují základní myšlenku.

V souvislosti s formou našich básní se nabízí otázka: byl jejich text spojen se zpěvem? Ke zcela jednoznačné odpovědi v kladném slova smyslu nám chybí to nejpodstatnější — notace nebo aspoň odkaz na nějakou „notu“ či melodii, na kterou se text dal zpívat. Lze ovšem hned namítnout, že odkazy na melodie mohly být uvedeny na začátku nebo na konci sborníku, tedy v partiích, jež se nám nezachovaly. To však je nepravděpodobné, protože básně jsou po veršové stránce dosti rozmanité. Přesto při pokusu o řešení této otázky máme aspoň jeden opěrný bod: u většiny básní je v textu uvedena značka „repetitio“ (R°), která byla běžná u skladeb spojených se zpěvem. Básně se tedy zpívat mohly, i když je zde jistá obtíž v sylabické rozkolísanosti i uvnitř jednotlivých básní; sylabicky nejednotné je i znění refrénu jak v básni 46, tak v básni 51, přičemž refrén byl zpravidla konstantní složkou písně. Avšak ani tato okolnost nemusí vyvracet tezi, že text mohl být podložen melodií. Některé písně z této doby mají veršovou stavbu velmi složitou, nestejný počet slabik na korespondujících místech strof, a dal při zpěvu celkem snadno vyrovnávat.²⁹ Definitivní řešení je ztíženo tím, že jde o písňovou tvorbu světskou, která se nám z této doby dochovala jen v malé míře a která dosud nebyla zevrubněji studována.³⁰

²⁷ Srov. edici citovanou v pozn. 12 a 25.

²⁸ K tomu srov. Hrabákovy *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 101–137.

²⁹ Srov. edici Jaroslava Pohanky *Dějiny české hudby v příkladech*, Praha 1958, nebo edici Jitky Snížkové *Česká polyfonní tvorba*, Praha 1958.

³⁰ Zajímavý příspěvek k problematice písňové tvorby 16. století podala Jitka Snížková v článku *Píseň XVI. století*, *Slovesná věda* 1948–1949, str. 49–52.

Faktem zůstává, že básně vznikly jistě v době, kdy spojení světské lyriky se zpěvem bylo stále ještě samozřejmostí. Pro podepření tohoto názoru odkazují aspoň na hru Judith z r. 1547, jejíž autor přidal za textem poznámku: „V této pak knize všechny tyto rykmy (však jestliže by se komu čísti stejskało) bude sobě moci zpívati notami obecními a nejvíc jest jich na tu notu jako Vitamque faciunt beatiorem“; kromě toho se tam uvádí, že děkonná píseň Judith se zpívá „jako Komuž mílo spasení, časověť sou nyní“. Tedy mohly-li být zpívány i verše z biblického dramatu, proč by nemohla být se zpěvem spojena soudobá světská milostná lyrika? Konečně zpěvný ráz některých našich básní i téměř soustavné grafické označování R° přímo čtenáři vnucuje představu spojitosti se zpěvem. Označení R° nemá – kromě fragmentu č. 44 – jenom báseň č. 52 a to je jistě paradoxní, neboť jde o báseň nejvíce zpěvnou. Uvedené označení však zde chybí patrně proto, že v básni nebylo užito tzv. trojdielné formy.

Z které doby je tisk nalezených milostných básní, resp. kdy básně vznikly? Podle analogie se středověkou lyrikou, která byla zapisována až asi sto let po svém vzniku, můžeme předpokládat i zde rozdílnou dobu vzniku a tisku milostných básní. Vycházíme-li pouze z nalezeného fragmentu, máme trojí oporu pro hypotézu o časovém zařazení skladeb.

První oporu nám poskytuje verš „a já kdybych jatá od Turka byla“ z básně 52. Tato neurčitá narážka je locus communis celé řady skladeb, zejména folklórních.³¹ Kdybychom ji chtěli chápat jako odraz určité konkrétní historické situace, museli bychom vznik této básně hledat po roce 1554, kdy Turci obsadili Filakovo a začali dělat nájezdy do okolních oblastí slovenských, při nichž se někdy dostávali až na východní Moravu. Domnívám se však, že citovaný verš není odrazem konkrétní události, spíše výrazem obecné lidové představy o vztahu Turků ke křesťanským dívkám. Taková představa mohla vycházet jednak z ústního podání, jednak z písemnictví – vždyť např. Konáč vydal už v době kolem bitvy u Moháče tři dílka vztahující se k Turkům a k tureckému nebezpečí.³²

Druhou oporu pro časové určení tisku nacházíme v jazyku básní. Některé hláskové jevy, jako častější *aj* než *ej* (najmilejší, znajž, nakládajž aj.), původní *ú* (kterúz, zahynúti aj.) a diftogizované *uo* (k vuolí, nemuož, svuoj), by vznik básní dokonce posouvaly do první poloviny 16. století, nevylučovaly by však ani dobu kolem poloviny století, kdy hláskový systém je stále ještě rozkolísaný.

Konečně třetí vodítko, v tomto případě jen pro určení doby tisku, je typografické. Podle typografické stránky fragmentu lze soudit, že sborník byl vytištěn kolem poloviny 16. století. Na to ukazují zvláště četné ligatury,

³¹ Psala o nich Dagmar Rychnová ve studii *Turecké války v lidovém podání východní Moravy*, Národopisný věstník československý 1956, str. 36–100.

³² Viz v mé knize *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodiškova*, Praha 1962, str. 177 až 178.

kterých se v druhé polovině 16. století užívalo už velmi zřídka a které by byly pro čtenáře nesrozumitelné. Pokud jde o přesné určení tiskaře, je rozhodování ztíženo tím, že stejné typy písma nacházíme v různých českých tiscích té doby — nejde totiž o speciální typy, jež by byly majetkem jen určité tiskárny; obvyklé dobové typy si totiž zpravidla kupoval tiskař od tiskaře. Přesto lze aspoň konstatovat, že stejně řezaného švabachového typu písma užíval kolem poloviny 16. století také olomoucký tiskař Jan Günther. Tisk básní má jednu zvláštnost: iniciálky jsou — až na jednu výjimku³³ — vytištěny latinkou. A právě latinky, a to písma stejně řezaného, užil Günther ve svém Slabikáři z r. 1547. To by nás tedy opravňovalo vyslovit hypotézu, že Günther byl autorem typografické úpravy básní.

Pokud jde o tvůrce básní, nabízí se otázka, byl-li autor jeden, nebo šlo-li o soubor básní různých autorů. Rozdíl mezi jednotlivými básněmi jsou, jak jsem ukázal výše, dosti velké, takže považuji za dost opodstatněnou domněnku, že knížka vznikla jako svod milostné lyriky, jež byla v polovině 16. století v oběhu. Je také vysoce pravděpodobné, že šlo o poezii domácího původu, aspoň u básní našeho fragmentu se mi nepodařilo najít přímé předlohy latinské, polské nebo německé. I když v některých básních je vyjádřena geneticky cizí teorie lásky, přece v nich už nepromlouvají šlechtici, kteří se naučili básnit u trubadúrů nebo minnesängerů, nýbrž své city zde vyslovují už příslušníci měšťského stavu, kteří znali lidové prostředí a byli sami blízcí lidu. Tito básníci měli sice v povědomí starší lyriku předhusitskou, která snad i v jejich době byla v oběhu, do svých básní však dovedli uložit nové obrazy i obraty, které jim nabízela lyrika lidová.

Citovaná nářezka na zajetí od Turka by vybízela k hypotéze, že básně (nebo aspoň báseň č. 52) jsou moravského původu, protože podobné nářezky jsou v lidové poezii vzniklé v Čechách velmi řídké — konečně turecká problematika doléhala vždy na Moravu (a na Slovensko) více než na Čechy, kam Turci nikdy nepronikli. Uvedenou hypotézu o existenci česky psané renesanční poezie, vzniklé a tradované na Moravě, by snad bylo možno podepřít i poukazem na to, že veškerý potištěný (event. popsaný) makulaturní papír byl nalezen v knize, která byla původně majetkem Ambrože z Ottersdorfu³⁴ (bratra pražského spisovatele, právníka a politika Sixta z Ottersdorfu); Ambrož působil v Brně od r. 1542 jako městský písař, r. 1545 zde napsal Výklad na zřízení Markrabství moravského.³⁵ K tomu připomínám, že v celokožené renesanční vazbě výše citovaného basilejského tisku byl nalezen obchodní dopis, adresovaný brněnskému u knihvazači Mathiasi Köschovi, jehož jméno bylo zatím v naší kulturní historii neznámé. Tím docházíme k tomuto závěru:

³³ U básně č. 51, kde ovšem je užití švabachového písmene W vysvětlitelné tím, že písmeno neměl sazeč v latince.

³⁴ Srov. citovaný soupis D o k o u p i l ů v, str. 209—210.

³⁵ Vlz František Š u j a n, *Dějepis Brna*, Brno 1928, str. 238.

Spis *Epistolarum miscellanearum* . . . libri X, vytištěný r. 1550 v Basileji, si zakoupil Ambrož z Ottersdorfu, který si dal knihu podle svého vkusu svázat v Köschově knihařské dílně. Vazba byla provedena jistě nedlouho po r. 1559 a bylo při ní jako makulatury použito různých „nepotřebných“ složek z let 1550–1559 i dopisu z r. 1557 adresovaného mistrovi. Tento „odpad“ mohl být majetkem Köschovým (tiskaři někdy prodávali za nepatrnou cenu různé tiskoviny, které jim nešly na odbyt), nelze však ani zcela vyloučit, že tyto složky dostal Kösch od Ambrože z Ottersdorfu; pokudazovaloby na to šest oddělených archů z Melantrichových „artikulů“, kterých asi Ambrož jako městský písař dostal větší množství. Ať tak či onak, měla by cesta k nálezu dalších složek dosud neznámého celku vést dvojím směrem: jednak k vazbám, které byly pořízeny v knihařské dílně Köschově, jednak k vazbám knih patřících ve své době Ambroži z Ottersdorfu.³⁶

* * *

Brněnskému fragmentu milostné lyriky jsme věnovali obšírnější výklad proto, že se jeho nálezem mění pohled na českou lyriku období renesance a poněkud i pohled na pozdější tvorbu, neboť existují analogie a paralely mezi touto poezií a lyrickou produkcí Rosovou i veršovaným materiálem z rukopisných památníků.³⁷ Jde-li nám především o literaturu od konce husitství do Bílé hory, nabízí se srovnání fragmentu s veršovanou tvorbou Lomnického a Paprockého. Jistě nelze upřít prvnímu veršovou obratnost, druhému pak uvádění některých nových forem, od původu polských (jako byla gavenda, fraška³⁸ aj.), do českého písemnictví, přesto básně brněnského fragmentu ční nad jejich produkcí především opravdovostí vyjadřovaného citu. Básně Šimona Lomnického z Budče a Bartoloměje Paprockého z Hlohola tuto opravdovost a citovou individualizovanost většinou postrádají, milostná tematika jim slouží hlavně k moralizování. To vyjadřuje Lomnický zpravidla standardním osmislabičným veršem, kdežto Paprocký se formou svých skladeb z českého literárního kontextu často vyděluje, a naopak z hlediska polského se jeví jako pokračovatel v jedné linii písemnictví směřující od renesance k baroku. Tvar verše jeho třídlílné Nové kratochvíle (z let 1597, 1598 a 1600) je převážně třináctislabičný, přičemž verše jsou spojovány do osmiveršových slok rýmovaných

³⁶ Pro nás už není rozhodující, že knihu od Ambrože dostal Mikuláš z Kováčova, od něhož přešla k brněnským jezuitům, pak k D. Kinskému a nakonec do knihovny rajhradských benediktinů. — K provenienci knihy srov. citované místo *Dokoupilova* s opisem.

³⁷ Srov. úvod Josefa Hrabáka k edici *Smutní kavaléři o lásce*, Praha 1968, str. 13n.

³⁸ Fraška ve významu anekdoty, složené zpravidla k určité příležitosti, příležitostného žertovného útvaru. Srov. v důkladné monografii Karla Krejčího *Bartoloměj Paprocký z Hlohola a Paprocké Vůle*, Praha 1946, str. 71n.

sduženě. Stálá střední díereze se v nich většinou nachází po sedmé slabice: verš se tak rozpadá na dvě části, které jsou také někdy vysázeny každá na zvláštním řádku. Důvod takového grafického oddělování obou částí verše však byl ryze technický (byl dán nedostatkem místa tam, kde tiskař zařadil kruhovitý dřevořez). Tato veršová forma — mechanicky do Čech přenesená z polského prostředí — se v českém písemnictví neujala,³⁹ nicméně je obohacením veršových forem české literatury předbělohorské.

Lomnický a Paprocký i další jejich současník Mikuláš Dačický z Heslova se snažili reagovat také na některé dobové problémy sociální a politické, což mělo za následek uplatňování výpravných prvků v jejich tvorbě, která se tak dostává na pomezí lyriky a epiky. Sem patří i společensky mnohem závažnější časová píseň předbělohorská. Ta byla pozitivistickou literární historií podceňována, naopak marxistická literární věda jí věnuje pozornost od poloviny našeho století.⁴⁰ Tato tvorba reagovala zpravidla na konkrétní jevy sociální a politické a její kritická, polemická a agitáční tendence sílila zvláště v dobách ideologicky nebo politicky vyhraněných. Takovými byla hlavně léta 1546—1547, kdy na první stavovské povstání reagují např. písně proti Ferdinandovi I. (dvě z nich — Již se vrchnost pošetila a Radu Šatan margrabí dal — zapsal Sixt z Ottersdorfu ve svých Knihách památných), Noviny o čertu a papeži aj., nebo léta 1608 až 1609, kdy vzbouření moravských stavů proti Rudolfovi II. a zápasy o tzv. Rudolfův majestát doprovázejí skladby jako Pasquillus Bohemicus, Echo na pražské kněžstvo aj., nebo léta 1618—1620, kdy za druhého stavovského povstání vznikají satiry proti jezuitům vypovězeným z Českého království, satirické Nařikání toužebné zpronevěřilého města Plzně apod. Zaměření těchto satir, paskvilů, pamfletů a parodických skladeb je často proticírkevní a protipapežské (srov. např. názvy List od papeže Lva, kterak Luciperovi i vše obci pekelné psal, Rozepře mezi mnichy a čertem, Historia o odpustcích a očistci aj.), jejich meritum je v obhajobě a propagaci pokrokových politických a sociálních tendencí a světských hodnot, k čemuž se využívá různých literárních útvarů a uměleckých postupů.⁴¹

To platí i pro mravoličnou a mravokárnou satirickou produkci předbělohorskou, která většinou vyjadřuje mentalitu drobného měšťanstva a lidových vrstev. Její tvůrci, namnoze neurození a ne-

³⁹ Třináctislabičný verš, vyskytující se u nás za obrození u Antonína Marka, nemá s veršem Paprockého žádnou spojitost, přesto však je v určité souvislosti s polskou veršovou tradicí; srov. Hrabákovy *Studie o českém verši*, Praha 1959, str. 236.

⁴⁰ Srov. Hrabákovy studie *Protipanská cantilena inhonesta z šestnáctého století*, Sborník prací FF BU 1955, D 1, str. 87—99 (odtud převzato s úpravami do souboru *Studie ze starší české literatury*, 1. vyd. Praha 1956, 2. vyd. Praha 1962), a *Trenčínský zlomek paskvili Povím vám novinu z počátku XVII. století*, Sborník prací FF BU 1961, C 8, str. 205—219 (s úpravami zařazeno do souboru *Ze starší české literatury*, Praha 1964), a edici Jaroslava Kolára *Zrcadlo rozděleného království*, Praha 1963.

⁴¹ Srov. Kolárovu edici citovanou v předchozí poznámce.

privilegovaní, ale humanisticky vzdělání, se už od počátku 16. století vysmívají oficiální morálce a konvečnímu životnímu stylu, používajíce přitom nezřídka parodie: tak např. ze satir nejstarší (z r. 1518) a ideově svým sekularizačním obsahem nejhodnotnější, Frantovy práva (jejichž rozprávkových pasáží jsme si všimli ve III. kapitole), parodují cechovní předpisy, mladší Frantova pranostika paroduje naučné spisy, Vůle a poručení pána z Vomiziny a Mandát aneb vládnutí žen zase oficiální nařízení, Kšaft a poručení vepřka Korokota právnickou závěť, Spis doktora Grobiana mravo- učné a lékařské předpisy, Novina o velikém obru cestopisnou relaci apod. Tyto a jiné skladby se vyznačují mnohotvárností jak myšlenkovou — některé totiž vyjadřují i stanovisko vládnoucí vrstvy, např. Skládání o panu Nevím, nebo rozsáhlé Rozmlouvání Petra svatého se Pánem je konzervativním protipólem Frantových práv —, tak formální. Z formálního a typografického hlediska je zvláštní především čtyřsloupcový letákový tisk relace (bez nadpisu vydané u Buriana Valdy r. 1594) o tom, jak „se staré baby v mladice mění“. Přes značnou různorodost dokládají uvedené i další spisy⁴² postupující sekularizaci a také zlidovování literatury předbělohorské. Satirická produkce, fixovaná veršem i prózou, měla některé charakteristické rysy jak lyriky, tak epiky, přesto bližší je lyrice, neboť příběhovost skladeb se podřizuje myšlence, citu nebo náladě, jež v nich zaujímají dominantní postavení.

Vedle česky psané světské a duchovní lyriky různého typu existovala v době renesance také poměrně bohatá *lyrika latinská*. Ta je součástí soudobé latinské tvorby veršované, která představuje nejrozsáhlejší oblast staročeského písemnictví, vytvořenou několika tisíci autory. Pouhé její evidování není dosud ukončeno: Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě (od konce 15. do začátku 17. století) dosáhla v roce 1973 svým 4. svazkem písmene Ř a neznámé latinské básně se budou jistě objevovat i po vydání zbytku Rukověti a doplňků k ní, neboť v nejedné zahraniční knihovně či archívu lze ještě předpokládat nové nálezy. Značný kvantitativní rozsah této produkce je vysvětlitelný tím, že veršování v antickém duchu se žáci humanistických škol učili (jejich básně vznikaly spíše ze cviku než z inspirace a z nadání), a tak se nám z doby jejich studia i po něm dochovaly tisíce básní, které jsou převážně nepůvodní, závislé většinou na Vergiliovi, Horatiovi a jiných klasicích. Rozlišit v této tvorbě odvozené od originálního je stálým úkolem badatelů, jejichž obrozenským předchůdcům se podařilo objevit a určit některé vrcholy této tvorby, které zatím nebyly zpochybněny. Těmito vrcholnými zjevy jsou v raném humanismu Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, v humanismu zobecněném Matouš Collinus z Chotěřiny a konečně v poslední vývojové fázi Jiří Carolides a Jan Campanus (a snad navíc také Pavel z Jizbice, jehož rychlý vývoj k posvětštění příležitostné poezie — srov. např. *Ad Pannulam* —

⁴² Srov. edici Jaroslava Kolára *Frantové a grobiáni*, Praha 1959.

přervala předčasná smrt). Ve všech třech fázích tvoří spisovatelé spjatí s pražskou univerzitou, která byla centrem latinské veršované tvorby humanistické u nás.⁴³ Nejfrekventovanějšími druhy tehdejší příležitostné lyriky byla genethliaca (básně gratulační k narození nebo k narozeninám), epithalamia (k svatbě), panegyrica (pochvalné, oslavné), propemptica (přání štěstí odcházející osobě, většinou před nástupem cesty do ciziny), apobateria (vitání navrátilivší se osoby), soteria (blahopřání k šťastnému zachránění), epicedia nebo epitaphia (básně soustrastné a pohřební) aj. Pro tyto i další druhy humanistické poezie se používalo různých veršových útvarů, z nichž nejčastější bylo elegické distichon.

Básně uvedených druhů se nenacházejí pouze v básnických souborech nebo v samostatně vydaných tiscích, nýbrž také v dílech odborných, zejména v jejich úvodních, event. i závěrečných částech. Někdy jsou takové průvodní pasáže pouze veršované, jindy se v nich verše mísí s prózou. Tak např. významný latinský popis pitvy provedené v Praze r. 1600 (vytištěný ve Vitemberku r. 1601) od znamenitého lékaře a pozdějšího státního politika protihabsburského tábora Jana Jessenia byl uveden vznosnou autorovou dedikací a několika básněmi jeho přátel a dále Jesseniovu předmluvou, obsahující mj. chválu Čech a jejich obyvatelů a významných představitelů a také chválu Prahy, přičemž do prozaického textu vkládá Jessenius místy verše.⁴⁴ Takové spojení projevů odborných s uměleckými, existující samozřejmě také v dílech jazykově českých, je důkazem určitého posunu: od nediferencovanosti literatury odborné a krásné, jež přežívala ze středověku, k plodné symbióze obou sfér v rámci jednoho literárního díla v době renesance.

„Renata poesis“ je tematicky dosti pestrá, takže v ní najdeme témata vlastenecká a sociální – někteří její tvůrci měli vyvinutý smysl pro pokrokovou minulost svého národa i pro jeho aktuální potřeby (ostatně jsou mezi nimi i tvůrci česky psané literatury, jako Martin Kuthen, Pavel Aquilinas, Vavřinec Benediktí aj.), byli si vědomi významu míru pro lidskou společnost, dovedli odsoudit nespravedlnost a zaujmout stanovisko k soudobým událostem, uměli vyjádřit citové zaujetí, vztah k přírodě apod. Přes rozdíl jazykový lze vystopovat četné tematické a motivické shody mezi poezií latinskou a českou, vždyť obě vyrůstaly z téže doby a nezřídka reagovaly na touž problematiku. Od předchozího vývojového stupně – latinské poezie středověké – se humanistická latinská poezie liší zejména třemi rysy: snahou po klasickém vyjadřování a užívání metrických útvarů běžných u básníků Augustovy doby, užíváním motivů z antického bájesloví a zdůrazňováním zřetele k obecně lidským problémům i k osudům jednot-

⁴³ Srov. Jan Martínek, *Příspěvek k poznání vlivu university na rozvoj humanistické literární činnosti v českých zemích*, Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis X, 2, 1969, str. 7–17; týž, *Vztahy předních latinsky píšících humanistů v Čechách k pražské universitě*, tamtéž XIV, 1–2, 1974, str. 7–18.

⁴⁴ Srov. v monografii Josefa Polišenského *Jan Jesenský-Jessenius*, Praha 1965, str. 30; zkrácenou verzi Stiebitzova překladu „Pražské anatomie“ uvádí zde Polišenský na str. 97–122.

livců.⁴⁵ Třetí rys úzce souvisí s procesem postupujícího zesvětštění literatury a její zainteresovanosti na společenské problematice, tedy s jevem nepochybně odlišným od středověku. Přesvědčivý důkaz toho poskytují např. Collinovy elegie na následky porážky prvního protihabsburského odboje z let 1546–1547 pro České království a pro Prahu, básně líčící velkou povodeň v Praze r. 1598 i jiné přírodní pohromy s katastrofálními důsledky pro obyvatelstvo, básně s protitureckými náměty, básně podporující stavovské povstání z let 1618–1620 (srov. např. Včelínovu skladbu Ziska redivivus a Václava Clementa Funestis agitata fatis Bohemia 1619), básně proti krutovládě (např. Tyrannis Jana Felixe Strejce) aj.⁴⁶

* * *

V latinské, ale i v české literatuře etapy půldruhého století před Bílou horou se často vyskytuje list. Už při vstupu do jeho problematiky je nutno zdůraznit, že humanistický list byl do značné míry záležitostí veřejnou: byl psán nikoli z touhy po soukromém sdělení, nýbrž většinou z touhy veřejně manifestovat určité stanovisko. Dopis měl být uměleckým dílem a jeho pisatel si jím chtěl zformovat představu o sobě pro přítomnost i budoucnost. Antika, zejména listy Senekovými a Ciceronovými, byla za renesance vzorem také nesyžetovému útvaru epistolografickému.⁴⁷

⁴⁵ Jan Martinek v předmluvě k antologii *Renesanční poesie*, Praha 1975, str. X. — Antologii k vydání připravila a texty z latiny do češtiny přeložila Helena Businská, předmluvu a životopisy napsal Jan Martinek.

⁴⁶ Před vydáním dvojjazyčného výběru *Renesanční poesie* (viz předchozí pozn.) byla latinská poezie období renesance zpřístupněna jen ojedinělými edicemi některých děl (např. Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic v originále či v obrozenském překladu Karla Aloise Vinařického) nebo ve fotomechanické edici Flory Kleinschnitzové *Vox saeculi* (Praha 1931), v nevelkých výběrech *Bohemia latina* od Karla Hrdiny (Praha 1931) a *Ukázky středověké a novověké latiny* od Bohumila Ryby a Karla Hrdiny (Praha 1938) nebo v básnických parafrázích Kamila Bednáře *Meď a hořec* (Praha 1942). — Latinskou poezii období renesance vzniklou na Slovensku nebo tam fungující zpřístupnila aspoň zčásti v slovenských překladech Mišianikova *Antológia staršej slovenskej literatúry*, Bratislava 1964, str. 90–298.

⁴⁷ Od národního obrození do současnosti vyšlo poměrně velké množství rozsáhlých i drobných edic (samostatných i časopiseckých) listů z doby od konce husitství do Bílé hory. Připomenou aspoň edice listů Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Racka Doubravského a Václava Píseckého (pořízené na konci minulého století Josefem Truhlářem), listů Budovcových (vydal Julius Glücklich) a dopisů Matouše Collina z Chotěřiny a jeho přátel (vydal Ferdinand Menčík). Přitom nejde jen o edice našich badatelů, ale také o edice zahraniční, týkající se třeba i cizích humanistů, v nichž se nacházejí též dopisy našich humanistů (srov. např. Ruppichovu knihu *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, Mnichov 1934). — Zaznamenání zasluží také *Český listář* Bedřicha Václavka (Praha 1949), přestože není založen na původní ediční práci; listy z období renesance jsou v něm zařazeny hlavně do V. oddílu (str. 103–137). — Zatím poslední výběr z české humanistické epistolografie pořídila a latinské originály do češtiny přeložila Dana Martínková v populárněvědecké edici *Poselství ducha* (Praha 1975).

Různá míra naléhavosti řešení problematiky člení humanistickou epistolografií na dvě křídla: „nadčasové“ a aktuální. Předmětem prvního křídla jsou zpravidla filozofické otázky a různé neaktuální úvahy, kdežto aktuální epistolografie se zabývá rozmanitými otázkami časovými. Formálním důsledkem námětů prvního křídla je značná exkluzivnost, kdežto druhé křídlo směřuje k lidovosti. Obě křídla měla živnou půdu jak ve složitých politických a kulturních poměrech pohusitských, tak ve společenské poptávce. Proto se nelze divit, že projevy obou křídel najdeme v tvorbě jednoho spisovatele, snad i proto, že byl zároveň tiskařem: Mikuláš Konáč z Hodiškova totiž vydává r. 1516 Enea Sylvia poety o Štěstí i divný i užitečný sen a r. 1522 List Pravdy pro řád, pokoj, lásku a svornost Království českého a Markrabství moravského sepsaný a králi Ludvíkovi Jeho Milosti poslaný.

Prvně jmenovaný spis je od původu typickým projevem latinské humanistické učené epistolografie, řešící alegorickou formou otázku smyslu štěstí v lidském životě. Autorem dopisu byl Eneáš Sylvius Piccolomini, jehož dopisy spolu s dopisy Petrarkovými se staly této linii humanistické epistolografie proklamovaným vzorem. Dopis adresoval E. Sylvius r. 1444 (kdy byl diplomatem císaře Fridricha) českému katolickému šlechticovi Prokopu z Rabštejna (bratrovi Jana, autora Dialogu z r. 1469), který byl později (v l. 1453–1468) kancléřem krále Jiřího z Poděbrad. Sylviovo Somnium de Fortuna se vyznačovalo humanistickou slohovou elegancí, skvělou výmluvností, užíváním neotřelých básnických obrazů, odkazy na klasické autory, samolibým vtípem a sebechválou i falešnou skromností. Tyto rysy se snažil uchovat v českém překladu Konáč, i když místy byla elegantní latina Sylviova nad jeho síly. Konáč si byl jistě vědom exkluzivnosti svého spisu, vydaného patrně na objednávku nějaké mocné skupiny tehdejší české společnosti (spis je dedikován Václavovi z Kolovrat, nejvyššímu sudímu desk dvorských Království českého), a proto aspoň ve věnovacím přípisu odsoudil společenskou nespravedlnost, kterou prý působí Štěstěna, sama falešná, a tudíž lidi sobě podobné milující. Konáč tedy nehledá příčiny společenských křivd v soudobých rozporných třídních vztazích, nýbrž hledá je v idealistických humanistických představách o funkci štěstí v životě jednotlivce i společnosti. To zvyšovalo exkluzivnost a nelidovost jím vydaného spisu. Není v něm řešena problematika, která by zajímala lid, dílo nebylo určeno lidu, a konečně ani formální stránka nemohla tisk učinit lidu přístupnějším. Zcela cizí byla lidu jména antických a křesťanských autorit, nepochopitelné mu byly narážky na jejich činy, stejně jako neznámé mu byly postavy současného diplomatického světa, které se v dopise připomínají. Jeho přitakání se mohlo vztáhnout snad jen na názor o vrtkavosti Štěstí, které svou přízní obdarovává mnohdy i lidi nehodné, špatné a nemravné. Personifikované Štěstí mohlo ovšem části tehdejšího čtenářstva připomínat prozaickou alegorickou skladbu O Štěstí neboli Pán

rady, jež byla vytištěna bez uvedení autorova jména r. 1505.⁴⁸ Ta však mífí ke středověku, zejména pesimistickým líčením útrap života a jeho konce; takové prvky v Konáčově překladu nenajdeme. Jsou v něm ovšem ještě rysy typické pro středověkou alegorii; tak např. v obou skladbách sídlí Štěstí v přepychovém zámku, je obklopeno personifikovanými ctnostmi a neřestmi apod. Rozdíl mezi oběma skladbami je však v tom, že těmito „postavami“ je traktátec z r. 1505 zcela zaplněn, kdežto ve „Snu“ jsou tyto symboly v menšině proti postavám z antického světa a zejména proti soudobým historickým postavám. Renesanční přínos díla je právě v těsném spojení jinotaje s konkrétními historickými okolnostmi, jež se zčásti vztahovaly i k českým poměrům, a právě v tom mohl Konáč spatřovat oprávnění pro překlad *Somnia* do češtiny. Navíc tkví renesančnost *Snu* o Štěstí v účinném propojení historie a současnosti, přičemž alegorie slouží jako umělecký prostředek k estetickému vyjádření tohoto propojení minulosti se současností, přesněji se současnou mezinárodní politikou.⁴⁹ — Pokud jde o další literární analogie, vnucuje Konáčova Štěstěna asociace s rukopisným dílkem *Boj Štěstí s Neštěstím* zapsaným v Neuberkově sborníku a připisovaným Hynkovi z Poděbrad⁵⁰ a s pozdější Konáčovou *Hrou pěkných příprav* z r. 1547.⁵¹ Hynkova rozvěklá alegorie vytyčuje středověké mravní principy a je závislá na středověké literární tradici, kdežto Konáčův překlad patří svým vztahem k životu do renesance, a tam také patří i pojetí a zpracování námětu a též forma Konáčovy hry, klíčové důležité v literárním vývoji pohusitském.

Na rozdíl od *Snu* o Štěstí je Konáčův *List Pravdy* z r. 1522⁵² těsně spjat s aktuální českou skutečností. V centru díla stojí také personifikované abstraktum — *Pravda z Časova* a na Světlově, která k publiku promlouvá formou listu opatřeného všemi příslušnými dobovými formulami. Jejím ústy vyjadřuje Konáč obavy utrakvistického měšťanstva z politické situace, kdy častá nepřítomnost mladého krále Ludvíka Jagellonského v Čechách umožňovala svévolné akce mocných feudálů a bohatých měšťanů i vzájemné rozbroje obou stavů. *Pravda* pětkrát připomíná Husa jakožto svatého člověka, který byl pro ni upálen, a vybízí čtenáře, aby Husovu památku neuctívali formálně, ale aby ho ve svém jednání opravdu následovali a hledali *Pravdu* jako on. *Pravda* zdůrazňuje potřebu čínorodého vlastenectví,

⁴⁸ Vydal ji Josef Vašica s názvem *Traktátec o štěstí, kterýž má jméno Pán rady*, Praha 1944.

⁴⁹ Z nové literatury o alegorii srov. studii Eduarda Petru *Jan Dubravius a Martinus Capella. K humanistickému pojetí alegorie*, LF 1976, str. 221–225.

⁵⁰ Vydala Zdeňka Tichá, *Veršované skladby Neuberského sborníku*, Praha 1960; o jmenované skladbě viz v úvodu, str. 10n.

⁵¹ Srov. zde ve IV. kapitole.

⁵² O *Snu* o Štěstí viz blíže v mé knize *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hoděškovy*, Praha 1962, str. 98–107; *List Pravdy* jsem otiskl v knížce *Humanista z Vysočiny, Žďár nad Sázavou 1971*, str. 34–42.

apologetická nota je např. zřejmá z tohoto jejího hodnocení vlastního jazykového projevu: „Mluvímt již tuto upřímně neněmeckým štrychem, tak prostě, jak Pravdě náleží.“ Důrazně se přimlouvá za dodržování basilajských kompaktát, jež předci krvavě vybojovali, a odmítá nové myšlenky. V tom se nepochybně obráží utrakvistické protiluteránské stanovisko. Progresivní rysy díla je třeba vidět zejména ve zdůraznění mravních hodnot a sociální spravedlnosti a v obhajobě chudiny. Samotná reprezentantka těchto hodnot Pravda má ovšem bohatý literární rodokmen, z něhož si připomínky zaslouží především husitská Píseň o Pravdě: problematika obou spisů se shodně týká nejen oblasti morálky, ale i, a to dokonce přímo, oblasti společenské, přičemž Konáč postoupil nad starší skladbu konkrétnosti příkazů a zákazů své Pravdy. (Patří sem ovšem také Hádání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jich od Ctibora Tovačovského z Cimburka, vzniklé půlstoletí před Konáčovým Listem, ale to se začlenilo po svém vytištění r. 1539 do jiného literárního kontextu.)

Kromě Štěstí a Pravdy nacházíme v Konáčově tvorbě ještě další významné personifikované abstraktum — Spravedlivost. Je ústřední postavou jeho Knihy o hofekování a naříkání Spravedlivosti, královny a paní všech ctností z r. 1547. Konáč zde tvůrčím způsobem zpracoval *Speculum vitae humanae* španělského biskupa Roderiga Sancheze de Arevalo z r. 1507. Alegorie Konáčovi posloužila k vyjádření kritiky společnosti v duchu reformním.⁵³ S podobným záměrem přistoupili po Konáčovi k napsání svých alegorických děl luterán Vavřinec Leander Rvačovský (*Masopust*, 1580), jeho souvěrec Nathanael Vodňanský z Uračova (*Theatrum mundi minoris. Široký plac neb zrcadlo světa*, 1605), utrakvista Václav Porcius Vodňanský (*Duchovní město, jménem Rozkoš duše*, 1610) a český bratr Matouš Konečný (*Theatrum divinum, to jest Divadlo boží*, 1616). Odtud pak vede přímá cesta k nevyšpělejší alegorii pobělohorské — k *Labyrintu světa* J. A. Komenského (napsanému 1623 a poprvé vytištěnému 1631); zajímavým syžetem, promyšlenou kompozicí a výrazně typizovanými jednajícími postavami přerůstá tato skladba nábožensko-vzdělávatelný traktát (za jaký ji považoval sám Komenský) a posouvá se k beletrii románového typu.⁵⁴

Svou epistolární formou patří do našich výkladů o listu také některé časové skladby politické. Jejich charakteristickým znakem, odlišujícím je od Listu Pravdy a od jiných skutečných dopisů majících svého odesilatele a adresáta (i když dopisů určených zároveň veřejnosti), je jejich fingovanost. Tu nacházíme už ve skladbě vzniklé v prvních letech vlády Vladislava Jagellonského a zapsané v Jenském kodexu, v Luciperově listu k Lvovi z Rožmitála od Oldřicha Kalenice.⁵⁵ Je to typický tzv. pekelný list středověké geneze, jehož pisatelem byl obvykle představitel pekla a adresátem vysoce postavená církevní osoba a v němž jsou zpravidla formulovány výtky římské církvi a jejím představitelům. V Kalenicově listu stojí

⁵³ Viz v mé cit. monografii o Konáčovi, str. 155–174.

⁵⁴ Viz v mé studii *Komenského Labyrint a Jestřábského Vidění*, *Časopis Moravského musea* 1968/69, *Vědy společenské* II, str. 172n. (tam je uvedena i další literatura).

⁵⁵ Vydal jej Zdeněk Nejedlý, *Luciperův list k Lvovi z Rožmitála*, *Věstník KČSN* 1903, zvl. otisk, str. 13–25.

ještě na protilehlých pólech utrakvismus a katolicismus, kdežto později se v takové korespondenci vytváří opozice luteránství proti katolicismu, přičemž někdy si jejich fiktivní představitelé vyměňují úlohy pisatele a adresáta a k dopisu je hned připojena odpověď. Tak je tomu např. v Listu od papeže Lva, která Luciperovi . . . psal, vytištěném r. 1521 jako překlad z němčiny od Václava Domka z Kubína.⁵⁶ Ideově však mezi oběma částmi této fingované korespondence není rozdílu, neboť v obou listech je papež stylizován do postavení satanova společníka a vasala. Zároveň se takové epistolární projevy shodují myšlenkově se spisy patřícími do jiných žánrů, jako je např. satirický dialog Paškwillus, Noviny o čertu a papeži, dvou sobě věrných a sstoupených tovaryších, který byl vytištěn r. 1547 jako překlad z němčiny, patrně z pamfletické produkce luterána Cyriaca Schnausse.⁵⁷ Časové politické satiry typu Listu od papeže Lva formy listu nejen používají, ale také ji do určité míry parodují, totiž parodují charakteristické prostředky diplomatického listu. Účinnost parodických prvků je v českém prostředí oslabována značným podléháním předloze, která představuje vůči parodovanému jevu článek zprostředkující. Z tohoto hlediska je časová produkce doby renesance krokem zpět proti starší časové tvorbě z tábora husitského.

Autorům časových politických skladeb pohusitských nešlo o formální propracovanost jejich výtvorů, zvláště když byli aktuální situací nuceni k co nejrychlejšímu zaujetí polemického a agitačního stanoviska. Proto umělecky hodnotnější je ta tvorba, v níž se aktuální problematika – meritorně ovšem jiného druhu než v časové politické produkci – ztvárňuje s uměleckými aspiracemi. Důkazem toho jsou např. latinské listy Prokopa z Rabštejna a ještě více české listy Viléma z Pernštejna z první fáze renesance nebo Žerotínova Apologia z její fáze poslední. Problém studia této tvorby tkví někdy v určení správného bodu v prostoru mezi soukromým a veřejným zaměřením konkrétního listu. Zde je třeba postupovat případ od případu, přičemž mohou být i rozdíly v epistolografii jednoho pisatele, nicméně z uvedených příkladů směřují listy Prokopa z Rabštejna k typu „veřejných“ projevů, kdežto listy Viléma z Pernštejna a Karla staršího z Žerotína většinou k typu „soukromých“ projevů. „Většinou“ proto, že právě v rozsáhlé několikajazyčné epistolografii Žerotínově se nacházejí určité listy, které měly veřejně manifestovat Žerotínovo stanovisko. Z nich nejdůležitější je jeho Apologia, vzniklá téměř na konci námi studovaného období renesance.

Apologia byla napsána mezi 22. květnem a 23. červnem 1606 s určením panu Jiříkovi z Hodic, jemuž Žerotín odpovídá na výtku, že „dary boží v sobě udušuje“, nedává-li své schopnosti a znalosti do služeb tehdejší moravské politiky. Žerotín, zahořklý v prvních letech 17. století příkořími

⁵⁶ List vydal Jaroslav Kolár v *Zrcadle rozděleného království*, Praha 1963, str. 53–57.

⁵⁷ Srov. v cit. edici Kolárově, str. 76.

ze strany svých nepřátel a vzpomínkami na jejich intriky směřující k jeho odstranění z veřejného života a k jeho diskreditaci, strádající ranami osudu (roku 1600 mu zemřela druhá manželka a jediný syn Fridrich), vyjadřuje své hrdé vlastenectví dopisem, který měl jistě širší určení než pouze soukromé. Důkazem toho jsou formulace týkající se jeho současníků (např. jeho ideového a politického odpůrce kardinála Františka z Ditrichštejna), jimž Žerotín chtěl formou na první pohled soukromého dopisu manifestovat svá stanoviska. Avšak dopis vsutku je pouhou formou pro projev, který byl Žerotínovi-politikovi vlastní, pro projev řečnický. Dokazuje to především jeho umělecká kompozice, neboť dílo je uvážlivě rozčleněno na sedm částí: v 1. části autor vychází z Caesarova názoru, že nestačí, aby někdo byl dobrým, nýbrž je nutné, aby byl také za dobrého pokládán; ve 2. části se obrací k výtce Jifíka z Hodic, na kterou reaguje zpřesňováním úvodní teze v tom smyslu, že dobrý je ten, kdo to také skutkem dokazuje; 3. až 6. část přináší zevrubnou Žerotínovu obhajobu (jádem je 5. část) a konečně 7. část podává souhrn jeho argumentace a závěr celého dopisu.⁵⁸

Promyšlená stavba Žerotínovy „obraný“ vnucuje analogie s řečnickými projevy především antickými. Ostatně u vysoce vzdělaného Žerotína lze předpokládat znalost významných antických řečníků i některých řečnických teorií, protože obojí bylo součástí výuky na partikulárních školách i na akademiích. Z teoretických prací se analyzoval ponejvíce Ciceronův spis *De oratore* a dále *Rhetorica ad Herennium*, připisovaná také Ciceronovi, anebo různé učebnice na těchto dvou spisech založené. I když terminologie školských teorií z doby humanismu je různá, přece se zpravidla předpisuje nebo doporučuje rozdělení na úvod, podstatnou část a závěr, tedy asi toto schéma řeči: *exordium*, obsahující po úvodních formulacích *inventio*, tj. vymezení tématu a soustředění materiálu k jeho zvládnutí, a *narratio*, tj. rozřídění materiálu (zvané *dispositio* nebo také *collocutio*), dále hlavní část *argumentatio* (nebo *confirmatio*), tj. meritorní argumentace, a konečně *peroratio* (nebo *conclusio*), tj. závěr. Toto schéma a představa, že české řečnické projevy z doby humanismu byly veskrze ovlivněny antikou a školskou teorií, vedly patrně k tvrzení o čtyřdílné kompozici Žerotínovy Apologie.⁵⁹ Avšak Žerotín nepřijímal pasívně zásady školské rétoriky, které si absolventi humanistických a reformačních škol osvojovali studiem a cvikem jako závaznou normu a obecný majetek. Žerotín není závislý na této normě, nepodléhá Ciceronovi ani Quintilianovi, i když se

⁵⁸ Text Apologie byl vydán několikrát: neúplně Františkem Palackým v ČCM 1834 a poté v úplnosti Vincencem Brandlem 1872, Václavem Markalousem 1891, Břetislavem Vyskočillem 1915, Františkem Krčmou 1928 a naposledy Milanem Kopeckým 1976, viz *Karel starší z Žerotína a jeho Apologia, Z kralické tvrže VIII/1975–1976*, Brno 1976, str. 5–19; litoměřický přepis Apologie je zde vůbec poprvé vydáván s plným respektem k charakteristickým jevům hláskovým a morfologickým, které existovaly v jazyce doby Žerotínovy.

⁵⁹ Viz v úvodu k Vyskočilově edici Apologie, Praha 1915, str. 14–15.

jistě obíral Ciceronovými řečmi a teoretickými projevy i Quintilianovým spisem (oblíbeným v renesanci a ještě v baroku) *Institutiones oratoria*. A Žerotín jistě do sebe vstřebal i teorii a praxi kazatelského projevu, který měl v jednotě bratrské vysokou úroveň. S bratrským kazatelstvím se od dětství seznamoval v bratrských sborech a v ivančické škole, v bratrském prostředí se setkával zejména s Postilou Jana Kapita, kterého znal jistě i osobně, neboť tento vzdělaný kazatel (studoval na univerzitě ve Vitemberku, navštívil Curych a Ženevu) byl od roku 1577 do své smrti v roce 1589 správcem bratrského sboru v Třebíči. Kapitova Postila nemohla ujít Žerotínově pozornosti ani proto, že byla vydána na žerotínském panství v ilegální bratrské tiskárně v Kralicích roku 1586.⁶⁰

Kompozice Žerotínovy Apologie by se do určité míry dala vyjádřit terminologií, kterou nacházíme o něco později ve Zprávě a naučení o kazatelství J. A. Komenského, napsané pravděpodobně v letech 1620–1621.⁶¹ Komenský podává dvojí rozdělení kázání, a to buď na 1. exordium, 2. propositio, 3. partitio, 4. declaratio, 5. demonstratio, 6. applicatio, 7. conclusio, nebo I. Exordium, II. Tractatio textus, obsahující 1. propositio, 2. partitio, 3. declaratio, 4. demonstratio et amplificatio, 5. applicatio, a III. Conclusio. Druhé rozdělení je třídílnou úpravou prvního sedmidílného rozdělení, z něhož se dá na Žerotínovu kompozici použít až na partitio všechno. Tedy 1. částí Žerotínovy řeči (v dopisové formě) odpovídá 1. exordium jako úvod, přístup k problému, dále je v podstatě adekvátní 2. propositio jako stručná formulace tématu, 4. declaratio jako deklarování, prohlášení autorova vztahu k základnímu problému, 5. demonstratio jako konkrétní demonstrování argumentace, 6. applicatio jako aplikace na řešení nastalé situace a 7. conclusio jako závěr. Termín pro 3. část má u Komenského poněkud jiný obsah, než jsme vyvodili z 3. části Apologie: Komenský míní pod pojmem partitio „distribuci“ tématu na části, nejlépe rozdělení na tři „částky“, což ovšem mělo u kazatelského projevu své oprávnění.

Samozřejmě pouze z pomocných důvodů lze na kompozici Apologie aplikovat asi o 15 let mladší terminologii Komenského; nejde zde o obsahovou totožnost termínů, spíše jen o určité shodné rysy. Nemůže jít o vzájemný vliv, i když v bratrském nebo vůbec reformačním kulturním prostředí mohla působit teorie, která určitým způsobem ovlivňovala Žerotína a kterou Komenský začlenil do svého spisu.

⁶⁰ Ve 2. vydání vyšla Kapitova Postila r. 1615 v Praze u Jonaty Bohutského z Hranic. — Viz Knihopis 3770 (kralické vydání) a 3771 (pražské vydání). O kralicím vydání Postily viz v důkladné studii Mírjam Daňkové *Bratrské tisky ivančické a kralické*, Sborník Národního musea v Praze, A 5, Praha 1951, str. 15 a 95.

⁶¹ O jejím rukopisném uchování a o Zieglerově edici viz v pozn. 3. Po Zieglerovi Zpravu... vydali František Augustin Slavík v Praze 1872 a Ludvík Bohumil Kašpar v Praze 1893; nově vyjde jako 4. svazek Díla J. A. Komenského patrně v r. 1979.

Nepochybně zůstává zjištění, že Apologia je komponována jako řečnický projev. Její rétorický charakter dosvědčují také hojně umělecké prostředky příznačné pro řečnický styl, jako jsou vzrušené otázky a zvolání, ústrojná opakování, účinná gradace a kontrasty, a dále svěží přirovnání a metafory i jiné jazykové a slohové ozdoby ušlechtilé humanistické češtiny, která si libuje v bohatých větných periodách. Reformační idea je tu skvěle vyjádřena humanistickým tvarem (po té stránce se Apologia dostává do sousedství jiného vynikajícího díla české předbělohorské řečnické prózy – Blahoslavovy Filipiky proti misomusům z r. 1567) a Žerotín se tak zařazuje do myšlenkově i umělecky hodnotné literární tvorby pohusitské, směřující od V. Kornela ze Všehrd přes Blahoslava a Veleslavína k J. A. Komenskému. Tím se také začleňuje do pokrokových tendencí české literatury období renesance. Z tohoto zorného úhlu lze závěrem poznamenat, že česká humanistická epistolografie Žerotínovou „obranou“ vrcholí a že zde vrcholu dosahuje i řečnický projev humanistický: rétorická teorie, využívaná po staletí k účelům náboženským, je zde postavena do služeb světské problematiky v zájmu českého národa a jazyka.

